

Vanha juutalainen musiikki Helsingissä – historiallis-lingvistinen katsaus¹

Simo Muir

1 Johdanto

Termi ”juutalainen musiikki” kattaa niin kulttuurisesti, maantieteellisesti kuin historiallisestikin laajan spektrin eri ”juutalaisten kansojen” musiikkia. Yhteisenä alkulähteenä näille perinteille voidaan pitää ns. Jerusalemin temppelin musiikkia ja toorakantillaatioperinnettä. Tässä artikkelissa käsittelen Itä-Euroopan aškenasijuutalaisten² vanhaa musiikkia ja sen ilmenemismuotoja Helsingissä 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella. Tarkasteluni koskee (1) jiddišinkielisiä kansanlauluja, (2) klezmeriä sekä (3) synagogan liturgisia melodioita ja synagogan ulkopuolella laulettuja paraliturgisia lauluja. Tarkastelun ulkopuolelle jää 1900-luvun juutalainen populaarimusiikki.

Aškenasikulttuurin ja sen kielen, jiddišin,³ syntysija on Keski-Euroopan saksankielisillä alueilla, jonne juutalaisia oli asettunut jo Rooman vallan aikana 300-

¹ Haluan kiittää informanttejani, edesmennyttä Scholem Bolotowskya, edesmennyttä Pej Manuela ja Isak Kantoria, Leo Skurnikia, Hillel Tokazieria ja André Zweigia. Kiitän myös Eva Jacobia avusta laulujen nuotintamisessa sekä Tapani Harviaista, joka tarkisti artikkelin käsikirjoituksen. Theodor ja Barbro Scheininiä kiitän kuvamateriaalin lainasta. Artikkelissa esiintyvien jiddišin- ja hepreankielisten sanojen translitteraatiossa/transkriptiossa olen käyttänyt jiddišin ja heprean translitteraatiostandardia (SFS 5824). Jiddišin kova /h/ translitteroidaan kh:lla, soinnillinen /s/ translitteroidaan z:lla. Jiddišin diftongit /ai/, /ei/ ja /oi/ äännetään kuten kirjoitetaan. Vanhoista lähteistä kerätyt jiddišin- ja hepreankieliset laulujen nimet ovat alkuperäisessä kirjoitusasussaan.

² Heprean sana *Aškenaz* (‘Askenas’; 1 Moos. 10:3) tarkoittaa nykyään ‘Saksaa’ ja sieltä peräisin olevia juutalaisia. Aškenasijuutalaisten rinnalla toisen suuren ryhmän muodostavat sefardijuutalaiset, jotka ovat peräisin Espanjasta (hepr. *Sfarad*) ja jotka vuoden 1492 karkotuksen jälkeen levittäytyivät mm. Välimeren alueen maihin. Sefardijuutalaisiin luetaan kuuluvaksi myös monet itämaiden juutalaiset ryhmät.

³ Jiddiš on keskiyläsaksaan pohjautuva länsigermaaninen kieli, jossa on huomattava seemiläisten (heprea, aramea) ja slaavilaisten (puola, ukraina, valkovenäjä) kielten vaikutus. Jiddiš on historiallisesti jakautunut kahteen pääalueeseen, länsijiddišiin (germaanisat alueet) ja itäjiddišiin (slaavilaiset alueet) (Weinreich 1980, 722). Nykyisin jiddišistä puhuttaessa viitataan (pääasiassa) itäjiddišiin. Ennen toista maailmansotaa jiddišin puhujia oli arviolta noin 11 miljoonaa, nykyisin vain toista miljoonaa. Jiddišiä kirjoitetaan heprealaisin kirjaimin ja luetaan oikealta vasemmalle.

luvulla. Keskiajalla juutalaisessa musiikissa kuului hyvin voimakas saksalainen vaikutus; esimerkiksi monet juutalaiset laulut olivat mukaelmia suosituista saksalaisista lauluista.⁴ Ristiretkien ajasta alkaen juutalaisia alkoi vainojen vuoksi siirtyä itään päin, minkä seurauksena juutalaisessa musiikissa alkoi kuulua slaavilainen vaikutus. Juuri Itä-Euroopan juutalaisten ydinasuinalueella, jota Katarina Suuren hallintokaudella vuodesta 1791 alkaen alettiin kutsua venäjäksi nimellä *tšerta osedlosti* ("paalutettu asutuspiiri"),⁵ kehittyi rikas ja omintakeinen juutalainen laulu- ja instrumentaalimusiikin perinne. Yksi merkittävä aškenasien musiikkiin vaikuttanut tekijä oli myös hasidismi, 1700-luvulla syntynyt juutalaisuuden mystinen suuntaus, jonka opissa laululla ja tanssilla oli tärkeä sija. Suurin osa Itä-Euroopan juutalaisten sekulaareista lauluista oli jiddišinkielisiä mutta myös hepreankielisiä ja eri slaavikielillä (mm. ukraina, valkovenäjä ja venäjä) esitettyjä lauluja ja näiden sekamuotoja on tavattavissa. Liturgiset ja muut uskonnolliset laulut olivat pääasiassa hepreaksi, jossa noudatettiin aškenasien omaa ääntämystä.

1.1 Helsingin juutalaisen yhteisön alkuperä ja musiikkiperinteet

Helsingin juutalaisen yhteisön varhaisvaiheilla on suora yhteys 1800-luvun Venäjän imperiumin sotilaspolitiikkaan. Vuonna 1827 Nikolai I antoi juutalaisten asepalvelusta koskevan lain, ja pari vuotta tämän jälkeen saapuivat ensimmäiset sotilaat Helsingin Viaporiin (Halén 2000, 29). Ruotsin vallan aikana juutalaisten asettuminen Suomeen oli ollut kokonaan kielletty erityisten juutalaisasetusten perusteella.⁶ Periaatteessa nämä lait pysyivät voimassa myös autonomian aikana – juutalaiset sotilaat Suomessa olivat tässä mielessä "poikkeus". 1860-luvulle tultaessa Helsinkiin oli jo muodostunut pieni juutalaisyhteisö. Aleksanteri II:n vuonna 1858 antaman asetuksen mukaan sotilaspalveluksensa päättäneet saivat luvan asettua asumaan Suomeen pysyvästi.

Sotilaiden kotipaikkatietojen perusteella voidaan päätellä, että he ja heidän vaimonsa tulivat pääosin Liettuun, Valkovenäjän ja Koillis-Puolan juutalaisylistä ja kaupungeista (jidd. *šetl*), jotka sijaitsivat Vilnan, Kovnon/Kaunasin, Suwałkin, Łomžan ja Grodnon kuvernementeissa (Muir 2004, 28).⁷ Tämä alue on historiallisesti muodostanut "Liettuun" (jidd. *Lite*⁸) juutalaisen kulttuuripiirin, joka on

⁴ Varhaisin tunnettu juutalaisten laulujen kokoelma on Eisik Walachin vuosiina 1595–1605 laatima teos. Sen 54 laulusta 42 on saksalaista alkuperää (Idelsohn 1929, 380). Näissä lauluissa kristityt nimet ja käsitteet on vaihdettu vastaaviin juutalaisiin.

⁵ Alue kattaa nykyisen Itä-Puolan, Länsi-Ukrainan, Valkovenäjän ja Liettuun.

⁶ Suomen juutalaisten historiasta ovat kirjoittaneet mm. Jacobsson (1951), Weinstein (1956), Torvinen (1989) ja Harviainen (1998).

⁷ Vain noin neljännes oli kotoisin Keski-Puolasta (Muir 2004, 27–28). Suomeen tulleiden juutalaisten emigraatiosta on vaikea muodostaa täydellistä kuvaa, sillä viranomaisten dokumentit eivät välttämättä ilmoita sotilain syntymäpaikkaa vaan kaupungin tai kuvernementin, jossa sotilas oli rekisteröityneenä viimeksi ennen Suomeen tuloaan.

eronnut monessa suhteessa Puolan juutalaisesta kulttuurista. Juutalaisen yhteisön alkuperästä Helsingissä kertoo myös se, että Helsingissä puhuttu jiddiś on koillis- eli ”Liettuan” jiddiśin murteen paikallinen muunnelma (ibid. 139). On hyvin todennäköistä, että myös Helsingin juutalaisten kansanmusiikkiperinne on suurelta osin peräisin ylämainituilta alueilta.

1800-luvun Helsingin juutalaisten sekulaaria musiikkia leimaa asepalvelus Venäjän armeijassa. Sotilaiden parissa syntyi jiddiśin- ja venäjänkielisiä lauluja, jotka kertoivat heidän elämästään ja kohtaloistaan. Sotilailla oli myös vaikutus Helsingin juutalaisten parissa soitettuun klezmer-musiikkiin; monet heistä olivat ammattimuusikoita ja antoivat oman panoksensa yhteisön musiikkielämään. Venäläistyneet sotilaat lauloivat ja esittivät varmasti myös oppimaansa venäläistä musiikkia, mikä omalta osaltaan vaikutti Helsingin juutalaiseen musiikkiin (ks. Idelsohn 1929, 396). 1800-luvulla juutalainen yhteisö oli hyvin uskonnollinen, ja siksi hepreankielisillä liturgisilla ja paraliturgisilla lauluilla oli tärkeä rooli yhteisön elämässä. Eri alueilta tulleet sotilaat ja uskonnolliset työntekijät toivat mukanaan omat melodiansa. 1900-luvun alussa alkoivat tuolloin juutalaisessa maailmassa vaikuttanut kansallisuusaate, sionismi sekä sosialismi ja jiddiśismi⁹ näkyä myös Helsingin juutalaisten elämässä. Vuonna 1906 järjestettiin Helsingissä Venäjän sionistien kolmas konferenssi, jonka puitteissa kehiteltiin nk. Helsingin ohjelma. Tämä julkilausuma kehotti juutalaisia sionistisen toiminnan lisäksi kehittämään yhteiskunnallista asemaansa ja kulttuurielämää niissä maissa, joissa he asuivat (Muir 2004, 32). Yhtenä konferenssin seurauksena voidaan nähdä samana syksynä Helsingissä perustettu jiddiśinkielinen kulttuuriyhdistys *Judišer literarer klub* (”Juutalainen kirjallisuuskkerho”), jonka toiminta piti sisällään kirjallisuuspiirin lisäksi kuoron ja teatteriryhmän (ibid.).¹⁰ Kuoron toimintaa jatkoi vuonna 1917 perustettu Juutalainen laulukuoro (nyk. Hazamir). Nämä kuorot institutionalisoivat vanhan jiddiśinkielisen kansanlauluperinteen Helsingissä. Ohjelmistoon lisättiin vähitellen myös uusia lauluja.¹¹ 1920-luvulle tultaessa yhteisö oli jo monessa suhteessa avoimempi ja otti enenevässä määrin vaikutteita ympäröivästä kulttuurista. Vanha juutalainen perinnekulttuuri alkoi väistyä, ja esimerkiksi ajan populaarimusiikki korvasi häissä ja juhlissa klezmer-musiikin.

⁸ Jiddiśin *Lite* ei maantieteellisesti vastaa nykyisen Liettuan aluetta vaan kattaa myös osan Valkovenäjältä ja Koillis-Puolasta.

⁹ *Jiddiśismi* on jiddiśiä juutalaisten viralliseksi kieleksi ajava kieliliike.

¹⁰ Samana syksynä perustettiin myös juutalainen urheiluseura *Stjärnan* (myöh. *Makkabi*), jonka toiminta voidaan myös nähdä osana sionistista ja juutalaiskansallista liikettä.

¹¹ Juutalaisen ohjelmiston lisäksi kuoro lauloi länsimaista taidemusiikkia alkupe- räiskielillä sekä (aškenasi)hepreaksi ja jiddiśiksi käännettynä. Yksi erikoisimmista esityksistä oli vuonna 1921 esitetty Camille Saint-Saënsin oopperan *Samson ja Dalila* jiddiśinkielinen mukaelma (Muir 2004, 54). Kuorossa oli tuolloin korkeatasoisia laulajia, mm. Isaac Skurnik, Herman Schaiabel, Rachel Salutskij ja Berta Waprinisky. Skurnik aloitti opintonsa Pietarin konservatoriossa mutta joutui keskeyttämään opintonsa vallankumouksen vuoksi (Skurnik 2005). Juutalaisen laulukuoron toiminnasta ks. Muir 2004, 49–56.

Jiddišin kieli ja jiddiškulttuuri alkoivat syrjäytyä sotien välisenä aikana. Vuoteen 1930 asti Juutalaisen yhteiskoulun (perust. 1918) uskonnon ja heprean opetus tapahtui vielä pitkälti jiddišiksi, vaikka kaksikielinen nuoriso puhui jo keskenään ruotsia (Muir 2004, 98). Tästä huolimatta juutalaisessa yhteisössä esitettiin sotien välisenä aikana jiddišinkielisiä näytelmiä ja revyitä.¹² Vähitellen jiddišin kielen käyttö kuitenkin hävisi lähes tyystin Helsingin juutalaisen seurakunnan julkisista tilaisuuksista.¹³ Suurin syy jiddišin kielen syrjäytymiseen oli kielellinen sopeutuminen valtaväestöön, ja toisaalta myös sionismi ja innostus nykyhepreaa kohtaan vähensivät kiinnostusta vanhan aškenasikulttuurin ylläpitoon. Monet uudet israelilaiset laulut syrjäyttivät jiddišinkieliset laulut, ja jotkut jiddišinkieliset kansanlaulut korvattiin nykyhepreankielisin käännöksin.¹⁴ Juutalainen laulukoro on ollut ainoa Helsingin juutalaisen seurakunnan instituutioista, joka on tähän päivään saakka ylläpitänyt jiddišinkielistä kulttuuria.

1.2 Helsingin juutalaisen yhteisön musiikki tutkimuskenttänä

Suomen juutalaisten musiikki on saanut osakseen hyvin vähän tieteellistä huomiota. Sitä koskevia artikkeleita ja opinnäytteitä on vain muutamia. Seppo Koistisen (1981) artikkeli ”Katsaus Suomen juutalaisten musiikkiin” esittelee juutalaisen musiikin nykytilaa artikkelin kirjoittamisen aikoihin; Anneliina Johanssonin (1993) opinnäytetyö *Itäjuutalainen lauluperinne Suomessa* (1993) tarjoaa lyhyen katsauksen Hazamir-kuoron jiddišinkielisten laulujen ohjelmistosta.

Suomeksi on ilmestynyt myös joitakin muita tutkimuksia, joissa käsitellään juutalaisten musiikkia yleensä laajemmassa kontekstissa mutta joissa ei analysoida Suomen juutalaisten musiikkia. Anna Brummerin ja Ritva Jaatisen (1983) opinnäyte ”*Sillä jos te pidätte kaikki nämä käskyt*” – *Juutalainen toorakantillaatio kahden esimerkin valossa* vertailee aškenasi- ja sefarditraditioita ja esittelee sapatin jumalanpalveluksen kaavaa Helsingissä. Brummer ja Jaatinen (1983, 30) toteavat, että ”musiikillinen toiminta Helsingin synagogan puitteissa ei ollut kovin vireää”, minkä vuoksi he analysoivat vain ulkopuolisia musiikkilähteitä. Risto-Pekka Pennasen (1989) artikkeli klezmer-musiikista tarjoaa hyvän katsauksen klezmerin alkuperään ja olemukseen. Kaisa Litin (1997) opinnäyte *Juutalainen sakraalimusiikki* sisältää kattavan kuvauksen synagogamusiikkiperinteestä. Liitti (1998, 1) kirjoittaa halunneensa käsitellä Helsingin juutalaisten liturgiaa mutta luopuneensa aiheesta, koska ei voinut äänittää synagogassa jumalanpalveluk-

¹² Helsingissä toimi vuonna 1922 perustettu juutalainen teatteriseura *Jidiše dramatiše gezešaft*, joka esitti sen puheenjohtajan ja ohjaajan Jac Weinsteinin kirjoittamia jiddišinkielisiä näytelmiä ja revyitä (Muir 2004, 72–74). Ohjelmistoon kuului myös jiddišiteatterin klassikkonäytelmiä esim. Šolem-Aleikhemilta, Jacob Gordinilta ja Sholem Aschilta.

¹³ 1970–80-luvuilla vanhempi sukupolvi puhui vielä keskenään jiddišiä (ruotsin ohella) ja esim. rabbi Mordechai Lanxner piti saarnansa pääosin jiddišiksi aina vuoteen 1982 asti, jolloin hän jätti viran.

¹⁴ Esimerkiksi hanukka-laulu *Oi khanike*, jonka vanhempi sukupolvi osaa jiddišiksi, on nykynuorisolle tuttu hepreankielisenä käännöksenä.

sen aikana juutalaisen uskonnollisen lain vuoksi. Iitin (ibid. 110–113) työssä on kuitenkin yleisluontoinen kuvaus sapattijumalanpalveluksen vietosta Helsingin synagogassa. Eero Tarastin artikkeli (1998) ”Juutalaisten musiikista” tarkastelee aihepiiriä Raamatun ajoista lähtien ja esittelee juutalaisia säveltäjiä klassisen musiikin kentässä.

Tämän artikkelin tarkoituksena on luoda kuvaus Helsingin juutalaisen yhteisön musiikkielämästä 1800-luvulla ja 1900-luvun alusta toiseen maailmansotaan saakka historiallisesta (Suomen juutalaisten vaiheet, juutalaisen musiikin kehitys) ja lingvistisestä (jiddişi ja sen murteet, heprean äskenasiaäntämys) perspektiivistä. Helsingin juutalaisten musiikista 1800-luvulla tiedetään hyvin vähän, koska sitä koskevia lähteitä on olemassa vain muutamia. Helsingin ja Suomen juutalaisten vanhaa kansanmusiikkiperinnettä ei ole etnografisesti taltioitu (yhtä poikkeusta lukuun ottamatta). Sitä ei tule esille kirjallisissa lähteissä eikä muistitiedossa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kansanrunouden arkistossa ei ole Suomen juutalaisten musiikkia koskevaa materiaalia. Tietävästi ainoan poikkeuksen muodostaa virolaisen lingvistin Paul Aristen vuonna 1969 tekemä haastattelu, joka on Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen nauhoitearkistossa. Ariste taltioi Pertti Virtarannan avustamana helsinkiläissyntyisen Moses Guthwertin (1884–1971) laulaman jiddiškielisen kansanlaulun ja kolme liturgista hepreankielistä laulua.¹⁵ Toinen ainutlaatuinen dokumentti Helsingin juutalaisten 1800-luvun musiikista on Pauline (Pessele) Wengeroffin (1833–1916) muistelmateos *Memoiren einer Grossmutter – Bilder aus der Kulturgeschichte der Juden Ruslands im 19. Jahrhundert* (1910). Wengeroff asui miehensä kanssa Viaporissa vuosina 1866–1870, ja hänen muistelmansa sisältää kolme Helsingin juutalaisten sotilaiden jiddiškielistä laulua. Tässä yhteydessä ei myöskään voi jättää käsittelemättä uskonnollisen populaarikirjailijan Hilja Haahden (Hilja Krohn; 1874–1966) romaanissa *Israelin tyttäret* (1903) olevia jiddiškielisiä kansanlauluja, vaikka niiden alkuperä on kyseenalainen. Arvokasta tietoa Helsingin juutalaisten kulttuurihistoriasta antavat myös helsinkiläissyntyisen Jac Weinsteinin (1883–1976) ruotsinkieliset kronikat ja muistelmat (1929, 1954, 1956, 1963 ja 1964). Näiden lisäksi artikkelin aineistona toimiva Helsingin juutalaisten musiikkielämää koskeva muistitieto pohjautuu tekemiini haastatteluihin (Bolotowsky 1998, Kantor 1998, Manuel 2000, Skurnik 2005, Tokazier 2005, Zweig 2005).

Artikkelissa hyväksi käytetyt juutalaista musiikkia koskevat kuvaukset ja teorit pohjautuvat pitkälti kahden tunnetun juutalaisen musikologian uranuurtajan, Abraham Zewi Idelsohnin ja Moişe Beregovskin tutkimuksiin. Idelsohn (1929) käsittelee klassikoksi muodostuneessa kirjassaan *Jewish Music in its Historical Development* niin liturgista musiikkia, kansanlauluja kuin klezmeriäkin. Beregovskin artikkelit (2000 [1934, 1937, 1946, 1962]) käsittelevät yksinomaan Itä-Euroopan juutalaisten kansanlauluja ja klezmer-musiikkia. Liturgisen musiikin

¹⁵ Suomen juutalaisten parissa on kuitenkin tehty joitakin äänityksiä yksityiseen käyttöön. Yksi tällainen on Turun juutalaisen seurakunnan 1960- ja 1970-luvun vaihteessa tekemä äänite, joka sisältää liturgisia lauluja (ks. tämän artikkelin luku 4). Myös Eelis Sella (1930–1992) on tehnyt joitakin äänityksiä laulamistaan liturgisista lauluista.

käsittelyssä tukeudun myös Idelsohnin työn jatkajan Baruch Joseph Cohonin (1950) sekä Yohanan Boehmin (1996) tutkimuksiin. Viime vuosina on ilmestynyt kaksi laajaa klezmer-musiikkia käsittelevää teosta, Henry Sapoznikin *Klezmer!* (1999) ja Yale Stromin *The Book of Klezmer* (2002). Niiden lisäksi tukeudun klezmerin osalta osmani-ajan musiikkiin erikoistuneen Walter Zew Feldmanin (2000) tutkimukseen 1800-luvun klezmeristä. Kansanlauluja käsittelevässä luvussa lähdeaineistona ovat toimineet useat juutalaisten kansanlaulujen antologiat ja niiden yhteydessä olevat kuvaukset (Ginzburg & Marek 1991 [1901], Cahhan 1957 [1912, 1927–28, 1931], Kipnis & Zeligfeld 1918 ja Vinkovetzky 1983–85). Helsingin juutalaisten jiddiškulttuuria käsittelevä (seemiläisten kielten ja kulttuurien tutkimuksen alan) väitöskirjani *Yiddish in Helsinki – Study of a Colonial Yiddish Dialect and Culture* (Muir 2004) luo artikkelissa käsittelemäni aiheelle laajemman historiallisen ja kulttuurisen viitekehyksen. Artikkelin kuvitukset ovat peräisin Suomen juutalaisten arkiston kuvakokoelmasta Kansallisarkistosta sekä Theodor ja Barbro Scheininin kotiarkistosta.

2 Jiddiškielinen kansanlauperinne

Jiddiškielistä kansanlauperinnettä Helsingissä tai Suomessa ei liioin ole systemaattisesti taltioitu (lukuunottamatta joitakin levysovituksia¹⁶) ja tutkittu. Nyt kansanlauperinteen kerääminen on jo lähes liian myöhäistä. Helsingin jiddišin murretta käsittelevää väitöstutkimustani (Muir 2004) varten haastattelin vuosina 1998–2003 kahtakymmentäneljää jiddišin puhujaa, jotka olivat syntyneet vuosina 1905–47. Haastattelutilanteessa useimmat informanteista eivät pystyneet muistamaan jiddiškielisiä lauluja, joita heidän lapsuudessaan oli laulettu. Yleensä ottaen laulut, joiden nimet tulivat esille, ovat sellaisia, joita muun muassa Juutalainen laulukuoro on esittänyt tähän päivään saakka. Jiddiškielinen kansanlauperinne on lähes tyystin hävinnyt jiddišin kielen myötä, mutta lähinnä vanhemman ikäpolven parissa osataan kuitenkin vielä joitakin kansanlauluja, kuten *Der rebe hot geheisn freilekh zain* ("Rabbi käski iloitsemaan") ja *Lomir ale in einem* ("Nyt kaikki yhdessä").¹⁷ Ensin mainittu on jiddiškielisen

¹⁶ Eelis Sellan ensimmäinen levy (*Israel sings*) sisältää kolme jiddiškielistä laulua, *Dos alte lidl*, *Der rebe Elimelekh* ja *Jome, Jome*. Ensimmäisen sävel pohjautuu vanhaan klezmer-melodiaan *Ma jofus*; sanat ovat uudemmat. *Der rebe Elimelekh* on Moyshe Nadirin käsialaa. Vain *Jome, Jome* on varsinainen kansanlaulu, joka on kuulunut mm. Juutalaisen laulukuoron ohjelmistoon. Eelis ja Seela Sellan yhteiset levyt (*S'brent – se palaa*, Kompass Records, 1979; *Valkeitten sun tähteis alla*, Kompass Records 1981) sisältävät toisen maailman sodan ajan gettolaulujen lisäksi joitakin populaareja jiddišteatterin lauluja sekä tunnetun laulun tekijän Mordechai Gebirtikin (1877–1942) lauluja. Kansanlauluja ei näillä levyillä ole. Marion Rung on levyttänyt joitakin jiddiškielisiä lauluja (koottuna CD-levyllä *Marion*, Oy Emi Finland Ab, 2004), joiden joukossa on yksi kansanlaulu, *Der rebe hot geheisn freilekh zain*.

¹⁷ Koistisen (1981, 79, 81) artikkeli sisältää Leo Skurnikin tekemät nuotinnokset näistä lauluista.



Kuva 1. Laulaja Ida Ekman (1875–1942) eli Ita Paulina oli Helsingissä rabbina toimineen Israel Jacob Morduchin tytär. (Suomen juutalaisten arkiston kuvakokoelma, Kansallisarkisto.)

kansanlaulun *Joške*, *Joške* ja sapatti-/klezmer-melodian *Ma jofus* (*Jofis*) ("Kuinka kaunis") yhdistelmä.¹⁸ Laulun *Lomir ale in einem* melodian elementtejä on Leo Skurnikin (2005) mukaan havaittavissa Jean Sibeliuksen toisen sinfonian kolmannessa osassa.¹⁹ Juutalaista syntyperää oleva laulaja Ida Ekman (os. Mor-

¹⁸ Laulu *Joške*, *Joške* (Joške on Joisefin ['Josef'] kutsumanimi) löytyy Cahanin (1957, 473) kansanlaulukokoelmasta, jossa laulun alkuperäksi mainitaan Kaunasin alue. Suomessa laulun *Der rebe hot geheisn freilekh zain* alku lauletaan *Ma jofus* -melodian mukaisena rallatuksena *tradi, ridi ridi ridi raidada daida...* ilman varsinaisia sanoja (ks. Koistinen 1981, 81).

duch; 1875–1942; ks. kuva 1) ja hänen pianistimiehensä Kalle Ekman olivat Sibeliuksen ystäviä, minkä vuoksi Skurnikin (2005) mukaan Sibelius olisi saattanut kuulla jonkin juhlan yhteydessä kyseisen, usein syntymäpäivillä ja muissa juhlissa laulettua laulun. Simon Parmet (1955, 22–34) ei kuitenkaan mainitse tätä yhteyttä kyseisen sinfonian analyysissään. Jiddišinkieliset laulut ovat myös kuuluneet Juutalaisen koulun musiikin opetusohjelmaan sen perustamisesta asti (Gräsbeck 1995, 41–44; Muir 2004, 97).

Etnografisten taltiointien ja kirjallisten kuvausten puutteen vuoksi on mahdollista saada tarkkaa kuvaa siitä, millaisia lauluja Helsingin juutalaisten parissa on aikoinaan laulettu. Kulttuurinsa kannalta Helsingin juutalaiset edustavat, kuten yllä todettiin, ”Liettuan juutalaista” perinnettä, ja näin ollen voidaan olettaa, että kansanlaulutkin ovat olleet pääosin peräisin Liettuan, Koillis-Puolan ja Valko-Venäjän alueilta. Kuvaavaa on, että edellä mainittu laulu *Joške, Joške* on Kaunasin alueelta kotoisin (Cahan 1957, 473). Tutkiessani Helsingin jiddišin murretta kävi ilmi, että muiden murrealueiden (lähinnä Keski-Puola) edustajien tuli sopeutua paikalliseen jiddišin murteeseen (Muir 2004, 9, 140). *Litvakit* eli ”Liettuan jiddišin” murteen ja juutalaiskulttuurin edustajat nimittäin suhtautuivat halveksivasti Puolan juutalaisten murteeseen ja kulttuuriin ylipäänsä, mikä on saattanut vaikuttaa myös kansanperinteeseen.²⁰

Itä-Euroopan aškenasien kansanlaulut kehittyivät toiseen suuntaan kuin Keski-Euroopan juutalaisten laulut, jotka olivat usein olleet joko uskonnollisia lauluja tai mukaemia sekulaareista saksalaisista lauluista (Idelsohn 1929, 379, 385).²¹ Itä-Euroopassa lauluja leimasi pikemminkin arkaaisempi kansanomaisuus. Laulut olivat usein anonyymejä, yksinkertaisia ja lyhyitä lauluja, jotka kuvasivat tavallisen kansan ja yksilöiden elämää ja tunteja. Erityisen laajaksi muodostui sekulaarien laulujen ryhmä, joka sisältää muun muassa rakkaus-, perhe-, kehtoja lastenlauluja sekä artesaanien, sotilaiden ja vallankumouksellisten lauluja (ks. Beregovski 2000, 42; Idelsohn 1929, 391–396). Jiddišinkielisten kansanlaulujen tekstit olivat usein topikaalisia: ne kertoivat jonkin konkreettisen tapahtuman (Beregovski 2000, 293). Idelsohn (1929, 396–400) luokittelee jiddišinkielisten kansanlaulujen sävelmät neljään ryhmään: 1) synagogarukousten liturgisiin asteikkoihin (jidd. *šteiger*) perustuvat melodiat, 2) luonnollisessa ja harmonisessa mollissa olevat melodiat²², 3) ukrainalaiseen doorilaiseen asteikkoon perustu-

¹⁹ Skurnik (2005) mainitsi käsitelleensä aihetta Helsingin juutalaisen seurakunnan *Hakehila*-lehdessä. Lehden huonon saatavuuden vuoksi en löytänyt kyseistä artikkelia.

²⁰ Monet jiddišinkieliset Helsingin juutalaiset identifioivat itsensä tai vahempansa ”Venäjän juutalaisiksi” (jidd. *rusiše jidn*), vaikka vanhemmat olisivat kotoisin nykyisen Puolan, Liettuan tai Valko-Venäjän alueelta (Muir 2005, 28–29).

²¹ Idelsohnin (1929, 379–380) mukaan maalliset laulut syntyivät Keski-Euroopan juutalaisten parissa vasta kun juutalaiset eristettiin gettoihin 1500-luvulla. Länsijiddišinkielinen kansanlauluperinne hävisi emansipaation myötä 1800-luvun alussa.

²² Beregovskin (2000, 294) mukaan 50 % jiddišinkielisistä kansanlauluista kulkee luonnollisessa mollissa.

vat melodiat ja 4) saksalaisilta ja slaaveilta omaksutut duurimelodiat. Valtaosa jiddišinkielisistä kansanlauluista edustaa luokkia 1 ja 2. Näistä jälkimmäisen luokan melodioiden alkuperää ei Idelsohnin mukaan voida aina määrittää kovinkaan suurella tarkkuudella; vaikuttimina ovat voineet olla niin slaavilaiset, romaaniset kuin vanhat juutalaisetkin sävelmät. Jotkut lauluista oli tarkoitettu yksin laulettaviksi, toiset ryhmälauluiksi, joiden tahdissa saatettiin tanssia.²³ Joitakin klezmer-melodioita laulettiin myös kansanlauluina. Jiddišinkieliset kansanlaulut esitettiin pääosin yksiaänisesti ja ilman säestystä. (Ibid. 2000, 292–293.) Joskus säestyksenä saatettiin käyttää esimerkiksi viulua. Helsingissä vuosina 1867–1887 palvelleen Abraham ja Mauritz Stillerin isän Hirsch Stillerin tiedetään esittäneen lauluja balalaikan säestyksellä (Smolar 2003, 17–19).

Jiddišinkieliseen lauluperinteeseen kuuluu myös purimina²⁴ esitettävä *purim-špil* (tai *Akhašveireš-špil*) -näytelmä. 1500-luvulla yleistynyt purim-näytelmä pohjautuu Esterin kirjan tapahtumiin, ja se on saanut vaikutteita muun muassa puolalaisesta joulunäytelmäperinteestä (Borzymińska & Żebrowski 2003, 380–381). Myöhemmin purim-näytelmiin lisättiin tarinoita ja juonia *midraš*-kirjallisuudesta ja eri legendoista, ja näytelmä sai poliittisen, satiirisen luonteen. Purim-näytelmän esittäjät olivat usein ješiva-opiskelijoita, jotka kiersivät talosta taloon (vrt. Suomen tiernapoikaesitys). *Purim-špil*-näytelmiä esitettiin Helsingissä vielä sotien välisenä aikana (Bolotowsky 1998).

2.1 Juutalaisten sotilaiden laulut (Pauline Wengeroffin mukaan)

Pari vuotta juutalaisten asevelvollisuuslain voimaan astumisen (1827) jälkeen saapui Helsingin Viaporiin Grodnon kuvernementista Nikolain sotilaita, *Nikolajevske soldatn*, kuten heitä jiddišiksi kutsuttiin (Halén 2000, 29–31). He olivat täysi-ikäisiä miehiä, jotka astuivat heti palvelukseen. Joitakin vuosia heidän jälkeensä tuli myös nk. kantonistisotilaita, jotka oli värvätty alaikäisinä. Nuorimmat kantonistirekryytit saattoivat olla jopa kahdeksanvuotiaita, jotka oli riistetty vanhemmiltaan väkisin (Stanislawski 1983, 13–31). Heidät lähetettiin usein kauas kotiseudultaan sotilaskouluihin. Saavutettuaan täysi-ikäisyyden kantonistit aloittivat sotilasuransa, joka saattoi kestää jopa 25 vuotta. Näissä ankeissa olosuhteissa syntyi jiddišin- ja venäjänkielisiä lauluja, jotka kertovat muun muassa rekrytointitavan raakuudesta ja tuskasta, jota kotiseudultaan, perheestään, kulttuuristaan ja uskonnostaan irti riistetyt sotilaat kokivat (Noy 1991, 41). Näitä lauluja laulettiin myös Viaporissa. (Ks. kuva 2.) Pauline Wengeroff (1910, 155–159) tuo esille kolme tällaista laulua Berliinissä vuonna 1910 ilmestyneessä

²³ Enemmän tästä ks. New Yorkissa sijaitsevan YIVO Institute for Jewish Researchin laatima jiddishkulttuuria käsittelevä laajahko oppimateriaali osoitteessa <http://epyc.yivo.org/main.php?uid=teachers> (2.5.2006). Sivuilla voi myös kuunnella näytteitä juutalaisesta musiikista.

²⁴ *Purim* (hepr. 'arvat') on juutalainen illojuhla, jolloin muistellaan Persian juutalaisten pelastumista kuningas Kserksesin neuvonantajan Hamanin aikeesta tuhota heidät. Purimina luetaan synagogassa (Vanhan Testamentin) Esterin kirjaa.

muistelmateoksessaan, jossa hän kertoo ajastaan Suomessa. Laulut alkavat seuraavin sanoin: *Sitzen Schneider arim Tisch* ("Istuvat räätälit pöydän ympärillä"), *Wie es is bitter* ("Kuin on katkeraa") ja *As och ün' Weih zu jüdische Kinder* ("Voi juutalaisia lapsia"). Wengeroffin transkriptio laulun sanoista noudattaa pitkälti saksalaista ortografiaa; se ei ole mitenkään systemaattinen²⁵ ja se sisältää runsaasti murteellisia piirteitä. Wengeroffin siteeraamat laulut ovat mielenkiintoisia, koska ne eivät esiinny esimerkiksi Ginzburgin ja Marekin (1991) tunnetussa jiddišinkielisten kansanlaulujen kokoelmassa, joka ilmestyi Pietarissa vuonna 1901, tai Cahanin (1957) ja Beregovskin (2000) vastaavissa kokoelmissa, joissa on runsaasti sotilaslauluja. Laulujen melodioista Wengeroff ei sano mitään.



Kuva 2. Helsingissä 1800-luvulla tsaarin armeijassa palvelleita juutalaisia sotilaita. Monet juutalaiset toimivat armeijan musiikkikompanioissa; oikealla istuva mies on musiikkikompanian univormussa. (Suomen juutalaisten arkiston kuvakokoelma, Kansallisarkisto.)

²⁵ Mm. samat sanat esiintyvät useissa eri muodoissa (esim. *üns* – *uns*, 'meitä') ja samoja foneemeja kuvataan eri grafeemein (esim. *Gros* – *Hås*).

Yhden säkeistön pituinen *Sitzen Schneider arim Tisch* kertoo räätäleistä, joita varoitetaan ulkona liikkuvista *khapereista* ('kaappaajat'), jotka etsivät sopivia miehiä tai poikia armeijaan:

<i>Sitzen Schneider arim Tisch</i>	Istuvat räätälit pöydän ääressä,
<i>Oj, oj, oj nähen</i>	ai-ai-ai ompelevat.
<i>Kimmt a giter Briderl</i>	Sisään tulee hyvä veli
<i>Ûn sagt die Chapperlach gehen!</i>	ja sanoo että kaappaajat ovat liikkeellä!

Juutalaisyhteisöjen, *kagaalien*, tuli toimittaa asukaslukuunsa nähden tietty määrä nuoria Venäjän sotilasviranomaisille. Yhteisön palkkaama *khaper* saattoi kaapata kenet tahansa sopivan, usein köyhälistöön kuuluvan tai orvon nuoren. *Wie es is bitter* kertoo kaapatusta juutalaispojasta, jota yritetään venäläistää:

<i>Wie es is bitter,</i>	Kuin on katkera,
<i>Meine liebe Mitter,</i>	rakas äitini,
<i>A Schiffele auf'n grünem Gros</i>	laiva vihreällä nurmella,
<i>Asoj is bitter,</i>	niin on katkeraa,
<i>meine liebe Mitter,</i>	rakas äitini,
<i>M'tüt doch mir chappen,</i>	että minut otetaan kiinni
<i>Wie a Hås</i>	kuin jänis.

[...]

<i>Wie es is bitter,</i>	Kuin on katkera,
<i>meine liebe Mitter</i>	rakas äitini,
<i>A Bäumele ohn Ritter.</i>	puu ilman oksia,
<i>Asoj is bitter,</i>	niin on katkeraa,
<i>meine liebe Mitter</i>	rakas äitini,
<i>M' tüt doch mir machen</i>	että minusta tehdään
<i>Far a Moskowiter.</i>	muskoviittia.

Kantonistikouluissa juutalaiset nuoret joutuivat monenlaisten paineiden alle. Eräiden laskelmien mukaan noin puolet rekryteistä kääntyi kristinuskoon (Stanislawski 1983, 25). Monet nuoret yksinkertaisesti menehtyivät rankoissa olosuhteissa.²⁶ Rekryttejä yritettiin venäläistää myös kielellisesti ja heidän äidinkieltensä, jiddišin, käyttöä rajoitettiin. Kurjuutta lisäsi se, ettei heillä monesti ollut mahdollisuutta pitää yhteyttä omaisiinsa. Jotkut kantonistit yrittivät kääntyä aikuisina takaisin juutalaisuuteen. 1870-luvulla kaksi viaporilaista kantonistia, Itshok ja Schleimo, ilmoittivat, etteivät he enää halunneet tunnustaa kreikkalaiskatolilaista uskoa; tästä hyvästä he joutuivat neljäksi vuodeksi arestiselliin, kunnes heidät lopulta vapautettiin ja heidän annettiin harjoittaa omaa uskoaan

²⁶ Viipurilaisen Hersz Frydbergin kirjoittama Suomen juutalaisten historiasta kertova eppinen runoelma *Nit kein legende* ("Ei mikään legenda") kertoo myös kantonistien kohtaloista ja siitä, kuinka heitä saatettiin kiduttaa, jotta he luopuivat uskostaan. Runo löytyy translitteroituna ja käännettynä Jukka Hartikaisen (1998) artikkelista.

(Jacobsson 1951, 97–99). Viaporissa juutalaisilla oli ollut oma rukoushuoneensa 1830-luvulta lähtien. Vuonna 1870 se siirtyi Langénin huvilan sivurakennukseen Helsingin Siltasaareen (Weinstein 1956).

Kolmas Wengeroffin muistiin kirjoittamista lauluista on pisin, kaikkiaan yhdeksän säkeistön pituinen. Se kertoo perinteisen uskonnollisen juutalaisen elämän ja Venäjän armeijan todellisuuden yhteentörmäämisestä. Laulun kolmas säkeistö käsittelee sitä, miten armeijassa juutalaisten ei ollut aina mahdollista syödä košer-ruokaa, puhumattakaan mahdollisuudesta pukeutua juutalaisen lain mukaisiin vaatteisiin, jotka eivät sisällä villan ja puuvillan sekoitteita eli *šatnezia*:²⁷

<i>Bitter is doch unser leben asoi wie der Toit</i>	Elämämme on katkera kuin kuolema,
<i>As mir darfen essen dem Jewonischen</i>	sillä meidän täytyy syödä vieraan vallan
<i>Broit</i>	leipää
<i>As mir darfen gehen in „schatnes“</i>	ja kulkea ”saastaisissa” vaatteissa,
<i>gekleid’t,</i>	
<i>Dus is doch unsere bittere Noit.</i>	tämä on juuri meidän katkera osamme.
<i>Der was im Himmel, der versteht.</i>	Hän, joka on taivaissa, ymmärtää.
<i>Gott Gott worüm bist di dir vün uns</i>	Jumala, Jumala, miksi olet kääntynyt
<i>pourisch!</i>	meistä pois!

Laulujen murteellisista piirteistä voi tehdä joitakin johtopäätöksiä lauluntekijöiden alkuperästä. Kaikissa kolmessa laulussa on selviä keskijiddišin (”Puolan jiddišt”) tai kaakkoisjiddišin (”Ukrainan jiddišt”) piirteitä, kuten esimerkiksi vokaalin /u/ esiintyminen muodossa *i* tai *ü* (esim. **Mutter* > *Mitter* ’äiti’, **tut* > *tüt* ’tekee’).²⁸ Laulun *Wie es is bitter* loppusoinnut perustuvat tähän vokaalimuutokseen (vrt. *bitter*, *Mitter*, *Ritter*). Laulun *As och ün’ Weih zu jüdische Kinder* loppusoinnut perustuvat puolestaan selvästi koillisjiddišin (”Liettuan jiddišt”) murteeseen, vaikka laulu on kirjoitettu keski-/kaakkoisjiddišin mukaisesti. Koillisjiddiisiä leimaa muun muassa diftongimuutos /oi/ > /ei/. Kyseisessä laulussa sanat *Toit* ’kuolema’, *Broit* ’leipä’ ja *Noit* ’tarve, hätä’ kuuluisivat olla tämän murteen mukaisissa muodoissa **Teit*, **Breit* ja **Neit*, jotta ne sointuisivat sanojen *gekleid’t* [gkeleit] ’puettu’ ja *versteht* [faršteit] ’ymmärtää’ kanssa. Sama piirre tulee esiin muissa säkeistöissä. Laulun loppusoinnut noudattavat pääasiassa kaavaa AAAABA. Jotkut säkeistöt näyttävät kuitenkin olevan puutteellisia ja/tai rivit ovat hieman epäjärjestyksessä. Muutos /ei/ > /oi/ sanojen äänneasussa voi olla Wengeroffin oman stilisoinnin tai standardisoinnin tulos, tai sitten laulua laulanut sotilas on ollut Puolasta kotoisin. Weinreichin (1957, 554) mukaan riimi ei ollut mikään este laulun siirtymiselle murrealueelta toiselle tai toisen murteen puhujalle: siirtymisen yhteydessä saatettiin joitakin sanoja korvata toisilla, jotta loppusointu

²⁷ Vrt. ”Älä käytä vaatteita, jotka on kudottu kahdesta eri lankalajista, villasta ja pellavasta” (5 Moos. 22:11).

²⁸ Jiddišin murrealue on klassisesti jaettu kolmeen osaan: koillisjiddišin (”Liettuan jiddišt”), kaakkoisjiddišin (”Ukrainan jiddišt”) ja keskijiddišin (”Puolan jiddišt”) alueeseen. Maantieteellisten nimien käyttö jiddišin murteista puhuttaessa voi olla harhaanjohtavaa, sillä murrealueiden rajat eivät täysin vastaa niitä. Jiddišin murteista ja vokaalimuutoksista ks. Herzog 1965.

toteutuisi. Keskijiddišin puhujat edustivat kuitenkin vähemmistöä Helsinkiin tulleiden juutalaisten parissa. Sotilaiden kotipaikkatietojen perusteella tiedetään, että vain noin neljännes heistä tuli ”Puolan jiddišin” valta-alueelta; enemmistö puhui koillisjiddišiä, joka muodosti myös pohjan Helsingissä puhutulle jiddišille (Muir 2004, 21-28).

Kantonistilaitos lakkautettiin vasta vuonna 1856 Aleksanteri II:n myötävaikutuksesta (Klier 1995, 332). Vuonna 1874 käyttöön otettu uusi asevelvollisuuslaki oli edellistä huomattavasti inhimillisempi. Alkuajan raakuudet olivat kuitenkin jättäneet syvät arvet, ja muisto niistä siirtyi sukupolvelta toiselle kantonistilaulujen välityksellä (Noy 1991, 41).

2.2 Moses Guthwertin *Eräs ihminen vaeltaa maailmassa* (Paul Aristen ja Pertti Virtarannan taltioima kansanlaulu)

Moses (Meische) Guthwertin lapsuudessa 1880-luvulla Helsingin keskustassa asui pysyvästi yli 400 jäsenen juutalainen yhteisö, joka koostui palvelusta suorittavista ja sen päättäneistä juutalaisista sotilaista ja heidän perheistään. Juutalainen kortteli, *jiddiše gas*, oli pitkään ollut Kruununhaan pohjoisosassa, mutta yhteisön painopiste alkoi vähitellen siirtyä uuden ns. narinkka-torin²⁹ myötä Kamppiin. Moses Guthwertin isä Joel Guthwert oli alunperin kotoisin Łomżan kuvernementista Koillis-Puolasta. Hän toimi sotilaana Viaporissa Turkin sodan (1877–1878) aikana, minkä jälkeen hän asettui Helsinkiin. Hän avioitui Moskovaan kotoisin olleen Hodes Iten kanssa, ja heille syntyi yhdeksän lasta, joista Moses oli toinen. Guthwertien koti oli traditionaalinen muttei tiukan ortodoksinen. Moses Guthwert kävi jiddišinkielistä uskonnollista alkeiskoulua hederiä (jidd. *kheider*) ja jatkoi opintojaan vuonna 1893 perustetussa juutalaisessa koulussa (*Judiska Skolan i Helsingfors*), jossa hän oppi ruotsia ja venäjää. Moses Guthwertin sukupolvi käytti paljon jiddišiä keskinäisessä kanssakäymisessään ja pystyi sujuvasti sitä lukemaan ja kirjoittamaan.

Virolainen jiddišiin perehtynyt kielitieteilijä Paul Ariste vieraili pari päivää Helsingissä huhtikuussa vuonna 1969 tavoitteenaan taltioida Suomen jiddišiä yhdessä Pertti Virtarannan kanssa. Tuolloin he tapasivat Guthwertin. Kielen ohella Ariste oli kiinnostunut kansanperinteestä. Toimiessaan Viron kansanperinnekustoksissa vuosina 1926–1927 hän oli kerännyt Tarton juutalaisten folklorea (Verschik 2003, 118). Haastattellessaan Guthvertiä Ariste kysyi, muistiko tämä nuoruudestaan lauluja tai tarinoita. Guthwert kertoi osanneensa lapsuudessaan paljon jiddišinkielisiä lauluja mutta sai haastattelutilanteessa mieleensä vain yhden. Guthwertin esittämä kansanlaulu *Es vandert arum a mentš in der velt* (”Eräs ihminen vaeltaa maailmassa”; ks. esimerkki 1) ei esiinny edellä mainituissa kansanlaulukokoelmissa eikä niistä myöskään löydy sisällöltään samantapaista laulua. Guthwert (1969) esitti laulusta, joka hänen mukaansa oli

²⁹ Vuosien 1869 ja 1876 Suomen viranomaisten säädöksiin mukaan juutalaiset saivat käydä kauppaa pientavaralla ja vanhoilla vaatteilla (Harviainen 1998, 294). Helsingin juutalaiset myivät näitä tavaroita nk. *narinkka-torilla* (ven. *na rynke 'torilla'*).

kyllä pidempi kuin mitä hän saattoi esittää, vain kaksi toisistaan melodisesti poikkeavaa jaksoa:

*es vandert arum a mentš in der velt,
är geit fun land tsu land.
är laidet dokh nebakh hunger un kelt,
un är iz tsu špot un tsu šand.*

Eräs ihminen vaeltaa maailmassa,
hän kulkee maasta maahan.
Hän kärsii raukka nälkää ja kylmää,
hän on pilkan ja ivan kohteena.

*dos iz der eibiker id,
vos lait nebakh di greste tsores.
ven vet šein got aroishelpm em,
hofentlikh az mošiakh vet kumen.*

Hän on tuo ikuinen juutalainen,
joka raukka kärsii suurimmat murheet.
Milloinka Jumala tulee vihdoin hänen avukseen,
toivottavasti kun Messias saapuu.

Laulun melodia jakautuu kaksiosaisiin lausekkeisiin, jotka puolestaan jakautuvat kahteen säkeeseen. Beregovskin (2000, 293) mukaan valtaosa jiddišinkielisistä kansanlauluista noudattaa tätä kaavaa. Tämä puolestaan on sopusoinnussa ABCB- tai ABAB-nelisäkeen kanssa (kuten yllä, ks. ensimmäinen jakso), joka on tyypillinen jiddišinkieliselle folklorella. Guthwertin ääntämys noudattaa selvästi koillisjiddišin murretta (esim. yllä mainittu diftongimuutos /oi/ > /ei/). Ääntämyksessä on myös havaittavissa Helsingin jiddišille tyypillinen piirre, nimittäin /e/:n ääntyminen pitkänä /ä:/:nä ennen tremulanttia /r/, esimerkiksi *er > ä:r* 'hän'. Kyseinen piirre johtuu suomenruotsin vaikutuksesta (Muir 2004, 178). Guthwert esittää haastattelussa myös hepreankielisiä uskonnollisia lauluja, joita käsittelen artikkelissa myöhemmin liturgisten laulujen yhteydessä.

es van-dert a rum a mentsh in der velt är geit fun land tsu land är
laidet dokh ne-bakh hun-ger un kelt un är iz tsu shpot un tsu shand dos iz der ei-bi-ker
id vos lait ne-bakh di gre - ste tso-res ven vet shein got a - rois-hel-pm em
ho-fent-likh az mo-shi-akh vet ku-men

Esimerkki 1. Es vandert arum a mentš in der velt... (nuotinnus Eva Jacob).

2.3 Jiddišinkieliset kansanlaulut Hilja Haahden romaanissa *Israelin tyttäret*

Hilja Hahti teki Suomen juutalaisten elämää kuvaavaa romaaniaan *Israelin tyttäret* (1903) varten huolellista pohjatyötä perehtyen juutalaisuuteen muun muassa Helsingissä ja Leipzigin matkallaan vuonna 1901 (Heikkinen 2002, 32). Romaanissa on yksityiskohtaisia kuvauksia Suomen juutalaisten elämästä ja juutalaisesta tapakulttuurista ylipäätään vuosisadan vaihteen Helsingissä.³⁰ Hahti (1920 [1903], 101–104) kuvailee esimerkiksi tarkasti Langénin huvilan synagogaa. Juutalaisten päähahmojensa puhetta hän on höystänyt jiddišinkielisin sanoin ja sanonnoin, jotka hän on ilmeisesti kerännyt henkilöiltä, joihin hän kenttätyönsä aikana tutustui.³¹ Hahti oli alunperin koulutukseltaan saksanopettaja ja ymmärsi omien sanojensa mukaan jiddišiä vaikkei osannut sitä lukea (Heikkinen 2002, 49). Hahti osoitti myös kiinnostusta jiddišinkielistä kirjallisuutta kohtaan (ibid.).

Lauluilla näyttää olleen tärkeä rooli Haahden tuotannossa. *Israelin tyttärissä* on kolmen jiddišinkielisen laulun lisäksi useita suomenkielisten laulujen katkelmia (ks. Hahti 1920 [1903], 56, 59 ja 176). Ei voida kuitenkaan varmuudella tietää, mistä Hahti on kerännyt romaanissaan esille tuomansa laulut. Hän ei mainitse asiaa päiväkirjoissaan. Edellä luvuissa 2.1–2.2 tarkasteltujen laulujen tavoin nämäkään eivät esiinny tunnetuissa jiddišinkielisten laulujen antologioissa. Laulut on transkriboitu romaanissa saksalaisen ortografian ja jopa äänneasun mukaan, minkä seurauksena monet sanat ovat jiddišin kielelle täysin vieraassa asussa (vrt. *dürfen* < jidd. *darfn*, *werd* < jidd. *vet*, *teurer* < jidd. *taierer*, *haben* < jidd. *hobn*, *sie* < jidd. *zei*). Transkriptioista voidaan päätellä, että laulujen kerääjän perehtyneisyys jiddišin kieleen on ollut varsin heikko. Romaanissa laulujen suomennokset löytyvät alaviitteinä (alla olevien esimerkkien suomennokset ovat Haahden alkuperäiset).

Lauluista ensimmäinen *Mir wellen damals gar nischt haben zu sorgen* ("Silloin ei ole huolia meillä") edustaa humoristisia, hasidien elämää satirisoivia lauluja. Vastaavanlaisia lauluja on jiddišinkielisten laulujen antologioissa useita (ks. esim. Cahan 1957, 428–429; Vinkovetzky et al 1985, 52–74). Usein näitä lauluja on esitetty juomalauluina, ja niin myös Haahden romaanissa:

<i>Mir wellen damals gar nischt haben zu sorgen,</i>	Silloin ei ole huolia meillä
<i>mir wellen nischt dürfen leihen un borgen,</i>	eikä tarvitse lainailla;
<i>was Chasidim wellen dürfen, wellen sie bekummen,</i>	hurskaat juutalaiset saavat mitä tahtovat,
<i>wenn Maschiach werd kummen!</i>	kun Messian tulee.

<i>Mit Wein un Branntwein werd gehn der Regen,</i>	Sataa viiniä ja paloviinaa, ³²
<i>un nur vun die Chasidims wegen – –</i>	ja ainoastaan hurskaitten tähden – –

³⁰ Romaanissa on myös kohtauksia pienemmästä suomalaisesta kaupungista (mitä ilmeisimmin Hämeenlinnasta) ja Leipzigin.

³¹ Hahti tutustui vuosien mittaan moniin Suomen juutalaisiin. Läheinen suhde hänellä oli mm. Rosa Fuchsin ja Fanny Engelin kanssa (Heikkinen 2002, 32, 69).

³² Tai: "Sade väistyy viinin ja paloviinan myötä."

Toinen lauluista *Ich muss noch wandern* ("Minun täytyy vielä vaeltaa") on sisällöltään lähestulkoon sama kuin edellä käsitelty Guthwertin laulama *Es vandert arum a mentš in der velt*, joka kertoo "ikuisesta juutalaisesta" ja kaiuusta takaisin "luvattuun maahan":

*Ich muss noch wandern
vun ein Land zum andern,
ich bin bald da, bald dort.
Jeruschalajim,
Jeruschalajim,
mein teurer, heiliger Ort!*

Minun täytyy vielä vaeltaa
maasta toiseen;
olen milloin siellä milloin täällä.
Jerusalem,
Jerusalem,
kallis pyhä paikkani!

Kolmas laulu *Die Veigel die heben die Flüglech auf* ("Linnut nostavat siipensä lentoon") on fragmentti pidemmästä rakkauslaulusta:

Die Veigel die heben die Flüglech auf Linnut nostavat siipensä lentoon
un nemen auch mit meine Thrären arauf... ja ottavat mukaansa kyyneleeni.

Cahanin (1957, 121) laulukokoelmassa on sisällöltään samantapainen laulu *Bai nakht oif main geleiger* ("Yöllä vuoteessani"), jossa tyttö itkee rakastettuaan. Haahden romaanissa laulu on sijoitettu kohtaan, jossa toinen päähenkilöistä (Mirjam) joutuu valitsemaan rakastettunsa ja perheen valitseman sulhasen väliltä. Sovitut avioliitot (jidd. *šidakh*) olivat vielä 1800-luvulla hyvin yleisiä Itä-Euroopan juutalaisissa yhteisöissä. Vaikka sana "rakkaus" lienee ollut kielletty noissa olosuhteissa, siitä huolimatta kansanlaulujen kerääjät ovat taltioneet runsaasti rakkauslauluja (Beregovski 2000, 291).

2.4 Juutalainen laulukuoro ja Simon Parmetin, Samuel Rubinsteinin ja Adolf Fleischnerin (kansan)laulusovitukset

Vuonna 1906 perustettu kuoro ja sen seuraaja, vuonna 1917 perustettu Juutalainen laulukuoro institutionalisoivat jiddišinkielisen lauluperinteen Helsingissä. Ensimmäisen kuoron toiminnasta ei tiedetä paljon. Moses Pergamentin (1893–1977), joka loi Ruotsissa säveltäjän ja musiikkikriitikon uran, tiedetään säveltäneen kuoroa varten joitakin jiddišinkielisiä lauluja.³³ Myös kielitieteilijän koulutuksen saanut Samuel Rubinstein (1886–1952; ks. kuva 3) oli mukana ensimmäisen kulttuuriyhdistyksen toiminnassa (Muir 2004, 49). Juutalaisen laulukuoron nuotteja ja muuta materiaalia on säilynyt Suomen juutalaisten arkistossa. Laulukuoron ohjelmiston sanotaan koostuvan juutalaisten sotilaiden Suomeen

³³ Juutalaisen laulukuoron nuotistossa on Moses Pergamentin vuonna 1913 Avrom Reizenin samannimiseen runoon säveltämä laulu *Der chosen* ("Sulhanen") sekä myöskin Reizenin runoon sävelletty *A winterlied* ("Talvilaulu") vuodelta 1914 (Juutalaisen laulukuoro ry:n arkisto, Suomen juutalaisten arkisto, Kansallisarkisto). Molemmat laulut liitettiin vuonna 1917 perustetun Juutalaisen laulukuoron ohjelmistoon.

tuomista lauluista. Simon Parmet (alunp. Pergament) (1897–1969), joka oli yksi kuoron perustajajäsenistä ja sen ensimmäinen johtaja,³⁴ sovitti yhdessä Samuel Rubinsteinin kanssa yli neljäkymmentä jiddišinkielistä laulua. Niistä suurin osa on Parmetin käsialaa (Johansson 1993, 11). Laulujen tekstit noudattavat koillisjiddišin murretta (ks. Muir 2004, 52, 134–135).

Helsingiläissyntyinen kapellimestari ja musiikkikirjailija Simon Parmet aloitti vuonna 1915 opintonsa Pietarin konservatoriossa Aleksandr Glazunovin johdolla (ks. kuvat 4 ja 5). Hän joutui kuitenkin (Skurnikin tavoin) keskeyttämään opintonsa vallankumouksen vuoksi (Skurnik 2005) ja opiskeli myöhemmin Berliinissä. 1920-luvulta lähtien hän esiintyi kapellimestarina Euroopassa ja Israelissa ja 1940-luvulla Yhdysvalloissa. Muun muassa Suomalaisen oopperan kapellimestarina (1928–1932) ja Radio-orkesterin ylimääräisenä kapellimestarina (1948–1953) toimineen Parmetin oli juutalaisesta syntyperästään johtuen



Kuva 3. ”Jos haluatte tietää kuinka monta miestä on talossa, katsokaa seinälle! Niin monta kuin on viulua, niin monta on miestä!”³⁵ (Jitskhok Leibuš Perets 1951, A gilgl fun a nign.) Yksi juutalaisen laulukuoron johtajista Samuel Rubinstein yhdessä veljiensä, kapellimestari Moses (Matti) Rubinsteinin ja David Rubinsteinin kanssa 1890-luvun alkupuolella. Veljesten sisko Sara Rubinstein (Skurnik) opiskeli pianonsoittoa Wienissä. (Theodor ja Barbro Scheininin kotiarkisto.)

vaikea edetä urallaan Suomessa, ja hän sai enemmän huomiota Suomessa vasta vanhalla iällä (Skurnik 2005).

Parmetin ja muiden Suomen juutalaisten nuorten muusikoiden kiinnostus juutalaista kansanmusiikkia kohtaan oli osa laajempaa ilmiötä Itä-Euroopan juutalaisten parissa. 1900-luvun alkuvuosina Pietarin konservatorion juutalaiset muusikot ja säveltäjät kiinnostuivat Nikolai Rimski-Korsakovin myötävaikutuksella omasta kansantaiteestaan (Beregovski 2000, 289). Tämän tuloksena perustettiin Pietariin vuonna 1908 Juutalaisen musiikin seura,³⁶ jonka tavoitteena oli luoda juutalaiseen kansanmusiikkiin perustuvaa sävellystäidettä. Siihen asti juutalaista kansanmusiikkia oli julkaistu olemattoman vähän, minkä takia seuran jäsenet joutuivat itse keräämään materiaalia sävellystyötään varten. Jiddišinkielisten kansanlaulujen sovittamisen lisäksi Parmet sävelsi vuonna 1934 musiikin Kansallisooopperan *Dibuk*-näytelmään (Koskimies 1970, 321). *Dibuk* oli alunperin Š. An-skin (Šloime Rapaport; 1863–1920) jiddišinkielinen näytelmä, joka perustui hänen vuosina 1911–1914 keräämäänsä etnografiseen materiaaliin.³⁷ Myös laulukuoron kolmikielinen (ruotsi-jiddiš-heprea) tunnushymni *Vår judiska sång – Unser jidiš gesang – Uru hitoraru samarim* on Parmetin tekemä. Myös Parmetin vanhemman veljen, muun muassa viulunsoittoa Pietarin konservatoriossa opiskelleen säveltäjä, kapellimestari ja musiikkikirjailija Moses Pergamentin orkesteri- ja laulusävellyksissä on selvä juutalainen leima (Dahlström 2005, 431). Se on kuultavissa muun muassa hänen pääteoksenaan pidetyssä, vuonna 1944 sävelletyissä vokaalisinfoniassa *Den judiska sången* solistille, kuorolle ja orkesterille.

Anneliina Johansson (1993, 17–21) on luokitellut Parmetin ja Rubinsteinin Juutalaiselle laulukuorolle sovittamat laulut käyttäen apunaan Vinkovetzky'n et aliin (1983–85) *Antologie fun jidiše folkslider* -teoksen luokittelua.³⁸ Luokittelu antaa hyödyllisen yleiskatsauksen laulukuoron ohjelmistoon (SP = Simon Parmet, SR = Samuel Rubinstein):³⁹

³⁴ Muut perustajajäsenet olivat Isaac Skurnik (1898–1975), Abraham Rubinstein (1893–1918) ja Hillel Schwartzmann (1898–1923).

³⁵ *Ir vilt visn, vifl manslait es gehern tsu a štub, kukt oif di vent! Vifl es hengen fiddlekh, azoi fil manslait!*

³⁶ Samana vuonna perustettiin myös Juutalainen historiallis-etnografinen seura, jonka toimesta kerättiin talteen huomattava määrä laulu- ja musiikkitaideita. Vuosina 1911–1914 seura järjesti laajan ekspedition nykyisen Länsi-Ukrainan alueelle.

³⁷ Ks. edellinen alaviite.

³⁸ Johanssonin (1993) tutkielma sisältää myös lyhyen analyysin laulujen melodioista sekä joidenkin laulujen nuotinnokset. Juutalainen laulukuoro levytti vuonna 1983 neljätoista Parmetin ja Rubinsteinin sovittamaa laulua (*Hazamir: Jiddishinkielisiä kansanlauluja*, joht. Leo Skurnik, HAS 19832 C-kasetti, 1983).

³⁹ Mainittujen laulujen *Oifn oivn zitst a meidl, Lomir ale in einem, Bulbe, Eli-ohu hanovi, Tumbalalaika* nuotteja ei löydy Juutalaisen laulukuoron arkistosta Kansallisarkistosta, joten niiden sovittajien nimet jäävät avoimiksi, samoin kuin alkuperäinen kirjoitusasu.

- 1) Perhelaulut, mm. *Jome, Jome*⁴⁰ (SP), *Unter di kleinke beimelach* ("Pienten puiden katveessa") (SP) ja *Vože vilstu?* ("Mitäs tahdot?") (SP).
- 2) Kehtolaulut, mm. *Šlof majn tochter* ("Nuku tyttäreni") (SP) ja *A mol is geven a majse* ("Olipa kerran tarina") (SP).
- 3) Lastenlaulut, mm. *Hob ich a por oxen* ("Minulla on pari härkää") (SP) ja *Der alef beis* ("Aakkoset") (SP).
- 4) Rakkauslaulut, mm. *Tif in veldele šteit a beimele* ("Syvällä metsässä seisoo puu") (SP), *Oifn oivn zitst a meidl* ("Uuninpankolla istuu tyttö") ja *Ich bin schein a meidele in johren* ("Olen jo naimaikäinen tyttö") (SP).
- 5) Juhlalaulut,⁴¹ mm. *Chazkele*⁴² (SP), *Lomir ale in einem* ("Nyt kaikki yhdessä"), *A purimlid* ("Purim-laulu") (SR), *A simchasteire-lid* ("Tooran ilojuhlan laulu")⁴³ (SP) ja *Oi Chanike* ("O hanukka") (SP).
- 7) Köyhyys,⁴⁴ mm. *Bulbe* ("Peruna").
- 8) Uskonnolliset ja kansalliset laulut, mm. *Eliohu hanovi* ("Profeetta Elia").⁴⁵
- 9) Huumori ja satiiri, mm. *A geneive* ("Ryöstö") (SP), *Der Rebe Elimelech* ("Rabbi Elimelekh") (SR), *Der rebe hot geheissen freilach sajn* ("Rabbi käski iloitsemaan") (SP), *Tumbalalaika*.
- 10) Hasidilaulut, mm. *Der Chosid baim bojn di Suke* ("Hasidi rakentaessaan lehtimajaa") (SP) ja *Di alte kaše* ("Vanha kysymys") (SP).

Ei voida kuitenkaan sanoa, että Juutalaisen laulukuoron ohjelmisto edustaisi suoraan Helsingin ja Suomen juutalaisten vanhaa kansanlauluperinnettä, kuten usein on oletettu, sillä sitä ei tiedetä varmuudella, mistä lähteistä Parmet ja Rubinstein ovat keränneet sovittamansa laulut. Ei myöskään tiedetä laajemmin,



Kuva 4. Juutalaisen laulukuoron ensimmäinen johtaja, kapellimestari Simon Parmet (alunp. Pergament). (Suomen juutalaisten arkiston kuvakokoelma, Kansallisarkisto.)



Kuva 5. Pietarin konservatorion professorit Aleksandr Glazunov ja Nikolai Rimski-Korsakov vuonna 1905. Kabinettikuva on omistettu viipurilaiselle viulistille Naum Scheininille (1876–1922), joka oli tuolloin konservatorion opiskelija. Pietarin konservatoriossa opiskeli myös Helsingin juutalaisia musikoita kuten esimerkiksi Moses Pergament, Simon Parmet (Pergament) ja Isaac Skurnik. (Theodor ja Barbro Scheininin kotiarkisto.)

mitä lauluja Helsingin juutalaisten kansanlauluperinne on pitänyt sisällään. Parmet ja Rubinstein ovat voineet valita lauluja omien mieltymyksiensä mukaan painetuista kokoelmista tai äänilevyiltä, joita jo tuolloin oli runsaasti tarjolla.⁴⁶

⁴⁰ Jome on Benjaminin (jidd. *Benjomen*) jiddišinkielinen kutsumanimi.

⁴¹ Vinkovetzky luokittelussa nimeke on *Oif khasenes, simkhes un jontoivim* ("häissä, juhlissa ja juhlapyhinä").

⁴² *Khatskele* on Hesekielin (jidd. *Jekheskl*) jiddišinkielinen kutsumanimi.

⁴³ Hepreaksi, aškenasiäätämksellä.

⁴⁴ Vinkovetzky et aliin (1983–85) luokittelussa kategorian nimi on *Oremkeit, arbet un noit* ("köyhyys, työ ja puute").

⁴⁵ Johanssonin (1993) mukaan kokoelmassa ei ole muita tähän ryhmään sopivia lauluja. Kuitenkin S. Parmetin sovittama laulu *Eili, Eili* ("Jumalani, Jumalani") ja S. Rubinsteinin sovittama *Urå Jisrâél* ("Hurraa Israel") sopivat tähän luokkaan.

⁴⁶ Juutalaisen musiikin äänilevytuotanto käynnistyi 1890-luvun puolessavälissä niin Euroopassa kuin Amerikassakin (Sapoznik 1999, 3). Enimmäkseen levytettiin jiddišinkielisiä lauluja ja hepreankielistä liturgista musiikkia, ei niinkään klezmeriä.

Yleisesti tarkasteltuna kuorolle sovitetut laulut näyttäisivät olevan juutalaisessa maailmassa yleisesti tunnettuja, kansanlaulujen kaanoniin ”hyväksytyjä” jiddišinkielisiä kansanlauluja. Monet edellä mainituista lauluista löytyvät Kipninin (Kipnis & Zeligfeld 1918) suositusta kansanlaulujen konserttiohjelmistosta *Folks-lider, kontsert-repertuar*, joka oli myös helsinkiläisille muusikoille tuttu. Myös Johansson (1993, 18) huomauttaa, että lähes kaikki Juutalaisen laulukuoron laulut löytyvät Vinkovetzkyn et aliin (1983–85) kansanlaulujen antologiasta, joka edustaa juuri suosituimpia kansanlauluja, jotka kirjallisuuden ja äänilevyjen ansiosta ovat kansainvälisesti tunnettuja. Vain Venäjän juutalaisten sotilaslaulut ja taistelulaulut kuoron ohjelmistosta puuttuvat, mikä on hieman erikoista ottaen huomioon yhteisön sotilastaustan.

Laulukuoron jiddišinkielisten laulujen kokoelmassa on myös sovituksia kappaleista, jotka ovat pikemminkin taide- kuin kansanlauluja, sillä niiden tekijät ovat tiedossa – jos siis katsomme, että perinteinen kansanlaulu on muistin varassa säilynyt laulu, jonka tekijä on tuntematon ja useimmiten kirjallista sivistystä vailla. Kansanlaulun voi myös nähdä eroavan taidelauluista varsinkin siinä, että kansanlaulu on jatkuvan muuntelun ja vaihteluiden alainen kulkiessaan suusta suuhun ja paikasta toiseen. Tästä perspektiivistä tarkasteltuna edellä mainituista kuorokappaleista taidelauluja ovat *Der alef beis*, *Unter di kleininke beimelach*, *A purimlid* ja *Der Rebe Elimelech*. Ensinmainitun laulun runoilija ja laulun tekijä Mark Varšavski (1845–1907);⁴⁷ toisen laulun teksti on heprean kielen kansallisen runoilijan Chaim Nachman Bialikin (1873–1934) käsialaa ja sävel on Platon G. Brunoffin; kolmannen laulun sävelsi jiddišteatterin isänä tunnettu Avrom Goldfaden (1840–1908), sanat ovat Maks Rivesmanin (1868–1924); neljännen laulun sanoitti ja sävelsi amerikkalainen kirjailija Moyshe Nadir (1885–1943). Parmetin ja Rubinsteinin laulukokoelma ansaitsi perusteellisen tutkimuksen, joka vertailuaineiston perusteella selvittäisi, mitkä laulut ovat perinteisiä juutalaisten kansanlauluja ja mitkä taidelauluja ja onko kokoelmassa mahdollisesti sellaisia harvinaisia kansanlauluja, joita ei esimerkiksi esiinny jiddišlaulujen antologioissa.

Helsinkiin vuonna 1938 natsien vainoja paennut Wienin oopperan kuoron johtaja Adolf Fleischner sovitti kolme jiddišinkielistä kansanlaulua Juutalaista amatööriorkesteria (perust. 1938) varten (ks. Den frågv(i.s.)e 1943, 12): *Er hot mir zugesogt* (”Hän lupasi minulle”), *Schlof ein* (”Nuku, nuku”) ja *Wos-sche wilt du* (”Mitäs tahdot”).⁴⁸ Laulut esitettiin orkesterin debyyttikonsertissa 22.4.1939. Solistina toimi Nina Rubanowitsch (1898–1982), joka esiintyi usein seurakunnan juhlissa ja Weinsteinin revyissä miehensä Grischan säestyksellä. (Ks. kuva 6.) Abraham Stillerin tiedetään kritisoineen konserttia, jossa kansanlaulujen lisäksi soitettiin länsimaista taidemusiikkia (ibid.). Hän olisi toivonut ohjelmistolta enemmän hasidityylistä musiikkia, jossa olisi ollut ”a jidišer kvetš” eli ”juutalainen ote”.

⁴⁷ Varšavskilta ilmestyi kaksi laulukokoelmaa, *Judiše folkslider mit notn* vuonna 1900 ja sen laajennettu painos vuonna 1914 (Reizn 1926, 919–920).

⁴⁸ Tieto perustuu konsertin ohjelmaan *Judiska Amatörorkestern: Program* (YIVO Institute for Jewish Research, RG 33: 17). Juutalaisen amatööriorkesterin nuotit, jotka sijaitsevat Suomen juutalaisten arkistossa, eivät sisällä kyseisiä kansanlaulusovituksia.



Kuva 6. Helsingin Juutalaisen amatööriorkesterin debyyttikonsertti vuonna 1939. Etualalla orkesterin kapellimestari Adolf Fleischner, vasemmalla takana seisoo konsertin solisti Nina Rubanowitsch. (Suomen juutalaisten arkiston kuvakokoelma, Kansallisarkisto.)

Orkesterin perusti Ruben Liebkind ja Fleischner toimi sen ensimmäisenä kapellimestarina lyhyen aikaa. Hänen seuraajansa oli Simon Pergament. Orkesterin toiminta ei kuitenkaan jatkunut pitkään. (Skurnik 2005.)

1960- ja 1970-luvuilla Hazamir-kuoron ohjelmistoon lisättiin runsaasti israelilaisia, nykyhepreankielisiä lauluja ja joitakin suosittuja kevyen musiikin kappaleita (Skurnik 2005). Viime aikoina kiinnostus jiddišinkielistä kulttuuria kohtaan on kuitenkin kasvanut ja vanhoja jiddišinkielisiä lauluja on alettu arvostaa uudelleen. Hazamirin ohjelmistoon onkin nyt lisätty Parmetin ja Rubinsteinin sovittujen rinnalle ulkomaisista lähteistä kerättyjä jiddišinkielisiä lauluja.

3 Klezmer-musiikki

Kun Helsingin juutalaisessa yhteisössä alettiin viettää erilaisia juhlia, muun muassa häitä ja pyhäpäiviä, syntyi sosiaalinen tilaus klezmerille, juutalaiselle häissä ja muissa juhlissa soitetulle instrumentaalimusiikille. Jiddišin kielessä sana *klezmer* (pl. *klezmerim*) tarkoittaa ”kansanmusikkoo”.⁴⁹ Sana on peräisin hep-

rean sanoista *klei* ('astiat, työkalut') ja *zemer* ('muisointi, soitto, laulu'), jotka viittaavat musiikki-instrumentteihin. 1600-luvun puoliväliin mennessä sanaa oli alettu käyttää Keski- ja Itä-Euroopassa juutalaisesta muusikosta (Strom 2002, 1, 20). Klezmer-muusikon ammatti periytyi usein isältä pojalle, ja melodiat opittiin kuulonvaraisesti (Sapoznik 1999, 10–14). Useissa maissa klezmer-muusikot muodostivat oman kiltansa ja paikallisten viranomaisten säädökset saattoivat rajoittaa heidän toimintaansa. Klezmer-musiikki oli alunperin nimenomaan instrumentaalimusiikkia, johon ei kuulunut laulua. Kansanlaulut ja klezmer yhdistettiin vasta 1900-luvulla. Klezmer-musiikkia soitettiin häiden lisäksi juhlapyyhinä, kuten hanukka- ja purim-juhlina⁵⁰ ja erilaisten uskonnollisten tilaisuuksien yhteydessä. Itäeurooppalainen klezmer-musiikki sai vaikutteensa muun muassa (1) vanhasta keskieurooppalaisesta tanssimusiikista, joka oli 1800-luvulle tultaessa yhdistynyt (2) aškenasien synagogarukousten moodeihin ja hasidien *nignien* ("sanattomien laulujen") perinteeseen. Näiden lisäksi vaikutteita ammennettiin (3) kreikkalais-turkkilaisesta tanssimusiikista. (Feldman 2000, 5.) Klezmer-muusikot osasivat usein myös kotiseutujensa ei-juutalaisen musiikki-repertuaarin ja soittivat ei-juutalaisten häissä ja muissa tilaisuuksissa (ibid. 6; Beregovski 2000, 526).

Klezmer-musiikista 1800-luvun Suomessa tiedetään hyvin vähän. Sanoma- ym. lehdistä ja muistelmista on löydettävissä joitakin mainintoja tilanteista, joissa on soitettu juutalaista instrumentaalimusiikkia. *Morgonbladetin* numero 12.4.1872 kertoo tavallisuudesta poikkeavasta kulkueesta Helsingin kaduilla. Juutalainen seurakunta, joka oli kaksi vuotta aiemmin avannut uuden synagogan, vietti ensimmäisen Helsingissä kirjoitetun toorakäärön vihkiäisjuhlaa, *siem hatoirea* (jidd.). Lehtiartikkeli kuvaa tapahtumaa seuraavasti:

[– –] Kello kahdeksan illalla kokoontui juutalaisen luona paljon kutsuttuja heimo-veljiä ja heti sen jälkeen he menivät kaikki juhlaulkueessa juutalaiseen synagogaan Siltasaareen. Edessä kulki joukko musikantteja, heidän jälkeensä Raamatun omista ja kantaen uutta käsikirjoitusta valtaistuinkatoksen⁵¹ alla, ja lopuksi vieraat kantaen lyhtyjä käsissään. Synagogassa pidettiin jumalanpalvelus, joka kesti noin puolitoista tuntia. Sieltä kaikki palasivat juutalaisen taloon, jossa ilouhla jatkui musiikin ja tanssin kera.

On selvää, että näissä juhlissa miehet tanssivat vain keskenään uskonnollisia tansseja klezmer-musiikin säestyksellä. Eräs tyypillinen miesten tanssima kapale on *khosidl* ("hasidi"). Musiikillisesti se ei eroa klezmer-musiikin keskeisintä ohjelmistoa edustavasta *freilekhsistä* (*freilekh* 'iloinen'). (Feldman 2000, 5.) Sekä *freilekhsia* että *khosidlia* tanssitaan joko piirissä tai jonossa.

⁴⁹ Termi klezmer-musiikki on tässä mielessä neologismi, jonka lanseerasi Moïše Beregovski 1930-luvulla (Feldman 2000, 5).

⁵⁰ Purimina klezmer-musiikilla saatettiin säestää perinteistä purim-näytelmää (Feldman 2000, 5). Ks. alaviite 24.

⁵¹ Ruotsiksi *thronhimmel*. Kyseessä on neljän tangon varassa kannettava *khupekatos*, jonka alla hääparit vihitään.



Kuva 7. Aleksander Thiodolf Federleyn näkemys Siltasaaren synagogasta (n. 1888). Oikealla lukukoroke bime, taustalla pyhä arkki oren-koideš, jossa toorakääröt säilytetään. Arkin puiset somisteet olivat peräisin Viaporissa olleesta synagogasta. Siltasaaren synagogasta ne siirrettiin edelleen tänä vuonna sata vuotta täyttävään Malminkadun synagogaan. (Suomen juutalaisten arkiston kuvakokoelma, Kansallisarkisto.)

Helsingin juutalaisen seurakunnan kronikoitsija Jac Weinstein (1954) on kuvannut samankaltaista tapahtumaa kymmenen vuotta myöhemmin, kun Chewra Bicur Cholimin toora saatiin valmiiksi. Tällöin kulkue vaelsi koko kaupungin läpi Malminkatu 22:stä Siltasaareen sijainneeseen synagogaan (ibid.). (Ks. kuva 7.) Weinstein ei kuitenkaan sano mitään musiikista, vaikka synagogassa järjestettiin juhlat.

Weinstein (1963, 7, 18) on kuvailut myös vastaavaanlaista hääkulkuetta. Varakkaan panttilainaaajan Hirsch Lexenbergin leski, Mere Lexenberg, järjesti toiseksi vanhimmalle tyttärelleen Saralle ja hänen sulhaselleen Simon Bernsteinille suuret häät kesällä 1888. Vihkiäiset järjestettiin tavan mukaan Langénin huvilan synagogassa. Vihkiäisten jälkeen hääpari kulki juhla-kulkueessa punaisia mattoja pitkin lähellä sijainneeseen sirkukseen, jossa pidettiin varsinainen hääjuhla. Hääkulkueen etunenässä kulkivat klezmer-muusikot, heidän perässään hääpari, sukulaiset ja kutsuvieraat, joiden joukossa oli myös paljon ei-juutalaisia. Kulkueen aikana liikenne oli pysäytetty ja poliisi oli ylläpitämässä järjestystä paikalle saapuneen suuren yleisön vuoksi.

Ikävä kyllä Weinstein ei anna tarkempaa kuvausta tuon ajan häistä. Beregovskin (2000, 533) mukaan 1800-luvun juutalaisissa häissä miehet eivät osallistuneet ollenkaan paritansseihin, joita vain naiset (ja tytöt) tanssivat keskenään. Tällaisia tansseja olivat klezmer-musiikin ydinrepertuaaria edustavat *freilekhs* ja *šer*⁵² sekä koterritoriaalista ja kosmopoliittista repertuaaria edustavat polkka, valssi, masurkka, katrilli ja lansieerikatrilli (ibid.; Feldman 2000, 5). Tanssittavien kappaleiden lisäksi oli myös pelkästään kuunneltaviksi tarkoitettuja kappaleita, kuten *dobriden* (ven. ”hyvää päivää”), *dobranotš* (ven. ”hyvää yötä”) ja *kale-bazetsns*⁵³ sekä jotkut *mazl-tov* (”onneksi olkoon”) -melodiat (Feldman 2000, 5; Beregovski 2000, 535). Kappaleita, joita soitettiin hääparin marssiessa hääkatoksen alle ja sieltä pois, kutsuttiin nimillä *tsu der khupe* (”hääkatokseen”) ja *fun der khupe* (”hääkatoksesta”) (Sapoznik 1999, 9). Weinstein (1954) ei maitse, oliko Lexenbergien hääjuhlassa *badkhnia*, hääseremoniamestaria, joka puoli-improvisoiduin riimitetyin lauluin ohjasi ja viihdytti hääparia ja vieraita hääjuhlien aikana (Strom 2002, 26). Muistikuva Lexenbergin häistä sirkuksessa ”mit di reite mates” (”punaisine mattoineen”) eli pitkään seurakuntalaisten mielessä.

On todennäköistä, että yllä mainittujen tilaisuuksien musikanitit olivat tsaarin armeijan sotilasorkestereiden muusikoita, jotka soittivat nuoruudessaan Liettuan ja Valkovenäjän *štetle*issä oppimiaan juutalaisia sävelmiä ja ajalle tyypillisiä seuratanseja. Jotkut Suomeen asettuneista juutalaisista sotilaista olivat ammattimuusikoita, muun muassa rumpaleita (Harviainen 1998, 297). Esimerkiksi edellä mainittu Hirsch Stiller toimi sotilassoittajana Helsingissä (Smolar 2003, 17). Juutalaisten asepalvelus muutti klezmer-kokoonpanojen instrumenttivalikoimaa. Tyypilliseen 1700-luvun klezmer-yhtyeeseen, *kapeljeen*, kuului ensi- ja toisen viulun lisäksi *tsimbl*⁵⁴ sekä basso tai sello (Feldman 2000, 7).⁵⁵ Asevelvollisuuden myötä jousisoittimien ja *tsimblin* rinnalle ilmestyivät armeijan vaski- ja puupuhallinsoittimet (ibid., 9; Strom 2002, 99). 1800-luvun jälkipuoliskon klezmer-kokoonpanoon saattoi kuulua kuudesta kahteentoista instrumenttia, joita johti viulu tai klarinetti. *Tsimbl* korvautui lautasilla ja kaksipuolisilla rummuilla. Helsingin juutalainen yhteisö, joka vielä 1870-luvulla oli vain noin 300–400-henkinen, oli kuitenkin liian pieni elättääkseen ammattimaisia klezmer-muusikoita, ja on epätodennäköistä, että Liettuan ja Valkovenäjän musikit olisivat tulleet tänne saakka esiintymään. Ammattisotilassoittajien lisäksi paikalliset klezmer-musiikin soittajat olivat siis todennäköisesti amatöörimuusikkoja.

⁵² *Khosidlin* tapaan *šer*-tanssi eroaa *freilekhs*istä vain koreografisesti, ei melodiisesti (Feldman 2000, 5).

⁵³ *Kale-bazetsns* (jidd.) on seremonia, jossa morsian saatetaan ”valtaistuimelleen” ja sulhanen laskee alas hänen huntunsa.

⁵⁴ Kyse on klezmer-musiikissa käytetystä symbaalista, joka vastaa dulcimeria (engl. *hammered dulcimer*) ja czimbalomia (unk. *cimbalom*) eli eräänlaisesta sitrasta, jonka kieliä lyödään pienin vasaroin. Klezmer-symbaali on muunnos saksalaisesta *Hackbrett*istä (jidd. *hakbreindl*) kromaattisella virityksellä. (Feldman 2000, 14.)

⁵⁵ Myös barokkihuilu oli mahdollinen (Feldman 2000, 7). Pieni kokoonpano sen sijaan koostui vain viulusta ja *tsimbl*ista.

Isak "Pej" Manuelin (2000) mukaan Helsingin juutalaisissa häissä tanssittiin 1900-luvun alkupuolella muun muassa vengerkaa (ks. esimerkki 2).⁵⁶ Toisessa lähteessä mainitaan myös "juutalainen katrilli" eli *šer*⁵⁷ (Weinstein 1929). Molemmat tanssit kuuluivat yleisesti klezmer-ohjelmistoon (Strom 2002, 64–65). Juutalaiseen tanssiperinteeseen ne oli omaksuttu Venäjän ja Puolan yläluokalta, jonka piirissä tanssit olivat suosiossa. Myös *Joške, Joške (Der rebe hot geheisn freilekh zain)* -laulun yhteydessä *tradi-ridi*-tavuilla laulettu *Ma jofus* -melodia on saattanut kuulua helsinkiläiseen klezmer-repertuaariin.⁵⁸ Kappale oli 1800-luvulla Itä-Eroopassa yhtä suosittu kuin *Hava nagila* ("Riemuitkaamme") nykypäivänä (Sapoznik 1999, 6). 1920-luvulle tultaessa perinteisellä klezmer-tyylillä soitetut tanssit eivät enää olleet muodissa Suomen juutalaisten parissa (Cuthwert 1969; Kantor 1998; Manuel 2000). Klezmer-tyyli koettiin epäharmoniseksi ja meluisaksi (Manuel 2000) ja itäeurooppalainen tanssi jokseenkin koomiseksi.⁵⁹ Sotien välisenä aikana juutalaisissa häissä soitettiin ja tanssittiin yleisesti ajalle tyypillisiä ja muodissa olevia (valtakulttuurin, ts. ei-juutalaisia) tansseja. Juutalaista musiikkia edustivat lähinnä jiddišinkieliset laulut, kuten *Joške, Joške (Der rebe hot geheisn freilekh zain)* ja *Der rebe Elimelekh* ja *Az der rebe lakht* ("Kun rabbi nauraa") (Kantor 1998; Manuel 2000). Niiden tahtiin ei välttämättä kuitenkaan tanssittu. Helsingin juutalaiseen seurakuntaan kuului useita viihdemusiikin ammattilaisia, jotka esiintyivät eri tilaisuuksissa. Heitä olivat muun muassa Manulkinin sisarukset Jakob (Jack Manuel), Isak (Pej Manuel) ja Rosa (Rosie Andrew) sekä Ruben Klimscheffskij (Fred Kiias). Heidän ohjelmistonsa sisälsi enimmäkseen ajan suosittuja iskelmiä. Myös Tokazierin veljekset Moses, Abraham ja Jakob soittivat seurakunnan juhlissa (Bolotowsky 1998).

Traditionaalisen klezmer-musiikin ja -tanssin puuttuminen 1900-luvun alkupuolen Helsingin juutalaisten juhlista tulee esille myös Jac Weinsteinin kirjoittamasta jiddišinkielisestä uudenvuodenrevyyestä vuodelta 1929. Yksi revyyen naisahmoista, torilta palaava Chaïke Tschort, toteaa ystävättärelleen Zipe-Grunelle muun muassa seuraavaa:

⁵⁶ *Vengerka* (puol. *węgierka*; ven. *vengerka*) tarkoittaa 'unkarilaista', ja kyseessä on nimensä mukaisesti Unkarista alkunsa saanut tanssi (Strom 2002, 95). Tanssi on kuulunut perinteisesti myös suomalaisiin "vanhoihin tansseihin".

⁵⁷ Katrilli (ransk. *quatrilte*) oli peräisin 1800-luvun alun Ranskasta. Weinsteinin mainitsema "juutalainen katrilli" on mitä ilmeisimmin venäläisen katrillin klezmer-versio, ts. *šer*, joka on ollut yleisimpiä juutalaisissa häissä soitettuja tanssikappaleita (ks. Sapoznik 1999, 302).

⁵⁸ *Ma jofus* -melodiaa on kutsuttu myös nimillä *Tants, tants jidlekh* ("Tanssikaa, tanssikaa juutalaiset") ja *Reb Dovidls nign* ("Davidin sävel"). Melodia on tullut tunnetuksi myös jiddišinkielisenä lauluna *Dos alte lidl* ("Vanha laulu").

⁵⁹ Kantor (1998) kertoo omista häistään 1940- ja 1950-lukujen vaihteessa, että eräs vieraista, joka oli Puolasta Suomeen emigroitunut mies, yllätti muut vieraat tanssimalla *kozatskea*, joka oli paikallisille nuorille juutalaisille varsin vieras ja huvittava ilmiö. Tämä kasakkatanssi oli hyvin yleinen Ukrainan ja myös Puolan juutalaisten parissa, ja siihen oli omaksuttu juutalaisia piirteitä (Beregovski 2000, 526, 535).



Esimerkki 2. Vengerka Juutalaisen amatööriorkesterin nuottikirjasta. (Suomen juutalaisten arkisto, Kansallisarkisto.)

Mitä minä välittäisin nykyisistä juhlista! Luoja paratkoon! Nehän ovat ihan tylsiä! Ennen vanhaan juhlat olivat sentään juhlia! Ja nykyisin?! Pyörähdys sinne ja pyörähdys tänne! Shimmy – shmimmi! Jazz – plats! Hiiteen moinen tanssi! Toisin oli kun me tanssimme. Muistatteko? [Laulaa vanhaa juutalaista katrillimelodiaa, alkaa tanssia, nenäliinan sijaan hän pyörittää hienoeleisesti kädessään olevaa kanaa. Zipe-Grune tanssii häntä vastapäätä, hän tarttuu kanan pyrstöön, näin he tanssivat pitään molemmat kiinni kanasta. Tansittuaan istuutuvat väsähtäneinä penkille.]⁶⁰

Weinstein kuvailee parodiassaan, miten juutalaiset naiset tanssivat keskenään tyyppillistä kuviotanssia. Tanssissa pidettiin usein kädessä koristeellista nenäliinaa, jota heiluteltiin tanssin tahdissa; tanssijat eivät pitäneet toisiaan kädestä kiinni vaan olivat yhteydessä liinan välityksellä. Yhden kuviotanssin läpiviemiseen saattoi mennä kymmeniä minutteja.

Suomen juutalainen klezmer-traditio katkesi sotienvälisenä aikana; vanha repertuaari ja soittotyylit eivät enää siirtyneet seuraaville sukupolville. Sama kehityskulku tapahtui myös muissa vaurastuneissa juutalaisyhteisöissä Itä- ja Keski-Euroopassa (lähiesimerkkinä Riika); assimiloituneet juutalaiset eivät kaivanneet klezmer-musiikkia, joka edusti heille *šetl*-kulttuuria, jota he eivät ihannoineet (Strom 2002, 130). Tänä päivänä Helsingissä soitettu klezmer-musiikki ei ole alkuperäisen Suomen juutalaisen klezmer-perinteen jatkumo vaan edustaa Yhdysvalloista 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa alkunsa saanutta klezmerin uudistusliikettä (ks. Strom 2002, 194).⁶¹ Klezmeristä on tullut yleinen genre-nimitys (jazzin ja folkin tapaan), jonka piiriin voidaan lukea hyvin erilaista musiikkia

⁶⁰ Alkuperäinen jiddiäinkielinen teksti: "Aj, vās is mir di jeztige soiereien! M'schteins gesogt! Nit siss un nit soier! Di farzaitige simches sainen take geven simches. Un jezt is vās? A drei ahin un a drei aher! Schimmi, schmimmi, jazz, plaz! Zublajt sāl es veren! Andersch is gevesen ven mir häben getanzt. Ir gedenkt? [Singt a altn idischen kadrilmelodi, fangt ān zu tanzen, ānschtāt a schnuptichl dreit si graziös mit di huhn. Zipe-Grune tanzt ir antkegen, nemt di huh bain ek, asöi tanzen sei haltendig beide ān di hun. Tanzen āb sezen sich mid afn bank.] (Nyårsrevy 1930.)

(Sapoznik 1999, 243). Israelin valtion perustamisen jälkeen (1948) uudella modernilla israelilaisella (tanssi)musiikilla on ollut myös vahva vaikutus Helsingin juutalaisten musiikkielämään.

4 Liturgiset sävelmät ja paraliturgiset laulut

4.1 Synagogan musiikki

Helsinkiin 1800-luvulla asettuneet juutalaiset sotilaat ja heidän puolisonsa pyrkivät parhaansa mukaan järjestämään uskonnollisen elämän ja sen vaatimat instituutiot. Tämän vuoksi kaupunkiin kutsuttiin rabbeja ja muita uskonnollisen työn tekijöitä jo hyvin varhaisessa vaiheessa. Näiden joukossa oli myös synagogaliturgiaan perehtyneitä henkilöitä, jotka pystyivät johtamaan jumalanpalveluksia ja muita tilaisuuksia. 1800-luvulla yhteisö oli kuitenkin sen verran pieni, että sillä tuskin oli varaa ylläpitää varsinaista koulutuksen saanutta *khaznia* (jidd.) eli kanttoria (ks. Idelsohn 1929, 179). Sen sijaan kaupungissa saattoi olla samaan aikaan yksi tai useampi *šats-vešub*,⁶² jonka työnkuvaan kuului niin esilaulajan (jidd. *bal-tfile*) tehtävät kuin juutalaisen lain mukainen teurastus. Tämän lisäksi nämä uskonnollisten ammattien ”sekatyöläiset” saattoivat toimia opettajina ja ympärileikkaajina. He ja yhteisön perustaneet sotilaat toivat mukanaan omien alueidensa liturgiset melodiat, jotka vähitellen vakiintuivat ja muodostivat Helsingin oman tradition, *minhagin* (hepr.). Suuret juutalaiskeskukset, kuten esimerkiksi Praha ja Mainz, olivat usein tunnettuja omista *minhageistaan* (Boehm 1996, 607).

Valittaessa uutta synagogan esilaulajaa tai kanttoria kriteerinä saattoi olla juuri se, osasiko kandidaatti yhteisössä laulettavat melodiat (Zweig 2005). Seurakunnan enemmistönä olleet Liettuun ja Valkovenäjän juutalaiset valitsivat tehtäviin usein *landsmanin*⁶³ omasta kotikaupungistaan samantapaisen kulttuuriperinnön takia (Bolotowsky 1998). Seurakunnan laulutaitoiset miehet saattoivat myös opettaa uudelle kanttorille paikalliset melodiat (Skurnik 2005). Suuria juhlapyyhiä eli juutalaista uuttavuotta (jidd. *rošešone*) ja suurta sovintopäivää (jidd. *jonkiper*) varten saatettiin Helsinkiin kutsua tilapäisesti kanttori ulkomailta. Yksi syy tähän käytäntöön oli juhlapyyhien melodiat, jotka vaativat lahjakkaan solistin. Vuoden 1888 syyskuussa järjesti juutalainen yhteisö Venäjän viranomaisten

⁶¹ Helsingissä toimii tällä hetkellä ainakin kaksi klezmer-yhtyettä, juutalaisen yhteisön parissa toimiva Freilach mit Kneidlach sekä Doina Klezmer (ks. <http://www.klezmeryhdistys.com>). Myös Hillel Tokazier on levyttänyt joitakin klezmer-kappaleita.

⁶² Tämä akronyymi tulee heprean sanoista *šeli'akh-tsiBBur* 'kanttori' ja *šohet u-bodek* 'teurastaja ja tarkastaja'. Helsingissä oli 1800-luvulla virallisen synagogan lisäksi ainakin yksi rukoushuone (Bicur Cholim -yhdistyksen rukoushuone), jossa toimi oma esirukoilija.

⁶³ Jidd. henkilö, joka on kotoisin samasta kaupungista tai kylästä.

avustuksella⁶⁴ suurten juhlapyhien jumalanpalvelukset ahtaaksi käyneen Langénin huvilan synagogan sijaan Ateneumin juhlasalissa, jonne oli tuotu lukukoroke (jidd. *bime*) ja pyhä arkki (jidd. *oren-koideš*) Malminkatu 22:ssa sijaitsevasta Bicur Cholim -yhdistyksen rukoushuoneesta (Weinstein 1964, 3). Silloisen rabbin, Abraham Aba Haima-Wernerin, tytär Chane-Elke Stracheffsky (1875–1960) muisteli tapahtumaa seuraavalla tavalla:

[–] Tämä tilapäinen rukoushuone Ateneumissa oli, huolimatta sen vaatimattomasta sisustuksesta, näky, jota sen ajan juutalaiset eivät voineet kuvitellaakaan. Kaunis sali korkeine valkoisine seinineen ja korkeine valoisine ikkunoineen antoi rukoileville ylhäisyyden ja hartauden tunteen. Koskaan aiemmin ei kanttorin äänen oltu kuultu soivan niin mahtavasti ja avarasti kuin Ateneumissa järjestettävien jumalanpalvelusten aikana. [–] Näiden pyhien aikana, kun juutalaisten jumalanpalvelukset oli siirretty kaupungin keskustaan, vieraili moni sen asukas, heidän joukossaan useita arvostettuja henkilöitä, tilapäisessä rukoushuoneessa kuuntelemassa kanttorin laulua. (Ks. Weinstein 1964, 3, 12.)

Ikävä kyllä lähde ei mainitse kanttorin nimeä. Hän on kuitenkin ollut mitä ilmeisimmin arvostettu *khazn*, jonka esiintyminen kiinnosti myös kaupungin ei-juutalaisia asukkaita. Esimerkiksi vuonna 1906 kutsuttiin synagogan vihkiäis-tilaisuuteen esiintymään Pietarin kuorosynagogan pääkanttori Servator kuoroineen (*Der fraind* 22.8.1906). Vuonna 1931 Helsingin synagogassa esiintyi Neuvostoliitosta länteen loikannut kanttori Jehuda-Leib Lange. Tätä ”Baltian Sirotaki”⁶⁵ kutsuttua kanttoria tuli kuuntelemaan myös oopperan johtaja Edvard Fazer, jonka kerrotaan todenneen, ettei tuolloin Suomessa ollut toista Langen tapaista ”huipputenoria”.⁶⁶ Lange sai kiinnityksen Helsingin juutalaisen seurakunnan pääkanttoriksi mutta Langen vaiheista Suomessa ei ole enempää tietoa. 1960-luvulla kutsuttiin Helsinkiin useaan otteeseen Leningradin kuorosynagogan pääkanttori David Stiskin (Guthwert 1969), jonka äänen sanottiin saavan ”kyyneleet silmiin” (Tokazier 2005). Helsingin juutalaisen seurakunnan parissa 1900-luvulla toimineista puoliammattimaisista kanttoreista muistetaan erityisesti *šats-vešub* Mordechai Schwartzmann (1875–1951) ja hänen poikansa Abraham Schwartzmann (1913–1965),⁶⁷ etenkin heidän vaikuttavien lauluää-

⁶⁴ Vuoden 1851 asetuksen mukaan saivat Nikolai I:n ajan armeijan entiset sotilaat pysyvää taloudellista tukea synagogan perustamista ja ylläpitoa varten koko Venäjän valtakunnassa ja siten myös Helsingissä (Weinstein 1964, 3).

⁶⁵ ”Kanttorien kuninkaaksi” ja ”juutalaiseksi Carusoksi” kutsuttu Gerszon Sirota (1874–1943) oli Varsovan Tłomackien suursynagogan kanttori (Borzymińska & Żebrowski 2003, 536).

⁶⁶ Langen esiintymistä ja Fazerin vierailua Helsingin synagogassa kuvailee B. Rućko (1931) vilnalaiselle *Der tog* -lehdelle kirjoittamassaan artikkelissa ”Tunnettu moskovalainen kanttori Jehuda Leib Lange pääkanttoriksi Helsingin juutalaiseen seurakuntaan”.

⁶⁷ Abraham Schwartzmann on levyttänyt sapattijumalanpalveluksessa resitoituja raamatunkohtia (*Sapatti synagoogassa*, Fuga äänilevyt). Schwartzmannin heprean ääntämys levyllä noudattaa sefardiääntämytä.

niensä vuoksi (Skurnik 2005). Kanttorin virka oli usein kunniavirka eikä perustunut niinkään henkilön saamaan musiikilliseen koulutukseen. (Ks. Kuva 8.)

Synagogajumalanpalveluksessa voidaan erottaa kolme eri tyyllistä lauluperinnettä: 1) Raamatun kantillaatio, 2) rukousten traditionaalinen laulu ja 3) yksittäisten tekstien rytmilliset ja ei-rytmilliset sävelmät, jotka edustavat myöhempiä kehitystä (Cohon 1950, 17–19). Raamatun kantillaatio, joka on osittain lausunnallinen ja osittain resitoiva laulutapa, perustuu kirjainten ylä- ja alapuolelle lisättyihin aksenttimerkkeihin (hepr. *te'amim*),⁶⁸ jotka vastaavat tiettyjä melodisia profiileja ja joilla on myös tärkeä lauserakenteellinen merkitys. Melodiat ovat peräisin antiikin ajoilta, ja niissä on havaittavissa seemiläis-itämaiselle laululle tyypillisiä piirteitä (Idelsohn 1929, 38). Hyvä esimerkki helsinkiläisestä kantillaatiosta löytyy edellä mainitusta Guthwertin haastattelutallenteesta, jossa hän resitoi Jesajan 40. luvun jakeet 1–8.⁶⁹ Synagogarukousten melodioiden asteikot (jidd. *šteiger*) muodostavat kiinteän järjestelmän, *nusahin*⁷⁰ (hepr.), joka hallitsee rukousten perinteistä laulua (Cohon 1950, 17–19). Asteikot koostuvat traditionaalisten fraasien kombinaatioista määrättyssä sävellajissa. *Nusahin* sävellajien, kaavojen ja rituaalista funktiota koskevien rajoitusten puitteissa on kuitenkin mahdollisuus improvisaatioon. Cohonin (ibid.) mukaan kaikki asteikot paitsi nk. *Ahava rabba* -moodi pohjautuvat Raamatun kantillaatioon. Boehmin (1996, 609) mukaan tätä on kuitenkin vaikea todentaa. Yksittäisiin teksteihin tehdyt sävelmät, erityisesti ne, jotka on tehty suuria pyhiä varten, poikkeavat *nusahin* asteikoista (Idelsohn 1929, 147). Sellaisia ovat erityisesti *Kol nidre*- ja *Kaddiš*-sävelmät. Keski-Euroopassa näiden laulujen melodioihin vaikuttivat juutalaisen musiikin ohella eurooppalainen kirkko- ja kansanmusiikki. Itä-Euroopassa sen sijaan orientaalin vaikutus oli voimakkaampi. Siellä kanttorit kehittivät erityisen improvisaatiotyylin, jota jiddiksi kutsutaan nimellä *zogekhts* (ibid. 183).

Yhteisöjen pienestä koosta ja läheisyydestä huolimatta Helsinkiin ja Turkuun vakiintuivat jossain määrin eri melodiat, erityisesti suuria juhlapyyhiä varten. Eroavaisuudet koskevat yksittäisten tekstien melodioita ja rukousten välillä laulettavia lyhyitä katkelmia (Zweig 2005). Turun juutalaisyhteisöä on pidetty Suomen juutalaisista seurakunnista uskonnollisimpana, ja se on kehittänyt omia suurten juhlapyyhiä melodioitaan, joita on jiddiksi nimitetty sanoilla *obuskenign*, ("Turun sävelmä") (Kantor 1998). Turussa toimi myös sotien välisenä aikana pieni pojista koostuva synagogakuoro (jidd. *mešoirerim*); vastaavasta kuorosta Helsingissä ei ole muistitietoa.⁷¹ Juutalaisella laulukuorolla oli ja on edelleen myös mieskuoro, joka on esiintynyt erilaisissa uskonnollisissa tilaisuuksissa kuten hautajaisissa.

⁶⁸ Aksenttien merkitsemiseen vakiintui Tiberiaassa 800-luvulla kehitetty järjestelmä (Idelsohn 1929, 68).

⁶⁹ Guthwert resitoi tallenteella myös uudenkuun (hepr. *roš hodešin*) jumalanpalvelukseen lisätyn *Hallelin*.

⁷⁰ *Nusah* jakautuu kahteen pääryhmään, *aškenasi*- ja *sefardi-nusahiin*.

⁷¹ Kuitenkin Helsingin synagogan avajaisjuhlallisuuksissa tiedetään kanttori Schwartzmanin esiintyneen kuoron kanssa (*Der fraind* 22.8.1906).

Kuva 8. Yksi Helsingin juutalaisen seurakunnan kanttorin virkaa vuonna 1936 hakeneista, 29-vuotias puolalainen Hessel Sungołowski. Avoimesta virasta ilmoitettiin varsovalaisessa Haint-lehdessä, ja seurakunta vastaanotti yli kaksikymmentä hakemusta. Sungołowski edusti tyyppillistä kanttoria, joka toimi samalla šoikhetina (jidd. 'teurastaja'), uskonnon ja heprean opettajana sekä moielina (jidd. 'ympäri-leikkaaja'). Isältään ammatinsa perinyt Sungołowski oli opiskellut ješivassa ja ottanut yksityisesti laulutunteja. Heprean-kielisessä hakemuksessaan hän mainitsee, että hänellä on "kaunis ja miellyttävän kuuloinen lyyrinen tenoriääni". Tiettävästi Sungołowski ei saanut hakemaansa virkaa. (Suomen juutalaisten arkisto, Kansallisarkisto.)



1960- ja 1970-lukujen vaihteessa Turun juutalaisen seurakunnan jäsenet, Abraham Schubak (1907–77) ja David Scheiman (1897–1977), tekivät Chaim Benarin (alunp. Bolotowsky) avustuksella kaupungissa vierailevaa kanttoria varten ääninauhan, jossa on kuusi suurten juhlapyhien laulua.⁷² Tallenne on omassa luokassaan harvinainen, sillä Suomen juutalaisten liturgista perinnettä ei ole systemaattisesti taltioitu (lukuun ottamatta joitakin levysovituksia⁷³), saati tutkittu. Tämä olisi vielä mahdollista tehdä, sillä vanha liturginen lauluperinne on jossain määrin säilynyt tähän päivään saakka (Zweig 2005; Tokazier 2005), toisin kuin kansanlauluperinne ja klezmer-musiikki. Turun juutalaisessa yhteisössä vanha lauluperinne on ilmeisesti säilynyt paremmin kuin Helsingissä, joka on ollut ulkopuolisille vaikuttimille alttiimpi.⁷⁴

⁷² Äänitteellä ovat seuraavat laulut (tässä aškenasiheprean äänneasussa): *Unsane teikef*, *Kol nidrei*, *Venislakh*, *Jale takhnuneinu*, *Ki hinei*, *Vajeimer*. Alkuperäinen nauha on Turun juutalaisen seurakunnan hallussa.

⁷³ Hillel Tokazier (s. 1946) on sovittanut ja levyttänyt joitakin vanhoja liturgisia lauluja. Hänen mukaansa (Tokazier 2005) seuraavat laulut ovat vanhan polven, 1800-luvulla syntyneiden Helsingin juutalaisten laulamia melodioita (tässä CD-levyjen tekstitysten mukaisessa kirjoitusasussa): *Mechalkel Chajim* (Etz Chajim 1989), *Venatan lanu* (Chalav udvash, 1996), *Birkat Hakohanim* (Roots, Shorashim, 2003). Myös Elis Sellan laulamia liturgisia lauluja on taltioitu, kuten alaviitteessä 15 jo mainittiin.

⁷⁴ Helsingissä on toiminut jo pitkään israelilainen kanttori André Zweig (s. 1947), joka on tuonut mukanaan uusia melodioita. Myös *bal-tfilenä* toimiva Emanuel Schapira (s. 1937) on opiskellut ja asunut useita vuosia ulkomailla.

4.2 Rabbi Schmuel Noson Bukanzin matkalaulu (*Šir hama'aleis*)

Synagogassa laulettavien liturgisten laulujen lisäksi on olemassa paraliturgisia lauluja, jotka ovat kotona laulettavia uskonnollisia lauluja, jotka liittyvät sapat-tiin ja juhlapyyhiin sekä juutalaiseen elämänkaareen (ympärileikkaus, häät, hau-tajaiset ym.). Lauluja ovat muun muassa pöydän ääressä laulettavat heprean- ja arameankieliset sapattilaulut (jidd. *zmires*), *nignit* sekä jiddišiksi, hepreaksi ja eri slaavikielillä laulettavat uskonnolliset kansanlaulut. Sanattomat laulut, *nignit*, kuu-luvat hasidismiin piiriin. Hasidismi-liikkeen keskeisen vaikuttajan rabbi Šneur Zalmanin (1747–1813) mielestä sävel on ”sielun vuodatusta, mutta sanat katkai-sevat tunteiden virran” (ks. Idelsohn 1929, 416), minkä vuoksi *nignit* laulettiin yksinkertaisin tavuin (esim. *bim bom*).⁷⁵ *Nignien* melodiat saivat vaikutteita niin synagogan moodeista, slaavilaisesta kansanmusiikista kuin sotilasmarsseistakin.

Aristen ja Virtarannan tekemä haastattelutallenne sisältää Guthwertin (1969) laulaman matkalaulun *Šir hama'aleis* (psalmi 126; ks. esimerkki 3), joka laule-taan ennen ruokarukousta. Guthwert kertoo oppineensa melodian 1890-luvul-la seurakunnan silloiselta rabbilta, Schmuel Noson Bukanzilta (1857–?). Tradi-tionaalisesti pojat oppivat uskonnolliset laulut ja toorakantillaation (jidd. *trop*) kuulonvaraisesti hederissä.⁷⁶ Kyseiselle matkalaululle sävellettiin usein eri melo-dioita. Avoimeksi jää se, onko matkalaulu Bukanzin oma sävellys vai toiko hän sen mukanaan kotikaupungistaan Šadovista (liett. Šeduva) Kovnon kuverne-mentista. Yhden lähteen mukaan Bukanz olisi edustanut hasidilaisuutta (Smolar 2003, 23). Toisaalta Guthwert (1969) painottaa, ettei Suomessa ollut hasideja – Suomen juutalaiset edustivat nimittäin *misnagedeja* (jidd.) eli hasidismiin vas-tustajia.⁷⁷ Guthwert laulaa Bukanzin *Šir hama'aleisin* aškenasiääntämyksen mu-kaan, joka eroaa huomattavasti nykyheprean sefardiääntämyksestä:

⁷⁵ Eri hasidiryhmien *nignit* voi tunnistaa sekä melodian että tavunmuodostuksen perusteella. Esimerkiksi Modzitsen-hasidit laulavat *bim bom*, Gerer-hasidit *jadi jadi* ja Lubavitser-hasidit *oi joi*. (Sapoznik 1999, 19.)

⁷⁶ Naisten osallistuminen julkiseen laulamiseen oli uskonnollisten sääntöjen mu-kaan kielletty (Beregovski 2000, 299). Uskonnollisessa yhteisössä naiset saattoi-ivat laulaa vain kotona ja muiden naisten keskuudessa.

⁷⁷ *Misnagedit* pitivät arvossa Talmudin ja muun uskonnollisen kirjallisuuden osaa-mista, eivät niinkään mystiikkaa ja uskonnollisia kokemuksia kuten hasidit. *Mis-nagedien* oppi-isänä oli *der Vilner goen*, Vilnan toora-oppinut, Salomo ben Elija (1720–97). Joidenkin Helsingin juutalaisten parissa vaalittiin kuitenkin hasideilta peräisin olevia tapoja, kuten esim. rukousnauhojen (hepr. *tefillin*) asettamista käteen itsestä pois päin (jidd. *fun zikh*) olevalla kiertoliikkeellä (Tokazier 2005).

Aškenasiääntämys (Guthwert)

šir, šir, šir hamavalleis, šir hamavalleis
bešuv adeišem es-šivas [t]siein
hojinnu kekheilimim, hojinnu keikheilimim:

oz, oz, oz jimovollei se[kh]jeik peninno
[u]lešeineinu rinno

oz jeimeru vageim, oz jeimeru vageim.
higdil adeišem laseveveis im-eile:
higdil adeišem la'aseis im-eile
higdil adeišem laseis immonu
hojinnu seimeikhim:

šuvuvo adeinoi es-šivasiein[u]⁷⁸
kafikim banegev:
hazeirim bidimmo berinno jiktseiru:
holleikh jeilleikh [u]vokhei neissei mešekh-
hazor[a]
bei-jovei, bei-jovei verinno neissei alumeisov:

Sefardiääntämys

šir hamma'alot
bešuv adošem et-šivat tsijon
hajinu keholmin:

az jimmale sehok pinu
ulešonenu rinna

az jomeru vaggojim
higeddil adošem la'asot im-elle:

higeddil adošem la'asot immanu
hajinu semehim:

šuva adonai et-ševivtenu
ka'afikim bannegev:
Hazzore'im bedime'a berinna jiketsoru:
halokh jelekh uvakho nose mešekh-
hazzara
bo-javo verinna nose alummotav:

Suomeksi kyseisen psalmin sanat ovat seuraavat (suomennos on vuoden 1992 Raamatusta):

Kun Herra käänsi Siionin kohtalon, se oli meille kuin unta.
Silloin suomme hersyi naurua ja riemu kajahti huuliltamme.
Silloin sanoivat vieraat kansat: "Suuret ovat Israelin Herran teot!"
Totta! Suuret ovat meidän Herramme teot, niistä saamme iloita.
Herra, käännä meidän kohtalomme niin kuin aina tuot vedet Negevin kuiviin uomiin.
Jotka kyynelin kylvävät, ne riemuiten leikkaavat.
Jotka itkien menevät kylvämään, vakkaansa kantaen,
ne riemuiten palaavat kotiin lyhteet sylissään.

Tarkasti ottaen Guthwert ääntää sanat "liettualaisen" perinteen mukaisesti. Aškenasiääntämys seuraili kunkin alueen jiddišin kielen murteen ominaispiirteitä (Katz 1993, 49).⁷⁹ Siten on luonnollista, että Helsingin koillisjiddišin ("Liet-tuan jiddiš") ja Helsingissä käytetyn hepream aškenasiääntämyksen välillä on selvä yhteys. 1900-luvun alkupuolelle asti heprea ei ollut elävä kieli vaan sitä

⁷⁸ Sana on epäselvä, säännön mukaan sen odottaisi olevan *ševivseinu.

⁷⁹ Jiddišin murteellisten piirteiden vaikutus "pyhänä kielenä" pidetyn hepream ääntämiseen on aina herättänyt keskustelua ja vastareaktioita rabbiin keskuudessa (Katz 1993, 61). Jiddišin ja aškenasiääntämisen välille pyrittiin tekemään ero. Esim. joissain koillisjiddišiä puhuvissa yhteisöissä saatettiin *holam* ääntää /oi/, jotta välttyttäisiin *tseren* (/ei/) ja *holamin* (/ei/) homonymialta, joka syntyi koillisjiddišin vaikutuksesta. (Ibid. 66.)

Esimerkki 3. Šir hama'aleis (nuotinnus Eva Jacob).

opeteltiin uskonnonharjoittamisesta suoriutumisen takia. Useimmiten heprean osaaminen traditionaalisessa juutalaisyhteisössä tarkoitti kykyä lukea hederistä tuttuja rukouskirjan ja tooran tekstejä ja kommentaareja. Tuntemattoman tekstin lukeminen, saati ymmärtäminen, olisi saattanut tuottaa suuria vaikeuksia.⁸⁰ (Stampher 1993, 133.) Guthwert (1969) ääntää heprean vokaalit seuraavasti:

Heprean vokaalimerkki	Aškenasiääntämys (Guthwert/ Helsinki)	Sefardiääntämys
kamats alef (א)	/o/	/a/
patah alef (א)	/a/	/a/
holam (ו)	/ei/	/o/
segol (ו)	/e/	/e/
tsere (ו)	/ei/	/e/
šuruk (ו), kibuts (ו)	/u/	/u/
hirik (ו)	/i/	/i/

Aškenasiääntämyksen mukaisesti pisteetön konsonantti tav (ת; vrt. ת) saattoi ääntyä sibilanttina /s/, esimerkiksi *la'aseis* (vrt. sefardiääntämys *la'asot* 'tehdä'). Myös šva-vokaalit saattavat hävitä kokonaan, esimerkiksi **kəkheil₂mim* > *kekheil₂mim* 'uneksjat', tai ääntyä hyperkorrektisti /ei/:nä, esimerkiksi **se₂meikhim* > *se₂meikhim* 'riemuitsevat' (ks. Katz 1993, 74). Tyypillinen koillisjiddiisin vaikutus on *holamin* ääntyminen /ei/:nä (vrt. keskijiddiä /oi/; kaakkoisjiddiä /ou/; ks. ibid. 52, 55). Zweigin (2005) mukaan jotkut saattoivat ääntää *holamin* myös selvänä /öi/-äänteenä, esimerkiksi *töiro* 'toora' (vrt. nykyheprea *tora*). Tämä piirre on sopusoinnussa Helsingin jiddiisin murteen kanssa, sillä /öi/-diftongi esiintyy fakultatiivisesti /ei/:n rinnalla (Muir 2004, 151, 197). Guthwert lisää joidenkin sanojen keskelle ylimääräisiä *va-*, *vo-*, ja *vu-*tavuja (esim. *hama'aleis* > *hamava-*

⁸⁰ Hederissä käytettiin käännös menetelmää, jossa hepreankielistä sanaa tai lausetta seurasi aina jiddiäinkielinen käännös. Vasta 1900-luvun alussa, modernisoidun heprean yleistymisen myötä, alettiin hepreaa opettaa normatiivisena kielenä.

leis, šuvo > šuvuvo). Beregovskin (2000, 40) mukaan näin tehdään, jos fraasisa on enemmän säveliä kuin tavuja. Näillä ylimääräisillä tavuilla saatiin aikaan myös oikeanlainen ”valittava” sävy, kuten usein liturgisiin lauluihin lisättävillä sanoilla *oi* tai *oi vei*. Myös jotkut äänteet jäävät kokonaan ääntymättä (merkitty esimerkissä hakasulkein).

Yllä esitetty aškenasiääntäminen oli Helsingissä (sekä Turussa)⁸¹ normi aina 1930- ja 1940-luvuille asti, jolloin nykyheprean kaltainen ääntäminen alkoi vähitellen vallata alaa. Tähän vaikuttivat juutalaisen kouluun Palestiinasta ja Israelista tulleet heprean opettajat (Muir 2004, 99) ja myöhemmin Israelista tulleet kanttorit ja maahanmuuttajat (Zweig 2005). Esimerkiksi Suomeen 1970-luvulla Israelista muuttanut Helsingin juutalaisen seurakunnan kanttori André Zweig toi mukanaan nykyheprean ääntämisen. Nykyheprean ääntämys nautti prestiisiasemasta traditionaaliseen aškenasiääntämiseen nähden. Jotkut esilaulajan ja kanttorin tehtäviä synagogassa ajoittain hoitaneet henkilöt, kuten Moses Guthwert⁸² ja Elis Sella (Zweig 2005), jatkoivat kuitenkin nuoruudessaan oppimaansa ääntämistä kuolemaansa saakka. Vertailuaineiston puuttuessa vastauksia vaille jää se, mikä oli 1900-luvun alussa opetetun vielä aškenasiääntämystä noudattaneen modernisoidun heprean vaikutus liturgiseen traditioon. Helsingin Juutalaisen (yhteis)koulun heprean opetuksessa *holam* äännettiin eräiden lähteiden mukaan /ou:/na (ks. Muir 2004, 98). Juutalaisen laulukuoron tekstien transkriptioista näkee, että kuoro äänsi *holamin* pääsääntöisesti /ou:/na, joissain lauluissa myös /ei:/nä. Myös laulukuoro vaihtoi aškenasiääntämyksen nykyheprean ääntämykseen 1940- ja 50-lukujen vaihteessa.

Katoavaa kansanperinnettä Helsingin juutalaisten parissa edustavat myös juutalaisen pääsiäisen, *peisakhin* (jidd.) *seider*-ateriaalla luettavan heprean- ja arameankielisen *Haggadan* melodiat. Kantorin (1998) mukaan eri perheissä ja suvuissa on säilynyt erilaisia melodioita.

5 Lopuksi

Edellä olen käsitellyt vanhaa Helsingin juutalaisten kansanlauluperinnettä, klezmer-musiikkia ja liturgista lauluperinnettä, esitellyt tarjolla olevia lähteitä ja pyrkinyt rekonstruoidaan kyseisen perinteen historiallisen viitekehyksen 1800-luvun puolestävälisestä toiseen maailmansotaan. Helsingin ja Suomen juutalaisten musiikki on saanut aiemmin osakseen hyvin vähän huomiota, ja aihe kaipaisi tutkimusta erityisesti musiikkitieteellisestä näkökulmasta. Aihe tarjoaisi monia tutkimusmahdollisuuksia. Ensisijaisen tärkeää olisi taltioida mahdollisimman paljon vanhoja liturgisia melodioita Helsingissä ja Turussa sekä vanhoilta vii-

⁸¹ Edellä mainitulla Turun juutalaisten äänitteellä olevien laulujen ääntämys on jokseenkin sama kuin Guthwertilla.

⁸² Guthwert mainitsee haastattelussa, ettei hän ole oppinut ”modernia” heprean ääntämystä. Guthwert toimi usein seurakunnan *bal-tfilenä*.

purilaisilta. Tämä olisi vielä mahdollista, sillä vanha synagogalauluperinne on säilynyt jossain määrin tähän päivään saakka. Jiddišinkielisten kansanlaulujen taltiointi on jo vaikeaa, sillä lauluperinne on lähes kokonaan kadonnut jiddišin kielen myötä. Sen sijaan Simon Parmetin ja Samuel Rubinsteinin tekemät jiddišinkielisten kansan- ja taidelaulujen sovitukset ansaitsivat tulla tutkituksi niin tekstien kuin melodioidensa osalta. Parmetin sävellystyötä on tutkittu varsin vähän, vaikka hänen juutalaisaiheiset sävellyksensä olisivat kiinnostava tarkastelun kohde. Samoin Helsingin 1900-luvun juutalainen populaarimusiikki on laaja ja vähän tutkittu aihepiiri. Tarkoitukseni on tulevassa artikkelissani tarkastella helsinkiläisen Jac Weinsteinin jiddišinkielisiä revyitä kuplettilauluineen. Mielenkiintoinen tutkittava ilmiö olisi myös useiden (pääasiassa amerikkalaisten) jiddišinkielisten populaarilaulujen ilmaantuminen suomenkielisiin versioina maamme iskelmämusiikkiin 1930-luvulta alkaen.

Lähteet

Haastattelut

- Bolotowsky, Scholem⁸³ 1998. Haastattelijana Simo Muir, Helsinki 1998 (haastattelu jiddišiksi). Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, nauhoitearkisto, SKNA 16442:1.
- Guthwert, Moses 1969. Haastattelijoina Paul Ariste ja Pertti Virtaranta, Helsinki 1969 (haastattelu jiddišiksi; sisältää laulutallenteita). Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, nauhoitearkisto, SKNA 8388:1.
- Kantor, Isak 1998. Haastattelijana Simo Muir, Helsinki 1998 (haastattelu jiddišiksi). Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, nauhoitearkisto, SKNA 16441:1.
- Manuel, Isak "Pej"⁸⁴ 2000. Haastattelijana Simo Muir, Helsinki 2000 (haastattelu jiddišiksi). Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, nauhoitearkisto, SKNA 16679:1.
- Skurnik, Leo 2005. Haastattelijana Simo Muir, Helsinki 2005. Haastattelu tekijän hallussa.
- Tokazier, Hillel 2005. Haastattelijana Simo Muir, Helsinki 2005. Haastattelu tekijän hallussa.
- Zweig, André 2005. Haastattelijana Simo Muir, Helsinki 2005. Haastattelu tekijän hallussa.

Muut arkistolähteet

- Juutalaisen laulukuoron arkisto. Suomen juutalaisten arkisto, Kansallisarkisto.
- Ručko, B. 1931. Der barimter Moskver kantor Jehude Leib Lange iz aranziert gevorn als ober kantor in di Helsingforser kehile. Artikkeliasikirjoitus vilnalaista *Der tog* -lehteä varten. YIVO Institute for Jewish Research, New York. RG 33:17.
- Suomen juutalaisten arkisto ja sen kuvakokoelma, Kansallisarkisto.
- Theodor ja Barbro Scheininin kotiarkisto. Helsinki.
- Weinstein, Jac 1929. *Nyårs revy 1929*. Jac Weinsteinin arkisto, Suomen juutalaisten arkisto, Kansallisarkisto.

⁸³ 1922–2002.

⁸⁴ 1910–2005.

- 1954. *Chevra Bicur Cholim 75 år*. Käsikirjoitus. Jac Weinsteinin arkisto, Suomen juutalaisten arkisto, Kansallisarkisto.
- 1956. *Minneskrift till 50-årsdagen av Judiska församlingen i Helsingfors synagogas invigning den 30 augusti 1956*. Käsikirjoitus. Jac Weinsteinin arkisto, Suomen juutalaisten arkisto, Kansallisarkisto.

Sanoma- ja aikakauslehdet

- Den frågv(I.S.)e 1943. Ett femårsjubileum. *Makkabi* 7–8: 10–12. [Helsingfors: I.f. Makkabi r.f.]
- Der fraind* 22.8.1906. Der khanukas-bais fun der eršter jidišer šul in Helsingfors. [1900-luvun alussa Pietarissa ilmestynyt jiddišinkielinen sanomalehti.]
- Morgonbladet* 12.4.1872. Judisk högtidlighet. Helsingfors.
- Weinstein, Jac 1963. Bilder ur judarnas liv i Helsingfors i forna dagar: Ett judiks bröllop i Helsingfors i slutet av 1880-talet. *Makkabi*, oktober: 7, 18. [Helsingfors: I.f. Makkabi r.f.]
- 1964. Bilder ur judarnas liv i Helsingfors i forna dagar: Judisk Gudstjänst i Ateneum. *Makkabi*, januari–februari: 3, 12. [Helsingfors: I.f. Makkabi r.f.]

Nuottijulkaisut

- Beregovski, Moshe 2000. Ks. Tutkimuskirjallisuus.
- Cahan, Yehuda Leyb 1957. *Jidiše folkslider mit melodies, gezamlt fun J. L. Kahan*. Toim. Max Weinreich. Nju Jork: Jidišer visšaftlekher institut, JIVO. [Orig. 1912, 1927–28, 1931.]
- Ginzburg, Shaul M. & Pesach S. Marek 1991. *Yiddish Folksongs in Russia*. Photo Reproduction of the 1901 St. Peterburg Edition. Ed. & annotated with an introduction by Dov Noy. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press.
- Kipnis, Menakhem & Zimra Zeligfeld 1918. *Folks-lider, kontsert repertuar*. Varše: Farlag A. Gitlin.
- Vinkovetzky, Aharon – Abba Kovner – Sinai Leichter 1983–85. *Anthology of Yiddish Folksongs I–III*. Jerusalem: The Hebrew University.

Tutkimuskirjallisuus

- Beregovski, Moshe 2000 [1934, 1937, 1946, 1962]. *Old Jewish Folk Music, The Collection and Writings of Moshe Beregovski*. Ed. & transl. Mark Slobin. New York, NY: Syracuse University Press.
- Boehm, Yohanan 1996. [Jewish] Music. *Encyclopaedia Judaica Vol. X*. Jerusalem: Keter Publishing. 654–678.
- Borzymińska, Zofia & Rafał Żebrowski 2003. *Polski słownik judaistyczny, tom 2*. Warszawa: Prószyński i S-ka SA.
- Brummer, Anna & Ritva Jaatinen 1983. ”Sillä jos te pidätte kaikki nämä käskyt”. *Juutalainen toorakantillaatio kahden esimerkin valossa*. Julkaisematon muotoanalyysin opinnäytetyö, Sibelius-Akatemia.
- Cohon, Baruch Joseph 1950. The Structure of the Synagogue Prayer-Chant. *Journal of the American Musicological Society* 1/II: 17–32.
- Dahlström, Fabian (red.) 2005. *Jean Sibelius, Dagbok 1909–1944*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

- Feldman, Walter Zev 2000. "European Klezmer". Esittelyteksti CD-levyllä *Khevrisa, European Klezmer Music*. Smithsonian Folkways Recordings – SFW 40486. Washington DC. 2–29.
- Gräsbeck, Suvii 1995. *Kulttuuriperinnön siirtäminen musiikin avulla: tapaustutkimus Helsingin juutalaisessa koulussa*. Julkaisematon opinnäytetyö, Sibelius-Akatemia, musiikkikasvatuksen osasto.
- Haahti, Hilja 1920 [1903]. *Israelin tyttäret*. [Kootut kertomukset.] Helsinki: Otava.
- Halén, Harry 2000. *Viaporin sekä Hämeenlinnan-Turun-Ahvenanmaan varuskuntien muslimit ja juutalaiset n. 1812–1840*. Unholan aitta 10. Helsinki: Harry Halén.
- Hartikainen, Jukka 1998. Viipurin juutalaisen yhteisön vaiheita. *Viipurin suomalaisen kirjallisuusseuran toimitteita* 13. Toim. E. Kuujo. Helsinki: Viipurin suomalainen kirjallisuusseura. 51–121.
- Harviainen, Tapani 1998. Juutalaiset Suomessa. *Juutalainen kulttuuri*. Toim. Tapani Harviainen & Karl-Johan Illman. Helsinki: Otava. 291–304.
- Heikkinen, Anu 2002. *Hilja Haahti juutalaisuuden asiantuntijana ja kristittyinä sionistina*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, seemiläisten kielten ja kulttuurien laitos.
- Herzog, Martin 1965. *The Yiddish Language in Northern Poland: Its Geography and History*. Bloomington, IN: Indiana University.
- Idelsohn, A. Z. 1929. *Jewish Music and its Historical Development*. New York, NY: Henry Holt & Co.
- Iitti, Kaisa 1997. *Juutalainen sakraalimusiikki. Juutalaisen uskonnon ja sakraalimusiikin keskeisten piirteiden tarkastelua*. Julkaisematon opinnäytetyö, Sibelius-Akatemia, kirkkomusiikin koulutusohjelma.
- Jacobsson, Santeri 1951. *Taistelu ihmisoikeuksista. Yhteiskunnallis-historiallinen tutkimus Ruotsin ja Suomen juutalaiskysymyksen vaiheista*. Jyväskylä: Gummerus.
- Johansson, Anneliina 1993. *Itäjuutalainen kansanlauluperinne Suomessa*. Julkaisematon opinnäytetyö, Sibelius-Akatemia.
- Katz, Dovid 1993. *The Phonology of Ashkenazic. Hebrew in Ashkenaz: a Language in Exile*. Ed. Lewish Glinert. New York, NY & Oxford: Oxford University Press. 46–87.
- Klier, John 1986. *Russia Gathers her Jews. The Origins of the "Jewish Question" in Russia, 1772–1825*. Dekalb, IL: Northern Illinois University Press.
- 1995. *Imperial Russia's Jewish Question, 1855–1881*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Koistinen, Seppo 1981. *Katsaus Suomen juutalaisten musiikkiin. Suomen vähemmistöjen musiikki*. Toim. Philip Donner & al. Helsinki: Kirjastopalvelu. 75–84.
- Koskimies, Rafael 1970. *Suomen kansallisteatteri II 1917–1950*. Helsinki: Otava.
- Muir, Simo 2004. *Yiddish in Helsinki: Study of a Colonial Yiddish Dialect and Culture-Studia Orientalia* 100. Helsinki: Suomen Itämainen Seura.
- Noy, Dov 1991. *Mit der nai-oisgabe fun der Ginzburg-Marek-zamlung*. Ks. Ginzburg & Marek 1991. 11–53.
- Parmet, Simon 1955. *Sibelius symfonier. En studie i musikförståelse*. Helsingfors: Söderström.
- Pennanen, Risto-Pekka 1989. *Itä-Euroopan juutalaisten klezmer-musiikki. Vajjeritempu: Ilpo Saunio juhla-kirja*. Toim. Vesa Kurkela & Anu Laakkonen. Helsinki: Kansan Sivistystyön liitto. 133–146.
- Perets, Jitskhok Leibuš 1951. *Oisgeveilte verk (joivl-oisgabe tsum hundertn geboirn-tog). Band II*. Varše: Farlag "Jidiš-bukh".
- Reizen, Zalmen 1926. *Leksikon fun der jidišer literatur, prese un filologie*. Ferter band. Vilne: Vilner falag fun B. Kletskin.
- Sapoznik, Henry 1999. *Klezmer! Jewish Music from Old World to Our World*. New York, NY: Schirmer Trade Books.

- Sapoznik, Henry & Dick Spottswood 1993. *Klezmer Pioneers, European and American Recordings, 1905–1952* (Rounder CD 1089). Cambridge, Massachusetts: Rounder Records Corp.
- Smolar, Rony 2003. *Setä Stiller, Valpon ja Gestapon välissä*. Helsinki: Tammi.
- Stampher, Shaul 1993. What did "knowing Hebrew" mean in Eastern Europe? *Hebrew in Ashkenaz, a Language in Exile*. Ed. L. Glinert. Oxford: Oxford University Press. 129–140.
- Stanislavski, Michael 1983. *Tsar Nicholas I and the Jews. The Transformation of Jewish Society in Russia 1825–1855*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America.
- Strom, Yale 2002. *The Book of Klezmer, the history, the music, the folklore from the 14th century to the 21st*. Chicago, IL: A Capella Books.
- Tarasti, Eero 1998. Juutalaisten musiikista. *Juutalainen kulttuuri*. Toim. Tapani Harviainen & Karl-Johan Illman. Helsinki: Otava. 392–409.
- Torvinen, Taimi 1989. *Kadimah. Suomen juutalaisten historia*. Helsinki: Otava.
- Verschik, Anna 2003. An outsider's support of Yiddishism in the Baltic States. The case of Paul Ariste. *Language Problems & Language Planning* 27 (2): 115–136.
- Weinreich, Max 1957. About the author and the present volume. Ks. Cahan 1957. 553–559.
- 1980. *History of the Yiddish Language*. Transl. Shlomo Noble. Chicago, IL & London: The University of Chicago Press.
- Wengeroff, Pauline 1910. *Memoiren einer Grossmutter, Bilder aus der Kulturgeschichte der Jude Russlands im 19. Jahrhundert, Band II*. Berlin: Verlag von M. Poppelauer.

Old Jewish Music in Helsinki – Historical and Linguistic Overview

The article discusses Yiddish folksongs, klezmer and liturgical music in Helsinki during the second half of the 19th century and early 20th century. This field has not previously enjoyed any scholarly attention, and much is not known of Jewish music at the given period in Helsinki. There are, however, some memoirs, newspaper articles, literary works and interviews which shed some light to the subject. This material provides us with some Yiddish folksongs (e.g., of Jewish soldiers), paraliturgical songs in Hebrew and descriptions of weddings and other happenings where klezmer was played. The material is discussed from the perspective of Jewish history in Helsinki as well as the genres and development of Jewish music. The song texts in Yiddish and Hebrew are analyzed in the light of Yiddish dialectology. The local Yiddish dialect – a variety of the North Eastern ("Lithuanian") Yiddish – reflects itself on song texts, both in Yiddish as well as Hebrew. Yiddish song tradition has been institutionalized in the activity of a Jewish choir. The klezmer music became unpopular in the early 20th century and the continuum was broken. The liturgical music, however, has preserved itself to some extent until our days.

FT Simo Muir (simo.muir@helsinki.fi) toimii tutkijana ja jiddishin opettajana Helsingin yliopistossa Aasian ja Afrikan kielten ja kulttuurien laitoksella erikoisalanaan Suomen juutalaisten kulttuurihistoria.

Rameaun suppositioteoria

Erkki Huovinen ja Antti Hyyryläinen

Jean-Philippe Rameaun (1683–1764) harmoniaopin erikoislaatuisimpiin ja nykyään vähiten tunnettuihin yksityiskohtiin kuuluu hänen teoriansa ns. supposition avulla muodostetuista soinnuista eli sellaisista harmonioista, joissa perustavan nelisoinnun alle on lisätty nelisointuun kuulumaton viides sävel. Tässä artikkelissa tarkastelemme suppositioteorian perusteita sekä sen keskeisiä sovelluksia Rameaun harmoniaopissa. Suppositioteoria on kiinnostava ennen muuta siksi, että sitä tarkastelemalla voimme saada aavistuksen harmoniaopin varhaisen kehittäjien kohtaamista ongelmista ja näiden ongelmien ratkaisemiseen tähänneistä ajatuskuluista. Harmoniaopin systematisointi Rameaun kirjoituksissa oli valtava intellektuaalinen saavutus, ja suppositioteorialla oli tärkeä osansa tässä systematisoinnissa. Supposition avulla Rameau nimittäin pyrki saattamaan harmoniaoppinsa peruseriaatteiden alle useita ilmiöitä, jotka muuten olisivat jääneet sen ulkopuolelle: noonisoinnut, pidätykset ja urkupisteet.

Omana aikanaan Rameaun erikoinen suppositioteoria löysi tiensä niin musiikkietosanakirjoihin (Rousseau 1969 [1768]; Framery, Ganguené & de Momigny 1971 [1818]) kuin eräiden Rameaun seuraajien teoreettisiin kirjoituksiinkin (Marpurg 1970 [1750], 191–214). Suppositioteorian vaikutus oman aikansa harmoniateoriaan saattaa toki jälkischenkeriläisessä katsannossa vaikuttaa ”valitettavalta” (Beach 1974, 282). Tässä artikkelissa pyrimme kuitenkin tarkastelemaan suppositioteoriaa ikään kuin Rameaun oman musiikinteoreettis-historiallisen kontekstin näkökulmasta: kysymme, mihin hän teoriallaan pyrki vastaamaan ja miten hän tässä onnistui. Jätämme kokonaan sivuun kysymyksen siitä, tarjoaako Rameau tyydyttäviä selityksiä myöhempien harmoniateorioiden korostamille ilmiöille. Selvittäessään useita nykyisin hajasäveliksi tulkittavia ilmiöitä yhdellä suppositiosointujen kategorialla Rameau teki hartiavoimin töitä löytääkseen rajoja tonaalisen harmonian teorian systemaattisuudelle. Samalla hän ajautui vaikeaselkoiisiin selityksiin, joista monet on suppositioteoriasta puhuttaessa sivuutettu kokonaan. Nähdäksemme joitakin Rameaun ajattelua ohjanneista lausumattomista periaatteista voidaan kuitenkin tavoittaa vain hyväksymällä suppositioteoriaan liittyvien hajanaisten selitysten ja lukuisien detaljien monimutkaisemmatkin piirteet ja yrittämällä esittää ne Rameauta itseään järjestelmällisemmin. Jos Rameau historiallisessa katsannossa näyttääkin epäonnistuneen koko tonaalisen harmonian ilmiökentän esittämisessä yhtenäisenä lainomaisten periaatteiden joukkona, tätä ei mielestämme voi sanoa sortumatta jälkiviisauteen. Vielä nykyäänkin suppositioteoria voi toimia opettavaisena esimerkkinä siitä, millaista ongelmia teorianmuodostuksessa voi syntyä, kun useita erilaisia musiikillisia ilmiöitä yritetään alistaa yhden kaikenkattavan teorian alle.

Rameaun teoriat ja niiden vaikutus

1700-luvun alkupuolella eurooppalaisessa musiikinteoriassa oli kolme keskenään erilaista suuntausta, joiden näkökulmat musiikin säveltaso-organisaatioon poikkesivat melkoisesti toisistaan: fuxilainen lajikontrapunkti, kenraalibasso ja harmoniaoppi (ks. Lester 1992). Myöhemmän musiikinhistoriallisen kehityksen valossa kaikkein vaikutusvaltaisimmaksi näistä traditioista on osoittautunut harmoniaoppi, jonka tärkein kehittäjä oli tunnetusti ranskalainen teoreetikko ja säveltäjä Jean-Philippe Rameau. Harmoniaopin perusajatus – musiikin säveltasoilmiöiden palauttaminen käännettäviin kolmisointuihin – oli toki esiintynyt teoreettisessa kirjallisuudessa hajanaisesti jo 1600-luvun alusta lähtien (ks. esim. Christensen 1993, 43–70). Rameaun merkitys onkin ennen muuta siinä, että vasta hänen ensimmäinen julkaistu teoreettinen tutkimuksensa *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* (1722) oikeastaan systematisoi harmoniaopin periaatteet yhtenäiseksi järjestelmäksi.

Rameaun asema harmoniaopin kehittäjänä on tunnustettu. Esimerkiksi Lester (1992, 157) toteaa, että vasta Heinrich Schenker pystyi pari sataa vuotta Rameaun jälkeen esittämään ratkaisevasti rameaulaisesta poikkeavan näkökulman musiikinteoriaan. Tämäkin saattaa tosin antaa hieman rajoittuneen kuvan Rameaun harmoniaopin todellisesta merkityksestä nykyiselle musiikilliselle ajattelullemme. Monet Rameaun musiikinteoreettisista innovaatiosta on hyväksytty niin itsestäänselviksi osiksi musiikillista arkitietoamme, että harva enää tulee ajatelleeksikaan, millaisia älyllisiä ponnistuksia niiden lanseeraaminen on joskus vaatinut. Niinkin arkisessa yhteydessä kuin populaarimusiikin reaalisointumerkeissä voimme tavata kolme Rameaun harmoniaoppiin sisältynyttä perusajatusta tiivistetyssä muodossa:

- (1) Sävelluokkakeskeisyys: harmoniat ymmärretään ensisijaisesti oktaaviekvivalenttien säveltasoelementtien eli sävelluokkien muodostelmiksi. Niinpä esim. tietyn kolmisoinnun sävelluokkien erilaiset rekisterilliset järjestykset ymmärretään saman kolmisoinnun käännöksiksi.
- (2) Pohjasävelreduktionismi: tavallisimmat sävelyhdistelmät identifioidaan viittaamalla oktaavin sisään järjestetyistä terssipinoista löytyviin sointujen pohjasäveliin (perussäveliin).
- (3) Perusbassoajattelu: harmonisia kulkuja representoidaan rameaulaisen ”perusbasson” (ransk. *basse fondamentale*) tapaan, esittämällä peräkkäin sointujen pohjasävelet.

Hieman yksinkertaistaen: vaikka harva musiikinteoreetikko enää nykyään käyttääkään Rameaun fundamentaalibassoa eli perusbassoa pääasiallisena analyysimenetelmänään, käännettävien kolmi- ja nelisointujen pohjasävelistä muodostuvat ketjut hyppäävät silmillemme niin leirinuotoiden laulukirjoista, jazz-muusikoiden ”fakebook”-kokoelmista kuin musiikkipedagogien käytännöistäänkin. On silti heti perään todettava, että vaikka reaalisointumerkit ha-

vainnollistavatkin joidenkin ramaeulaisten ajatusten levinneisyyttä, ne eivät vertailukohtana tee oikeutta Rameaun koko visiolle sointujen sitoutumisesta laajempaan tonaaliseen syntaksiin.

Rameaun mukaan perusbasso tarjoaa lähtökohdan kaikelle säveltämiselle sekä melodian että harmonian osalta (ks. esim. *Traité* III.2). Hänen menetelmänsä ymmärtämiseksi on tärkeää ensin tehdä erottelu *basso continuo*n eli sävellyksen soivan bassoäänien ja perusbasson eli sointujen pohjasävelistä muodostuvan ketjun välillä. Koska tämä erottelu on integroitunut osaksi musiikillista arkitietoamme, perusbasson tavanomaisesta käytöstä riittänee esimerkiksi kuvassa 1 esitetty ns. ”oktaavisäännön” (*règle de l’octave*) perusbassoanalyysi. 1600-luvun loppupuoliskolla asteittaisten bassokulkujen soinnuttamisen käytäntöjä oli opetettu tällä nimityksellä lukuisissa kenraalibasso-oppikirjoissa. Kyse oli eräänlaisesta ”primitiivisestä asteteoriasta” (Christensen 1993, 49), jossa jokaiseen moodin säveleen liitettiin sopiva sointu. Rameaun käsissä oktaavisääntö muuttui pelkästä *continuo*-säestäjää helpottavasta muistisäännöstä perusbasso-periaatteen johdonmukaiseksi sovellukseksi. Nykylukijalle Rameaun näkökulma on niin ilmeinen, että kuvassa 1 annettu, asteittain laskevalle *basso continuo*lle kirjoitettu perusbassoanalyysi tuskin tarvitsee perusteluja.

The image shows a musical score for basso continuo. It consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. The middle staff shows a sequence of chords with figured bass notation: 6, 6#, 4#, 6, 6. The bottom staff is labeled 'BF:' and shows a sequence of bass notes with figured bass notation: 7, #, 7, 7.

Kuva 1. Katkelma Rameaun antamasta oktaavisäännöstä. Alimman nuottiviivaston perusbasso (BF = basse fondamentale) antaa sointujen pohjasävelet yllä olevaan sointukulkuun. (Muokattu Rameaun esimerkistä, *Traité* IV.6, s. 382.)

Rameaun mukaan kolmi- ja nelisointujen pohjasävelten muodostamiin perusbassokulkuihin kiteytyy sointukulkujen olennaisin harmoninen sisältö. Rameau ei käytä termiä ”pohjasävel”, mutta hän sanoo mm., että kaikki sointujen ominaisuudet riippuvat ”harmonisesta keskuksesta” sekä tällaisten keskusten muodostamista kuluista (*Traité* II.18, s. 127). Kuten kuva 1 osoittaa, perusbasson avulla Rameau saattoi redusoida aiemmin monimutkaisempina pidettyjä harmonisia ilmiöitä yksinkertaisiin kvinttisuhteisiin, Rameaun ”täydellisimpinä” (*plus parfaite*) pitämiin perusbassokulkuihin (*Traité* II.18, s. 129). Rameaun mukaan myös jokaiselle melodialle oli olemassa ”luonnollinen” (*naturelle*) perusbasso, joka sopii siihen paremmin kuin mikään muu (*Traité* III.40). Perusbasson ”luonnollisuudesta” kertoo jotakin Rameaun uskomus, että 8–9-vuotiaat lapsetkin kykenevät luontevasti laulamaan oikean perusbasson sävelen tietämättä, mitä he tekevät (*Nouveau système* X). Niinpä perusbasso tarjosi käytännöllisen

lähtökohdan paitsi musiikin tuottamiseen, myös sen arvioimiseen. Lisäksi Rameau itsekin ymmärsi hyvin, että musiikkia olisi helpompi opettaa ja oppia nojautumalla perusbasson antamaan tiivistettyyn informaatioon (ks. esim. Hayes 1974): hän mm. mainosti voivansa opettaa nuotinlukutaidottoman oppilaan säveltämään puolessa vuodessa (ks. Christensen 1987, 19) ja julisti metodinsa soveltuvan sokeillekin (*même à des aveugles*; ks. *Code*, teoksen alaotsikko).

Rameaun teorit levisivät Euroopassa laajalle jo 1700-luvulla. Siinä missä Rameau oli tarkoittanut perusbassonsa olemassaolevien musiikillisten ilmiöiden selittäjäksi sekä välineeksi käytännön sävellys- ja säestysopetukseen, eräät myöhemmät ranskalaiset teoreetikot pitivät sitä perustana, josta käsin kaikkien musiikillisten ilmiöiden oikeutusta voitaisiin arvioida (ks. Gessele 1994, 48). Myös saksalaisessa keskustelussa Rameaun perusbassolla oli 1700-luvulla merkittävä asema. Perusbassoanalyysin periaatteet muodostuivat keskeiseksi kiistakapulaksi Johann Philipp Kirnbergerin (1721–1783) ja Friedrich Wilhelm Marpurgin (1718–1795) välillä (ks. Grant 1977; Lester 1992, 231–257). Myöhemmin 1800-luvulla Rameaun ajatukset toimivat tärkeänä lähtökohtana sekä asteteorialle että funktioteorialle (ks. Bernstein 2002). Mitä tulee esim. sointuasteiden merkitsemiseen roomalaisilla numeroilla (Weber 1824), jo Rameau itse asiassa puhuu soinnuista melko lailla samaan tapaan, vaikkakin sanallisesti, ilman numerosymboleja (esim. *Traité* III.11).

Teoreetikoiden lisäksi perusbasso oli tunnettu myös käytännön muusikoiden keskuudessa. Mozart antoi sävellysoppilailleen harjoituksia, joissa annettuun melodiaan oli ensin etsittävä asianmukainen perusbasso, minkä jälkeen oppilaan tuli kirjoittaa perusbassoanalyysin pohjalta varsinainen continuobasso (Lester 1992, 183). Mozartilta säilyneiden, oppilaiden kontrapunktiharjoituksiin liitettyjen kommenttien nojalla Lester (1992, 186) päättelee Mozartin ajatelleen jopa kaksiaänistä toisen lajin kontrapunktiä rameaulaisittain, arvioiden vertikaalisia intervaleja ensisijaisesti puhtaiden kolmisointujen osina. Jos Rameau onkin joskus saanut huonoa mainetta osakseen, se on osaltaan saattanut johtua Kirnbergerin sävellysoppikirjan viimeisenä lauseena esitetystä C. P. E. Bachin väitteestä, jonka mukaan C. P. E. Bachin ja hänen isänsä sävellyseriaatteet olisivat olleet ”anti-rameaulaisia” (Kirnberger 1968 [1776–1779], 3, 188). On kuitenkin syytä olettaa, että C. P. E. Bachin väite oli tarkoitettu tukemaan Kirnbergerin sävellysoppia (Lester 1992, 93), jonka Kirnberger väitti seuraavan isä-Bachin opetusmetodia mutta joka itse asiassa nojasi Rameaun teorioille paljon enemmän kun Kirnberger itse halusi tunnustaa (Grant 1977). Tässä valossa Rameaun ja Bachi(e)n välinen oletettu teoreettinen ristiriita häviää miltei olemattomiin.

Toinen syy Rameaun huonoon maineeseen joidenkin nykyteoreetikoiden keskuudessa lienee Heinrich Schenker (1930, 11–24), joka valitsi juuri edellä mainitun C. P. E. Bach-sitaatin motoksi artikkeliinsa ”Rameau vai Beethoven? Jähmettyneisyys vai henkinen elämä musiikissa?”. Tämä miltei uskonnolliseen sävyyn kirjoitettu pamfletti ”saksalaisen nerouden” puolesta ”ranskalaista keskinkertaisuutta” ja systemaattista musiikinteoriaa vastaan olisi ehkä parasta ymmärtää samoin kuin Rameaun omat jatkuvat hyökkäykset suurta edeltäjäänsä Gioseffo Zarlinoa (1517–1590) vastaan. Horisontaalista liikettä painottaneelle

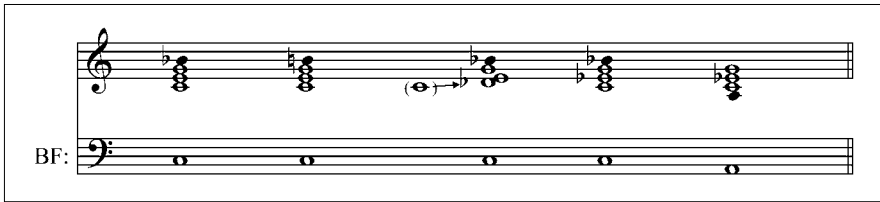
Schenkerille Rameaun vertikaalinen harmoniakäsitys edusti edeltävää, pääosin hyväksytyä traditiota, jonka kanssa hänen oma teoriansa näytti ehkä olevan ristiriidassa. On totta, että Rameau ei kiinnitä äänekuljetukseen samalla tavoin huomiota kuin Schenker, mutta tuntuisi oudolta lukea tämä hänen syykseen. Rameaun vertaaminen Schenkeriin on relevanttia lähinnä heidän teoreettisten näkökulmiensa erilaisuuden korostamiseksi. Kumpikin heistä pyrkii tavallaan pääsemään ”syvemmälle” musiikkiin, mutta tämän saavuttamiseksi he näyttävät joskus toimivan täysin päinvastaisella tavalla. Siinä missä Schenker voi palauttaa laajan sävellyksen yksinkertaisempaan syvärakenteelliseen malliin tai pohjimiltaan yhteen kolmisointuun, Rameau saattaa perusbassoanalyysissaan usein jopa tihentää harmonista rytmiä suhteessa todelliseen soivaan musiikkiin (ks. esim. *Traité* III.11, s. 212). On kuitenkin ymmärrettävä, että Rameaun harmoniaopin tarkoituksena ei niinkään ole palauttaa musiikkia jonkin perustavamman rakennetason ilmiöihin, vaan ennen muuta selittää musiikilliset ilmiöt tietyistä yksinkertaisista periaatteista käsin. Mikäli harmonisen ilmiön palauttaminen tällaisiin periaatteisiin edellyttää esim. useampia perusbasson säveliä kuin on analysoitavia sointuja, tämä saattaa silti Rameaun näkökulmasta vaikuttaa selittävän ilmiön yksinkertaistamiselta.

Nelisointujen muodostaminen

Päällisin puolin tarkasteltuna tässä artikkelissa käsittelemämme suppositioteoria on teoria sointumuodoista, joita ei voida esittää oktaavin sisään mahtuvina terssipinoina. Suppositiota käsiteltäessä on muistettava erottaa sellaiset itsenäiset soinnut, joita vielä nykykäytännönkin mukaan kutsuttaisiin esim. nooni- tai undesimisoinnuiksi, sellaisista sointumuodoista, joita Rameau katsoi tarvitsevänsä pelkästään teoreettisiksi selityserustoiksi mm. urkupisteille ja pidätyksille. Yleisesti ajatellaan, että esim. dominanttinoonisointu olisi alkanut esiintyä itsenäisenä sointumuotona vasta Schumannilla (de la Motte 1976, 180–182) tai joka tapauksessa vasta paljon Rameaun aikojen jälkeen. Romantiikan ajan säveltäjien tapauksessa kuitenkin ajatellaan sointumuotojen laajenemisen tahtuneen lisäämällä terssejä septimisointujen yläpuolelle, kun taas Rameaun suppositioteoriassa septimisointuja laajennetaan lisäämällä säveliä niiden *alle*. Jotta Rameaun suppositioteoriaa voitaisiin ymmärtää, onkin ensin tarkasteltava hänen tapaansa ajatella septimisointuja.

*Traité*n ensimmäisessä kirjassa lähtökohtana on muodostaa sointuja jakamalla puhtaita intervaleja pienempiin osiin. Siten duuri- ja mollikolmisoinnut eli nk. ”täydelliset soinnut” (*accords parfaits*) muodostetaan jakamalla kehysintervallina toimiva kvintti eri tavoin kahteen osaan (*Traité* I.7). Täydelliset soinnut toimivat myös septimisointujen muodostamisen lähtökohtana: kaikki septimisoinnut muodostetaan lisäämällä pieni tai suuri tertiini joko täydellisen soinnun päälle tai alle. Vaikka Rameau ei siten asiaa esitäkään, hän tulee muodostaneeksi näissä puitteissa kaikki sellaiset septimisoinnut, joissa kaksi päällekkäistä suurta

terssiä ei esiinny välittömästi toistensa päällä (ks. kuva 2). Peruskolmisoinnun alle Rameau näyttää asettavan terssin vain siinä tapauksessa, että vastaavaan sointumuotoon ei päästä asettamalla terssiä soinnun päälle. Näin saadaan yhteensä neljä nelisointutyyppiä: dominanttiseptimisointu, duurisuurseptimisointu, mollipienseptimisointu sekä puolivähennetty septimisointu. Rameaun teoriassa tärkeimmät näistä ovat dominanttiseptimisointu (nk. *dominante-tonique*) sekä mollipienseptimisointu.¹ Viides nelisointutyyppi, kuvassa 2 keskimmäisenä esitetty vähennetty nelisointu muodostetaan Rameaun mukaan ”lainaamalla” pohjasävel dominanttiseptimisoinnulta eli nostamalla viimeksi mainitun soinnun pohjasäveltä puoli sävelaskelta ylemmäksi (*Traité* II.12; vrt. I.8, III.33). Kuten kuvan 2 alemmalla nuottirivillä oleva perusbassoanalyysi kertoo, tämän soinnun pohjasävelenä kuitenkin säilyy alkuperäinen C. Ainoana varsinaisena poikkeuksena kuvan 2 esittämästä oktaavin sisään mahtuvien sointujen muodostamisperiaatteesta Rameau esittelee lisäsektisoinnun, mitä ei kuitenkaan tässä yhteydessä ole tarpeen käsitellä, koska se ei vaikuta suppositioteoriaan.



Kuva 2. Ylemmällä viivastolla Rameaun hyväksymät nelisointutyyppit, joissa täydelliseen kolmisointuun on lisätty terssi. Lisätty sävel on merkitty mustalla nuotinpäällä. Alemmalla viivastolla Rameaun perusbasso.

Kuvan 2 viimeinen sointu edellyttää pientä selitystä. Yhteenvedossaan Rameaun sointujohdoksista Christensen (1993, 101) näyttää oletavan, että Rameau antaisi vastaavalle puolivähennetylle nelisoinnulle E–G–B–D pohjasäveleksi G:n eli mukana olevan täydellisen kolmisoinnun pohjasävelen. *Traitén* esimerkeistä (III.53, III.59, III.67, III.134: t. 38, IV.44) voi kuitenkin havaita, että Rameau itse asiassa valitsee tällaisissa soinnuissa perusbassoksi terssipinon alimman sävelen. Näin ollen nelisoinnun pohjasäveleksi valitaan pääsääntöisesti oktaavin sisälle mahtuvan terssipinon alin sävel (lukuunottamatta vähennettyä nelisointua koskevaa poikkeusta), eikä pohjasävel siten välttämättä edellytä tuekseen puhdasta kvinttiä. Perusbasso ei siten määräydy automaattisesti nelisoinnun pohjana olevan täydellisen soinnun mukaan: soinnun teoreettinen generointi ja sen pohjasävelen määrittäminen eivät lankea yksin (vrt. Christensen 1993, 164). Tässä *Traitén* käytäntö eroaakin monista Rameaun perinteitä jatkaneista teoreetikoista, joille pohjasävelen määrittäminen on ollut nimen omaan seurausta soinnun teoreettisesta generoinnista, useimmiten yläsävelsarjan viitaten (esim. Hindemith 1940;

¹ Kaikista septimisoinnuista Rameau käyttää yleisnimitystä *dominante* – tässä artikkelissa kuitenkin viittaamme ”dominantti”-termillä nykykäytännön mukaisesti Rameaun *dominante-tonique*-sointuun.

Gustin 1960; Thomson 1952; 1999). Musiikinteorian historioitsijat korostavat joskus sitä, että Rameaun perusbassoa ei missään nimessä tulisi ymmärtää pelkästään terssipinoihin redusoinnin kautta (esim. Grant 1977, 328). Totta onkin, että kuuluisassa subdominanttilisäsektisoinnun ”kaksoiskäyttöä” (*double emploi*) koskevassa teoriassaan Rameau menee huomattavasti yksinkertaista terssien pinoamista pidemmälle perusbassoa määrittäessään: konteksti määrää, milloin sointu tulkitaan lisäsektisoinnuksi ja milloin molliseptimisoinnuksi (ks. *Génération XI*; vrt. *Traité II.7*). Mitä tulee Rameaun keskeisimpään nelisointujen rakentamisen periaatteeseen – terssien lisäämiseen täydellisiin sointuihin – puolivähennytylle soinnulle annettu tulkinta tukee kuitenkin ajatusta siitä, että Rameau ajatteli soinnun pohjasävelen olevan ensisijaisesti terssipinon alin sävel, vaikka tämän päälle ei rakentuisikaan puhdasta kvinttiä.²

Esittämällä joukon terssipinoista rakentuvia, käännettäviä sointumuotoja Rameau pystyi vähentämään säveltasoilmiöiden kuvaamiseksi tarvittavien kategorioiden lukumäärää olennaisesti (ks. Lester 1992). Vertailukohdaksi sopii hyvin vaikka Rameaun itsensä useimmiten mainitsema edeltäjä Zarlino, joka oli pelkkiä (nykyisen terminologian mukaisia) kolmisointujakin kuvatessaan vielä joutunut listaamaan erikseen suuren määrän erilaisia vertikaalisten intervallien yhdistelmiä (ks. Zarlino 1968 [1968], 182–183). Nykyään me pidämme Rameaun esittämiä sointutyppejä paljolti itsestäänselvinä, mutta käytämme niitä myös melko joustavasti: voimme puhua kolmi- tai nelisoinnuista myös silloin, kun ne erilaisten hajasävelilmiöiden vuoksi eivät esiinnykään nuottikuvassa vertikaalisesti sellaisenaan. Kaikesta päätellen Rameau usein käytännössä ajatteli pidätyksiä, lomasäveliä ja sivusäveliä samaan tapaan kuin nykyisinkin ajatellaan – syntaktisina poikkeamina perustavista soinnuista – mutta mitään yhtenäistä hajasävelteoriaa hän ei esittänyt. (Tämä ei olekaan yllättävää ottaen huomioon, että hajasävelten käsitteellistäminen edellyttää sellaista teoriaa perustavista sointumuodoista, jota Rameau itse vasta oli kehittämässä.) Sen sijaan hän pyrki eräiden nykyään hajasävelten avulla tulkittujen harmonisten ilmiöiden kohdalla selittämään vertikaaliset muodostelmat suoraan perustavilla nelisointutyypeillään. Toisin sanoen Rameaun näkökulma tässä asiassa oli tavallaan ei-transformationaalinen: mikäli mahdollista, hän pyrki välttämään vertikaalisen sointumuodostelman selittämistä pelkän perusmuotoisen soinnun kokeman transformaation, perussoinnusta tehdyn syntaktisen poikkeaman avulla. Mikäli mahdollista, kunkin vertikaalisen soinnun oli sellaisenaan palauduttava perustaviin kolmi- ja nelisointuihin. Seuraavaksi esiteltävä suppositioteoria oli pohjimmiltaan yritys tuottaa tällaisia selityksiä.

² Myöhemmin Rameau muutti teoriaansa tässä suhteessa vieläkin johdonmukaisemmaksi valitsemalla terssipinon alimmaisen sävelen perusbassoksi jopa johtosävelle rakentuvassa vähennytyssä nelisoinnussa (*Génération XIV*, s. 151; *XVIII*, s. 183).

Täydelliset ja septimittömät noonisoinnut

Edellä todettiin, että usein ajatellaan noonisointujen alkaneen esiintyä itsenäisinä muodostelmina vasta romantiikan aikana. Tällainen käsitys ei aivan tee oikeutta Rameaun musiikille, jossa täydellisiä noonisoituja kyllä tavataan. Seuraavassa on tyypillinen esimerkki oopperasta *Platée*: duurisävellajissa basso nousee toonikasoinnun terssiltä asteittain dominantille, jolloin asteikon neljännen asteen sävelelle rakentuu täydellinen noonisoitu:

The image shows a musical score for three staves: violin (vl.), viola (vla.), and basso continuo (b. c.). The music is in D major and common time. The violin part has a melodic line with eighth notes. The viola part has a sustained chord with a moving bass line. The basso continuo part has a simple bass line with figured bass notation: 6, 9, 3.

Kuva 3. Täydellinen noonisoitu duuriasteikon neljännellä asteella (*Platée*, 1. näytös, 1. kohtaus, *Descente de Mercure*, t. 23–26).

Rameaulle toisen tahdin kenraalibassomerkinä ”9” on pelkkä konventionaalinen symboli, joka kertoo, että *basso continuo* B-sävelestä katsottuna sointuun sisältyy (jossakin oktaavialassa) nooni. Rameaun mukaan sointujen on perusmuodossaan (eli terssipinoina) mahdollista oktaavin sisään (*Traité* II.10, s. 73). Niinpä *Traité*ssa esitetyn suppositioteorian mukaan oktaavia laajempi terssipino B–D–F–A–C³ analysoitaisiin d-molliseptimisointuna, jonka alle on lisätty eli ”supponoitu” ylimääräinen sävel B (vrt. lat. *sub + pono*, ”asettaa alle”).⁴ Rameaun mukaan suppositiosävel ei osallistu itse käännettävään nelisointuun, minkä vuoksi sen on aina oltava rekisterillisesti alimmaisena (*Traité* II.10, s. 74). Rameau siis analysoi oktaavia laajempiin terssipinoiniin palautuvat sointumuodot identifioimalla soinnusta eräänlaisen ”käännettävän osan”. Toisin kuin sittemmin on totuttu ajattelemaan, Rameaulle soinnun käännettävä osa on aina terssipinon ylä- eikä alapäässä, jolloin soivan basson sävelen ei laske ta kuuluvan varsinaiseen sointuun. Näin tulkittuna yllä oleva *Platée*-esimerkki tuottaisi kuvassa 4 esitetyn perusbassoanalyysin. Huomaa, että noonisoinnun

³ Sävelluokkien (rekisterillisesti määräämättömien säveltasolementtien) nimet on tässä artikkelissa kirjoitettu versaaleilla.

⁴ Lukijan on hyvä huomata, että ranskan ”supposition” toimii Rameaun teoriassa teknisenä terminä, jolla ei ole mitään tekemistä ”olettamuksen”, ”arvelun” tms. kanssa.

analysoiminen supposition avulla aikaansaa tässä tapauksessa kvinttisuhteiset septimisoinnut, jotka johtavat sävellajin dominantille:

The image shows a musical score for a piano accompaniment and a bass line. The piano part consists of four measures. The first measure has a bass clef and a key signature of one flat. The notes are G2, B2, and D3. The second measure has a bass clef and a key signature of one flat. The notes are G2, B2, and D3. The third measure has a bass clef and a key signature of one flat. The notes are G2, B2, and D3. The fourth measure has a bass clef and a key signature of one flat. The notes are G2, B2, and D3. The bass line is labeled 'BF:' and has four measures. The first measure has a bass clef and a key signature of one flat. The note is G2. The second measure has a bass clef and a key signature of one flat. The note is B2. The third measure has a bass clef and a key signature of one flat. The note is D3. The fourth measure has a bass clef and a key signature of one flat. The note is G2. Fingerings are indicated as 6, 9, 7, and 7#.

Kuva 4. Rameaulainen perusbassoanalyysi kuvan 3 esimerkistä: noonisointu analysoidaan supposition avulla.

Kuvassa 5 nähdään Rameaun oma teoreettinen esimerkki suppositiosta noonisointujen yhteydessä (*Traité* III.30). *Traité*ssa Rameaun teoria rakentuu olennaisesti dissonanssien purkauksen ympärille (vrt. Christensen 1993, 190). Ei siis ole ihme, että tässäkin Rameau on valinnut esimerkkisoinnut, joissa soinnun käännettävän osan ”septimi” puretaan säännöllisesti – eli asteittain alaspäin (ks. esim. *Traité* II.18.1, s. 130) – perusbasson edetessä kvartilla ylöspäin. Kummassakaan noonisoinnussa nooni (eli käännettävän nelisoinnun ”septimi”) ei purkaudu saman soinnun sisällä kuten tapahtuisi pidätyksissä. Kolmannessa soinnussa pidätykseksi käsitettävä f^2 voisi toki purkautua soinnun sisäisesti alaspäisellä puoliasteleella e^2 :een, mutta d^2 (joka niinkään muodostaa dissonoivan septimi-intervallin suppositiosäveleksi lasketun basson sävelen kanssa) ei voi tulla samalla tavoin puretuksi alaspäin itse soinnun sisällä. Niinpä sointua täytyy vaihtaa molempien sävelten purkamiseksi alaspäin. Rameaun analyysissa esimerkin kolmannen ja neljännen soinnun pohjasävelten välille saatava kvarttisuhte antaa siten säännöllisen purkauksen kolmannen soinnun käänn-

The image shows a musical score for a piano accompaniment and a bass line. The piano part consists of three measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, B4, and D5. The second measure has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, B4, and D5. The third measure has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, B4, and D5. The bass line is labeled 'BF:' and has three measures. The first measure has a bass clef and a key signature of one flat. The note is G2. The second measure has a bass clef and a key signature of one flat. The note is B2. The third measure has a bass clef and a key signature of one flat. The note is D3. Fingerings are indicated as 7, 7, 7, and 7.

Kuva 5. Kolme ensimmäistä tahtia Rameaun omasta noonisointuja koskevasta esimerkistä (*Traité* III.30, s. 276). Aaltoviivoilla Rameau merkitsee vaihtoehtoisia basson säveliä.

tävän osan ”septimiksi” kutsutulle sävelle f^2 , mutta se mahdollistaa myös koko sointuun sisältyvän toisen septimi-intervallin ($e-d^2$) purkamisen säännöllisesti. Rameaun ajattelutavasta näyttäisi myös seuraavan, että vaikka esimerkin kolmannesta soinnusta jätettäisiin pois basson kanssa septimin tuottava sävel d^2 , niin tämä silti sisältyisi sointuun implikoituna: onhan kyseessä Rameaun identifioidun käännettävän nelisoinnun kvintti (ks. *Traité* I.7, s. 30).

Yllä sanotusta voisi päätellä, että Rameaun teoriassa ei ole mahdollista tuottaa noonipidätyksiä ”täydellisille soinnuille”, koska joko soinnun on vaihduttava purkaushetkellä (jolloin ei ole enää kyseessä pidätys) tai vaihtoehtoisesti purkaussoinnun on aina sisällettävä septimi suhteessa bassoon (eli käännettävän nelisoinnun kvintti). Tämä ei kuitenkaan pidä paikkansa: Rameau itse asiassa haluaa sallia myös noonipidätyksen puhtaaseen kolmisointuun, ja nimen omaan vain siihen. Tätä varten hän antaa kuvassa 6 toisintetun esimerkin. Rameaun tähän yhteyteen liittämä selitys saattaa ytimekkyydessään tuntua kryptiseltä siitäkin huolimatta, että olemme kääntäneet tekstikohdan vapaasti korvaten hänen käyttämänsä hankalat kirjaintunnukset sävelten ja sävelluokkien nimillä:

Esimerkki (a) on hyvä, mutta kohta (b) on arvoton, koska johtosävel Gis kaksinetaan [...] ja se nousee A :han molemmissa äänissä. Tämä synnyttää ylinousevan kvintin gis^2 :n ja c^2 :n välille, mikä tuottaisi vähennetyn kvartin, jos Gis sijoitettaisiin C :n alapuolelle. Jos tämä tehtäisiin duurisävellajissa lisäämällä ylennys säveleen c^2 , huomaatte että sävellaji vaihtuisi ja oletetusta toonikasävelestä tulisi neljäs sävel, kuten kokemus osoittaa. Niinpä johtosävel ei enää olisi johtosävel, vaan siitä tulisi tavallinen septimi, joka silloin laskisi, eikä nousisi a^2 :een ylinousevan septimin tavoin.⁵ (*Traité* II.15, s. 95.)

Kuva 6. (a) Rameaun esimerkki noonipidätyksen sallimisesta toonikasoinnulle ja (b) hänen hylkäämänsä vastaava tilanne, jossa toonikasointuun sisältyisi septimi (*Traité* II.15, s. 95).

Rameau siis haluaa sallia (a)-kohdan, jossa noonipidätys tehdään toonikalle. On huomattava, että Rameaun käyttämä toonikan käsite on nykyisestä käytännöstä poikkeava: jokainen puhdas kolmisointu, johon tullaan käyttäen johtosäveltä, lasketaan toonikaksi (*Traité* III.9, s. 201; III.25.4, s. 264; IV.7, s. 388). Katsoaan nyt tarkemmin yllä esitettyä argumenttia, jolla Rameau kieltää septimin käytön tällaisissa tilanteissa. Argumentissa on kaksi osaa, joista ensimmäinen

⁵ Termejä ”suuri” ja ”pieni” Rameau käyttää vain terssien ja sekstien yhteydessä. Rameaun intervallinimityksistä ks. *Traité* II.29.

koskee mollitilanteita (kuten (b)-kohtaa kuvassa 5) ja toinen duuritilanteita. Argumentin ensimmäinen osa edellyttää, että basso liikkuu (b)-kohdassa asteittain gis :ltä a :lle kuten Rameaun hyväksymässä (a)-kohdassakin. Tästä bassokulusta johtuen on vältettävä toista Gis – A -kulkua rinnakkaisten oktaavien torjumiseksi. (Juuri ennen yllä lainattua kohtaa Rameau mainitsee, ettei kahden johtosäveltä toonikaan johtavan liikkeen eriaikaisuus auta asiaa.) On huomattava, että (b)-kohdassa Rameau ei siis käsittele a -mollisoinnun päällä esiintyvää gis^2 -säveltä septimisoinnun septimisävelenä, joka vaatisi purkausta alaspäin, vaan johtosävelenä, jonka tulisi nousta toonikaan (ks. aiheeseen liittyvä erottelu ”pienten” ja ”suurten” dissonanssien välillä, *Traité* I.9; II.13; II.18.1). Tämä gis^2 ei voi olla oikea septimi jo siitäkään syystä, että Rameaun järjestelmässä ei ole lainkaan mollisuurseptimisointua (esim. A – C – E – Gis). Niinpä Rameau merkitsee sävelen kenraalibassonotaatioissaan ”ylinousevana septiminä” (“7#”) ja käsittelee sitä johtosävelenä. Joka tapauksessa sointukulku B on Rameaun mukaan kelvoton, koska se sisältää johtosävel–toonika-liikkeestä muodostuneet (peitetyt) rinnakkaiset oktaavit. Tällä Rameau siis perustelee, miksi *mollissa* toonikalle voi rakentaa noonipidätyksen ilman, että sointuun sisältyisi basson sävelestä lukien septimiä.

Argumentin toinen osa koskee vastaavan sointukulun duuriversioita, joista Rameau ei itse anna lainkaan nuottiesimerkkiä. Hänen mukaansa C:n korottamisesta seuraisi, että ”sävellaji vaihtuisi ja oletetusta toonikasävelestä tulisi neljäs sävel” (*Traité* II.15, s. 95). Tämän väitteen merkitys käy selvemäksi yllä olevan lainauksen viimeisestä lauseesta, jossa Rameau sanoo, että kyseisessä duuriversiossa gis^2 muuttuisi alaspäistä purkausta edellyttäväksi septimiksi. Sävellajinvaihdoksesta puhuessaan Rameau ilmeisesti siis ajattelee jotakin sellaista kuin kuvan 7 esimerkissä, jossa basson A:n päälle rakennetun noonipidätyksen purkaminen soinnun sisällä jättää vielä kuitenkin jäljelle septimisoinnun. Septimin (gis^2) purkaminen ei kuitenkaan ole mahdollista A-duurisoinnun sisällä, joten sointu aiheuttaa luontevasti modulaation esimerkiksi E-duuriin, kuten Rameau antaa ymmärtää. Rameaun kannalta kuvan 7 esimerkissä ei muutoin ole mitään vikaa, paitsi ettei siinä enää ole kyse noonista toonikasoinnun yh-

Kuva 7. Kuvan 6(b) sointukulun duuriversiolle kirjoitettu kuvitteellinen jatko, jossa toisen tahdin A-duurisoinnussa esiintyvä septimi aiheuttaa modulaation.

teydessä. Nykyään voisimme sanoa, että septimin lisääminen A-duurisointuun on muuttanut soinnun subdominanttifunktioiseksi. Näin Rameau on käsitellyt lyhyesti sekä molli- että duuritalanteita ja sanoo yhteenvetona, että vaikka toonikalle voikin rakentua noonisointu, tällaisessa soinnussa olisi aina vältettävä septimiä (*Traité* II.15, s. 94).

Nyt voidaan kuitenkin kysyä, miksei Rameaun esimerkki 9–8-pidätyksestä toonikakontekstissa (kuva 6(a)) sisällä perusbassoanalyysia. Kuten muutamissa muissakin *Traitén* kohdissa, syyksi tähän on helppo olettaa se, ettei Rameau joko osannut ratkaista perusbassoa häntä tyydyttävällä tavalla tai että hän halusi lakaista piiloon teoriansa ongelmia. Unohdetaanpa hetkeksi yllä esitetyt selitykset siitä, miksei toonikasoinnulle muka voisi rakentua täydellistä noonisointua, ja katsotaan, miten Rameau olisi halutessaan voinut analysoida tällaisen soinnun. Ongelma tulee heti esiin: mollisävellajissa tavallinen noonisoinnun suppositiointulkinta on mahdoton, koska soinnun käännettävässä osassa esiintyvä kvintti olisi ylinouseva. Esimerkiksi a-mollissa toonikasoinnulle rakentuva täydellinen noonisointu olisi analysoitava jättämällä varsinaisesta käännettävästä nelisoinnusta pois supponoitu basso A. Jäljelle jäävä ylinouseva duuruuseptimisointu C–E–Gis–H ei kuitenkaan kuulu Rameaun sallimaan sointuvalikoimaan (vrt. kuva 2), eikä se sen vuoksi voi toimia perusbassoanalyysin lähtökohtana. Ainoa mahdollisuus löytää käännettävissä oleva sointumuoto olisi nousta vielä terssiä ylemmäksi E-pohjaiseen sointuun. Koska suppositiosävelen päällä lepäävän käännettävän soinnun on oltava (vaikka vajaamuotoinenkin) nelisointu, terssipinon A–C–E–Gis–H päällimmäiseksi olisi näin ollen vielä lisättävä kuvitteellinen D, joka tekisi koko soinnusta undesimisoinnun. Rameau itse esittää tämän asian hieman hämäästi sanomalla vain, että toonikasävelen päällä esiintyessään johdosävel on aina ”ylinouseva septimi” (*septième superfluë*) ja että septimi voidaan ymmärtää ylinousevaksi vain undesimisoinnussa (*Traité* II.15).

Kuin onnekkaan sattuman kautta näin saatava suppositiosoinnun käännettävä osa, E-dominanttiseptimisointu purkautusi luontevasti lähtökohtana olleeseen a-mollitoonikasoituun (ks. kuva 8(a)). Tilanne kuitenkin muuttuisi siirryttäessä duurisävellajiin. Kuten kuva 8(b) osoittaa, duuritoonikalle rakentuva noonisointu voitaisiin periaatteessa analysoida normaaliin tapaan terssisuppositiiona, ilman soinnun jatkamista ylöspäin undesimiin asti. Tästä puolestaan olisi seurauksena, että suppositiosoinnun käännettävä osa purkautuisi aiemmista esimerkeistä (kuvat 4 ja 5) tutulla tavalla sointuun, jonka pohjasävel on suppositiosävelestä katsoen terssiä alempana. Duuritoonikalle rakentuvasta noonisoinnusta olisi siis sointujen käännettävien osien osalta tuloksena sointukulku iii⁷–vi (kuvassa 8(b) cis⁷–fis). Rameaun käännettävien nelisointujen muodolle antamat rajoitukset (kuva 2) johtaisivat näin kaiken kaikkiaan siihen, että toonikalle sijoittuva noonisointu jouduttaisiin duurissa ja mollissa analysoidaan eri tavoilla, jotka luontevimmin liittyisivät erilaisiin syntaktisiin tilanteisiin.

Suppositioteorian yhteensovittaminen 9–8-pidätyksen kanssa on siis johtanut Rameaun esittämään syytä sille, miksi kokonainen noonisointu ei voi esiintyä toonikalla (yllä mainittujen rinnakkaisten oktaavien sekä modulaation välttäminen), mutta perimmäistä syytä hän ei mainitse: suppositioteoria toimii

The image shows a musical score for bassoon analysis, divided into two systems, (a) and (b). System (a) consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a bass clef staff, and a separate bass clef staff labeled 'BF:'. System (b) consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#), a bass clef staff, and a separate bass clef staff labeled 'BF:'. Fingerings are indicated by numbers 4, 9, 7, and 6. Accidentals include a sharp sign (#) in the BF: staff of system (a) and a sharp sign (#) in the treble staff of system (b).

Kuva 8. Perusbassoanalyysit Rameaun hylkäämistä, molli- ja duuritoonikalle rakentuvista täydellisistä noonisoinnuista. Ylimmällä nuottiviivastolla on annettu käännettävä sointu, jonka mukaan perusbasson näissä tapauksissa tulisi määräytyä.

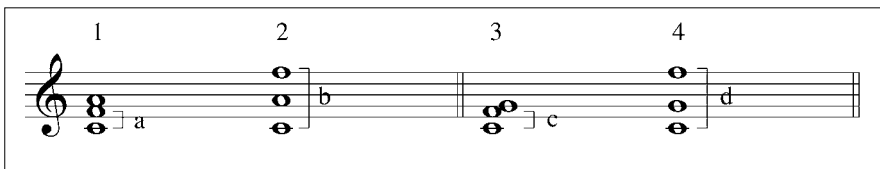
vain korkeintaan niin kauan kuin ternessipinon yläpäästä on löydettävissä yksi kuvan 1 osoittamista nelisoinnuista.⁶ Välttyäkseen näiden ongelmien käsittelemiseltä Rameau näyttää tahallisesti jättävän perusbassoanalyysin pois kuvan 6 esimerkistä, joissa 9–8-pidätys esiintyy mollitoonikalla. Itse asiassa koko *Traité* ei sisällä yhtään esimerkkiä, jossa mollitoonikan päällä olevaan nooniin liittyisi perusbassoanalyysi! Vastaavia duuriesimerkkejä löytyy kuitenkin kaksi: ensimmäisessä tapauksessa koko sointua ei ole kirjoitettu ulos (*Traité* III.20, s. 238, t. 2) ja toisessa tapauksessa siitä tosiaan puuttuu septimi (*Traité* III.44, s. 350, t. 1). Molemmissa tapauksessa perusbassoanalyysi on kuitenkin suppositioteorian mukainen eli perusbasson sävelenä on toonikasta katsoen kolmannen asteen sävel. Nämä kaksi esimerkkiä näyttäisivät vahvistavan ajatusta siitä, että Rameau tosiaan ymmärtää pelkän septimittömän noonipidätyksenkin supposition kautta tulkittavaksi noonisoinnuksi,⁷ eikä ajattele sitä hajasävelilmiön kautta hämärretyksi toonikasoinnuksi, joka tietysti tuottaisi perusbassoksi toonikasävelen. Perusbasson avulla tulkittujen molliesimerkkien puuttuminen osoittaa kuitenkin Rameaun teoriassa heikon kohdan, jota hän ei kaikesta päätellen kyennyt ratkaisemaan.

⁶ Vrt. *Génération* XVIII, s. 189, missä Rameau taas keksii uuden selityksen johtosävelen poisjäämiselle noonipidätyksessä: johtosävel on jätettävä valmiiksi pois jo toonikaa edeltävästä dominanttiharmoniasta, koska sekä pidätysävelen että johtosävelen purkautuminen välttämättä toonikaan veisi molemmilta liikkeiltä niiden aikaansaaman tehon.

⁷ Tätä tukevat myös Rameaun sanavalinnat *Traité*n luvussa II.15, jossa hän eksplisiittisesti puhuu septimittömästä ”noonisoinnusta”.

Kvarttipidätykset

Täydellisten noonisointujen tapauksessa suppositioteorian tehtävänä oli laajentaa perusbassoanalyysin sovellusaluetta sointuihin, joita ei sellaisenaan voida palauttaa oktaavia suppeampiin terssipinoihin. Todella musiikissa esiintyneiden, oktaavia laajempien terssipinojen analysoimisen lisäksi Rameau käytti suppositioteoriaansa teoreettisena selityserustana myös sellaisille harmonisille muodostelmille, jotka eivät päällisin puolin lainkaan näyttäisi palautuvan päällekkäisten terssien pinoihin. Tärkein näistä ilmiöistä on kvarttipidätys. Pidätyssointujen selittäminen suppositioteorian avulla liittyy Rameaun pyrkimykseen antaa pidätyssointujenkin rakenteelle oma itsenäinen selityksensä, palauttamatta niitä purkaussointuihinsa. Tämä ei toki merkitse sitä, etteikö Rameau olisi ymmärtänyt pidätyssointujen kontekstuaalista luonnetta. Itse asiassa hän antoi hyvin tarkkoja sääntöjä dissonanssien valmistamista ja purkamista varten (esim. *Traité* III.35.IV). Samalla hän kuitenkin ajatteli, että dissonoivien yhteissointien olisi voitava saada oma perusbassonsa samojen periaatteiden nojalla kuin mitä käytettiin konsonoivampienkin sointujen kohdalla. Kvarttipidätysten tapauksessa Rameaun oli siis pyrittävä löytämään yhtenäinen teoria, joka selittäisi kuvan 9 soinnut 3 ja 4 samoihin periaatteisiin nojautuen kuin soinnut 1 ja 2. Seuraavassa tulemme olettamaan, että soinnut 1 ja 2 esiintyvät kontekstissa, jossa ne todella ymmärrettäisiin F-duurisoinnun käännöksiksi (esimerkiksi keskellä laajaa F-duurisointukenttää) ja että sointujen 3 ja 4 esiintymiskonteksti samoin antaisi aihetta tulkita ne pidätyksiksi.



Kuva 9. Sointuja, joihin sisältyy kvartti ja undesimi: 1 ja 2 ovat kolmisoinnun käännösmuotoja, 3 ja 4 ovat kvarttipidätyssointuja.

Jokainen kuvan 9 soinnuista sisältää kvartin tai sen oktaavilaajennuksen, undesimin. Mitä näistä *intervalleista* nyt olisi pidettävä konsonoivina ja mitä dissonoivina? Yksi mahdollinen vastaus olisi sanoa, että intervaleja a ja b on syytä pitää konsonansseina kun taas intervaleja c ja d tulisi pitää dissonansseina. Tällainen vastaus tehtäisiin tietysti tonaalisen musiikin *syntaktisten* piirteiden nojalla, riippumatta siitä, mitä sanoisimme kvarttiin tai undesimiin liittyvästä *sensorisesta* dissonanssista. Nykylukijoille tuttu erottelu musiikillisen (syntaktisen) ja sensorisen konsonanssin välillä sallii meidän myöntää kvartin tai undesimin kuulostavan konsonoivalta samalla kuin myönnämme niiden tietyissä musiikillisissa konteksteissa toimivan purkausta edellyttävinä dissonansseina. Tällaista erottelua ei ollut tarjolla Rameaulle, ja hänen oli saatava aikaan ratkaisu, jonka mukaan intervallit c ja d voitaisiin julistaa itsessään dissonoiviksi pitäen kuitenkin

kin samalla kiinni intervallien a ja b konsonoivuudesta. Ongelmallista tämä oli siksi, että Rameaulle intervallit olivat vielä ennen muuta lukusuhteita (ks. *Traité I*), joten intervaleja c ja d varten olisi tarvittu eri lukusuhteet kuin intervaleja a ja b varten.

Rameau pyrki ratkaisemaan tämän ongelman lähestymällä sitä toisen perinteisen musiikinteoreettisen ongelman, nk. konsonoivan undesimin ongelman kautta. Antiikista lähtien lukuisat pythagoralaisesti suuntautuneet teoreetikot olivat jättäneet undesimin konsonansseiksi hyväksymiensä intervallien ulkopuolelle kahdesta syystä: undesimiä vastaavaa lukusuhdetta (8:3) ei voitu ilmaista neljän ensimmäisen kokonaisluvun avulla, eikä tällä lukusuhteella myöskään ollut vaadittua matemaattista muotoa (ks. Barbera 1984). Toiset teoreetikot kuten Aristoksenos (300-luvulla eKr.) ja Ptolemaios (100-luvulla jKr.) puolestaan olivat vastustaneet tätä rationalistista oletusta nojautuen omaan havaintokokemuksensa, jonka mukaan undesimi olisi luokiteltava konsonanssiksi (ks. Macran 1902, 112, 179; Barker 2000, 68). Rameaulle konsonoivan undesimin ongelma näyttää osoittaneen luontevan jakolinjan tarkastelemamme intervallikategorian sisällä.

Vaikka Rameau hyväksyykin oktaavilaajennukset sekä kuvan 9 konsoinviin että dissonoiviin (ks. *Traité I.6*) sointuihin, hänelle oli selvää, että ainakin undesimin lukusuhdetta olisi pidettävä ratkaisevasti kvartin lukusuhdetta huonompana. Niinpä Rameau ratkaisi molemmat ongelmat yhdellä kertaa: intervallit a ja b ovat konsonoivia ja intervallit c ja d dissonoivia, koska a ja b ovat kvartteja kun taas c ja d ovat undesimejä. Tällainen ratkaisu edellyttää tietysti sitä, että termit "kvartti" ja "undesimi" irroitetaan musiikissa tavattavien intervallien täsmällistä rekisterillistä laajuuksista. Rekisterillisellä koolla on merkitystä vain intervallin alkuperän suhteen. Niinpä "kvartti syntyy täydellisen soinnun käännöksestä", kun taas "undesimi syntyy sävelen lisäämisestä septimisointuun" (*Traité II.11*), ja koska kvartin lukusuhte (4:3) on undesimin lukusuhdetta (8:3) parempi, täydellisten kolmisointujen yhteydessä esiintyvät intervallit ovat konsonoivia kvartteja kun taas septimisointujen ohella esiintyvät intervallit ovat dissonoivia undesimejä. Lyhyesti sanoen Rameau siis hyväksyy pythagoralaisen näkemyksen undesimin dissonoivuudesta ja kvartin konsonoivuudesta, mutta antaa intervallien esiintymiskontekstin eikä intervallikoon ratkaista, mitä intervaleja olisi pidettävä kvartteina ja mitä undesimeinä.

Jatkaaksemme Rameaun kvarttipidätysteorian rationaalista rekonstruktiota, seuraavaksi on osoitettava, miten intervallit c ja d voidaan molemmat nähdä undesimeinä. Vastaus saadaan suoraan soveltamalla ajatusta, jonka mukaan kaikki soinnut olisi analysoitava oktaavisiirrosten kautta tuotettavina terssipinoina. Kuvan 9 soinnut 1 ja 2 tietysti palautuvat terssipinoon, jota kutsumme perusmuotoiseksi F-duurisoinnuksi. Huomiomme kohteena ovat sävelluokat C ja F muodostavat tässä terssipinossa kvintin, joten sekä intervalli a että intervalli b ymmärretään johdetuiksi kvintistä. Toisin sanoen ne ovat kvartteja. Sointujen 3 ja 4 tapauksessa voimme sijoittaa sävelluokat C, F ja G viiden peräkkäisen terssin muodostamaan pinoon, joka ulottuu C:stä ylös F:ään asti. Tässä terssipinossa sävelluokat C ja F sijoittuvat ääripäihin ja muodostavat siten undesimin,

minkä vuoksi intervaleja c ja d on pidettävä undesimeina riippumatta niiden todellisesta koosta. Näin päästään haluttuun lopputulokseen: voidaan sanoa intervallien a ja b olevan konsonansseja ja intervallien c ja d dissonansseja.

Yllä esitetyn argumentaation ongelmana on lukusuhteen ja intervallikoon välisen yhteyden hävittäminen. Tehdessään intervalli c:hen kuuluvan lukusuhteen riippuvaiseksi kuvitteellisesta undesimista Rameau alistaa lukusuhteenäkökulman omille musiikillista syntaksia koskeville opeilleen. Tästä seuraa, että tiettyä säveltasointervallia vastaavan kokonaislukusuhteen määrittämiseksi ei enää riitä pelkkien kielten pituuksien (tai akustisten värähtelytaajuuksien) mainitseminen – on myös tiedettävä intervallin musiikillinen konteksti. Tällainen näkökulma eroaa sekä aiemmasta spekulatiivisesta traditiosta, joka oli tyytynyt tarkastelemaan lukusuhteita osina abstrakteja systeemejä, että nykyaikaisemmasta lähestymistavasta, jossa kokonaislukusuhteita käytettäisiin täsmällisten intervallikokojen nimilappuina. Jos kuitenkin keskitymme Rameaun sointurakenteiden teoriaan emmekä hänen musiikilliseen matematiikkaansa, hänen ratkaisunsa vaikuttaa pitävältä – kunhan vain muistamme ongelmat, joita voi seurata saman intervalliterminologian soveltamisesta täsmällisiin intervallikokoihin sekä niihin perustavien sointumuotojen osiin, joista nämä intervallit katsotaan johdetuiksi.

Tässä vaiheessa on helppo soveltaa suppositioteorian perusajatusta kvarttipidätyssointuihin: terssipinon yläpäästä identifioidaan soinnun käännettävä osa ja jäljelle jäävä sävel tulkitaan kvintillä supponoiduksi,⁸ varsinaiseen nelisointuun kuulumattomaksi säveleksi. Niinpä esimerkiksi kuvan 10 ensimmäinen sointu tulkitaan g-molliseptimisoinnuksi sekunti-intervallin f^1-g^1 perusteella: nämä sävelet edustavat varsinaiseen käännettävään nelisointuun G–B–D–F kuuluvaa karakteristista septimiä. Kuten esimerkki osoittaa, dominanttikvarttipidätys tyypillisine purkauksineen tuottaa siten perusbasson, jossa dominanttia lähestytään sävelajin toisen asteen soinnulta. Suppositiotulkinnan nojalla syntyvä ii^7-V^7 -analyysi tihentää siten harmonista rytmiä suhteessa meille tutumpaan pidätystulkintaan.

The image shows musical notation for a dominant triad in G minor. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and shows a triad of G4, B4, and D5. The middle staff is in bass clef and shows a triad of G3, B3, and D4. The bottom staff is also in bass clef and shows a bass line with notes G3, B3, and D4, with a '7' above the notes, indicating a seventh chord analysis. The notation is enclosed in a rectangular box.

Kuva 10. Dominanttikvarttipidätyksen analysoiminen suppositioteorian mukaisesti.

⁸ Itse asiassa Rameau ei itse puhu undesimin yhteydessä kokonaisesta terssipinosta, vaan viidennen sävelen lisäämisestä nelisoinnun alle joko terssillä tai kvintillä (eli kahdella terssillä).

Rameau ei kuitenkaan analysoi kaikkia kvarttipidätyksiä kvinttisupposition avulla. Jotkut ovat olettaneet, että Rameau olisi myöhemmässä vaiheessa luopunut *Traitéssa* esittämästään suppositioteoriasta ja alkanut analysoida kvarttipidätyksiä nykyiseen tapaan, jolloin jo pidätysoinnun kohdalla esiintyisi purkausoinnun perusbasso (Ferris 1959; Cohen 1980). Tämä ei pidä paikkansa, koska Rameau oma analyysikäytäntö näyttäisi huojuvan kahden tulkintamahdollisuuden välillä jo *Traitéssa*. Tällainen huojunta voisi toki olla helppo kuitata pelkkänä teoriانسisäisenä ristiriitaisuutena, joista Rameauta tämän tästä on moitittu (esim. Christensen 1987, 31). Tarkemmin katsottuna Rameau näyttää kuitenkin olevan melkoisen johdonmukainen, vaikka johdonmukaisuus jääkin lukijan löydettäväksi. Ylivoimaisesti suurin osa Rameaun esimerkkien kvarttipidätyksistä tehdään tietenkin dominanttisoinnulle. Ensinnäkin voidaan todeta, että *Traitén* perusbassoanalyysillä varustetuissa esimerkeissä dominanttikvarttipidätykseen tullaan aina joko toonikalta tai subdominantilta ja että toonikalta tultaessa kvarttipidätys ratkaistaan aina suppositiobassolla kuvan 10 tapaan (*Traité* II.10, s. 75; III.44, s. 352 ja s. 355). Näin toimittaessa perusbasso liikkuu asteittain ensimmäisen asteen soinnulta pidätysoinnun kohdalla analysoitavalle toisen asteen soinnulle. Yleisesti ottaen Rameau pyrkii välttämään asteittaisia perusbassokulkuja (*Traité* II.1; II.18.2; III.35), joten voidaan vain päätellä, että tämä pyrkimys on hänelle vähemmän tärkeä kuin suppositiosääntö, jonka mukaan kvarttipidätykset analysoidaan supposition avulla.

Toisissa konteksteissa suppositiosääntökin saa puolestaan taipua muille säännöille. *Traitén* perusbassolla varustetut esimerkit sisältävät yhteensä yhdeksän kohta, joissa dominanttikvarttipidätykseen tullaan toonikan sijasta subdominantilta. Kahdeksassa näistä Rameau kaikessa hiljaisuudessa luopuu suppositiotulkinnasta ja käyttää perusbassoanalyysissään pidätystulkintaa. Yksi näistä tilanteista on esitetty kuvassa 11, joka sisältää ensin myös yhden terssisuppositiolla analysoidun noonisoinnun. Kolmannessa tahdissa esiintyvän dominanttikvarttipidätyksen kohdalle Rameau kuitenkin kirjoittaa perusbassoksi dominanttisävelen A, joka siis vastaa täysin *basso continuo*a. Saattaa tuntua oudolta, että Rameau ei tässä tahdo käyttää suppositioteorian edellyttä-

The image shows a musical score for a dominant seventh chord (F#7) in treble clef and its resolution in bass clef. The treble clef part has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef part has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass clef part includes a 'BF:' label and a '7 #' chord symbol. Fingerings and accidentals are indicated for both parts.

Kuva 11. Dominanttikvarttipidätyksen analysoiminen ilman suppositiotulkintaa perusbassosynkoopin välttämiseksi.

mää ii^7-V^7 -kulkua, vaan kirjoittaa kvarttipidätyksen näkyviin myös perusbasson yhteyteen. Kuten Lester (1992, 113) toteaa, selitys lienee siinä, että Rameau on näin voinut välttää harmonisen rytmien synkopointia: suppositiotulkinnan soveltaminen kolmannen tahdin dominanttikvarttipidätykseen jättäisi perusbassoon jo toisessa tahdissa esiintyneen E:n. Toisen tahdin E:tä Rameau ei puolestaan voi välttää, mikäli hän haluaa pitää kiinni periaatteesta, jonka mukaan subdominanttilisäsektisointu saa perusbassokseen IV asteen sävelen ainoastaan edetessään toonikalle. Muissa tapauksissa sointu tulkitaan toisen asteen septimisoinnun käännökseksi (*Traité, supplément*, s. 3–4).

Vaikka Rameau ajoittain näyttääkin sallivan perusbasson synkopoinnin toisenlaisissa tilanteissa (kuten kuvan 11 ensimmäisellä tahtirajalla), selkeän harmonisen rytmien ylläpitäminen tuntuu olevan hänelle erityisen tärkeää kadenssaalisissa tilanteissa. Tässäkin tapauksessa hän valitsee analyysin, jossa perusbasso saadaan vaihtumaan tahtirajalla, dominantille saavuttaessa. Toiset *Traité*n esimerkit osoittavat, että välttääkseen synkopointia Rameau luopuu suppositiosäännön mukaisesta perusbassosta myös silloin, kun dominanttikvarttipidätykselle tullaan keskellä tahtia (*Traité* III.31, s. 280; III.38, s. 305; III.39, s. 309; III.41, s. 325). On joka tapauksessa mielenkiintosta, että Rameau olisi periaatteessa voinut ratkaista kuvan 11 kaltaiset tilanteet myös tulkitsemalla lisäsektisoinnun perusbassoksi neljännen asteen sävelen ja pitämällä kiinni dominanttikvarttipidätyksen suppositiotulkinnasta, jolloin perusbasson liikkeeksi olisi saatu $\hat{1} - \hat{4} - \hat{2} - \hat{5}$. Tällöin olisi kaiken lisäksi välttytty perusbasson asteittaiselta liikkeeltä. Kuten edellä todettiin, Rameau ratkaisee vastaavat tilanteet kuitenkin järjestelmällisesti kuvan 11 osoittamalla tavalla. Tätä voitaisiin selittää esimerkiksi niin, että dominanttikvarttipidätykselle annettu suppositiotulkinta ei kuitenkaan estä Rameauta ajattelemasta pidätysointua jo käytännössä dominanttina. Lisäsektisoinnun kaksoiskäyttöä koskeva teoria on kuitenkin Rameaulle keskeisempi periaate kuin suppositioteoria, joten joutuessaan valitsemaan näiden välillä hän mieluummin pitää kiinni ensimmäisestä ja tulkitssee lisäsektisoinnun toisen asteen soinnuksi tultaessa dominantille.

Yhteenvetona voidaan todeta, että Rameau näyttää asettavan erilaiset perusbasson muodostusta koskevat käytäntönsä melko järjestelmällisesti samantyyppisenä pysyvään arvojärjestykseen: supposition käyttö on tärkeämpää kuin asteittaisen perusbasson liikkeen välttäminen, mutta suppositiokin saa taipua perusbasson synkopointia koskevan implisiittisen kiellon sekä lisäsektisoinnun kaksoiskäyttöä koskevien ohjeiden edessä. Olettamamme sääntöhierarkia käy kuitenkin esille vain Rameaun omista analyysiesimerkeistä, eikä hän juuri eksplisiittisesti käsittele tällaisia metatason kysymyksiä. Tämä on omiaan antamaan *Traité*stä lukijalle labyrinthimaisen vaikutelman: lukiessaan Rameaun tekstiä yhdestä säännöstä lukija ei suoraan näe, minkälaiseen asemaan tämä sääntö tulee sijoittumaan koko teoreettisessa järjestelmässä.

Rameaun teorian ymmärtämistä saattaa tässä vaikeuttaa myös toinen seikka, joka käy tekstistä ilmi vain implisiittisesti: perusbasso voi eri tilanteissa esiintyä eri tehtävissä. Kuten kvarttipidätyksen suppositiotulkinta osoittaa, perusbasso voi ensinnäkin toimia teoreettisena selityserustana tai jopa oikeutusperustana

harmonisille ilmiöille. Suppositioanalyysin avulla Rameau pyrkii osoittamaan, miten tietyt sointumuodot kuten noonisoinnut ja kvarttipidätyssoinnut palautuvat viime kädessä samoihin periaatteisiin kuin tavallisemmatkin kolmi- ja nelisoinnut. Toisaalta Rameau näyttää ajattelevan, että kun suppositiotulkinnan tiedetään olevan saatavilla (ja kun tarkasteltava harmoninen ilmiö siten voidaan hyväksyä), tähän tulkintaan ei tarvitse tavallisessa analyysitilanteessa välttämättä vedota. *Code de musique pratique* -teoksessa (1761) hän mainitseeikin, että tämä todellinen perusbasso ”annetaan vain tyydyttämään niitä, jotka ovat uteliaita tietämään harmonian perustasta” (*Code* XII, 60). Rameaun ajattelu muistuttaa siten tavallaan logiikassa usein tavattua ajatustapaa: kun tiedämme, miten tietyn loogisen kielen K2 ilmaukset periaatteessa olisivat käännettävissä perustavammalle kielelle K1, voimme käyttää K2:tä sen ollessa notatiivisesti elegantimpi. Sen lisäksi, että perusbasso toimii tarvittaessa harmonisten ilmiöiden teoreettisena oikeutusperustana, sillä on myös tehtävä käytännön analyysivälineenä. Käytännön tilanteissa analyysin ei aina tarvitse mennä yksittäisten soinnullisten ilmiöiden perimmäisiin ”syihin” asti, vaan tarkoituksena voi olla pikemminkin koko harmonisen kulun johdonmukaisuuden esille tuominen. Niinpä Rameau tuntuu ajoittain pyrkivän yksinkertaisesti ”hyvältä näyttävään” perusbassoon, jossa kaikki sointumuodot eivät saa lopullista selitystään, ellei näiden sointujen rakenteesta erityisesti ole puhe.⁹

Urkupiste ja kaksoissuppositio

Rameauta edeltäneissä kenraalibassotrakteateissa keskityttiin käsittelemään vain sellaisia dissonanssi-ilmiöitä, jotka esiintyivät yhtä aikaa basson kanssa: septimeitä, dissonoivia kvartteja bassoa vasten, pidätyksiä ja appoggiaturia. Iskun jälkeen tulevien dissonanssien ei ajateltu koskevan niinkään harmoniaa kuin melodiaa. (Lester 1992, 61.) Tämä perinne ehkä selittää sitä, miksi Rameau käyttää niin paljon vaivaa juuri pidätysten selvittämiseen. Sama pätee urkupisteeseen, toiseen niistä harmonisista ilmiöistä, joiden yhteydessä suppositioteoriat on Rameaulle ennen kaikkea teoreettinen selitysperspektiivi. Urkupisteellä tarkoitamme tässä paitsi laajemman sointukulun alla paikallaan pysyvää (soivaa) bassoääntä, myös lyhytkestoisempia soinnullisia ilmiöitä, joissa paikallaan lepäävä basson sävel ei kuulu yhteen tai useampaan päälle rakennettuun sointuun. Edellä olemme jo nähneet esimerkkejä kahden kvinttisuhteisen soinnun muodostelmasta, jossa jälkimmäisen soinnun terssiä on ennakoitu edeltävään sointuun tehdyllä terssisuppositiolla (kuva 5, kuva 11, t. 2). Toinen vastaava ilmiö on jälkimmäisen soinnun pohjasävelen ennakointi edeltävän soinnun alle asetetulla kvinttisuoppositiolla. Kuten arvata saattaa, Rameau soveltaa tätä tek-

⁹ Suppositiotulkinnan poisjättämisen lisäksi Rameaulle on myös toinen keino synkopoinnin välttämiseksi perusbassossa: tavan takaa hän käyttää perusbassossa oktaavihyppyjä, mihin sävelluokkakakeskeisessä teoriassa ei pitäisi olla muita kuin esteettisiä perusteita (ks. esim. kuva 1 tai *Traité* III.30, s. 278).

niikkaa etenkin toonikaurkupisteen päälle asettamisissaan V^7-I -kuluissa (*Traité* II.10, s. 75; II.12, s. 80; III.32, s. 281). Urkupiste saattaa kuitenkin esiintyä myös muilla sävelasteilla, kuten seuraavassa kuvassa duurin toisella asteella, jonka päälle rakentuu vi^7-ii^7 -kulku (vrt. kuva 5, t. 3). Huomaa, että vaikka supposition käytöstä on tässä seurauksena äänenkuljetusrakenteen tasolle syntyvä sulava ääntenvaihto $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ / $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$, Rameaun näkökulmasta tällaisten esimerkkien musiikillinen johdonmukaisuus ei perustu niiden lineaariseen rakenteeseen, vaan vahvoilla intervallisuhteilla etenevään perusbassoon:

Kuva 12. Kvinttisupposition urkupistemäinen käyttö duurin toisella asteella: $ii^7:n$ pohjasävelen ennakoiminen edeltävän $vi^7:n$ kohdalla (*Traité* II.10, s. 76).

Jos suppositioteoria saattaakin pidätysten selittämisessä vaikuttaa nykylukijasta kaukaa haetulta, urkupisteiden tai edellä esitetyn kaltaisten basson ennakkosävelten osalta meidän on ehkä helpompi ymmärtää Rameaun perusajatus, jonka mukaan bassoa ei lasketa kuuluvaksi varsinaiseen sointuun. Omankin aikamme musiikinteoreettisesta kirjallisuudesta löytyy esimerkkejä suppositiotyypisistä ajattelusta tällaisten harmonisten ilmiöiden kohdalla. Esimerkiksi Kreft (2003) käyttää analyyttisiä merkintöjään aivan Rameaun hengessä, kuten kuvan 13 esimerkit osoittavat. Ylemmän nuottirivin reduktiot vastaavat Kreftin antamia, ja alemmalle riville olemme lisänneet rameaulaisen perusbasson. Sointumerkeissä versaalikirjaimet viittaavat sointufunktion sijaan soinnun pohjasäveleen. Muutoin merkinnät vastaavat riemannilaisessa perinteessä yleisiä käytäntöjä (vrt. esim. de la Motte 1976): puuttuva pohjasävel ilmaistaan vinoviivalla sointumerkin yli jne. Huomio kiinnittyy kuitenkin sointukäännöstä ilmaiseviin numeroihin pohjasävelmerkkien alapuolella. Esimerkissä 13(a) Kreft lukee kolmannen soinnun A-pohjaisena dominanttiseptimisointuna, johon on matalimmaksi säveleksi lisätty soinnun pohjasävelestä katsoen ”neljännen asteen sävel”. Rameaulaisittain sanoisimme, että kyseessä on kvinttisuppositio. Esimerkin 13(b) suppositiosointu on muuten vastaavanlainen, mutta nyt D-pohjaisessa dominanttiseptimisoinnussa on käytetty rameaulaisittain ilmasten ”lainausta”, eli pohjasäveltä on nostettu puolella sävelaskeleella. Kreftin merkinnät osoitta-

vat, miten dominanttiseptimisoinnun muuntaminen vähennetyksi nelisoinnuksi ymmärretään tässä tapahtuvaksi kahden eri operaation avulla: soinnusta on jätetty pois pohjasävel ("") ja siihen on lisätty sävelluokka, joka (puuttuvasta) pohjasävelestä lukien edustaisi pientä noonia ("9>"). Yhteistä on kuitenkin sama käsitys soinnun pohjasävelestä, johon suhteessa basson sävel ilmoitetaan. Sekä (a)- että (b)-kohdan sointumerkinnöissä olennaista on joka tapauksessa basson säveln ymmärtäminen soinnun ulkopuoliseksi elementiksi: molempien esimerkkien sointuihin sisältyy myös terssi, joten kyse ei ole kvarttipidätyksistä.

Kuva 13. Dominanttiseptimisoinnun "kvinttisuppositiota" vastaavia sointumerkintöjä riemannilaisessa teoriassa: (a) Beethoven, 4. *sinf.* op. 60: I, kehittely t. 217 lähtien; (b) Beethoven, *pianotrio c-molli*, op. 1/3: I, esittely (muokattu teoksesta Kreft 2003, 78, 88; ks. myös s. 155). Ylemmän viivaston reduktioihin olemme lisänneet alemmalla viivastolla rameaulaisen perusbasson.

Edellä mainitsimme Rameaun perusbasson olevan monitasoinen työväline, jonka avulla Rameau pyrkii demonstroimaan harmonisen ilmiön syvintä teoreettista perustaa, mutta joka voi tarvittaessa saada myös soivalle bassolle, *basso continuo*lle tyypillisempiä piirteitä (synkopoinnin välttäminen yms.). Perusbasson monikerroksisuus tulee parhaiten esiin *Traitén* neljännessä, klaveerisäestyksen periaatteita koskevassa kirjassa, jossa Rameau ikään kuin ohimennen antaa esimerkin "kaksoissuppositioksi" (*double supposition*) kutsumastaan ilmiöstä. Kaksoissuppositiota ei tietääksemme ole lainkaan käsitelty Rameaukirjallisuudessa, mikä ei olekaan ihme, kun ottaa huomioon, että Rameaun selitys on ytimekkyydessään taaskin tyypillisen vaikeaselkoinen:

Kuva 14. Rameaun esimerkki kaksoissuppositiosta (*Traité IV.17*, s. 424).

B-sävelillä esiintyy kaksoissuppositio, koska ensimmäisellä sävelellä tulisi luonnollisesti olla ylinouseva kvintti, emmekä voi välttää antamasta toiselle sävelle heterokliittistä undesimiä (*Traité* IV.17, s. 425).

Rameaun esimerkissä, josta osa on annettu kuvassa 14, on tietysti kysymys urkupisteestä, joka helposti tuottaa perusbassoanalytikon päänvaivaksi tavallista erikoisempia sävelyhdistelmiä. Rameau itsekin toki puhuu tässä yhteydessä urkupisteestä, mutta toisin kuin sittemmin monesti on tehty hän näyttää pyrkivän harmonia-analyysiin, jossa urkupistekin pystyttäisiin täsmällisesti suhteuttamaan jokaiseen vertikaaliseen sointuun. Tarkastellaanpa aluksi kahdesta B-kirjaimella merkitystä soinnusta ensimmäistä, joka sisältää sävelluokat A, H, C ja E. Kyseessä on siis juuri sellainen tilanne, jonka edellä totesimme tuottavan Rameaulle vaikeuksia: noonilla terästetty mollikolmisointu. Rameau ei voi analysoida tätä C-pohjaiseksi nelisoinnuksi, johon olisi terssillä supponoitu A, koska sävellajin johtosävel toisi sointuun ylinousevan kvintin: C–E–**Gis**–H. Tällä kertaa Rameau ei turvaudu *ad hoc* -selityksiin, vaan itse asiassa mainitsee edellä esitetystä lyhyessä tekstikohdassa syyksi juuri ylinousevan kvintin, joskin enempiä selitteleettä. Tämän jälkeen Rameaun ajatuskulku on ilmeisesti seuraavanlainen. Koska soinnun edellyttämään terssipinon tarvitaan Gis, varsinaisena perusnelisointuna on oltava E-pohjainen sointu (siis mitä ilmeisimmin E–Gis–H–D). Niinpä sointuun sisältyvän C:n on oltava terssisuppositio, ja urkupiste A edustaa vielä ensimmäisen suppositiosävelen alle tehtyä toista terssisuppositiota. Koska perusbassoon tavallisesti kirjoitetaan se sävel, jonka alle (lopullinen) suppositio on muodostettu, perusbasson säveleksi voidaan tässä tapauksessa valita ensimmäinen suppositiosävel C. Näin ollen kuvasta on kokonaan jäänyt pois varsinaisen E-pohjaisen nelisoinnun pohjasäveltä vastaava hierarkkinen taso.

Toinen Rameaun B-kirjaimella merkitsemistä soinnuista selittyy aivan samaan tapaan, vaikka tällä kertaa kyseessä ei olekaan terssisuppositiolle muodostettu terssisuppositio, vaan kvinttisuppositiolle muodostettu kvinttisuppositio! Tällä kertaa Rameaun lyhykäinen selitys viittaa ”heterokliittiseen undesimisointuun”, millä hän tarkoittaa karakteristista kvarttipidätyssointua – undesimisointua, josta suurin osa sävelistä on poistettu ”karkeuden” (*dureté*) välttämiseksi (ks. *Traité* III.31, s. 279; vrt. *Génération* XVI, s. 161). Tällainen sointu löytyykin tosiaan tarkasteltavasta kohdasta diskanttiviivastolta. Kuten muistamme, Rameaun tulkinta tästä soinnusta edellyttäisi H:n valitsemista varsinaisen käännettävän nelisoinnun (ilmeisesti H–Dis–Fis–A) pohjasäveleksi ja E:n käsittämistä kvintillä supponoiduksi, ylimääräiseksi basson säveleksi. E ei voi kuitenkaan olla lopullinen suppositiosävel, koska Rameaun mukaan supponoitu sävel on aina soinnussa alimmaisena. Niinpä urkupiste A on ymmärrettävä toiseksi suppositioksi, joka on lisätty ensimmäisen suppositiosävelen alle, jälleen kvinttisuhteisesti. Taaskin Rameau merkitsee perusbassorivilleen ensimmäisen suppositiosävelen ja jättää H:n, varsinaisen nelisoinnun pohjasävelen kokonaan merkitsemättä.

Rameau ei varmaankaan uskonut mielikuvitukselliseen kaksoissuppositioonsa kovin voimakkaasti, koska ei lainkaan esitellyt sitä *Traité*n varsinaisissa sointujen rakennetta koskevissa osissa eikä liioin koko myöhemmässä teoreettisessa tuotannossaan. Teorian tuleminen esiin ikään kuin ohimennen ja puolivahin-

gossa *Traitén* säestystä koskevassa neljännessä kirjassa osoittaa kuitenkin Rameaun pyrkieneen teoreettisessa systematisoinnissaan vieläkin pidemmälle kuin hän lopulta onnistui pääsemään. Tässä katsannossa suppositioteoria näyttäytyy välineenä, jonka avulla hän yritti palauttaa kaikki musiikissa tapaamansa säveltasolliset ilmiöt perustaviin kolmi- ja nelisointuihin ja siten perusbasson ulottuville. Joka tapuksessa kaksoissuppositio viittaa siihen perusbasson monikerroksisuuteen, joka tuli jo aiemmin esille kvarttipidätysten analyysin yhteydessä. On mielenkiintoista, että Rameau ja hänen välittömät seuraajansa eivät vetäneet tästä selvästi näkyviä johtopäätöksiä musiikkianalyttisen metodin muotoilemiseen: esimerkiksi kahden päällekkäisen, eri selitystasoja vastaavan perusbassorivin käyttäminen olisi saattanut huomattavastikin selkiyttää Rameaun teoriaa. Ehkäpä Rameaun ilmiselvä pyrkimys yhteen yhtenäiseen teoriaan esti häntä ajattelemasta tällä tavoin.

Traité ja suppositioteorian systematiikka

Kun tarkastellaan *Traitéssa* esiintyviä, perusbassoanalyysillä varustettuja suppositioesimerkkejä, voidaan suppositioiden käytölle huomata muutamia rajoituksia, joita Rameau ei itse lausu julki. Suppositiobasson päällä ei esimerkiksi näyttäisi voivan esiintyä ylinousevaa kvarttia tai vähennettyä kvinttiä (ainoa poikkeus on sekvenssin yhteydessä esiintyvä terssisuppositio duurin $i\bar{i}^7$:lle, *Traité* III.20, s. 238, t. 3). Tästä seuraa samalla, että kvinttisuppositioiden tapauksessa itse suppositiointervallinkin on mitä ilmeisimmin oltava nimenomaan puhdas kvintti. Kvinttisuppositiota ei siten lainkaan esiinny duurisävellajissa IV^7 :n yhteydessä eikä mollisävellajissa VI^7 :n yhteydessä: molemmissa tapauksissa suppositiointervalliksi muodostuisi vähennetty kvintti. Duurisuurseptimisointujen käyttöä supposition lähtökohtana rajoittaa lisäksi mollisävellajin medianttisoinnun itsessään sisältämä ylinouseva kvintti, joka estää sointua toimimasta lähtökohtasointuna niin terssi- kuin kvinttisuppositioillekaan (vrt. edellä noonisointuja koskeva keskustelu). Niinpä ainoa mahdollisuus käyttää kvinttisuppositiota duurisuurseptimisointujen yhteydessä olisi duurisävellajissa I^7 -soinnulla, mutta tällaista nelisointua Rameau ei katso olevan olemassakaan, koska hänelle toonikasoinnut ovat puhtaita kolmisointuja (ks. edellä). Kuten Rameau myöhemmin *Génération harmonique*-teoksessaan toteaaakin, suppositio ei ylipäätään ole mahdollinen toonikan yhteydessä, koska tähän "prinsipaaliseen ääneen" (*son principal*) liittyvän harmonian olisi aina oltava "puhdas ja täydellinen" (*Génération* XVI, s. 159). Vaikka Rameau ei sitä eksplisiittisesti mainitsekaan, kvinttisuppositio ei siten kaiken kaikkiaan näyttäisi voivan esiintyä duurimuotoisen suurseptimisoinnun yhteydessä. Koko *Traité* ei myöskään sisällä yhtään esimerkkiä tällaisesta soinnusta.

Ylipäätään suppositiosointujen muodostamisen perussääntönä näyttäisi olevan, että lähtökohtaisena nelisointuna on joko mollipienseptimisointu tai dominanttiseptimisointu eli toisin sanoen "täydellinen sointu" (*accord parfait*), jonka päälle on lisätty pieni terssi. Sama voidaan ilmaista myös sanomalla, että

supposition lähtökohtana toimivan käännettävän perussoinnun on sisällettävä sekä puhdas kvintti että pieni septimi (tai näiden käänteisintervallit). Tätä väitetä tukee ensinnäkin *Traitén* kolmannessa kirjassa esiintyvä suppositiosointujen esittely, jossa kaikki lähtökohtasoinnut ovat joko dominanttiseptimisointuja tai mollimuotoisia pienseptimisointuja (*Traité* III.29–32). Rameau näyttää pitävän tästä periaatteesta kiinni myös vähemmän ilmeisillä tavoilla. Dominanttikvarttipidätyksen analysoiminen edellä esitettyyn tapaan supposition avulla edellyttää varsinaiseksi käännettäväksi nelisoinnuksi sävellajin toisen asteen sointua, joka mollisävellajissa sisältäisi vähennetyn kvintin. Kuten edellä nähtiin, Rameau kuitenkin käytännössä aina käsittelee kvarttipidätysointua ”heterokliittisenä” sointuna, johon mainitusta toisen asteen soinnusta ovat jääneet jäljelle vain pohjasävel ja septimisävel. Missään hän ei mainitse, että suppositiotulkinnan pohjaksi oletettu mollisävellajin toisen asteen sointu ei ilmeisesti edes kelpaisi käytettäväksi kokonaisuudessaan vähennetyn kvinttinsä vuoksi.

Suppositiosointujen muotoa koskevien lausumattomien periaatteiden taivoittamista vaikeuttaa se, että Rameau esittää myös esimerkkejä, joiden hän ilmeisesti ei itsekään katso tarkasti noudattavan *Traitén* eksplisiittisiä sääntöjä. Paras esimerkki tällaisesta on *Traitén* luvussa III.20 annettu sointukulku, jossa sekvenssin myötä tahti tahdilta muodostetaan terssisuppositioita peräkkäisille duuriasteikon nelisoinnuille iii^7 , ii^7 , I^7 , vii^{97} sekä vi^7 . Tällöin mukaan tulee myös edellä sanotun valossa ”kiellettyjä” lähtökohtasointuja. Rameau kuitenkin itse mainitsee esimerkkinsä yhteydessä, että ”meidän ei tarvitse nyt kiinnittää huomiota suppositiobassoon” ja jättää nämä harvinaiset sointumuodot tarkemmista selityksittä. Toinen ongelmallinen esimerkki on kolmannen kirjan lopulla esitetty laaja ”kvintetto”, joka ainoana *Traitéssa* analysoituna laajempaan sävellyksenä sisältää koko joukon suppositioita. Nämä esiintyvät kuitenkin useimmiten keskenään samanlaisissa, tälle sävellykselle ominaisissa tilanteissa, jotka Rameaun muiden esimerkkien valossa näyttävät osin melko epätavallisilta. Kvintetto sisältää mm. modulaatioita, joiden ansiosta eräitä suppositiosointuja ei voitane sijoittaa tietyille asteikon asteelle samalla varmuudella kuin Rameaun teoreettisissa esimerkeissä. Mikäli tämä kvintetto sekä edellä mainittu sekvenssi jätetään pois laskuista, huomataan, että kaikki muut *Traitéssa* analysoidut suppositiot tosiaankin rakentuvat joko mollipienseptimisoinnun tai dominanttiseptimisoinnun varaan – lukuunottamatta yhtä ainoata poikkeusta, jossa duurisuurseptimisoinnun alle on supponoitu terssi (*Traité* III.30, s. 276, t. 5).

Myöhemmin Rameau itsekään ilmeisesti pyrki tarkemmin rajaamaan mahdollisten suppositiosointujen joukkoa. Tämä käy ilmi hänen itsensä käsialaa olevasta, arvatenkin varhaiselta 1740-luvulta peräisin olevasta käsikirjoituksesta *L'Art de la basse fondamentale*, jonka Thomas Christensen (1987) ilmoitti löytäneensä vasta 1980-luvulla. Käsikirjoituksesta puuttuvat kaikki nuottiesimerkit, mutta kaikkeksi onneksi vastaavat esimerkit ovat säilyneet (mahdollisesti Rameaun oppilaana olleen) Pietro Gianotti -nimisen säveltäjän teoksessa *Le Guide du compositeur* (1759), joka sisällöltään pääosin vastaa Rameaun käsikirjoitusta. Käsikirjoitus sisältää muita Rameaun myöhempiä teoksia enemmän suppositiota koskevia esimerkkejä ja on sen vuoksi kiinnostava erityisesti sen kannalta, miten

Rameau myöhemmin ajatteli suppositioteoriaansa. Lauren M. Longon (1997) laatimassa editiossa Rameaun *L'Art* ja Gianottin *Le Guide* on asetettu rinnakkain, mutta valitettavasti editio ei sisällä suppositiota koskevia osia, joten joudumme seuraavassa nojautumaan Christensenin (1987; 1990; 1993, 123–129, 309–312) antamiin tietoihin.

Käsikirjoituksesta käy ilmi, että Rameau olisi pyrkinyt tekemään eron pidätyssointujen ja suppositiosointujen välillä: pidätykset purkautuvat alaspäin kun taas suppositiosoinnuissa olevat dissonanssit purkautuvat ylöspäin (Christensen 1987, 31). Rameaun mukaan tosin pidätyssoinnuillekin voitaisiin useimmiten haluttaessa löytää supposition avulla asianmukainen perusbasso, mutta ”koska tästä ei ole käytännössä hyötyä”, on parempi antaa pidätyssoinnulle välittömästi seuraavan konsonoivan soinnun perusbasso (sit. Christensen 1987, 31; 1993, 126). Christensen (1993, 126) esittää myös Rameaun antaman taulukon, josta käy ilmi kullekin basso continuon sävelasteelle erikseen, mitkä kenraalibassomerkinnot tämän basson päällä olisi tulkittava pidätyksiksi ja mitkä suppositioiksi. Mikäli Christensenin (valitettavasti ”hieman uudelleenjärjestettyyn”) taulukkoon voi luottaa, siitä voitaisiin yrittää vetää pidemmällekin meneviä johtopäätöksiä kuin mitä Christensen itse esittää. Suppositiosointujen luettelo nimittäin sisältää vain sellaisia sointuja, joissa käännettäväksi perusnelisoinnuksi muodostuu aina sävellajin viidennelle tai kuudennelle asteelle rakentuva nelisointu. Seuraavassa kuvassa nämä suppositiosoinnut on kirjoitettu ulos Christensenin taulukossa annettujen kenraalibassomerkinntöjen perusteella. Varsinainen nelisointu on merkitty roomalaisin numeroin ilmoittaen mahdollisten suppositiosävelten asteet arabialaisilla numeroilla.¹⁰

The image displays two systems of musical notation, each representing a different key signature. The first system is in C major (one sharp) and the second is in C minor (two flats). Each system consists of two staves: a treble clef staff for the chord and a bass clef staff for the bass notes and figured bass notation. The chords are labeled with figured bass notation (e.g., v7/1, v7/3, vi7/2, vi7/4) and the bass notes are labeled with Arabic numerals (e.g., #7, 9, 9, 4, 9). The figured bass notation in the bass clef staff indicates the intervals between the bass notes and the chord tones.

Kuva 15. Rameaun käsikirjoituksessa *L'Art de la basse fondamentale* hyväksytyt suppositiosoinnut kirjoitettuna C-duurissa ja c-mollissa (muokattu Christensenin [1993, 126] antaman taulukon mukaan).

¹⁰ Olemme jättäneet kuvasta pois mollin kuudennen asteen soinnun kvinttisupposition, vaikka Christensenin taulukko ei teekään tämän soinnun esiintymisessä eroa mollin ja duurin välillä. Tämä johtuu *Traitéssa* johdonmukaisesti noudatetusta lausumattomasta periaatteesta, jonka mukaan suppositiointervallina toimiessaan kvintin on oltava puhdas kvintti.

Jos kuvan 15 sointuvalikoima tosiaan vastaa Rameaun myöhempää käsitystä suppositiosoinnuista, hän näyttäisi ajan myötä karsineen käytöstä juuri kaikki ongelmallisimmat tapaukset, kuten edellä käsitellyn kolmannen asteen soinnulle tehdyn terssisupposition (eli toonikanoonisoinnun, joka mollissa edellyttäisi kannettävään nelisointuun sisältyvää ylinousevaa kvinttiä) puhumatakaan kaksoissupposition tapaisista erikoisuuksista. Niinikään dominanttikvarttipidätyksen selittämiseen tarvittava toisen asteen soinnulle rakennettu kvinttisuppositio, joka *Traitéssa* oli saanut keskeisen roolin, puuttuu kuvasta kokonaan. Kuten edellä nähtiin, tämäkin sointu on siinä mielessä ongelmallinen, että täydellisessä muodossaan se mollisävellajissa edellyttäisi vähennetyllä kvintillä varustettua lähtökohtasointua. Sen sijaan monet muut *Traitén* keskeisistä suppositioesimerkeistä (kuten kuvassa 5 esitetty) ja Rameaun omalle sävellykselliselle käytännölle ominaisimmat suppositiosoinnut (ks. kuva 4) saavat paikkansa myös tässä karsitussa luettelossa.

Musiikillinen konteksti

Rameaun suppositioteoriaa ei kuitenkaan voi tarkastella pelkkänä sointumuotoja koskevana teoriana. Määritettäessä sointujen pohjasäveliä tullaan samalla vaikuttaneeksi siihen, millaisia kulkuja peräkkäisten pohjasävelten välille muodostuu. Kuten edellä on jo tullut esiin, Rameau antaa perusbasson muodostamille intervaleille tarkkoja ohjeita, joita hän ei kuitenkaan aina itsekään noudata. Esimerkiksi asteittaisia perusbasson liikkeitä koskevasta kiellostaan hän tuntuu olevan valmis luopumaan miltei ensimmäisenä, jos vaihtoehtona olisi rikkoa jotakin muuta sääntöä. On silti hyvä luoda silmäys myös siihen, millaisia perusbassoliikkeitä tyypillisimmät suppositiosoinnut tavallisimmissa esiintymiskonteksteissaan tuottavat. Kun otetaan huomioon Rameaun perusbasson liikkeelle antamat suositukset, voidaan esimerkiksi huomata, että kvarttipidätys näyttäisi tuottavan noonipidätystä ”parempia” perusbassokulkuja. 4–3-purkauksen yhteydessä basso laskee kvintillä (ks. kuva 10) kun sen 9–8-pidätyksessä tulisi laskea terssillä, astetta ”huonommalla” intervallilla. *Traitén* ainoa perusbassolla analysoitu esimerkki viimeksi mainitusta purkauksesta on F-duurisointuun tehty noonipidätys, jonka purkautuessa perusbasso laskee A:lta F:lle (*Traité* III.44, s. 350, t. 1; vrt. kuitenkin noonipidätyksistä yllä käyty keskustelu).

Mielenkiintoista onkin, että 15 vuotta *Traitén* jälkeen teoksessaan *Génération harmonique* (1737) Rameau antaa selvästi perusbasson liikkeen vaikuttaa voimakkaammin pidätyssointujen analyysiin. Niinpä kuvan 16 antamassa esimerkissä hän onnistuu yhdistämään perusbasson alaspäisen kvinttiliikkeen sekä 4–3-pidätysten että 9–8-pidätysten purkamistilanteisiin. Tahtien 3 ja 5 viimeisissä soinnuissa ei sinänsä ole mitään, mikä antaisi aiheutta tulkita ne Rameaun tavoin septimisoinnuiksi: kummassakaan tapauksessa Rameaun antama perusbassosävel ei edes kuulu alkuperäiseen sointuun. Purkamalla noonipidätykset tavanmukaisista suppositiosoinnuista kvintillä alaspäin Rameau saa kuitenkin

perusbassoonsa koko sointukulun läpäisevän kvinttiketjun, mikä lienee ollut syynä erikoisiin tulkinnallisiin ratkaisuihin yksittäisten sointujen kohdalla (vrt. vastaava esimerkki: *Code XXII*, s. 59). Ehkä Rameau ajattelee, että kuulijalla on taipumus hahmottaa sointukulku perusbasson kvinttiliikkeiden mukaisesti, ja että kuulija tästä syystä mielessään ”täydentää” soinnut kvinttiliikkeen mukaisiksi nelisoinnuiksi.

Kuva 16. Rameaun esimerkki kvartti- ja noonipidätyksistä (*Génération XVIII*, s. 187).

Rameaun suppositioteoria – kuten hänen koko perusbassoa koskeva teoriasa – ei lopultakaan ole aivan mekanistinen reduktioautomaatti. Yksittäisten sointujen analysoiminen näyttää edellyttävän musiikillisen kontekstin huomiointia. Erona esimerkiksi eräiden nykyisten analyttikoiden *bottom-up*-reduktionismia vastustaviin, musiikillista kontekstia korostaviin näkemyksiin (esim. Schachter 1999, 198) on kuitenkin se, että Rameaulle kyse on ennen muuta paikallisen kontekstin huomioimisesta. Varsinaisen vertikaalisen sointurakenteen lisäksi soinnun perusbassotulkintaa näyttäisivätkin voivan ohjata vain välittömästi viereisten sointujen perusbassotulkinnat. Tätä laajemmalla kontekstilla ei juuri voi olla vaikutusta yksittäisten sointujen analyysiin, koska Rameaun antamat perusbasson liikettä koskevat ohjeistukset keskittyvät peräkkäisten perusbasson sävelten muodostamiin yksittäisiin intervaleihin (esim. *Traité* II.1, III.35.1). Tämä on sekä Rameaun teorian heikkous että sen vahvuus: jos Rameaun harmoniakäsitys nykynäkökulmasta saattakin vaikuttaa lyhytnäköiseltä, on toisaalta helppo ymmärtää, että vielä joustavampi analyttinen järjestelmä ei varmaankaan voisi enää toimia harmonisten kulkujen oikeuttamisen perusteena kuten Rameau näyttää toivovan.

Perusbasson ja varsinaisen sointutekstuurin välisen suhteen on oltava melko läheinen myös siitä yksinkertaisesta syystä, että perusbasso ei ole pelkkä valmiin musiikin analyysimenetelmä, vaan sen on tarkoitus toimia myös toisin päin musiikin tuottamisen lähtökohtana. Tässä valossa suppositio näyttäytyy yhtenä keinona rikastaa ja koristella jo ennalta johdonmukaisiksi todettuja harmonisia kulkuja. Ehkä kuvan 16 esimerkkiäkään ei tulisi nähdä niinkään osoituksena analyttikko-Rameaun epäjohdonmukaisuudesta, vaan pikemminkin esimerkkinä siitä, miten säveltäjä-Rameau lähestyi harmonisen variaation aja-

tusta. Kuvan 16 soinnut ovat näin vain yksi esimerkki siitä, miten säveltäjä voi halutessaan muunnella kvinttisuhteisista soinnuista muodostuvaa tuttua kaavaa. Tässä mielessä ”suppositio”-termin rameaulainen merkitys itse asiassa lähestyy termin aiempaa merkitystä ranskalaisessa musiikinteoriassa, jossa sillä oli viitattu konsonoivan sävelen korvaamiseen dissonoivalla sävelellä ja dissonoivan sävelen käsittelemiseen ikään kuin se olisi edustamansa konsonoiva sävel (esim. Brossard 1705 [1965], 123–126; ks. Cohen 1971). Rameaun suppositiosoinnutkin ovat elementtejä, joita voidaan käyttää yksinkertaisempien elementtien sijaan, ”täydellisimmissä” ja ”luonnollisimmissa” harmonisissa kuluissa normaalisti esiintyvien sävelyhdistelmien sijaissointuina. Samoin kuin dissonoivat hajasävelet, suppositiosoinnutkin antavat säveltäjälle lisää mahdollisuuksia yksinkertaisten ja hyväksi koettujen syntaktisten ratkaisujen muunteluun. Toisin kuin ehkä nykyään ajattelisimme, Rameau uskoi, että ”sävellyksellinen kielioppi” ja ”kuuntelukielioppi” (Lerdahl 1988) lankeaisivat perusbassomenetelmässä yksiin: ”luonnollisesta” perusbassokulusta suppositioiden avulla tehdyn muunnelman on myös luonnollista *kuulla* edustavan tuota perusbassokulkua. Rameaulle sävellysmetodi oli samalla musiikillista kokemusta valottava analyysimetodi.

Kirjallisuus

1. Primaarilähteet

Rameaun pääteoksesta *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* (Pariisi 1722) olemme käyttäneet faksimile-editiota (Slatkine Reprints, Genève 1986). Sivunumeroiden lisäksi olemme antaneet myös lukujen numerot, jotta lukija voi halutessaan käyttää Philip Gossetin englanninkielistä käännöstä (*Treatise on Harmony*, New York: Dover Publications, 1971). Muut viittaukset Rameaun teoksiin nojautuvat Peter Slemonin koostamaan editioon, joka on luettavissa Indiana Universityn ylläpitämältä www-sivustolta osoitteessa <http://www.music.indiana.edu/tfm/>. Mainitsemistamme Rameaun teoksista olemme käyttäneet seuraavia lyhenteitä:

<i>Traité</i>	<i>Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels</i> (Pariisi 1722)
<i>Nouveau système</i>	<i>Nouveau système de musique theorique</i> (Pariisi 1726).
<i>Génération</i>	<i>Génération harmonique, ou traité de musique théorique et pratique</i> (Pariisi 1737).
<i>Code</i>	<i>Code de musique pratique, ou méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instrumens qui en sont susceptibles, et pour le prélude: avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore</i> (Pariisi 1760).

2. Muu kirjallisuus

- Barbera, André 1984. The consonant eleventh and the expansion of the musical tetrachords: A study of ancient Pythagoreanism, *Journal of Music Theory* 28 (2): 191–223.
- Barker, Andrew 2000. *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beach, David W. 1974. The origins of harmonic analysis. *Journal of Music Theory* 18 (2): 274–306.
- Bernstein, David W. 2002. Nineteenth-century harmonic theory: The Austro-German legacy. Teoksessa *The Cambridge History of Western Music Theory*, toim. T. Christensen. Cambridge: Cambridge University Press. 778–811.
- Brossard, Sébastien de 1965 [1705] *Dictionnaire de Musique* (2. painos). Hilversum: Frits Knuf.
- Christensen, Thomas 1987. Rameau's "L'Art de la Basse Fondamentale". *Music Theory Spectrum* 9: 18–41.
- Christensen, Thomas 1990. To the editor. *Music Theory Spectrum* 12 (2): 276–277.
- 1993. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, Albert 1971. *La Supposition* and the changing concept of dissonance in baroque theory. *Journal of the American Musicological Society* 24 (1): 63–84.
- Ferris, Joan 1959. The evolution of Rameau's harmonic theories. *Journal of Music Theory* 3 (2): 231–256.
- Framery, Nicolas Etienne – Pierre Louis Ganguené – Jérôme Joseph de Momigny 1971 [1818]. *Encyclopédie Methodique Musique. Vol II*. New York: Da Capo Press.
- Gessele, Cynthia M. 1994. Fundamental bass theory meets practice: Evidence from a composition contest. *The Journal of Musicology* 12 (1): 19–50.
- Grant, Cecil Powell 1977. The real relationship between Kirnberger's and Rameau's concept of the fundamental bass. *Journal of Music Theory* 21 (2): 324–338.
- Gustin, Molly 1961. *Tonality*. Julkaisematon väitöskirja, Indiana University.
- Hayes, Deborah 1974. Rameau's "Nouvelle Méthode". *Journal of the American Musicological Society* 27 (1): 61–74.
- Hindemith, Paul 1940. *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Kirnberger, Johann Philipp 1968 [1776–1779]. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik II*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Kreft, Ekkehard 2003. *Harmonik im Umbruch. Akkordtypen und Formationen vom 18. bis in das 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Lerdahl, Fred 1988. Cognitive constraints on compositional systems. *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Toim. J. A. Sloboda. Oxford: Clarendon Press. 321–259.
- Lester, Joel 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge MA ja Lontoo: Harvard University Press.
- Longo, Lauren M. 1997. *Pietro Gianotti's Le Guide du Compositeur: A Reworking of Rameau's "L'Art de la Basse Fondamentale"*. An Annotated Translation and Critical Edition of Part I. Julkaisematon väitöskirja, City University of New York.
- Macran, Henry Stewart 1902. *ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford: Clarendon Press.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm 1970 [1750]. *Des critischen Musicus and der Spree erster Band*. Hildesheim ja New York: Georg Olms Verlag.
- Motte, Diether de la 1976. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter-Verlag. (Suom. M. Heiniö, *Harmoniaoppi*, Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura, 1987.)
- Rousseau, Jean Jacques 1969 [1768]. *Dictionnaire de Musique*. Hildesheim ja New York: Georg Olms Verlagsbuchhandlung & Johnson Reprint Corporation.

- Schachter, Carl 1999. *Unfoldings. Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. New York ja Oxford: Oxford University Press.
- Schenker, Heinrich 1930. *Das Meisterwerk in der Musik. Band III*. München: Drei Masken Verlag.
- Thomson, William 1952. *A Clarification of the Tonality Concept*. Julkaisematon väitöskirja, Indiana University.
- 1999. *Tonality in Music. A General Theory*. San Marino: Everett Books.
- Weber, Gottfried 1824. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. 2. painos. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Zarlino, Gioseffo 1968 [1558]. *The Art of Counterpoint. Part Three of Le Institutioni Harmoniche, 1558*. Käännös G. A. Marco & C. V. Palisca. New Haven ja Lontoo: Yale University Press.

FT Erkki Huovinen (erkhuo@utu.fi) toimii Turun yliopistossa musiikkiteorian ma. professorina. Hänen tutkimusalojaan ovat musiikin ja musiikintutkimuksen filosofia, musiikkiteorian historia, musiikkianalyysin metodologia, musiikin havaintopsykologia sekä improvisaatiotutkimus. Fil. yo. Antti Hyryläinen (anvehy@utu.fi) opiskelee musiikkiteoriasta Turun yliopistossa. Hänen pro gradu -tutkielmansa tulee käsittelemään moodin käsitteen soveltamista irlantilaisen perinnemusiikin analyysissä.

Rameau's Theory of Supposition

One of the most original features in Jean-Philippe Rameau's (1683–1764) harmonic theory is the concept of *supposition*, referring to harmonies in which a basic seventh chord is supplemented with an additional non-chord tone, positioned below the basic chord. For Rameau, the theory of supposition (or, more descriptively, “subposition”) provided the means to bring within the reach of his theory of the fundamental bass a variety of phenomena which would otherwise have remained anomalous: ninth chords, various suspensions and pedal points. After reviewing the basics of Rameau's fundamental bass and his theory of chord formation, we attempt to give an overview of Rameau's uses of supposition in his path-breaking *Traité de l'harmonie* (1722) as well as in his later writings.

In Rameau's theory, an important use of supposition is to provide chords of suspension with individual harmonic identities. For instance, what would nowadays be called a 4–3-suspension on the tonic chord is analyzed by Rameau as a progression of two distinct fundamental bass tones. The chord of suspension is taken as a dominant seventh chord (represented only by its root and seventh) which has an additional bass tone “subposed” by a fifth – thus, the chord with the suspension is treated independently of the following chord of resolution. Ninth chords and 9–8-suspensions are similarly analyzed by using a minor or major third instead of the perfect fifth as the interval of supposition. A curious extension of the theory which Rameau himself failed to explain

properly, and which has thus been ignored in later research, is the notion of “double supposition” which Rameau evoked in order to explain certain chords that would usually be explained in terms of pedal point.

Rameau’s theory of supposition contains some features that can only be inferred from a consideration of the totality of examples that he gives in the *Traité*. For example, Rameau was obviously at a loss to analyze 9–8-suspensions on a tonic chord in accordance with his theory, because it required giving different analyses to such progressions in major and minor keys. In a larger perspective, a thorough examination of Rameau’s examples reveals how he judged the importance of the theory of supposition with respect to a larger hierarchy of analytical rules. For instance, in cases of conflict between the theory of supposition and Rameau’s proscription of stepwise movements of the fundamental bass, the latter usually yields to the former. On the other hand, supposition itself gives way to other principles related to the “double employment” of subdominant chords and the avoidance of syncopation of the fundamental bass.

Later in his career, Rameau apparently attempted to delimit the number of possible chord types that would be analyzable in terms of supposition – accepting only chords of the fifth and sixth degrees to be supplemented with the “subposed” bass. Apart from such systematic rigidity, however, Rameau also flirted with a more “artistic” interpretation of his theory. In some of his later examples, he seems to treat supposition not so much as a way of providing justification for certain musical phenomena in terms of the fundamental bass, but rather as a compositional tool for creating variations out of familiar fundamental bass progressions.

Melodian improvisoiminen kouluiässä: erilaisia polkuja musiikin rakenteiden ymmärtämiseen

Pirkko Paananen

Opettajalle ja tutkijalle lasten improvisaatiot tarjoavat arvokkaan tietolähteen siitä, kuinka oppilas musiikin rakenteita ymmärtää. Improvisaation juuret juontuvat noin puolivuotiaan vauvan vokaalisesta leikistä (Papousek 1996). Toisella vuodella lapsen spontaanit laulut koostuvat melodis-rytmisten kaarroskuvioiden toistosta ja muuntelusta, muodostaen 4–5-vuotiaana sikermiä tuttujen laulujen osista. Noin viiden ja puolen vuoden iässä sävellajituntu ja pulssi vakiintuvat lauluun, opitun laulun syrjäyttäessä spontaanin laulun (Davidson, McKernon, & Gardner 1981; Dowling 1988; Kreutzer 2002).

John Kratus (1996) on esittänyt improvisaatiotaidon kehittymisen mallin, jossa on seitsemän vaihetta: 1) tutkiva, 2) prosessisuuntautunut, 3) tuotesuuntautunut, 4) sujuva, 5) rakenteellinen, 6) tyylinmukainen ja 7) persoonallinen vaihe. Ensimmäisinä kouluvuosina suurin osa improvisaatioista edustaa tutkivaa tai prosessisuuntautunutta vaihetta. *Tutkivassa vaiheessa* tuottaminen on melko sattumanvaraista äänten luomien vaikutelmien kokeilemista. *Prosessisuuntautuneessa vaiheessa* lapset yleensä pitävät tekemistä itseään tärkeämpänä kuin sen lopputulosta. Tässä vaiheessa tuottamisessa on kuitenkin päämäärä, mikä ilmenee tyyppillisesti kuvion toistamisena. *Tuotesuuntautuneessa vaiheessa* lapset tulevat tietoisemmiksi siitä, miltä musiikin pitäisi kuulostaa, jolloin tuotteista voi olla tonaalinen keskus, syke ja/tai fraasirakenne. *Sujuvan improvisaation vaihe* on seurausta tonaalisen muotokielen automatisoitumisesta. Tällöin kyetään improvisoimaan eri tahti- ja sävellajeissa sekä erilaisten sointutaustojen ylle. *Rakenteellisen improvisaation vaiheessa* musiikilliset suhteet hallitaan jo niin hyvin, että lapsi/nuori kykenee rikkomaan vakiintuneita tonaalisia ja metrisiä sääntöjä ja kohdistamaan tarkkaavuutensa jonkin kokonaisrakennetta koskevan musiikillisen idean toteuttamiseen, kuten vähittäiseen tekstuurin lisäämiseen. *Tyylinmukainen ja persoonallinen vaihe* sijoittunevat tavallisimmin nuoruusikään ja aikuisuuteen. (Kratus 1996, 30–34.)

Aiempiä kouluikäisiin kohdistuvia poikittaistutkimuksia, joissa on tutkittu iän vaikutusta tonaalisen musiikin perusrakenteisiin (rytmi, melodia, harmonia, metri, tonaliteetti) improvisaatiotehtävissä, on melko vähän. Kari Ahonen (1996) on tutkinut 6–12-vuotiaiden lauluimprovisaatioita, jotka olivat annetun laulusäkeen täydentäviä loppuosia. Tutkimuksen mukaan merkittävää kehitystä metrin ja tonaalisen kehityksen alueilla tapahtui noin 9 vuoden iässä. 7-vuotiaiden improvisaatiot järjestyivät metrin mukaan, ja 25 % lapsista päätti laulun duurisävellajissa toonikalle. 9-vuotiaiden ja aikuisten välillä ei ollut merkitsevää

eroa metrin suhteen, ja 9-vuotiaista 40 % lopetti laulun toonikalle duurisävella-
jissa. Metrinen epäsäännöllisyys oli tyypillisempää nuorimmilla lapsilla, ja met-
rin vaihtuminen puolestaan vanhemmilla lapsilla.

Timothy S. Brophy (2002) on analysoinut melodisten ja rytmisten piirteiden
ikäsidonnaisuutta 6–12-vuotiaiden laattasoitinimprovisaatioissa. Kontekstina
toimi rondorakenne ABACADA, jossa A-osa oli annettu ja väliosat improvisoi-
ttiin alttoksylofonilla. Melodisten piirteiden (ambitus, päätössävel, melodiatyyppi,
melodiamotiivit) yhteys ikään oli positiivinen mutta heikko. Sen sijaan rytmiset
piirteet, joita olivat pulssin taju, metrin osajaot ja rytmimotiivit, kehittyivät
iän myötä selvästi: 9–12-vuotiaiden rytmit olivat laadullisesti erilaisia kuin 6–8-
vuotiaiden. Nuorimmat eivät toistaneet eivätkä kehitelleet motiiveja. Myöskään
kiinteää pulssia ja fraasirakenteita ei löytynyt nuorimpien melodioista. Nämä
rytmin piirteet olivat yleisiä 11-vuotiailla.

Keksintään liittyvien musiikillisten piirteiden ikäsidonnaisesta kehityksestä
ei edellä mainittujen metodologisesti erilaisten tutkimusten perusteella voi ve-
tää aivan yksiselitteisiä johtopäätöksiä. Metrini kehitymisestä muodostuva kuva
on ristiriitainen. Tonaalisen hierarkian kehittymistä ei ole tutkittu aiemmin kou-
lulaisten tuotoksista muutoin kuin päätössävelen osalta.

Sen sijaan havaintopsykologisin menetelmin on huomattu, että kouluikä on
keskeinen aika tonaalisen hierarkian (Krumhansl & Keil 1982; Lamont & Cross
1994; Lamont 1998) ja tonaalisen liikkeen (Imberty 1981 [1969]) ymmärtämi-
sessä. Varhainen Michel Imbertyn (1981 [1969]) havaintotutkimus osoitti, että
6–7-vuotiaat huomaavat kyllä tonaalisen lopukkeen puuttumisen, mutta tun-
nistavat kadenssin enimmäkseen rytmisen korostuksen perusteella. Imbertyn
mukaan säveltasoa ei ole vielä eriytynyt ajallisesta jatkumosta tässä iässä. Sen
sijaan 8-vuotiaat luokittelivat melodian valmiiksi, kun se loppui toonikasävelelle
täyskadenssissa tai jos se päättyi astekulun välityksellä dominantille. 10-vuotiaat
erottivat toisistaan puoli- ja täyslopukkeen. Imberty päätteli, että kyky tarkata
melodiaa ja harmoniaa eriytyneesti kehittyi 10–12 vuoden iässä.

Carol L. Krumhansl ja Edward J. Kessler (1982) ovat osoittaneet kohdesävel-
testein, että aikuisen havainnossa tonaalisen asteikon sävelet järjestyvät hierark-
kisesti ja että tämä hierarkia korreloi vahvasti länsimaisen tonaalisen musiikin
sävelluokkakajakaumien kanssa (Youngblood 1958; Knopoff & Hutchinson 1983).
Lapsilla tehdyt kohdesäveltestit (Krumhansl & Keil 1982; Lamont & Cross 1994;
Lamont 1998) osoittivat tämän havaintoon liittyvän hierarkkisen järjestelmän
vakiintuvan noin 11 vuoden ikään mennessä. Jo 6-vuotiaat suosivat diatoni-
sia säveliä kromaattisten kustannuksella. 9–11 vuoden ikäisinä lapset alkavat
suosia tonaalisesti vakaimpia toonikakolmisoinnun säveliä ja lopulta toonikaa.
Esimerkiksi kadenssit herättävät tonaalisen hierarkian havainnossa herkemmin
kuin sattumanvaraiset diatoniset melodiat (Lamont & Cross 1994).

Kouluikäisiin kohdistuneissa *rytmin tuottamisen* tutkimuksissa on hyödyn-
netty mm. rytmin jäljittelyä ja graafista kuvaamista. Yhden tahdin mittaisen,
2–3 aika-arvoluokasta koostuvien rytmien jäljittely on koululaiselle helppo teh-
tävä. Carolyn Drake (1993) on havainnut, että jo 7-vuotiaat suoriutuivat tällai-
sesta tehtävästä yhtä hyvin kuin kouluttamattomat aikuiset. Lapsille on myös

annettu tehtäväksi kuvata piirtämällä sellaisia rytmejä, joita he ovat oppineet taputtamaan (Bamberger 1991; Upitis 1987; Hildebrandt 1987; Smith, Cuddy & Upitis 1994). Graafiset kuvaukset osoittivat, että nuorimmat tarkkaavat rytmin kuviopohjaista ulottuvuutta tai pulssia ja iskujen määrää. 11-vuotiaiden ajattelussa ilmenee kyky liikkua joustavasti kuviopohjaisen ja metrisen ajattelun välillä. Kuviopohjainen ja metrinen preferenssi ilmeni myös lasten rytmimprovisaatioissa rumpusoundeilla (Paananen 2003). Metrisesti orientoituneet lapset tuottivat yksinkertaisempia rytmejä, jotka alkoivat vahvalla iskulla ja synkronoituvat annettuun sykkeeseen jo varhain, kun taas kuviopohjaisesti orientoituneet lapset tuottivat synkopoituja monimutkaisempia rytmejä, joiden pulssi oli kuitenkin pidempään epäjohdonmukainen (Paananen 2003). Osa lapsista edusti metrisen ja kuviopohjaisen tyyppin välimuotoa.

Tämän artikkelin käsittelemässä tutkimuksessa selvitettiin, ilmeneekö kouluikäisten lasten improvisoimissa melodioissa tonaalisen hierarkian mukainen järjestys. Lisäksi haluttiin selvittää, löytyykö tuotoksista melodis-rytmisen pinnan kuviopohjaista järjestymistä ja järjestyvätkö tuotokset metrisen hierarkian mukaisesti (ks. Palmer & Krumhansl 1990). Näitä musiikillisia piirteitä analysoitiin suhteessa ikään. Tämän lisäksi analysoitiin tuotteissa ilmenevien piirteiden ryhmittymistä erilaisiksi tuottamistyypeiksi.

Oletukset musiikin rakenteiden kehitymisestä

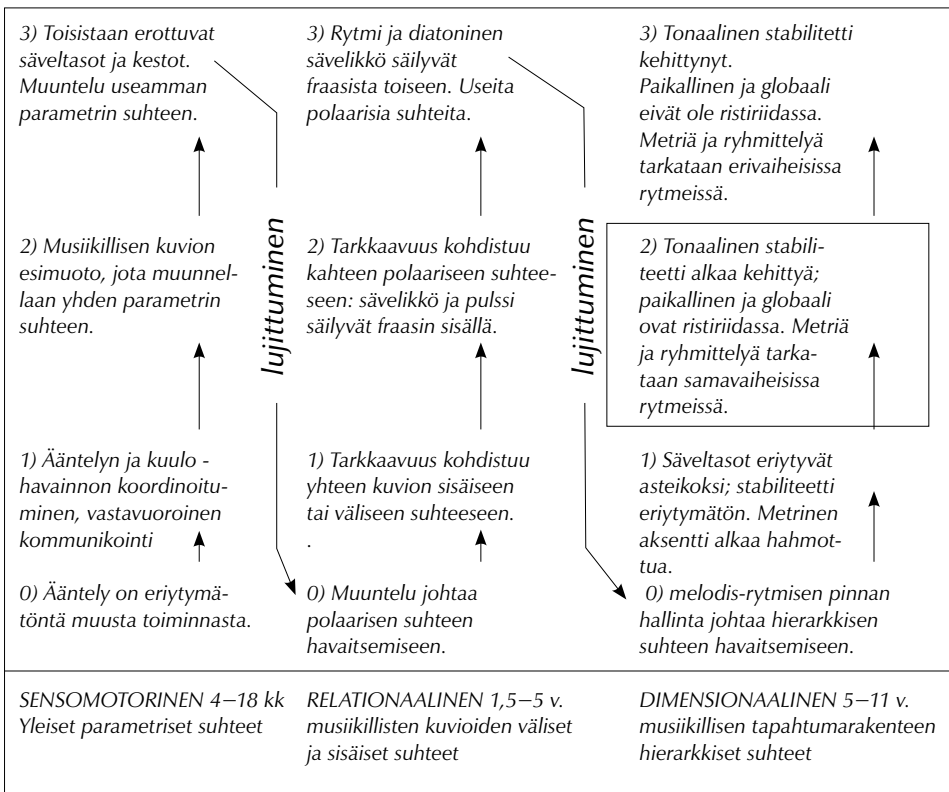
Tutkimuksen pohjana on musiikillisen kehityksen malli syntymästä yhteentoista ikävuoteen (kuva 1) (ks. Paananen 1997, 2003). Malli sisältää kolme suurta osavaihetta: 1) sensomotorinen vaihe (4–18 kk), jolloin kehittyvät äänen yleiset parametriset suhteet, 2) relationaalinen vaihe (1,5–5 v.), jolloin kehittyvät polaariset suhteet musiikillisen kuvion sisällä ja kuvioiden välillä sekä 3) dimensio-naalinen vaihe (5–11 v.), jolloin musiikillisen tapahtuman hierarkkiset suhteet koordinoituvat seuraavasti: melodis-rytmisen pintataso, metrisen hierarkia ja tonaalinen hierarkia. Kussakin vaiheessa kehitys etenee kolmen osavaiheen kautta. Malli esittää seuraavanlaisia oletuksia kouluikäisen (n. 5–11 v.) eli dimensio-naalisessa vaiheessa olevan lapsen tuottamisesta:

Yksitahoisen koordinaation osavaiheessa (n. 5–7 v.) lapsi kykenee rytmiä improvisoidessaan tarkkaamaan kerrallaan *yhtä hierarkkista tasoa*. Tarkkaavuus voi tällöin kohdistua joko rytmimotiiveista muodostuvaan yksinkertaiseen rakenteeseen, jolloin metri ei ole jatkuva, tai metriseen aksenttiin pulssin yllä, jolloin motiiveja on vähän ja koehenkilö mukautuu taustan sykkeeseen. Lapsi kykenee iskuttamaan yhdellä metrin tasolla samavaiheisessa rytmissä. Lapsi käsittää yksittäisten säveltasojen muodostavan asteikon, mutta mieltää globaalin vaikutelman perusteella eikä kykene tarkkaamaan tonaalisia funktioita melodiassa ja harmoniassa eriytyneesti. Melodia ei koordinoitu harmonian kanssa.

Kaksitahoisen koordinaation osavaiheessa (n. 7–9 v.) lapsi kykenee tarkkaamaan *kahta hierarkkista tasoa*, mutta *vain kun niiden vaikutukset ovat saman-*

suuntaiset. Lapsi iskuttaa kahdella metrin tasolla samavaiheisissa rytmeissä ja improvisoi rakenteen, jossa metrin kanssa samavaiheiset rytmimotiivit muodostavat hierarkkisen muotorakenteen. Monimutkaisten rytmien improvisoiminen johtaa metrisen jatkumon katkeamiseen tai heikkoon synkroniaan. Lapsi tuottaa melodisen rakenteen, joka osittain koordinoituu harmoniaan. Tonaaliset funktiot alkavat eriytyä pääsävellajin sisällä, mutta niiden keskinäinen asema ei ole vakiintunut, ja sävellajien väliset suhteet ovat eriytymättömät. Paikallinen tonaalinen konteksti sitoo lapsen tarkkaavuutta. Melodia ja harmonia koordinoituvat paikoitellen.

Monimutkaisien koordinaation osavaiheissa (n. 9–11 v.) lapsi kykenee tarkkaamaan 2–3 hierarkkista tasoa, silloinkin kun niiden vaikutukset ovat erisuuntaiset. Lapsi iskuttaa vähintään kahdella metrin tasolla myös erivaiheisia rytmejä ja improvisoi synkroniassa annettuun syketaustaan hierarkkisen fraasirakenteen, jossa on hyödynnetty metrin kanssa erivaiheisia monimutkaisia rytmejä. Lapselle kehittyy kestävä muistinvarainen tietämys tonaalisista funktioista ja niiden välisestä hierarkiasta. Paikallisen kontekstin vaikutus ei enää voimakkaasti sido tarkkaavuutta. Lapsi tuottaa harmoniaan koordinoituvan melodian, joka voi olla myös harmoniasta riippumaton.



Kuva 1. Musiikillisen kehityksen malli (Paananen 1997, 2003).

Menetelmät

Koehenkilöt (N=36; 18 tyttöä ja 18 poikaa) tulivat Jyväskylän Norssin ala-asteelta. Kyseessä oli eksploratiivinen tutkimus ja harkinnanvarainen otos. Musiikillinen tausta ja testivälineen tuttuus selvitettiin esitietolomakkeella. Opettaja kehoitettiin valitsemaan sellaisia oppilaita, jotka osallistuivat musiikintunneille mielellään, mutta eivät edustaneet taidoissa kumpaakaan ääripäätä. Osallistujista viisi oli opiskellut musiikkia koulutuntien ulkopuolella vähintään yhden

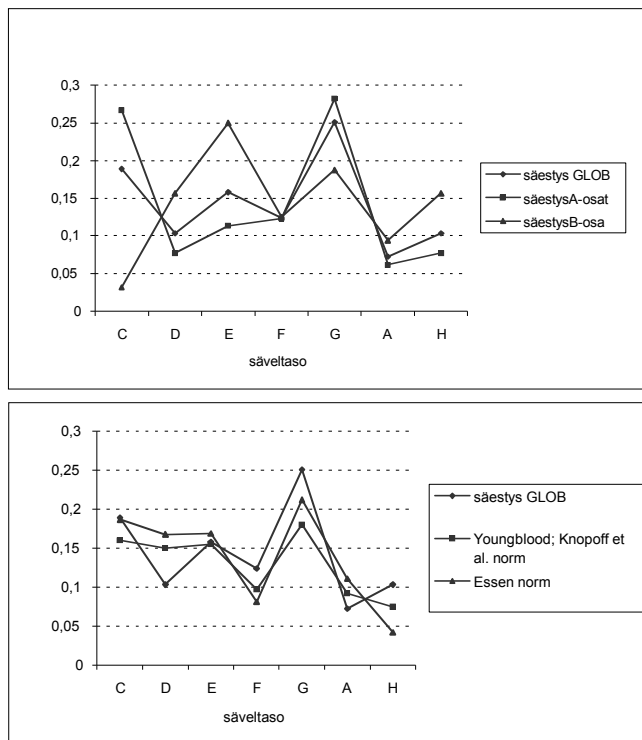
The image shows a musical score for a 24-measure improvisation exercise. The score is written for Piano, Bass Guitar, and Drums. The tempo is marked as ♩ = 130. The time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each containing three staves. The first system (measures 1-4) shows the Piano playing a series of chords, the Bass Guitar playing a simple bass line, and the Drums playing a steady rhythm. The second system (measures 5-8) continues the improvisation. The third system (measures 9-13) shows a change in the Piano part. The fourth system (measures 14-17) continues the improvisation. The fifth system (measures 18-20) shows a change in the Piano part. The sixth system (measures 21-24) concludes the exercise. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat (B-flat).

Kuva 2. Melodiaimprovisaatiossa käytetty ABA-muotoinen säestys (24 t).

vuoden ajan. Esikoululaisia oli mukana 6 kpl (ikä 6.25–6.50 v.), ensiluokkalaisia 6 kpl (ikä 7.17–7.83 v.), toisluokkalaisia 6 kpl (ikä 8.25–8.92 v.), kolmasluokkalaisia 6 kpl (ikä 9.25–9.83 v.), neljäsluokkalaisia 6 kpl (ikä 10.80–10.92 v.) ja viidesluokkalaisia 6 kpl (ikä 11.17–11.83 v.).

Koehenkilö sai ensin kokeilla kahdeksaa tarroin merkittyä kosketinta kaikessa rauhassa ja kuunnella soolosaundia (synteettinen kosketinsoitin). Häntä pyydettiin keksimään ”oma laulu, joka mielestäsi kuulostaa hyvältä tietokoneesta kuuluvan säestyksen kanssa.” Sitten säestys kuunneltiin ja lapselle kerrottiin, mitkä soittimet siinä soittivat. Säestyksen alkua edelsi yhden tahdin klikki, joka kuunneltiin erikseen, jotta lapsi ymmärtäisi sen merkityksen. Häntä kannustettiin keksimään kolme versiota, jotka tallennettiin kukin omalle raidalleen. Raita kuunneltiin ennen seuraavan raidan improvisoimista. Improvisaatiot tallennettiin Micro Logic 3.5 -ohjelmalle ja videoitiin.

Kuva 2 esittää säestyksen, jossa A-osat hyödyntävät vakaimpia sointuasteita I, IV ja V (vrt. Piston 1965; Bharucha & Krumhansl 1983). Väliosa B on fryyginen. Moniselitteisyyksien välttämiseksi soinnut ovat perusasemissaan, eikä basso rakenna melodialinjaa. Soinnut ilmaantuvat vahvoilla metrisillä iskuilla tahtilajin ollessa 4/4 ja tempon M.M=130.



Kuva 3. Säestyksen sävelluokkajakaumat koko kappaleen (GLOB) sekä A- ja B-osien suhteen (ylempi kaavio). Säestyksen globaali sävelluokkajakauma rinnastettuna länsimaisesta taidemusiikista ja kansanmusiikista muodostettuihin sävelluokkajakaumiin diatonisten sävelten osalta (alempi kaavio).

Kuvassa 3 (ylempi kaavio) on säestyksen sävelluokkien jakauma A- ja B-osissa sekä koko kappaleessa (globaali jakauma). A-osan useimmin esiintyvät sävelet ovat G (V) ja C (I). B-osassa esiintyy eniten säveliä E (III), G (V) ja H (VII). Merkittävää on, että toonikan edustus on B-osassa lähes olematon. Koko kappaleen korostuneimmat sävelet ovat C (I), E (III) ja G (V). Tämä globaali jakauma muistuttaa erittäin paljon kulttuurisia malleja eli länsimäisen klassisen musiikin pohjalta muodostettuja sävelluokkajakaumia (Youngblood 1958; Knopoff & Hutchinson 1983; ks. Krumhansl 1990) sekä ns. Essenin kokoelman kansamusiikin pohjalta tehtyä sävelluokkajakaumaa (Eerola & Toiviainen 2004), mutta säestyksessä sävel D (II) on edustettuna vähemmän (kuva 3, alempi kaavio). Improvisaatioista analysoitiin, tarkkasiko lapsi enimmäkseen paikallisia tonaalisia tapahtumia vai nojasiko hän abstraktiin tonaaliseen tietämykseen, joka muodostuu vähitellen kulttuuristen mallien mukaiseksi.

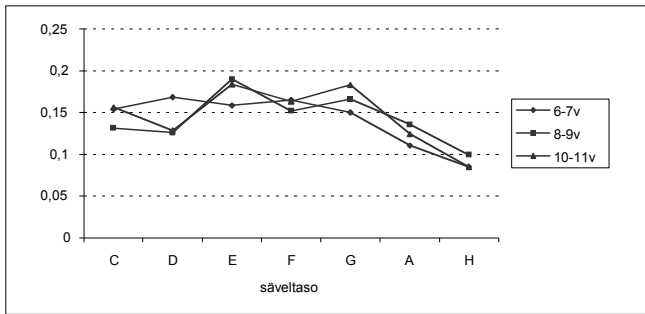
Ensimmäisessä osavaiheessa olevien oletettiin ymmärtävän tonaliteettia suurpiirteisesti ja tarkkaavan todennäköisesti melodis-rytmistä pintatasoa, minä tuloksena melodia ja harmonia eivät koordinoitu kovin hyvin. *Toisessa osavaiheessa* olevien odotettiin korostavan joitakin tonaalisesti stabiileja säveliä, mutta B-osan arveltiin vaikuttavan sävellajituntuun. *Viimeisessä osavaiheessa* olevien odotettiin korostavan stabiileja säveliä molemmissa A-osissa.

Improvisoiduista melodioista analysoitiin tilastollisesti intervallit, sävelluokkajakaumat (globaali, A-osa, B-osa, 1. tahdinosaa, päätössävel), sointusävelten osuus B-osassa, melodian strukturaalinen organisoituminen, rytmikuviot sekä metrin rakenne (tapahtumien jakautuminen metrin 8 position suhteen). Sävelluokkajakaumia verrattiin korrelaation avulla kulttuurisiin malleihin (Youngblood 1958; Knopoff & Hutchinson 1983; Eerola & Toiviainen 2004) sekä Krumhanslin ja Kesslerin (1982) tonaaliseen profiiliin. Korrelaation ja iän välinen suhde laskettiin erikseen kullekin muuttujalle (iän suhteen luokittelemattomalle aineistolle). Ikäsidonnaista kehitystä tutkittiin lisäksi ANOVA:n avulla kolmella ikäryhmällä (6–7-, 8–9- ja 10–11-vuotiaat). Lopulta tapaukset klusteroitiin erilaisten tuottamistyyppien selvittämiseksi. Ikä ei ollut klusteroitava muuttuja.

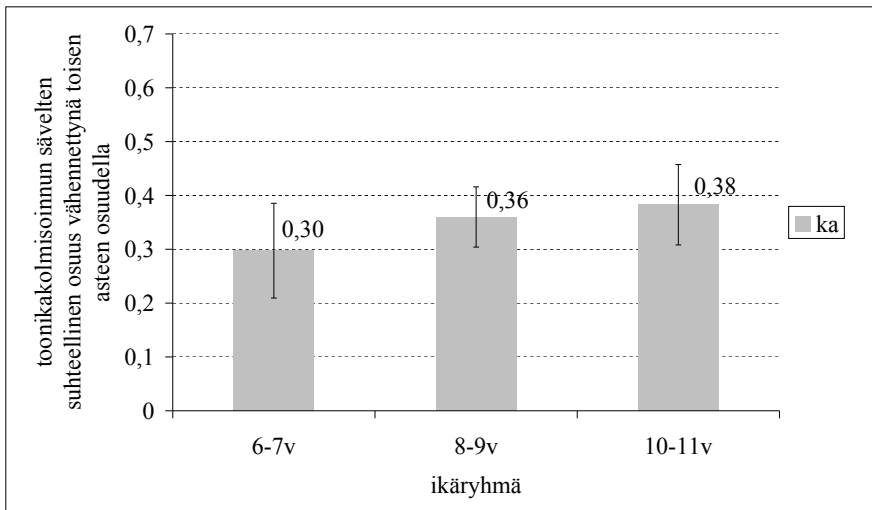
Ikäsidonnaisten kehitys

Melodiaimprovisaatioiden intervallirakenne oli hyvin samankaltainen ikäryhmästä riippumatta. Suppeita intervaleja hyödynnettiin eniten (s₂, p₂, 1). Iän myötä astekulkumaisuus ja säveltoisto lisääntyivät. Kehitykselliseksi universaaliksi (Trehub 1994) oletetun kvintin käyttö väheni iän myötä merkitsevästi. Nuorten koehenkilöiden ahkerampi kvintin käyttö saattoi liittyä pyrkimykseen löytää säestyksen tonaalinen keskus melodista kvinttiliikettä käyttämällä (ks. Huovinen 2002).

Globaalissa sävelluokkajakaumassa (kuva 4) ilmeni sävelten välisiä eroja jo 6–7-vuotiailla, joiden profiileissa asteikon alkupään viisi säveltä erottuivat vahvempina kuin kaksi viimeistä säveltä. 8–9-vuotiaiden profiilissa huippuja esiintyi



Kuva 4. Sävelluokkajakaumat improvisoiduista melodioista kolmen ikäryhmän suhteen (globaali jakauma).



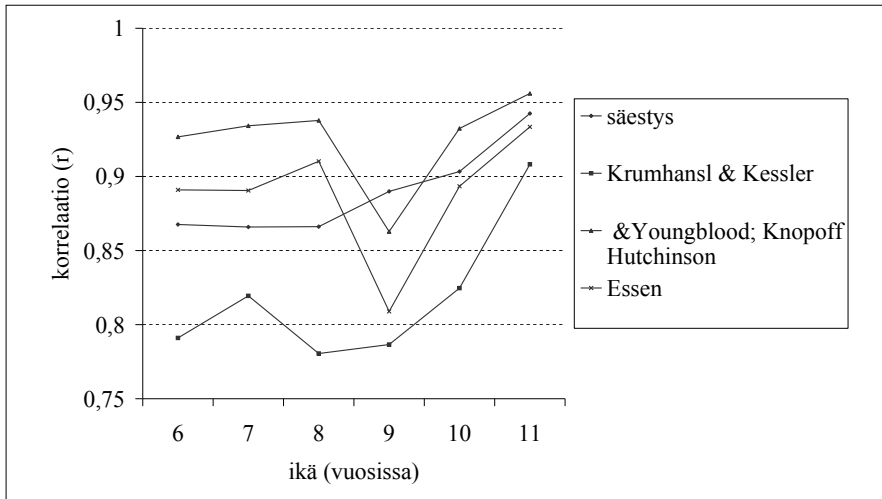
Kuva 5. Toonikakolmisoinnun sävelten suhteellinen osuus vähennettynä toisen asteen osuudella kolmen ikäryhmän suhteen.

sävelten E (III), F (IV) ja G (V) kohdalla. 10–11-vuotiaiden profiilissa tärkeimmät sävelet olivat tonaalisesti stabiileimmat G (V), E (III) ja C (I).

Tonaalisessa hierarkiassa korkeimmalla sijalla olevat toonikakolmisoinnun sävelet saavuttivat iän myötä kesto- ja muistivaraisen aseman, joka vähitellen muuttui niin vahvaksi, että näitä säveliä suosittiin koko improvisaation ajan, kun sävellaji A-osassa oli hahmottunut C-duuriksi. Toonikakolmisoinnun sävelten suhteellinen osuus myös improvisoiduissa A-osissa kasvoi iän myötä muiden diatonisten sävelten, erityisesti II asteen kustannuksella (kuva 5), mikä oli havaittavissa sekä korrelaatiosta ($r=0.493$; $p<0.01$) että kolmen ikäryhmän välisistä eroista ANOVA:n perusteella ($F= 4.31$; $p<0.05$).

Verrattaessa globaaleja sävelluokkajakaumia diatonisten sävelten osalta Krumhanslin ja Kesslerin (1982) tonaaliseen profiiliin, kulttuurisiin malleihin (Youngblood 1958; Knopoff & Hutchinson 1983; Eerola & Toiviainen 2004)

sekä säestyksen sävelluokkajakaumaan, havaittiin vähintään voimakas korrelaatio kaikkien ikäryhmien (6-, 7-, 8-, 9-, 10-, 11-v.) ja mainittujen jakaumien suhteen. Tapahtumahierarkkisen tiedon suhteen (säestys) korrelaatio kasvoi tasaisesti 8. ikävuodesta lähtien. Korrelaatioprofiili suhteessa Krumhanslin ja Kesslerin tonaaliseen profiiliin oli samansuuntainen. Kulttuuriin malleihin nähden kasvu oli muutoin tasaista, mutta 9. ikävuoden kohdalla korrelaatioissa oli kuoppa. 9-vuotiaat tarkkasivat erityisesti tapahtumahierarkkista tietoa tonaalisen kestonmuistinvaraisen tietämyksen kustannuksella. Tilannetta voidaan kutsua dimensionaaliseksi konfliktiksi, joka merkitsee sitä, että päätelmiä tehdään sekä paikallisten että globaalien tonaalisten piirteiden perusteella vain, *kun ne ovat samansuuntaiset* (kuva 6). Korrelaatiokehitys A-osissa oli samankaltaista.



Kuva 6. Eri-ikäisten (6, 7, 8, 9, 10 ja 11 vuotta) tuottamien melodiaimprovisaatioden globaalien sävelluokkajakaumien korrelaatio suhteessa säestyksen sävelluokkajakaumaan, Krumhanslin ja Kesslerin (1982) tonaaliseen profiiliin, Youngbloodin (1958) ja Knopoffin & Hutchinsonin (1983) länsimaiseen taidemusiikkiin perustuvaan sävelluokkajakaumaan (ks. Krumhansl 1990) sekä Essenin kansanmusiikkikokoelman (Eerola & Toiviainen 2004) sävelluokkajakaumaan. Jakaumista on normalisoinnin jälkeen poistettu kromaattisten sävelten osuus.

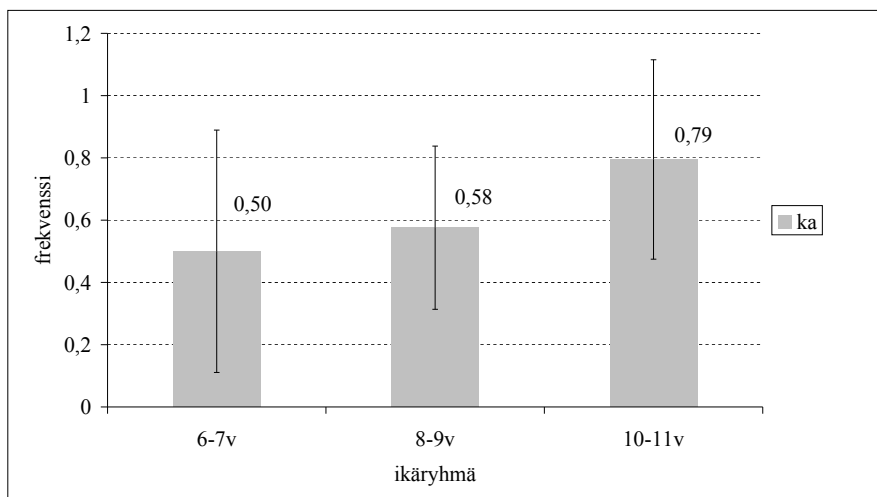
Modaalisessa B-osassa 6–7-vuotiaiden profiili poikkesi säestyksen sävelluokkajakaumasta ikäryhmistä eniten. Korostunein sävel oli F (IV). 8–9-vuotiaiden profiili mukaili vahvasti B-osan säestystä useimmin esiintyneen sävelen ollessa E (III). Vastaavasti 10–11-vuotiaiden improvisaatioissa C (I), E (III) ja G (V) olivat vahvimmat sävelet myös B-osissa. Lisäksi sävel F (IV) oli korostunut. Vanhimille oli siis kehittynyt varsin vahva sävellajituntua, jonka he säilyttivät B-osasta huolimatta.

6–7-vuotiaat hyödynsivät B-osissa paikallisten säestyssointujen säveliä vanhempia ikäryhmiä vähemmän. 8–9-vuotiaat hyödynsivät sointusäveliä eri-

tyisesti B-osan puolivälissä, johon mennessä heille lienee hahmottunut, mitä säveliä soinnuissa oli. Myös 10–11-vuotiaat hyödynsivät sointusäveliä, mutta tasaisemmin kuin sitä nuoremmat, jotka reagoivat sointutaustan muutokseen hitaammin.

6–7-vuotiailla A1-, B- ja A2-osien väliset sävelluokkajakaumat olivat kaikki keskenään erilaisia. A2-osassa tapahtui kuitenkin suurpiirteinen paluu asteikon alkupäähän. Nuorimmat näyttivät hahmottavan tonaliteetin globaalein perustein. 8–9-vuotiaat sen sijaan todellakin etsivät *kaikkien osien yhteistä tonaalista nimittäjää*. Toonikan C (I) edustus A2-osassa oli yhtä heikko kuin muiden diatonisten sävelten. 10–11-vuotiailla konflikteja ei enää esiintynyt. Heidän kaikissa jakaumissaan toonikakolmisoinnun sävelet ovat vahvimmat. B-osassa toonikan C (I) ja dominantin G (V) edustus hieman laski verrattuna A1-osaan, mutta A2-osassa ne taas nousivat, vieläpä siten, että *toonikakolmisoinnun sävelten edustus oli vahvimmillaan A2-osassa, mikä heijastaa varmistunutta sävellajituntua*. 10–11-vuotiaat reagoivat hienovaraisemmin tapahtumahierarkkiseen tietoon, ja säilyttivät tonaalisen keskuksen ja toonikakolmisoinnun aseman mielessään koko improvisaation ajan. Korrelaatiot eri osien välillä ikäryhmittäin antoivat samanlaisen tuloksen.

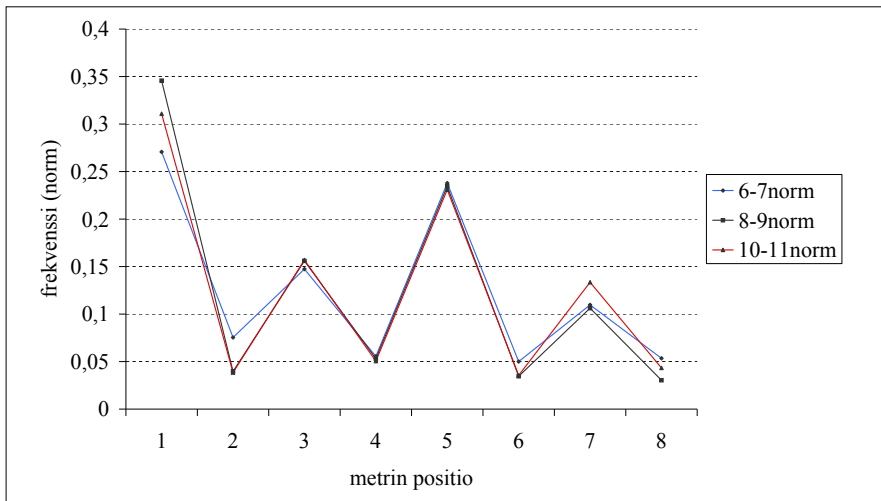
6–7-vuotiaiden selvästi useimmin valitsema päätössävel oli *toonika* muiden sävelten jakautuessa tasaisesti. 8–9-vuotiaat päättivät melodian useimmiten sävelelle E (III), mutta myös toonika ja asteikon loppupään sävelet (G, A, H) olivat käytössä. 10–11-vuotiaiden päätössävelajatteluun näytti jälleen vaikuttavan tonaalisen hierarkian olemassaolo, sillä suosituimmat päätössävelet olivat jälleen toonikakolmisoinnun sävelet, joista *toonika* oli ylivoimaisesti käytetyin. Toonikakolmisoinnun sävelten suhteellisen osuuden päätössävelenä ja iän välillä ilmeni myös kohtalaisen voimakas korrelaatio tuloksen ollessa merkitsevä ($r=0.441$; $p<0.05$) (kuva 7).



Kuva 7. Toonikan osuus päätössävelenä kolmella ikäryhmällä.

Metri vaikutti improvisaation tonaaliseen rakenteeseen kaikilla kolmella ikäryhmällä. 6–7-vuotiailla metrin vaikutus oli vahvempi B-osassa, jossa säestyksen sointu vaihtui aina ensimmäisellä tahdinosalla ja hi-hat sykki puolinuotin tasolla. Metrinen rakenne saattoi olla näiden seikkojen perusteella helpompi hahmottaa B-osassa. Metrinen vaikutus ilmeni myös 8–9-vuotiaiden 1. tahdinosien jakauksessa, sillä sävel E (III) muodosti huipun tässäkin profiilissa. 10-vuotiaiden profiilissa erottuivat jälleen selvästi tonaalisesti stabiileimmat toonikakolmisoinnun sävelet, joten metrinen hierarkian ja tonaalisen hierarkian väliset yhteydet olivat selvät. Toonikakolmisoinnun suhteellinen osuus ensimmäisten tahdinosien sävelluokkajakauksessa kasvoi iän myötä korrelaationkin perusteella ($r=0.426$; $p<0.01$).

Melodiaimprovisaatioiden metrinen rakenne oli kaikissa kolmessa ikäryhmässä hierarkkinen (kuva 8): laskettaessa improvisoitujen sävelten suhteelliset osuudet tahdin sisällä olevien metrin kahdeksan position suhteen, suurin osa tapahtumista sijoittui neljäsosasykkeen mukaisesti (positiot 1, 3, 5 ja 7), tahdin pääiskun (positio 1) saadessa vahvimman ja tahdin sivuiskun (positio 5) toiseksi vahvimman edustuksen. Pääiskulle (positio 1) osuneiden tapahtumien määrä eli metrin hierarkkisuus kasvoi lisäksi iän myötä ($r=0.420$; $p<0.05$).



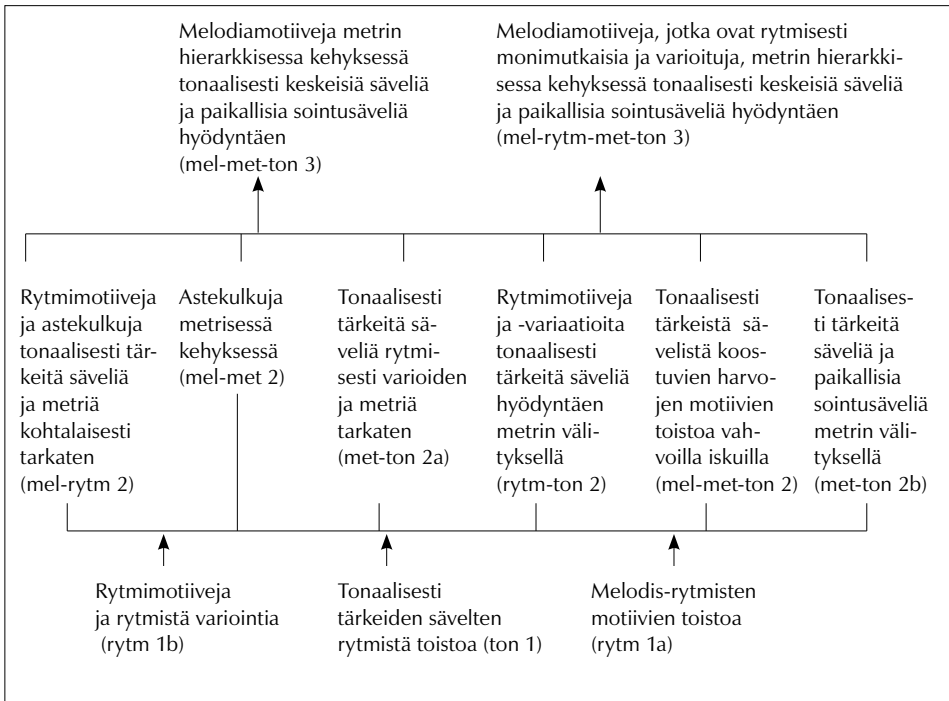
Kuva 8. Melodiasävelten suhteellinen jakautuminen metrin positioille 1–8 ikäryhmissä 6–7, 8–9 ja 10–11 vuotta.

Improvisaatioiden kuviopohjaista ulottuvuutta tutkittiin säveltason osalta mittaamalla laskennallisesti melodian strukturaalisuuden astetta ja rytmin alueella motiivianalyysin avulla. Melodian strukturaalisuuden asteen ja iän välillä ei ilmennyt merkitseviä yhteyksiä, mikä saattaa viitata siihen, että tonaalisesta ajattelusta riippumaton kyky muodostaa säveltasokuvioita kehittyy ennen kuu-detta ikävuotta. Klusterianalyysi kuitenkin osoitti, että kohtalainen tai korkea strukturaalisuuden aste liittyi suurimpaan osaan toisen osavaiheen represen-

taatiotyypeistä, ja viimeisessä osavaiheessa se oli korkea. Heikoimmin järjestyvät säveltasokuviot muodostuivat diatonisen asteikon soittamisesta ylös-alas tai 2–3 sävelen epäsäännöllisistä yhdistelmistä. Kehittyneempiä olivat sellaiset melodiat, joissa ilmeni selkeitä säveltasokuvioita, ja kaikkein parhaiten strukturoituneita sellaiset, joissa säveltasokuviot olivat keskenään sukua tai identtisiä. Myös runsas säveltoisto tuotti korkean strukturaalisuuden asteen.

Rytmimotiivien määrä kasvoi melodiaimprovisaatioissa iän myötä korrelaation ($r=0.406$; $p<0.05$) ja ANOVA:n perusteella ($F=3.68$; $p<0.05$). 6–7-vuotiaat tuottivat keskimäärin 3.17, 8–9-vuotiaat 5.55 ja 10–11-vuotiaat 6.46 motiivia. Variaatioita oli kaikissa ikäryhmissä alle kaksi kappaletta ja nuorimmilla alle yksi, mutta variaatioidenkin määrä kasvoi iän myötä. Rytmimotiivien ja -variaatioiden kokonaismäärät olivat hieman alhaisemmat kuin rytmien improvisoinnissa: 6–7-vuotiailla 3.75, 8–9-vuotiailla 6.73 ja 10–11-vuotiailla 8.31 keskenään erilaista motiivia tai motiivin variaatiota.

Hierarkkisen klusterianalyysin (*average linkage*) avulla tapauksista muodostui yksitoista ryvystä. Ikä ei vaikuttanut ryvästymiseen. Ryppäiden tulkinnassa käytettiin määrällisiä kriteerejä, ja ne tulkittiin myös laadullisesti, edellä mainittujen kolmen osavaiheen edustajina. Numero ryppään nimessä ilmaisee osavaiheen (1, 2 tai 3). Kuva 9 havainnollistaa pinta- ja syvärakenteiden integroitumista ja kehityspolkuja melodian improvisoinnissa. Kunkin tyyppin erottuvat piirteet on mainittu kuvassa.



Kuva 9. Tuottamistyyppit melodian improvisoinnissa. Alimpana osavaihetta 1, keskellä osavaihetta 2 ja ylimpänä osavaihetta 3 edustavat tyyppit.

Ensimmäistä osavaihetta edustavat tason 1 tyypit (tonaalinen 1, rytmisen 1a ja rytmisen 1b) tarkkasivat joko melodista/rytmistä pintaa tai tonaalisesti tärkeitä säveliä, jolloin motiiveja ei esiintynyt. Kuva 10 esittää rytmisen 1a-tyyppin improvisaation, jossa tarkkaavuus on kohdistunut melodis-rytmisiin kuvioihin, tonaalisten ja metristen muuttujien saadessa matalia arvoja.



Kuva 10. Rytmisen 1a-tyyppin melodiaimprovisaatio, jolle tyypillistä oli melodis-rytmisen pinnan tarkkaaminen. Koehenkilön ikä on 6 v. 3 kk.

Tason 2 tyypit (2. osavaihe) koostuivat erilaisista yhdistelmistä pinta- ja syvätason suhteen. Tässä vaiheessa improvisoija tarkkasi useimmiten kahta, joskus kolmea seuraavista dimensioista: melodinen pinta, rytmisen pinta, tonaliteetti ja metri. Melodisen pinnan tarkkaaminen ilmeni korkeana melodian strukturaalisuuden asteena, ja astekulkujen suosimisena. Rytmisen pinnan tarkkaaminen ilmeni runsaana rytmimotiivien ja -variaatioiden määränä. Metrin tarkkaaminen ilmeni sävelten ryhmittymisenä voittopuolisesti metrisesti vahvoille iskuille ja vähäisenä keston luokkien määränä. Tonaliteetin tarkkaaminen heijastui stabiilien sävelten ja joskus myös sointusävelten korostumisena sävelluokkakajauksissa. Tason 2 tyypit olivat rytmis-tonaalinen 2, melodis-metris-tonaalinen 2, metris-tonaalinen 2a ja 2b, melodis-metrisinen 2 ja melodis-rytmisen 2. Kuva 11 esittää melodis-metrisinen 2 -tyypin improvisaation, jolle on tyypillistä vahvojen iskujen tarkkaaminen ja melodiset aiheet. Suurin osa tonaalisista ja rytmikuvioihin liittyvistä muuttujista sai matalat arvot.

Tason 3 tyypit (3. osavaihe) olivat pitkälle kehittyneet lähes kaikkien dimensoiden suhteen. Tonaalisen musiikin perusrakenteet olivat täysin tai miltei täysin integroituneet tyypeissä melodis-metris-tonaalinen 3 ja melodis-rytmis-metris-tonaalinen 3. Näissä melodioissa oli selkeitä melodia- ja rytmimotiiveja ja ne olivat hyvin metriin koordinoituneita. Tonaalisesti stabiilit sävelet olivat korostuneita ja tonaalinen lopuke oli tavallinen. Nämä kaksi tyyppiä erosivat toisistaan vain siten, että melodis-metris-tonaalinen 3 -tyypin rytmit olivat yksinkertaisia ja melodis-rytmis-metris-tonaalinen 3 -tyypin rytmit puolestaan monimutkaisia, synkopoituja ja erivaiheisia. Kuva 12 esittää melodis-metris-tonaalinen 3 -tyypin improvisaation.



Kuva 11. Melodis-metrinen 2 -tyypin melodiaimprovisaatio, jolle tyypillistä oli metrisesti vahvojen iskujen tarkkaaminen ja melodian motiivisten elementtien koordinoiminen metrin välityksellä. Koehenkilön ikä on 9 v. 10 kk.



Kuva 12. Melodis-metris-tonaalinen 3 -tyypin melodiaimprovisaatio, jolle tyypillistä oli melodisrytmisen pinnan, metrin ja tonaalisesti stabiilien sävelten tarkkaaminen sekä toonikalopuke. Rytmistä variointia on vähän, ja kestoon liittyviä epätarkkuuksia ei esiinny, mikä ilmentää vahvaa metrin tarkkaamista. Koehenkilön ikä on 11 v 2 kk.

Valtaosa 6–7-vuotiaista edusti ensimmäisen osavaiheen tuottamistyyppiä. Nuorimmat koehenkilöt eivät kuitenkaan tarkanneet vain melodis-rytmistä pintaa: kaksi koehenkilöä sijoittui tonaalinen 1 -tyyppiin (ton 1), joka tarkkasi tonaalisesti tärkeitä säveliä, muttei tuottanut mainittavasti rytmimotiveja tai melodisesti hyvin strukturoituneita kuvioita, eikä myöskään tarkannut metriä. Toiseen osavaiheeseen sijoittui kolme 6–7-vuotiaista koehenkilöä. 8–9-vuotiaista vain kolme sijoittui ensimmäiseen osavaiheeseen; suurin osa edusti toista osavaihetta. Kolmatta osavaihetta ei esiintynyt 8–9-vuotiailla. 10–11-vuotiailla ensimmäistä osavaihetta ei enää esiintynyt. Toista osavaihetta esiintyi kymmenellä koehenkilöllä ja kolmatta kahdella koehenkilöllä.

Lopuksi

Tulokset olivat monessa suhteessa samankaltaisia kuin Brophyn (2002) laatta-soitinimprovisaatiota koskevassa tutkimuksessa: rytmikuvioiden määrä, toonikalopuke ja metrinen organisoituminen lisääntyivät iän myötä. Brophyn mainitsemaa laajaa ambitusta nuorimpien koehenkilöiden melodioissa ei kuitenkaan esiintynyt, joten sen voidaan olettaa johtuneen mallettien käytöstä kyseisessä tutkimuksessa. Suhteutettuna Kratusin (1996) improvisaatiotaidon malliin voidaan todeta, että 1. osavaiheen tuottamistyyppit vastaavat Kratusin tutkimis- ja prosessisuuntautuneita vaiheita, 2. osavaiheen tyyppit tuotesuuntautunutta vaihetta ja 3. osavaiheen tyyppit sujuvan improvisaation vaihetta.

Tonaalisen hierarkian kehityksestä kouluiässä ei ollut tehty aiempia tutkimuksia improvisaatiotehtävän avulla, mutta tulokset ovat havaintotutkimusten kanssa samansuuntaiset (Krumhansl & Keil 1982; Lamont & Cross 1994; Lamont 1998). Merkittävää on, että lapsi osaa käyttää tonaalista tietämystään paitsi havainnossa, myös aktiivisessa tuottamisessa. Aikuisen korvaan kuulostaa paremmalta usein melodia, jossa on selviä motiiveja. Kuitenkin pinnan alla voi olla tonaalista järjestymistä ilman motiivejakin.

Myöskään metristä hierarkiaa ei ole vastaavalla tavalla kartoitettu aiemmin lasten tuotoksista. Tulokset ovat rinnasteiset Palmerin ja Krumhanslin (1990) havaintopsykologisen tutkimuksen kanssa. Jo nuorimpien metriset profiilit olivat hierarkkisia, ja vahvojen iskujen asema korostui iän myötä.

Musiikillisen kehityksen mallin (Paananen 2003) olettamat saavutukset saivat tässä tutkimuksessa empiiristä tukea. Ensimmäisinä kouluvuosina lapsi tarkkaa enimmäkseen yhtä dimensiota: joko melodis-rytmistä pintatasoa tai tonaalista syvätasoa. Välivaiheessa eri ulottuvuudet alkavat koordinoitua, ja noin 11 vuoden iässä ne ovat integroituneet. Jatkossa näitä havaintoja on testattava suuremmalla otoksella, ja mahdollisesti myös erilaisin tehtävin, kuten esimerkiksi käyttämällä ajallisesti lyhyempiä tehtäviä, improvisoimalla ilman säestystä ja eri soittimilla.

Kouluikäisen musiikillis-kognitiivinen kehitys näyttää kulkevan useita erilaisia polkuja pitkin kohti integraatiota. Kehityksen alkupuolella erot ovat suuremmat, ja kapenevat taitojen ja tietämyksen myötä. Erilaiset tuottamistyyppit, joita aiemmissa tutkimuksissa ei ole löydetty, heijastavat tätä seikkaa. Samalla kertaa kehityksen kulussa tapahtuu rakenteiden koordinoitumista, jota voidaan tarkastella vaiheittaisina saavutuksina. Osavaiheiden väliset erot ovat kuitenkin liukuvat. Lisäksi lapsi voi eri tehtävissä, kuten rytmin ja melodian improvisointi, edustaa eri osavaihetta. Taidot karttuvat siis osataidoista konkreettisissa oppimistilanteissa. Tämä olisi suotavaa huomioida musiikkikasvatuksessa siten, että oppilaat saavat tehtäviä, joissa heidän vahva puolensa tulee hyvin näkyviin sekä myös tehtäviä, jotka kehittävät vielä kehittymättömiä puolia. Oppilaille voi olla vaihtelevissa määrin metrisiä ja tonaalisia valmiuksia, ja melodia-/rytmimotiivien muodostamat kuvioerepertuaarit ovat niin ikään erilaajuiset. Esimerkiksi metris-tonaalisesti orientoituneet oppilaat, jotka jo pysyvät hyvin sykkeessä ja sävellajissa mukana,

hyötyisivät opetuksesta, jossa kehitetään melodisten ja rytmisten motiivien sanavarastoa, erityisesti monimutkaisempia, erivaiheisia rytmejä ja variaatioajat-
telua. Melodis-rytmisesti suuntautuneet oppilaat puolestaan keksivät luonnos-
taan helpommin erilaisia motiiveja ja variaatioita, mutta hyötyvät opetuksesta,
jossa metristä tullaan kehollisesti tietoiseksi ja jossa tonaalista muistia pyritään
vahvistamaan sekä melodian ja harmonian välisiä suhteita havainnoidaan esi-
merkiksi soinnuttamalla melodioita. Tonaalisesti orientoituneet pysyvät hyvin
sävellajissa, mutta kaipaavat vahvistusta metrin ja motiivisen ajattelun alueilla.
Musiikillinen keksintä kehittää oppijassa kaikkia näitä alueita.

Lähteet

- Ahonen, Kari 1996. *Ala-asteen oppilaat musiikin rakenteellisen tiedon käsittelijöinä*. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja nro 23. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Bamberger, Jeanne Shapiro 1991. *The Mind Behind the Musical Ear: How Children Develop Musical Intelligence*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bharucha, Jamsheed J. & Carol L. Krumhansl 1983. The Representation of Harmonic Structure in Music: Hierarchies of Stability as a Function of Context. *Cognition* 13: 63–102.
- Brophy, Timothy S. 2002. The Melodic Improvisations of Children Aged 6–12: A Developmental Perspective. *Music Education Research* 4 (1): 73–92.
- Davidson, Lyle – Patricia McKernon – Howard Gardner 1981. The Acquisition of Song: A Developmental Approach. *Documentary Report of Ann Arbor Symposium. National Symposium on the Applications of Psychology to the Teaching and Learning of Music*. Ed. R. E. Taylor. Reston, VA: MENC Reston.
- Dowling, W. Jay 1988. Tonal Structure and Children's Early Learning of Music. *Generative processes in music. The psychology of performance, improvisation and composition*. Ed. John A. Sloboda. Oxford: Clarendon Press. 113–128.
- Drake, Carolyn 1993. Reproduction of Musical Rhythms by Children, Adult Musicians and Adult Nonmusicians. *Perception & Psychophysics* 53 (1): 25–33.
- Eerola, Tuomas & Petri Toiviainen 2004. *Midi Toolbox: MATLAB Tools for Music Research*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Hildebrandt, Carolyn 1987. Structural-Developmental Research in Music: Conservation and Representation. *Music and Child Development*. Ed. J. C. Peery – I. W. Peery – T. W. Draper. New York, NY: Springer-Verlag. 80–95.
- Huovinen, Erkki 2002. *Pitch-class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Acta Musicologica Fennica 23. Helsinki: Finnish Musicological Society.
- Imberty, Michel 1981 [1969]. Tonal Acculturation and Perceptual Structuring of Musical Time in Children. *Basic musical functions and musical ability*. Stockholm: Royal Swedish Academy of Music. 107–130.
- Knopoff, Leon & William Hutchinson 1983. Entropy as a measure of style: The influence of sample length. *Journal of Music Theory* 27: 75–97.
- Kratus, John 1996. A developmental approach to teaching musical improvisation. *International Journal of Music Education* 26: 27–38.
- Kreutzer, Natalie. J. 2001. Song Acquisition among Rural Shona-Speaking Zimbabwean Children from Birth to 7 Years. *Journal of Research in Music Education* 49 (3): 198–211.
- Krumhansl, Carol L. 1990. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. Oxford Psychology Series No. 17. New York, NY: Oxford University Press.

- Krumhansl, Carol L. & Frank C. Keil 1982. Acquisition of the hierarchy of tonal functions in music. *Memory & Cognition* 10: 243–251.
- Krumhansl, Carol L. & Edward J. Kessler 1982. Tracking the Dynamic Changes in Perceived Tonal Organisation in a Spatial Representation of Musical Keys. *Psychological Review* 98 (4): 334–368.
- Lamont, Alexandra 1998. Music, Education, and the Development of pitch perception: The Role of Context, Age and Musical Experience. *Psychology of Music* 26: 7–25.
- Lamont, Alexandra & Ian Cross 1994. Children's Cognitive Representations of Musical Pitch. *Music Perception* 12 (1): 27–55.
- Paananen, Pirkko. 1997. *Lapsen älyllinen kehitys ja musiikin keksiminen*. Musiikkikasvatuksen lisensiaatintyö. Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.
- 2003. *Monta polkua musiikkiin. Tonaalisen musiikin perusrakenteiden kehittyminen musiikin tuottamis- ja improvisaatiotehtävissä ikävuosina 6–11*. Jyväskylä Studies in Humanities 10. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Palmer, Caroline & Carol L. Krumhansl 1990. Mental Representations for Musical Meter. *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance* 16 (4): 728–741.
- Papousek, Mechthild 1996. Intuitive Parenting: a Hidden Source of Musical Stimulation in Infancy. *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*. Ed. Irene Deliège & John A. Sloboda. New York, NY: Oxford University Press. 88–113.
- Piston, Walter 1965. *Harmony*. 4. revised edition. London: Norton.
- Smith, Karen C. – Lola L. Cuddy – Rena Upitis 1994. Figural and Metric Understanding of Rhythm. *Psychology of Music* 22: 117–135.
- Trehub, Sandra E. 1994. Developmental Perspectives on Music Perception. *Proceedings of 3rd ICMP (International Conference for Music Perception and Cognition)*. Ed. Irene Deliège. Université de Liège: ESCOM. 15–17.
- Upitis, Rena 1987. Toward a Model for Rhythm Development. *Music and Child Development*. Ed. J. Craig Peery – Irene Weiss Peery – Thomas W. Draper. New York, NY: Springer-Verlag. 54–79.
- Youngblood, Joseph E. 1958. Style as Information. *Journal of Music Theory* 2 (1): 24–35.

Different Paths to Tonal Understanding: Melodic Improvisation at School Age

6–11-year-old children (n=36) improvised melodies in a MIDI-environment. The products were explored for age-related development and representational types of production. The hypotheses were founded on a model of musical development (Paananen 1997, 2003). Age appeared as being a significant factor in the development of the tonal hierarchy. The 6–7-year-old subjects' general emphasis was on the first five tones of the diatonic scale. The 8–9-year-old subjects preferred tones present in both sections (event hierarchical orientation). In the 10–11-year-old subjects' products, the tonic triad was prominent throughout the piece. The number of rhythm patterns correlated with age. Metre affected the selection of tones in all age groups. Age correlated with the strongest beat of the measure. Several *representational types* were found, as the model predicted: At the first substage, children focused on either melodic-rhythmic

surface or deep structures (tonality, metre); at the next substage, surface and deep structures began to coordinate; and at the final substage, they were fully integrated.

FT Pirkko Paananen (ppaanane@campus.jyu.fi) toimii musiikkikasvatuksen yliasistenttina Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella ja on musiikin kehityspsykologisen tutkimusryhmän perustajajäsen. Melodian improvisointi oli yksi neljästä musiikin tuottamistyyppistä Paanasen (2003) väitöskirjatutkimuksessa.

Fenomenologisen musiikintutkimuksen filosofisesta ja historiallisesta taustasta

 Juha Torvinen

1. Johdanto

Fenomenologia on ehtinyt jo yli sadan vuoden ikään. Alusta alkaen tämän filosofisen liikkeen sisällä pohdittiin myös musiikin, kuvataiteen ja kirjallisuuden kaltaisia ilmiöitä. Kuten J. Claude Evans, Elisabeth Behnke ja Edward S. Casey (1997, 16) toteavat, fenomenologista estetiikkaa luonnehti jo varhain havaittujen ”osallistuvuuden” korostaminen. Kyse oli tietystä mielessä uudelleenherätetystä *aisthēsis*-ajatuksesta eli pyrkimyksestä korostaa pelkän reseptiivisen aistikokemuksen sijaan havainnon aktiivisuutta ja konstituovaa luonnetta (ibid.; ks. myös Haapala & Lehtinen 2000).

Fenomenologisen musiikintutkimuksen alkuvaiheita ei ole systemaattisesti tutkittu. Tunnettua on kuitenkin esimerkiksi Edmund Husserlin (1859–1938) kiinnostus Carl Stumpfian (1848–1936) musiikkia ja *Tonverschmelzung*-ilmiön (ks. alaviite 21) havaintopsykologisia tutkimuksia kohtaan. Tunnettuja ovat myös Husserlin vuosina 1893–1917 pitämät tietoisuuden ajallista konstituutiota koskevat luennot, joissa musiikilla (melodially) oli tärkeä havainnollistava funktio (ks. Husserl 1966). Muita varhaiseen musiikin fenomenologiaan liittyviä nimiä ovat Paul Bekker, Heinrich Bessler, Waldemar Conrad, Herbert Eimert, Gustav Guldstein, August Halm, Ernst Kurth ja Hans Mersmann (ks. esim. Ferrara & Behnke 1997, 468; Mersmann 1923; Rothfarb 1993, 470; Schäfke 1964 [1934], 393 passim; Spiegelberg 1982, 167).

Pitkästä historiastaan huolimatta fenomenologinen musiikintutkimus on pysynyt varsin hajanaisena alueena (ks. Bent & Pople 2006). Joseph Kerman (1985, 17) liittikin vielä vuonna 1985 fenomenologian alueisiin, joihin vain ”rohkeimmat” musiikkitieteilijät kurrottavat. Tässä kurrottamisessa on kuitenkin ollut erotettavissa toistuvia painotuksia, joita Lawrence Ferrara ja Elisabeth Behnke (1997, 471) erottavat neljä: 1) *soivaan musiikilliseen ääneen ja sen synnyttämään kokemukseen keskittyminen esimerkiksi partituurianalyysin sijaan*, 2) *musiikin ajallisen luonteen korostaminen*, 3) *kehollisuuden ja kinesteettisyyden merkityksen korostaminen musiikissa ja sen tekemisessä* sekä 4) *musiikin sijoittaminen ympäröivän maailman kontekstiin*. Yleensä ottaen voidaan todeta, että musiikintutkimuksessa kääntyminen fenomenologian puoleen on usein seurannut halua löytää adekvaatimpia menetelmiä musiikin elämyksellisyyden ymmärtämiseksi ja redusoitumattoman musiikkikokemuksen luonteen ja merkityksen

tavoittamiseksi (vrt. Bartholomew 1989, 38–40). Kyseessä ovat päämäärät, joiden saavuttaminen on fenomenologian näkökulmasta tarkasteltuna mahdotonta muilla tutkimustavoilla ja etenkin positivistis-formalistisella tutkimusotteella. Näistä painotuksista ja lisääntyneestä tutkimuksesta huolimatta (esim. Clifton 1975 & 1983; Smith 1979; Greene 1982 & 1984; Lewin 1986; Ferrara 1984 & 1991; Lochhead 1989 & 1998; Benson 2003) alaa luonnehtii kuitenkin edelleen huomattava konsensuksen puute.

Yhteisen linjan puuttuminen on luonnehtinut myös viime aikoina suomalaisen musiikintutkimuksen piirissä virinnyttä fenomenologiakiinnostusta. Yhtäällä on sovellettu vanhoja fenomenologisen musiikintutkimuksen menetelmiä uudenlaiseen musiikilliseen materiaaliin (Karra 2005). Toisaalla fenomenologiaa on käytetty jo olemassa olevien teorioiden, kuten esimerkiksi musiikin semioottisten teorioiden, edelleen kehittelyssä (Tarasti 2004 & 2006, vrt. myös 2005). Kolmannella suunnalla on tarkasteltu yksittäisen fenomenologian perinteeseen liittyvän filosofin ajatuksia musiikin kannalta (Siisiäinen 2006; Torvinen 2004 & 2005). Näiden lisäksi fenomenologiasta on haettu eväitä myös kokonaan uudenlaiseen musiikin tutkimisen tapaan esimerkiksi kehollisuuden tai taiteellisen kokemuksen konteksteissa (Aho 2004 & 2005; Arho 2004; Arho et al. [toim.] 2002; Tarvainen 2005; Mali 2004). Yleistä fenomenologista metodologiaa on sovellettu myös käytännön musiikin ja musiikinopetuksen ilmiöiden hahmottamiseen (esim. Vuori 2002).

Tämän artikkelini päämääränä on hahmotella sitä, mitä *fenomenologinen musiikintutkimus on*.¹ Lisäksi haluan oikoa joitain alaa koskevia, mielestäni virheellisiä käsityksiä – eli hahmotella myös sitä, mitä fenomenologinen musiikintutkimus *ei ole*. Lähestyn tematiikkaa erityisesti musiikkianalyysin näkökulmasta, mutta esitykseni koskee musiikintutkimusta myös laajemmin, sillä viittaa termillä ”musiikkianalyysi” kaikenlaiseen soivan tai kirjoitetun musiikin erittelyyn ja tulkintaan. Siten käsittelyni ulkopuolelle rajautuvat sellaiset fenomenologian musiikintutkimukselliset sovellukset, joissa musiikkia tutkitaan ”välillisesti” esimerkiksi osana kasvatusta, yhteiskuntaa tai taiteellista toimintaa ilman suoranaista musiikkianalyttistä intressiä.

Tarkasteluni perustuu seuraaville hypoteeseille:

- (1) Fenomenologian musiikintutkimuksellinen heuristiikka perustuu sen ominaisuuteen tuoda ontologia tutkimuksen keskiöön.
- (2) Fenomenologian tieteenfilosofinen perusluonne tarjoaa musiikintutkimukselle kiinnostavan (itse)reflektioperspektiivin, yhden mahdollisen ”paradigman ylittävän eettisen tilan”².

¹ Artikkelini on kaksiosainen. Artikkelin II osa ”Musiikkianalyysi ontologiana II: Fenomenologisen musiikintutkimuksen metodologisista lähtökohdista” julkaistaan *Musiikin* numerossa 3/2006.

² Ilmaus on peräisin Susanna Välimäeltä (2004, 2). On huomattava, että aidosti kriittinen tutkimuksellinen itsereflektio ei voi rajautua vain yksittäisiin metodeihin tai tutkimuksiin vaan sen on kohdistuttava myös erilaisiin reflektioperspektiiveihin. Metaforisesti ilmaisten: kiipeäminen aina saman vuoren laelle antaa kyllä etäisyyttä laaksoon mutta aina samasta suunnasta. Kuten Raymond Monelle (1996, 256) on todennut, mikään ideologia ei voi omia musiikkia itselleen.

- (3) Fenomenologinen musiikkianalyysi (musiikintutkimus) ei ole mahdollista ankarana, operationalisoitavissa olevana menetelmänä vaan ai-noastaan tutkimusta suuntaavana tieteenfilosofisena lähtökohtana.³

Painotun artikkelissani nimenomaan filosofiseen fenomenologiaan pohjautuvaan musiikintutkimukseen. Jollen toisin mainitse, viittaa termeillä ”fenomenologia” ja ”fenomenologinen” näin ollen aina filosofiseen liikkeeseen. Se-kaantumisen välttämiseksi käytän tästä toisinaan myös tarkempaa ilmausta ”filosofis-fenomenologinen”. Määrittely on tarpeen, sillä ”musiikin fenomenologia” on ollut yllättävän usein luonteeltaan enemmän ”vulgaarifenomenologiaa” (vrt. Herrmann 1998) eli musiikin ilmenemisen tarkastelua ilman fenomenolo-gisen filosofian mukaista orientoitumista.⁴

Tässä artikkelini ensimmäisessä osassa luon ensin katsauksen fenomenolo-giaan filosofiana, minkä jälkeen kuvaan lyhyesti fenomenologisen musiikintut-kimuksen historiaa. Vaikka painopisteeni on enemmän musiikkianalyttisissa kirjoituksissa, nostan esille kahtalaisuuden, joka ilmenee fenomenologisen musiikintutkimuksen historiassa jakaantumisen toisaalta enemmän musiikki-analyysiin painottuviin ja toisaalta musiikin ontologisia kysymyksiä korostaviin kirjoituksiin. Näiden kahden yhdistyminen ”ontologiaherkäsi” lähestymistavak-si on ohjenuorana artikkelini toisessa osassa (ks. alaviite 1), jossa luonnostelen fenomenologiseen (so. ontologiseen) musiikintutkimukseen ja musiikkianalyysiin opastavia (vrt. Herrmann 1998) teemakokonaisuuksia.

2. Fenomenologian vaikea määriteltävyys

Maurice Merleau-Ponty aloitti vuonna 1945 ilmestyneen teoksensa *Phénomé-nologie de la perception* (suom. Havainnon fenomenologia) esipuheen kysy-mällä ”Mitä on fenomenologia?” (Merleau-Ponty 2000, 170; 2003 [1945], vii).

³ *Ankaran menetelmän* käsitettä ei tule sekoittaa fenomenologiassa keskeiseen vaatimukseen ”ankarasta tieteestä”, jolla viitataan adekvaatin ja kohdallisen eli kohteensa luonteen mukaisesti orientoituneen tutkimuksen ideaaliin ja jonka mukaisena Husserl näki filosofian olemuksellisen luonteen (Husserl 1981; Hei-nämaa 2006, 9; Varto 1992, 14–15). Ankaralla menetelmällä tarkoitan sen sijaan tutkimusproseduuria, joka määrää tutkimustulosten luonteen pitkälle jo ennalta. Esimerkiksi sävelluokkajoukkojen analyysi ei voi tuottaa tulokseksi muuta kuin näitä luokkia ja niiden joukkoja, Schenker-analyysin tulokset ovat myös vahvasti määräytyneet ennalta, semioottinen analyysi tulkitsee musiikin aina merkkeinä ja merkityksinä jne. Heideggerin (1991, 26) sanoja soveltaen näissä menetelmissä ”laskemme ennakolta määrättyyn lopputulokseen”.

⁴ Näitä ”musiikin fenomenologioita” liittää kuitenkin fenomenologiseen filoso-fiaan pyrkimys tehdä tutkimusta ilman jotain ennakkokäsitystä tutkimuskoh-teen luonteesta. Vastaava tilanne on monien muiden ”fenomenologioiden” (vrt. ”phenomenology of X”) kohdalla (ks. Embree & Mohanty 1997, 10). ”Ei-fenome-nologisista fenomenologioista” ks. myös Spiegelberg 1982, 6–19.

Edmund Husserlin aloittama liike oli jo tuolloin kymmenien vuosien iässä mutta edelleen vailla selkeää identiteettiä.⁵ Merleau-Pontyn kysymys on pysynyt relevanttina, vaikka vastauksia on annettu vuosien saatossa lukuisia, kuten esimerkiksi: fenomenologia on "ilmiöiden" tiedettä (Husserl 2002 [1913], 1); fenomenologia on oppi olemuksista (ks. Merleau-Ponty 2000, 170); fenomenologia on deskriptiivistä filosofiaa; fenomenologia on paluuta "asioihin itseensä"; fenomenologia "saattaa nähtäväksi itsestään lähtien [sen], joka näyttäytyy niin kuin se itse itsessään näyttäytyy" (Heidegger 2000a, 58); fenomenologia on "radikaali, anti-traditionaalinen filosofoinnin tapa", joka pyrkii "välttämään kaikkia kokemukseen ennalta asetettuja vääristäviä tulkintoja ja rasitteita" ja joka palauttaa filosofian "elävän ihmissubjektin elämään" (Moran 2000, 4–5).

Moninaiset ja kryptiset määritelmät kertovat fenomenologian epäyhtenäisyydestä ja heterogenuudesta. Historiallisesti tarkasteltuna suuntaus muodostuukin poikkeuksellisen kirjavasta joukosta ajattelijoita (Moran 2000, xiv), joiden välillä vallitsee lähinnä perheyhtäläisyys (vrt. Spiegelberg 1982, 5). Fenomenologialla ei ole myöskään mitään määrättyjä tutkimuskohteita (Heidegger 2000a, 50, 58; Herrmann 1998, 107) eikä sen määrittely ole helppoa tarkastelemalla fenomenologisen tutkimuksen tuloksia, sillä esimerkiksi keskeinen intentionaalisuuden käsite on tulkittu eri fenomenologioiden toimesta hyvin eri tavoin (Spiegelberg 1982, 678–679). Sama monitulkintaisuus koskee myös muita alan termejä, kuten "reduktio", "olemus", "asia itse" (*die Sache selbst*) tai "eletty kokemus" (*Erlebnis*). Kuten Juha Himanka (1995, 9) huomauttaa, fenomenologian epämääräisyys ja heterogenuus tekee vaikeaksi uskoa, että alalla ylipäätään olisi yhteisiä tekijöitä.

Jonkinlaisena ytimenä fenomenologiassa on pidetty usein sitä, että fenomenologia on ennen kaikkea *metodikäsité*. On kuitenkin huomattava, että kyse on myös menetelmällisyyden osalta enemmän orientoitumisesta kuin määrätystä tutkimusmallista. Vaikka selkeästi eri vaiheisiin jakautuvia fenomenologisen menetelmän muotoiluja löytyy jo Husserlilta (ks. esim. 1995) ja muita prosedureja on kehitelty useilla eri tahoilla (ks. esim. Heidegger 1982, 19–23; Spiegelberg 1982, 675–719; Ihde 1977; Varto 1992, 86–90; Sokolowski 2000; Klemola 2005, 43–71), ei tämänkään yhteisen tekijän kokoavuus ole selvää alan kirjavuudesta johtuen (Moran 2000, 3). Tätä taustaa vasten on hyvin ymmärrettävää, että fenomenologiasta puhutaan yleisesti *liikkeenä* eikä koulukuntana tai suuntauksena.

⁵ Fenomenologia-termi juontaa juurensa 1700- ja 1800-luvuille muun muassa J. H. Lambertin, Immanuel Kantin ja G. W. F. Hegelin kirjoituksiin (Moran 2000, 6–7; Orth 1982; Spiegelberg 1982, 11–19). Husserlin aloittama suuntaus on kuitenkin se, johon termi nykyisin liitetään (vrt. Heidegger 2000a, 51, 62–63). Muita keskeisiä fenomenologeja ovat muun muassa Martin Heidegger, Max Scheler ja Merleau-Ponty. Fenomenologian eri suuntauksista ks. Embree & Mohanty 1997, 1–10; Spiegelberg 1982; Moran 2000. Fenomenologian vaikutus näkyy myös esimerkiksi Jean-Paul Sartren, Hans-Georg Gadamerin, Hannah Arendtin, Emmanuel Levinasin ja Jacques Derridan tuotannoissa.

3. Siis: onko fenomenologialla yhteisiä piirteitä?

Puhe yhdestä fenomenologisesta liikkeestä edellyttää kuitenkin joitain kokoavia tekijöitä. Yksi tällainen on liikkeen *lähtökohta*, joka hahmottuu reaktiona länsimaisen (luonnon)tieteen synnyttämää maailmankuvaa vastaan. Merleau-Ponty (ks. Varto 1995, 24) kirjoittaa: ”Fenomenologiaa ei olisi koskaan voinut tulla ennen tieteen konstruointia. Se mittaa välimatkaa kokemuksemme ja tämän tieteen välillä. [– –] Kuinka se voisi olla olemassa ennen sitä?” Varton (1995, 14–15) mukaan fenomenologian kritiikin kärki kohdistui siihen, että ihmisen kokemuksellinen maailmankuva ja (luonnon)tieteellinen maailmankuva eivät aina kohdanneet. Tiede oli irtautunut omaan abstraktiin, koetilanteiden ja idealisaatioiden todellisuuteensa ja sivuuttanut kysymyksen omasta perustastaan eli kysymyksen siitä, mitä merkitystä sillä on ihmisen kannalta (ibid.).⁶

Tämän kritiikin pääkohde oli naturalistinen näkemys ja sen kulminoitumina erityisesti newtonilais-galileilainen luonnontiede sekä logiikan ja aritmetiikan lakien mentaaliseen perustaan luottava psykologismi (Husserl 1981; Embree & Mohanty 1997, 1; Varto 1995, 13–44; Moran 2000, 101–104). Jälkimmäinen oli yksi keskeisimpiä kritisoitavia ilmiöitä, sillä psykologismi tarkasteli myös subjektiivista objektiivisesti eli psykologian muodossa ”naturalisoiden” (Husserl 1981, 23; Himanka 1995, 16). Samalla psykologiassa nähtiin unohtuvan se inhimillisen *kokemuksellisuuden erityislaatuisuus*, joka synnyttää tarpeen, ehdot ja mielekkyyden tieteen kaltaiselle toiminnalle. Kuten Merleau-Ponty (2000, 171) toteaa: ”[k]aikien, minkä tiedän maailmasta, jopa tieteen kautta, tiedän itse näkemäni ja kokemani perusteella”.

Tieteen antama maailmankuva kulminoituu Husserlin (ks. esim. 2002; 1995, 33–44) mukaan länsimaiselle ihmiselle tyypillisessä ”luonnollisessa asenteessa”, jossa maailma näyttäytyy pääasiassa argumentatiivisen tiedon vastineena. Fenomenologiassa ei pyritä tieteen saavutusten ja etujen kieltämiseen mutta halutaan osoittaa se naiivius, joka liittyy luonnollisen asenteen itsestään selväksi muodostuneeseen luonteeseen: asenne ei kysy omaa alkuperäänsä tai kohdallisuuttaan eikä myöskään huomaa kyseenalaistaa tiedostuksen itsensä ehtoja edetessään ”loputtoman hedelmällisenä alati kehittyvissä ja uusissa tieissä keksinnöstä keksintöön” (Husserl 1995, 35).

Luonnollisen asenteen käsitettä selventää toinen fenomenologiaa luonnehtiva piirre: kyse on halu purkaa kaikkia itsestään selviksi muodostuneita, vääristäviä tai kokemusta ennalta ohjaavia tottumuksia ja käsityksiä. Tavoitteena on välttää kaikkea kokemuksellisuuden redusoitumista tai ohentumista (vrt. Heidegger 1982, 19–23; Spiegelberg 1982, 679–681). Tutkimuksen kohteen tai tavan sijaan

⁶ Tähän liittyen voi pohtia myös erilaisten tutkimusinstrumenttien, kuten kaukoputken tai mikroskoopin merkitystä siten, että etäännyttäessään tutkijan tutkimuksen kohteesta ne tekevät kohteesta samalla *hiljaisen*. Onko siis ajateltavissa, että *tutkimuskohteen muuttuminen äänettömäksi* on yksi merkki sen irtautumisesta elämismaailman kontekstista (vrt. Ihde 1976, 5–6)? Ja edelleen, tarkoittaako musiikin tutkiminen ilman auditiivista ulottuvuutta – esimerkiksi pelkkänä partituurianalyysinä – aina sitä, että tämä tutkimus on irti ihmisen elämismaailmasta?

fenomenologian kohdalla voikin puhua yhteisestä *päämäärästä* (vrt. Embree & Mohanty 1997, 1–2), joka ilmenee haluna palata mahdollisimman välittömään, intuitiiviseen kokemukseen ”ennen” esimerkiksi tieteen, uskonnon tai kulttuurin muokkaavaa vaikutusta. Jos tieteet tutkivat ilmiöitä esimerkiksi fysikaalisina, kemiallisina, historiallisina, yhteiskunnallisina ym. kokonaisuuksina, fenomenologia pyrkii tutkimaan ilmiöitä ilmiöluonteessa itsessään eli selvittämään, mitä tarkoittaa, että jokin ylipäänsä ilmenee ilmiönä (Henry 2005, 13). Tämän selvittämisen kautta olisi mahdollista tavoittaa mainittujen konventioiden kokemuksellinen alkuperä ja motivaation lähde. Samalla olisi mahdollista saavuttaa ilmiöt paremmin osana ”elävän ihmissubjektin elämää”, millä olisi myös eettinen merkityksensä erilaisten kokemustapojen lisääntyneen ymmärryksen muodossa.

Esimerkiksi tieteen menestyksenä ja edistyksenä saatetaan pitää sitä, että C-duurikolmisoinnun synnyttämä elektrokemiallinen aivotila kyetään kenties jonain päivänä täydellisesti kuvaamaan, paikantamaan tai jopa ”keinotekoisesti” tuottamaan. Tällä saavutuksella ei ole kuitenkaan mitään merkitystä tai mielekkyyttä ilman *kokemusta* C-duurikolmisoinnusta, sillä pelkkä aivotila ja sen tunteminen ei anna aihetta olettaa, että tuohon tilaan liittyisi jokin tajunta, tiedostus tai kokemuksen muoto (vrt. Himanka 2002, 14). Nimenomaan kokemus on tapa, jolla sointu ensisijaisesti *todellistuu* (ks. Himanka 2002, 13), ja motivaatio tutkia tai selittää sointua esimerkiksi tieteen keinoin voi syntyä vasta tämän jälkeen.⁷ Kokemus on paitsi tieteen mahdollisuuden myös sen mielekkyyden ehto: vain kokemuksessa todellistunut, ilmennyt ilmiö on sellainen tieteenukoinen perusta, josta käsin tutkimuksen merkitys on arvioitavissa.

Kolmas ja kenties tärkein yhdistävä piirre fenomenologiassa on paradoksaalisesti edellä mainittu fenomenologisen liikkeen *määrittelemättömyys*. Esimerkiksi Heidegger (1982, 329) toteaa varhaisissa luennoissaan *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, että ”ei ole olemassa yhtä fenomenologiaa”. Samoin Merleau-Ponty esittää, kuinka hänen esittämänsä kysymyksen ”Mitä on fenomenologia?”, ei ole lopulta vastausta, sillä filosofia on olennaisesti ”ennakoimaton hanke” (Merleau-Ponty 2000, 182; 2003, xxiii–xxiv; ks. myös Heinämaa 2000, 167). Radikaalin ennakoimattomuuden ja määrittelemättömyyden myötä fenomenologiassa on haluttu suhtautua varoen myös filosofian itsensä perinteeseen (Husserl 2002, § 18; ks. myös Bachelard 2003, 470). Toimiakseen omien ennako-oletuksettomuutta painottavien lähtökohtiensa mukaisesti fenomenologian on tavallaan *välttämättä* oltava määrittelemätön alue.

Merleau-Pontyn edellä mainittua kirjoitusta on sanottu yhdeksi parhaista fenomenologiaa kuvaavista teksteistä (ks. Heinämaa 2000, 167). Seuraavassa luvussa tarkastelen fenomenologian yleisiä piirteitä seuraamalla neljää kyseisessä Merleau-Pontyn tekstissä esille nousevaa teemaa: (1) fenomenologian kuvaileva luonne, (2) fenomenologinen reduktio, (3) fenomenologia olemusten tutkimisena ja (4) intentionaalisuuden käsite.

⁷ Vrt. myös Himangan (2002) esimerkki Aretha Franklinin suhteesta soul-musiikkiin: Himanka viittaa Franklinin TV-haastatteluun, jossa häneltä haetaan vastausta kysymykseen, mitä soul on. Lopulta Franklin vastaa: ”Soul lauletaan”. Historiallisella tai musiikkitieteellisellä tiedolla ei siis ole tässä käsityksessä sijaa.

4. Fenomenologian ydinteemat

1) *Fenomenologia on kuvailevaa filosofiaa.* Husserlin fenomenologisen menetelmän ensimmäisen vaiheen perustana on ”periaatteiden periaate” (*Das Prinzip aller Prinzipien*):

[k]aikki alkuperäisesti annetut välittömät kokemukset toimivat tiedostamisen oikeuttajina, kaikki mikä meille tarjoutuu alkuperäisesti ”intuitiossa” (niin sanotusti elävänä todellisuutena), on yksinkertaisesti hyväksyttävä sellaisena kuin se ilmenee mutta vain niissä rajoissa kuin se ilmenee, jolloin mikään ajateltavissa oleva teoria ei voi johtaa harhaan. (Husserl 2002, § 24.)

Intuitio (Anschauung) ei viittaa fenomenologisessa kontekstissa mystiseen tai maagiseen elementtiin vaan korostaa välittömyyttä, jossa jokin olio on läsnä ”elävänä todellisuutena” vastakohtana sen esimerkiksi kuvittelun, muiston tai teoretisoinnin muodoissa ilmenevälle poissaololle (Sokolowski 2000, 34; Spiegelberg 1982, 68). Intuition tarkastelun kautta on pyrkimys erottaa, mitä kaikkea kokemukseen todella kuuluu ja mitä ei, jolloin koettava saavutetaan ”niissä rajoissa kuin se tavoitetaan” eikä ”mikään teoria voi johtaa harhaan”. Tämä on tärkeää, sillä luonnollisen asenteen kaltainen tottumus saattaa (1) peittää jotain olennaista kokemukseen kuuluvaa tai (2) näyttää jonkin kokemuksen lajin toisia ensisijaisempana. On myös mahdollista, että (3) jonkin tottumuksen mukainen tarkastelu tuo esille ”enemmän kuin mitä itse kokemuksessa on” (vrt. Klemola 2005, 11).

Esimerkiksi välittömään kokemukseen C-duurikolmisoinnusta kuuluu, että se on ääni, se syntyy ja häviää ajassa, se värähtelee fyysisesti kehossa, se synnyttää ehkä jonkin affektin jne. Intuitiiviseen kokemukseen sen sijaan *ei kuulu* esimerkiksi nimitys ”C-duurikolmisointu”, jokin soinnun harmoninen tai representationaalinen funktio, jotain äänilähdettä koskeva tulkinta eikä mikään muukaan vastaava selitys. Selityksinä ja tulkintoina nämä jälkimmäiset ovat fenomenologian mukaan ”kuten maantiede verrattuna maisemaan, jossa liikkusamme olemme ensin oppineet, mitä metsä, preeria tai joki ovat” (Merleau-Ponty 2000, 171).

On kuitenkin epävarmaa, missä määrin intuition kaltaiseen ”puhtaaseen” tai ”koskemattomaan” kokemisen tilaan voidaan päästä. Varsinkin Husserlin jälkeisen fenomenologian mukaan sellainen on onto-epistemologisesti mahdotonta. Voisi kuitenkin ajatella, että ilmiön (tieteellisessä) *selittämässä* on kyse aina kahden tai useamman kokemuksellisen alueen, tutkittavan ilmiön ja selittävän teorian ja/tai menetelmän yhtäaikainen todellistuminen. Tässä mielessä intuitioon pyrkiminen on pyrkimystä ymmärtää, mitä muuta ilmiön ohella todellistuu (esimerkiksi teorit, tottumukset, menetelmät, affektit, ideologiat), mitä muuta sen ohella mahdollisesti voisi todellistua ja mitä ilmiö mahdollisesti olisi ilman rinnakkaisia todellistumisia.

Fenomenologian kutsuminen ”deskriptiiviseksi filosofiaksi” viittaa pyrkimykseen löytää luovan ja tulkitsevan kuvailun avulla ”intuitiivisia” teitä kokemuksen ja ilmiön luonteeseen valmiiden selitysmallien ohii ja luoda tietoisesti ja tar-

koituksellisesti uusia ja erilaisia näkökulmia tutkittavaan asiaan: *fenomenologia ei selitä vaan kuvailee*. Husserl (2002, § 70) korostaa tässä fantasian eli mielikuvituksen (*Phantasie*) tärkeyttä (ks. myös Heinämaa 2000, 168; Varto 2001, 54–55), mikä yhdessä fiktion (*Fiktion*) kanssa muodostaa Husserlille (2002, § 70) keskeisen elementin kuvaamisena ilmenevässä intuitiivisessa tarkastelussa. Spiegelberg (1982, 694) ehdottaa kuvailun apuvälineiksi esimerkiksi negaatiota, metaforia ja analogioita. Max van Manen (ks. Aho 2004, 35) puolestaan korostaa fenomenologisessa kuvailussa anekdoottien heuristisuutta.

2) *Fenomenologinen reduktio*. Intuitiiviseen kuvailuun liittyy Husserlin keskeinen ajatus reduktiosta, mitä hän muotoili tuotannossaan monin tavoin (ks. Husserl 2002, §56–§62; 1995, 62–73; ks. myös Himanka 1995, 21–22; Moran 2000, 146–147). Reduktion perustana on toiminto, jota Husserl kutsuu termillä *epokhē*. Se viittaa luonnollisen asenteen väitteiden sulkeistamiseen (*Einklammerung*), jolloin tavoitteena on kaikista olemassaoloa koskevista uskomuksista riisuttu absoluuttisen annettu puhdas ilmiö (Husserl 1995, 62–63). On keski-tyttävä vain kokemuksessa ilmenevään aktuaalisesti immanenttiin. Minkään olemassaolon muodon pätevyyttä ei saa olettaa sellaisenaan (Husserl 1995, 100–101, 104–105). Fenomenologia ei siis ota kantaa tosiasiakysymyksiin eikä nojaa lähtökohdissaan mihinkään idealistiseen tai realistiseen teoriaan.

Reduktiolla Husserl pyrki kiertämään edellä mainitun tieteen perustan ongelman keskittymällä transsendentin subjektiviteetin konstitutiiviseen toimintaan (ks. Himanka 1995, 23), joka tarjoaisi tiedolle varman perustan osoittamalla kokemuksen universaalien, transsendentaalisten rakenteen. Tämän myötä tieto ei perustuisi itse ”positiivisiin” tosiasioihin (luonnontiede) eikä empiirisiin havaintosisältöihin (psykologismi) vaan siihen tajunnallisuuden strukturiin, joka tekee nämä molemmat mahdollisiksi. Husserlin ratkaisu on kuitenkin nähtävissä ongelman siirtymisenä: siinä missä esimerkiksi luonnontiede luotti naturalistisesti luonnon ehdottoman varmaan olemassaoloon, husserlilainen transsendentaalinen fenomenologia asettaa perustaksi inhimillisen kokemuksen perimmäisen rakenteen. Ongelma on se, että tässä kartesiolaisuutta lähestyvässä näkökulmassa (vrt. Moran 2000, 138) jää kuitenkin edelleen jäljelle jokin perusta, jota mikään kokemus ei voi kritisoida (ks. Hannula – Suoranta – Vadén 2003, 26). Kenties voimakkain fenomenologiaan suuntautunut kritiikki onkin kohdistunut juuri reduktion mahdollisuuteen/mahdottomuuteen (Moran 2000, 160–161).

Husserlin jälkeinen fenomenologia muutti pian näkemyksiään reduktioon liittyen. Heidegger (2000a) esittää yhtenä keskeisistä väitteistään, että ihminen määrittyy ihmisenä aina suhteiden kokonaisuudessa (*Bewandtnisganzheit*) – ihminen on *maailmallinen* olento. Tätä ideaalis-konkreettista suhteisuutta ja situationaalisuutta Heidegger korostaa kutsumalla ihmisen olemassaolon tapaa termillä *Dasein* tarkoituksenaan osoittaa, kuinka ihminen määrittyy olemisessaan (*Sein*) aina ”sijoittumisena” johonkin (*Da*).⁸ Husserlilainen fenomenologinen reduktio on tämän mukaan mahdotonta siksi, että äärimmillään se tarkoittaisi

⁸ Termi *Dasein* on suomennettu eri yhteyksissä muodoissa ”täällä-oleminen”, ”täällä-olo” tai ”paikalla-oleminen”, joista kaikki kuvaavat omilla tavoillaan alkuperäisen termin vivahteita.

olemassaolomme rakenteen purkamista, jolloin ei jäisi jäljelle ketään reduktion suorittajaakaan. Merleau-Ponty (2000, 176) huomauttaakin, kuinka ”reduktion tärkein opetus on täydellisen reduktion mahdottomuus”.

On huomattava, että reduktion tehtävä ei ole *irrottaa* meitä kokemustamme ohjaavista tottumuksista ja ehdoista vaan niiden valaiseminen ja samalla kokemuksen konstituoitumisen ja merkitysten muodostumisen prosessin parempi ymmärtäminen (Asknes 2002, 29; Himanka 1995, 16–21; vrt. myös Ferrara & Behnke 1997). Edelleen reduktiolla kuitenkin etsitään sitä, mikä ohjaa kokemustani, miten voisin kokea toisin, mitkä totunnaisuudet ohjaavat kokemuksiani tai mitä nämä totunnaisuudet mahdollisesti ilmiöissä peittävät. Nämä kysymykset on kuitenkin mahdollista esittää vain siinä kontekstissa, konstruktiossa ja olemisen tavassa, joka ihmisenä olen. Olen ihmisenä suhde maailmaan, jolloin reduktio tarkoittaa tämän ”tuttuuden” siirtämistä hetkeksi sivuun (Merleau-Ponty 2000, 176–177). Samalla fenomenologinen reduktio muuttuu yhtä lailla ontologis-eksistentiaaliseksi operaatioksi (vrt. Merleau-Ponty 2000, 176).

3) *Fenomenologia olemusten tutkimisena*. Olemuksien etsimisellä on kiinteä yhteys edellisiin fenomenologian teemoihin. Merleau-Ponty (2000, 176) huomauttaa, että olemuksien etsimistä saattaa uhata sama väärinymmärtämisen vaara kuin reduktiota. Olemus ei ole epistemologinen abstraktio tai platoninen idea eikä olemuksiin pyrkiminen ole essentialismia. Merleau-Pontyn (ibid.) mukaan olemuksissa on kyse asioiden luonteista ja laaduista, jolloin olemus ei ole päämäärä vaan *väline*.

Mitä tämä tarkoittaa? Husserl käytti olemuksesta saksankielistä termiä *Wesen*, jonka muita käännöksiä ovat muun muassa ”luonne” tai ”olio”. Termi kantaa mukanaan myös historiallisen yhteyden olla-verbiin. ”Wesen” viittaa olemuksen ohella myös ja ennen kaikkea olemisen tapaan. Se kuvaa, kuinka jokin ilmenee kokemuksessa omana itsenään (vrt. Bartholomew 1989, 6). Ratkaisevaa on, että kokemuksessamme on paljon erityyppisiä elementtejä: olemme maailmassa sekä kehollisina että tajunnallisina olentoina; tiedämme, tunnemme, tahdomme; koemme asiat selkeinä, hämärinä tai järjettöminä, paradoksaalisina tai ristiriidattomina. Näillä kaikilla on merkityksensä ja funktionensa siinä tavassa, jolla maailman ilmiöt ja ihminen maailmassaan todellistuvat.

Esimerkiksi koemme C-duurikolmisoinnun aina tajunnallisina merkityksinä ja kehollisina koskettavuuksina; suhtaudumme siihen tiedollisesti ja affektiivisesti; se voi esiintyä eri ”väreissä”; se voi kuulostaa oudolta, tutulta, etäiseltä, läheiseltä, miellyttävältä, ärsyttävältä, tarkoituksenmukaiselta, irralliselta. Näiden kaikkien yhtä aikaa muodostama kokonaissitoutuminen on se, jota tulee ymmärtää, sillä se määrää ja edeltää kaikkia käsitteellisiä erottelujamme (Merleau-Ponty 2000, 176). Olemus on siis se analysoimaton moninaisuus, jonka kautta maailmasuhteemme ja maailmamme ilmiöt tulevat esille erilaisina mahdollisina kokemisen laatuina. Siksi olemus on *väline*.

Olemuksen välineluonteen siirtämisessä (musiikin)tutkimukselliseen kontekstiin voisi soveltaa Tere Vadénin (2001; ks. myös Hannula – Suoranta – Vadén 2003) käyttämää käsitettä ”kokemuksellinen demokratia”, jota hän on kehittänyt erityisesti taiteellisen tutkimuksen metodologiaan liittyen. ”Kokemuk-

sellinen demokratia” viittaa maailmasuhteeseen, jossa minkään kokemuksellisuuden alueen ei anneta peittää toisia alleen eikä olla kolonialistisessa tai imperialistisessa suhteessa muihin (vrt. Vadén 2004). Koska ”maailma ei ole se, mitä ajattelen, vaan se, minkä elän” (Merleau-Ponty 2000, 178), koskee sama periaate myös tutkimusta: jonkin kokemuksen lajin näkeminen ensisijaisena on lähtökohtaoletus, joka on kulttuurinen mutta jota kokemus itse ei voi oikeuttaa tai perustella.

4) *Intentionaalisuus*. Tietoisuuden intentionaalisen rakenteen paljastaminen oli Husserlin fenomenologian keskeisiä päämääriä (Herrmann 1998, 109). Husserlin opettajaltaan Franz Brentanolta adoptoima intentionaalisuuden käsite koskee tajunnallisuuden aktien ominaisuutta viitata johonkin, tarkoittaa jotain. Me tiedämme, tunnemme, tahdomme, uskomme jne. jotain. Tämä ”jokin” voi olla itsemme ulkopuolinen ”objekti” tai immanentti tajunnallinen tila.⁹

Vaikka tajunnallisuutemme rakentuu intentionaalisissa akteissa, ei intentionaalisuus-ajatuksessa ole kyse kannanotosta idealismin tai solipsismin puolesta siinä mielessä, että varsinaisesti todellista olisivat vain tajunnalliset (merkitys)kokemukset. Tämä havainnollistuu Heideggerin tavassa erottautua oppi-isästään Husserlista. Husserlille fenomenologia oli pyrkimystä paljastaa *epokhen* (ks. edellä) ja reduktion kautta tietoisuselämän intentionaalinen rakenne ja hakea tiedolle (ja siten myös tieteelle) varma perusta. Heideggerille pyrkimys vapautua kokemuksen ennako-oletuksista tarkoitti kuitenkin radikaaleimmillaan vapautumista myös Husserlin fenomenologialle antamasta muotoilusta. Heideggerin päämääränä oli *fenomenologinen* fenomenologia-käsite (Herrmann 1998, 111). Heideggerin *Sein und Zeitissa* (alkup. 1927; suom. ks. Heidegger 2000a) määrittelemä fenomenologia muodostuu, ei tietoisuuden rakenteen analyysiksi, vaan koko ihmisen, *Daseinin*, olemassaolon tavan eksplikoinniksi. Vain tämän analyysin pohjalta voidaan osoittaa Heideggerin mukaan se olemisen tapa tai muoto, joka ylittäänsä on kykenevä kysymään esimerkiksi tietoisuuden, tiedostamattoman tai kehollisuuden ilmiöiden olemusta. Tässä suhteessa fenomenologia on Heideggerista alkaen olennaisesti ontologiseksi eksistentiaalinen ja entistä radikaalimmin antipsykologistinen liike.

Laajasti ottaen intentionaalisuuden käsite liittyy siihen maailmalliseen suhteeseen, joka muodosti yhden Heideggerin filosofian kulmakivistä (ks. Varto 1995, 72).¹⁰ Kirjoituksessaan *Kirje humanismista* Heidegger (2000b, 71) toteaa *olemisesta*, keskeisimmästä ajattelunsa teemasta, kuinka ”oleminen itse

⁹ Tähän liittyy epistemologisesti tarkastellen mahdollisuus loputtomaan intentionaalisten kokemusten ketjuun, jossa tajunnallisuuden aktit saavat aina uuden, jollakin tavalla edellisiä alkuperäisemmän aktin (ks. esim. Asknes 2002, 30; myös Klemola 2005, 32). Jokin intentionaalinen akti voi olla tarkoite toiselle intentionaaliselle aktille, joka puolestaan voi olla kolmannen intentionaalisen aktin tarkoite jne. *ad infinitum*. Tämän reflektioketjun katkaisemisesta zen-tyylisen ajattelun keinoin ks. Klemola 2005.

¹⁰ Heidegger itse puhuu intentionaalisuudesta varsin vähän, mutta se – kuten kehollisuuskin – on kuitenkin ”sisäänrakennettuna” hänen näkemyksissään ihmisen maailmassa-olemisen tavoissa.

on suhde”. Ihminen toteutuu ”intentionaalisisessa” suhteiden kokonaisuudessa, eikä minkään pysyvän ytimen, kuten husserlilaisen transsendentaalisen egon, ympärille punoutuvana verkkona. Ihmisen rajaaminen vain subjektiivisiin tajunnan tiloihin olisi intentionaalisuuden käsitteen kannalta mielettöntä, sillä subjektiivisuus on mahdollista vain suhteessa maailmaan. Intentionaalisuudessa tietoisuus tunnistaa itsensä maailman projektiona (Merleau-Ponty 2000, 178–180). Tähän liittyvä äärimmäisen objektiivisuuden ja subjektiivisuuden eron murtaminen on yksi fenomenologian tärkeimmistä päämääristä (Merleau-Ponty 2000, 181; ks. myös Vadén 2001, 102). Fenomenologisessa ajattelussa kaikki kokemus nähdään loogisesti ja historiallisesti ensin asubjektiivisena ja aobjektiivisena (Hannula – Suoranta – Vadén 2003, 40). Subjektiivisuus ja subjekti syntyvät vasta tämän jälkeen. Vadén (2004, 51) kirjoittaa havainnollisesti, kuinka tämä liittyy edellä käsiteltyihin teemoihin: ”Asubjektiivinen, ei-länsimainen kokemus ei ole luonnollinen [so. luonnollisen asenteen mukainen], se ei tule itsestään, eikä varsinkaan yksilöstä. Se vaatii teknologisten kokemustapojen purkua, ja uusien kokemustapojen luomista.”

Jo Husserl erotti aktiivisen intentionaalisuuden – arvostelmat, tiedostetut ja tahdonalaiset kannanotot – operatiivisesta intentionaalisuudesta, joka puolestaan liittyy esipredikatiiviseen, -käsitteelliseen tai -objektiiviseen alueeseen, joka ”tarjoaa sen tekstin, jonka tiedolliset arvostelmamme pyrkivät kääntämään täsmälliselle kielelle” (Merleau-Ponty 2000, 180). Operatiivinen intentionaalisuus voidaan nähdä hyvin konkreettisesti ympäristössä siten, että se liittyy myös kehollisuutemme intentionaaliseksi maailmasuhteeksi. Viimeistään Merleau-Pontyn (2003 [1945]) myötä fenomenologiaan liittynyt kehollisuuden tematiikka on nähtävissä tämän laajennetun intentionaalisuuden käsitteen kautta ”sopivuutena” maailmaan. Erityisesti jo Husserlin ja Max Schelerin tekemä ero objektikehon (*Körper*) ja eletyn kehon (*Leib*) välillä nousee tässä tärkeäksi (ks. Klemola 2005, 77–81). Jälkimmäinen muodostaa tietoisuudellemme välttämättömän esipredikatiivisen tason ja asettaa meidät tilallisiksi olioiksi maailmaan ja on näin ollen myös ehto sellaisille käsitteille kuin ”objektikeho”. ”[K]ehomme ei ole ensisijaisesti *tilassa*: se on *tilaa*.” (Merleau-Ponty 2003, 171.)

Kehollisuuden ja kehollisen kokemuksekanavan merkitys on suuri musiikin ja musiikintutkimuksen kannalta. Keho muodostaa kanavan, jonka kautta olemme maailmassa konkreettisesti tilassa ja tilana. Tämän tason kokemusten kuvaaminen niiden ainutlaatuisuus säilyttäen on paitsi tarpeellinen myös haasteellinen tehtävä, jossa fenomenologinen vakiintuneita ajattelumalleja karttava kuvailu saattaa olla erityisen hedelmällinen. Kehollisuuden välittömyyden ja esipredikatiivisuuden korostaminen ei kuitenkaan välttämättä viittaa suurempaan yleispätevyyteen kokemuksellisuuden kartoittamisessa vaan enemmän juuri esipredikatiivisuus-predikatiivisuus akseliin liittyvien epistemologisten kysymysten ymmärtämiseen. Tämä johtuu ensinnäkin siitä, että keho on tajunnallisuuden tapaan aina historiallinen ja konstruoinut (se muokkautuu ainakin geenien, liikunnan, onnettomuuksien, sairauksien tai ehdollistavien kokemusten kautta), joten kehollisuuden kautta ei tutkimuksessa saavuteta välttämättä sen suurempaa yhteisyyttä tai yleispätevyyttä kuin tajunnallisten kokemusten

ja tulkintojenkaan tasolla. Toiseksi, eletystä kehosta ei voi kommunikoida muuten kuin predikatiivisella kielellä eli tietynasteisella tajunnallisuuden tasolla tahtuvalla yleistyksellä.

Yksi lisäaspekti intentionaalisuuden problematiikassa on muun muassa Heideggerin filosofiaan implisiittisesti kuuluva ajatus *epäintentionaalisista* kokemuksista. Näissä kokemuksen muodoissa on kyse ”tarkoitteettomuudesta” tai ”suuntautumattomuudesta” kuitenkin vain siinä mielessä, että ne eivät liity mihinkään *yksittäiseen* kohteeseen, objektiin tai asiaan. Sen sijaan ne koskevat ja ”värittävät” koko subjektin kunkinhetkistä olemassaoloa. Epäintentionaaliset kokemukset ovatkin perusluonteeltaan *ontologia* affektiivisia tiloja: ne paitsi luonnehtivat olomassaolon kokonaisuutta myös avaavat senhetkisen olemassaolon kokonaisuuden. Heidegger (2000a, 174–180) nimitti tätä ilmiötä termillä *Befindlichkeit*, virittyneisyys. Kyseessä on yksi keskeinen *eksistentiaali*, ihmisen olemisen tapaa määrittävä ominaisuus, joka ilmenee arkikokemuksen tasolla affektiivisina mielialoina (*Stimmung*). Jonkin ilmiön edessä nousevana affektiivisuutena tämä virittyneisyys liittyy myös edellä välineeksi määriteltyyn olemukseen.

Epäintentionaalisiksi luonnehdittavista virittyneisyyksistä käsiteltyyn lienee ahdistus (*Angst*). Maailma on merkityssuhteiden kokonaisuus, mutta ahdistuksessa havaitaan, kuinka tämä maailma *kokonaisuutena* on merkityksetön (Heidegger 2000a, 232–239).¹¹ Ranskalaista fenomenologiaa kehittänyt filosofia Michel Henrya (1992, 355) mukaillen tämä ahdistuksen transsendoiva ominaisuus koskee tavallaan kaikkia affektiivisiä tiloja, sillä esimerkiksi pelko on hänen mukaansa sitä, että eksistenssiin kuuluva ahdistus projisoi itsensä johonkin olevaan (ibid. 357).¹² Virittyneisyydet ovat näin ollen paitsi ontologisesti myös epistemologisesti ensisijaisia: ne ilmaisevat aina tietyn olemisen ymmärryksen kokonaisuuden, vaikka käsitteet vielä puuttuisivatkin (ibid. 358). Heideggerin (2000a, 177) mukaan mieliala avaa ihmisen olemisen ”*kokonaisena ja tekee kaiken kaikkiaan mahdolliseksi suuntautumisen johonkin*”. Mielialassa ihmisen oleminen on avautunut ”*ennen* mitään tietämistä ja tahtomista” (ibid. 176).¹³ On ajateltavissa, että fenomenologisella reduktiolla ja intuitiivisella kuvauksella voidaan tunnistaa juuri virittyneisyyden ontisen vastineen, affektiivisen mielialan onto-epistemologinen merkitys (ks. myös Henry 2005, 40). Samalla virittyneisyyden fundamentaaliontologinen eksistentiaali kokoaa kuvailun, reduktion, olemusten ja intentionaalisuuden teemat yhteen. Fenomenologia ei ole *ainoastaan* husserlilaisittain tietoisuuden rakenteiden tutkimista. Fenomenologia ei ole *ainoastaan* kehollisuuden ja sen kokemuslaatujen tutkimista. Fenomenologia ei ole *ainoastaan* omakohtaisen elämyksellisyyden ja kokemuksellisuuden eritteilyä. Se on kaikkia näitä, mutta tasolla, jossa näiden näkökulmien edellyttämät ontologiset ratkaisut eivät ole vielä voimassa.

¹¹ Tässä eksistentiaalis-ontologisessa merkityksessään ahdistus on erotettava esimerkiksi termin psykoanalyttisesta tai uskonnonfilosofisesta käytöstä.

¹² Kiitän Päivi Järviötä huomioni johdattamisesta Henryn kirjoitusten pariin.

¹³ Epäintentionaalisista tiloista ks. myös esim. Rauhala 2005 [1983], 196–197.

5. Fenomenologia ontologiana

Edellisessä luvussa käsitellyt teemat kietoutuvat yhteen fenomenologian radikaaliutta ja määrittämättömyyttä korostavassa väitteessä, jonka mukaan *fenomenologia on olennaisesti ontologiaa*. Heideggerin (2000, 59–61) sanoin: ”Fenomenologia on tapa lähestyä sitä, minkä on määrä olla ontologian teemana. *Ontologia on mahdollista vain fenomenologiana*. [– –] [F]enomenologia on tiedettä olevan olemisesta – ontologiaa.” Fenomenologian ja ontologian välillä vallitsee siis symmetrinen logiikka.

Merleau-Ponty (2000, 181–182) puolestaan kuvaa asiaa seuraavasti:

Fenomenologinen maailma ei ole ennalta olevan eksplikaatiota vaan olemisen perusta; filosofia ei ole olevan totuuden pohdintaa, vaan taiteen tavoin totuuden todelliseksi tekemistä. [– –] Fenomenologia on maailman paljastamista, ja sellaisena se nojaa itseensä tai jopa muodostaa perustan itselleen. [– –] Fenomenologian keskeneräisyys ja sen epäjärjestelmällinen luonne eivät ole epäonnistumisen merkkejä, ne ovat välttämättömiä [– –].

Fenomenologia on ontologiaa, koska se pyrkii hahmottamaan sitä, miten maailma kehkeytyy erilaisten kokemuslaatumien kokonaisuutena ja sitä, kuinka ennen kokemustottumuksia maailma ei ole staattinen, ”eksplikoitava ennalta oleva”. Tällaisesta tutkimuksesta ei synny ”tuloksia” termin positivistisessä mielessä vaan, kuten Heidegger (1998, 90) toteaa omista päätelmistään kirjoituksessa *Taideteoksen alkuperä*, ”vastaukselta vaikuttava on vain opastusta kysymiseen”. Tulosten tuottamisen sijaan fenomenologia onkin jatkuvasti alkuun kiertyvää kysymisen hermeneuttista kehää, jonka myötä ala aina ”nojaa itseensä” ja pakenee määritelmiä.

Ontologiana fenomenologia on puolestaan ikään kuin ihmisen ja maailman päättymätöntä dialogia, joka kokemuksellisuutta ja olemisen tapaa tutkivana filosofiana luo esimerkiksi uusia tulkintoja musiikista erilaisten ”todellistumisyhdistelmien” kautta. Radikaaleimmillaan tämä ”totuuden todelliseksi tekeminen” voi tarkoittaa luovaa ja intuitiivista (vrt. edellä) täysin uuden ilmiön rakentamista, kuten esimerkiksi Gaston Bachelardin (2003, 465–480) suorastaan herkullinen fenomenologinen analyysi *elämän pyöreystä* osoittaa.¹⁴ Tämä luova ontologisuus on yksi syy siihen, että fenomenologiaa on kutsuttu usein tutkimukselliseksi *asenteeksi* (vrt. Husserl 2002, 3; Himanka 1995, 9; Arho 2004, 17).

6. Fenomenologisen musiikkianalyysin hajanainen historia

Artikkelin alussa mainittu fenomenologisen musiikintutkimuksen hajanainen luonne tarkoittaa käytännössä sitä, että ”fenomenologia” on muodostunut ny-

¹⁴ Erityisesti ranskalaisessa ajattelussa tätä fenomenologian luovaa ontologisuutta on korostettu samastamalla fenomenologia taiteeseen (Haapala & Lehtinen 2000, xxxi–xxxii).

kyisessä musiikintutkimuksessa eräänlaiseksi kattokäsitteeksi, joka sulkee allensa hyvin monenlaisia tutkimuksellisia tavoitteita. Fenomenologinen musiikintutkimus on tarkoittanut käytännössä sitä, että tutkimus on voinut keskittyä yhtä hyvin musiikin ajallisuuteen (esim. Greene 1982 & 1984; Lochhead 1989; ks. myös Lippman 1990 & 1992), auditiiviseen tai muuhun ei-partituurilähtöiseen musiikkianalyyysiin (esim. Batstone 1969; Dasilva & Hunchuk 1989; Ferrara 1984 & 1991; Karra 2005; Schäfke 1964 [1934]; Thorensen 1987), musiikintutkimuksen ja musiikkianalyysin tieteenfilosofisiin ja metodologisiin kysymyksiin (esim. Bartholomew 1989; Clifton 1975; Lochhead 1998; Smith 1979; Tarasti 2006; Thorensen 1981), musiikin ontologisiin tai metafysiisiin kysymyksiin (esim. Ansermet 1965; Benson 2003; Clifton 1983; Ingarden 1986; Jankélévitch 2003 [1961]; Torvinen 2004; Zuckerkandl 1973), musiikin kehollisuuteen (esim. Aho 2004 & 2005; Tarvainen 2005), omakohtaisen musiikkisuhteen analysointiin (esim. Arho 2004; Mali 2004) ynnä muuhun. Lisäksi suuri osa musiikin ”fenomenologisesta” tutkimuksesta on ollut tosiasiaa psykologista tutkimusta (tästä enemmän myöhemmin).¹⁵ Tarkastelen seuraavaksi fenomenologisen musiikintutkimuksen (musiikkianalyysin) historiaa ja erityisesti tämän historian hajanaisuutta. Teen tämän toisaalta osoittaakseni sen historiallisen yhteyden, josta käsin alan käsitteellinen sekavuus johtuu, sekä toisaalta selventääkseni sitä, mitä fenomenologisen musiikintutkimuksen omasta mielestäni pitäisi olla.

Fenomenologisen musiikintutkimuksen historian hajanaisuus ilmenee muutamalla toisiinsa liittyvällä tavalla. Keskeisin näistä on fenomenologisen musiikintutkimuksen vaihteleva ja epäselvä suhde fenomenologiseen filosofiaan. Otsikkonsa mukaan fenomenologinen analyysi ei esimerkiksi ole aina välttämättä filosofis-fenomenologinen, vaikka useimmiten jakaakin tämän kanssa samoja piirteitä ja pyrkimyksiä, kuten keskittymisen ajallisuuteen, auditiivisuuteen tai yleiseen kokemuksellisuuden redusoitumisen välttämiseen. Tällainen fenomenologia-termin käyttö on lähellä Heideggerin muotoilemaa ”tavallista” tai ”vulgaaria” fenomenologiaa, jonka kohteena on ei-inhimillinen oleva positivistis-tieteellisen tutkimuksen alueella ja jonka vastakohtana on siis filosofinen, *olemisen* tutkimiseen kohdistuva fenomenologia (Herrmann 1998, 113–123; Heidegger 2000a, 58–63).¹⁶ Niinpä ”vulgaarifenomenologia” musiikintutkimuksia luonnehtii mielestäni fenomenologialle olennaisen ontologisen ulottuvuuden sivuuttaminen. Epäselvä yhteys filosofiaan ei ole ollut ongelmallista niinkään yksittäisten tutkimusten onnistumisen kannalta vaan siksi, että koko fenomenologisen

¹⁵ Sanomattakin lienee selvää, että kuvaan tässä vain painotuseroja. Jokin yksittäinen tutkimus harvoin keskittyy vain yhteen mainitsemaani alueeseen.

¹⁶ Esimerkkeinä voi mainita Lars Bisgaardin artikkelin ”Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag – Bidrag til en musikalsk faenomenologi” osat I ja II (1985 & 1986). Eksplisiittisen filosofis-fenomenologinen ei ole myöskään Raymond Courtin artikkeli ”Phénoménologie du mouvement musical” (1987) tai Peter Benaryn kirjoitus ”Komplementarität als musikalisches Prinzip: Ein Beitrag zur Phänomenologie der Musik” (1976), vaikka ne eri tavoin musiikin ilmenemisen tapoja hahmottelevatkin. (Vrt. alaviite 4.)

musiikkianalyysin määrittelemineen on tullut sen myötä hankalammaksi. Samalla alan sekavuus on ruokkinut itseään.

Päinvastainenkin tilanne on yleinen, sillä usein implisiittisesti hyvin filosofis-fenomenologinen tutkimus ei ilmoita itseään sellaiseksi. Esimerkiksi Lasse Thorensenin (1987) auditiivinen analyysi Schubertin pianosonaatista op. 42 on lähellä fenomenologista tutkimusmetodologiaa, vaikkei siinä mainita kertaakaan tätä filosofian suuntausta tai sen edustajia (toisin kuin kirjoittajan aiemmassa artikkelissa, ks. Thorensen 1981). Vain muutamia viittauksia filosofiaan löytyy Fabio B. Dasilvan ja Allan M. Hunchukin artikkelista ”Musical Spaces: A Phenomenological Analysis of John Cage’s *Variations IV*” (1989). Myöskään Victor Zuckerkandlin (1973), Ernst Ansermetin (1965) tai Vladimir Jankélévitchin (2003) kirjoituksissa ei ole juurikaan viittauksia fenomenologiaan, vaikka ne sitä selvästi edustavatkin. Mikäli fenomenologinen tapa lähestyä musiikkia käsitteään riippumattomaksi samannimisestä filosofisesta liikkeestä, voidaan koko alan synty palauttaa aina Aristoksenoksen (370–300) musiikinteoreettisiin käsitteisiin tai kirkkoisä Augustinuksen (354–430) pohdintoihin musiikista ja ajan olemuksesta (Lippman 1990, 323; 1992, 437).

Yksi musiikin ja fenomenologian yhteyksistä muodostuneeseen kuvaan vahvasti vaikuttanut kirja on Rudolf Schäfken (1964 [1934]) musiikin estetiikan yleisesitys. Siinä fenomenologia asetetaan keskeisimmäksi 1900-luvun alun musiikinesteettiseksi taustafilosofiaksi.¹⁷ Filosofeista Schäfke mainitsee muun muassa Husserlin, Stumpfian ja Alexius Meinongin (1853–1920). (Schäfke 1964 [1934], 394, 410.) Musiikin alalla fenomenologia heijastuu Schäfken mukaan ”energetiikkana” ja protestina muun muassa formalismia tai hermeneuttista affektioppia kohtaan (Schäfke 1964 [1934], 393 passim; Benestad 1978, 342; ks. myös Dahlhaus 1980, 104–105). Tämän ”objektivoivaa” tutkimusotetta kritisoivan näkökulman ohella toinen varsin fenomenologiselta vaikuttava seikka Schäfken esityksessä on musiikin olemuksien painottaminen. Yllättäen Schäfke kuitenkin asettaa olemus-kysymyksen kautta Heinrich Schenkerin keskeisimmäksi musiikin fenomenologian edustajaksi. Erikoista tämä on siksi, että Schenker-analyysiin kuuluu olennaisena osana reduktiivinen musiikin ”ytimen”, *Ursatzin* paljastaminen, kun taas fenomenologiassa, kuten edellä jo todettiin, olemus on löydettävissä pikemminkin tällaisen kokemuksen redusoimisen välttämisen kautta. Olemus näyttäytyy Schäfken musiikin fenomenologiassa tutkimuksen päämääränä eikä filosofis-fenomenologisesti määriteltynä välineenä.

Tätä ristiriitaisuutta selittää ensinnäkin fenomenologian monitulkintaisuus olemuksien suhteen. Toisaalta sitä selittää Schenkerin päämäärä, joka ainakin Nicholas Cookin (1987, 54, 220) tulkinnan mukaan oli paljastaa, kuinka musiikin perusrakenne liittyi ennen kaikkea musiikin kuulemiseen – tosin vain kompetentin kuulijan kuulemistapaan. On tietysti myös huomioitava, että Schäfken kirjan kirjoittamisen ajankohtana, 1930-luvulla, fenomenologia oli vielä varsin nuori ala, joten Schäfken kritisoiminen vääristyneistä fenomenologiatulkinnoista saattaa sortua anakronismiin. Kuitenkin Schäfken teoksen kirjoittamisajan-

¹⁷ Schäfken tulkinnan vaikutuksesta fenomenologian musiikkitieteelliseen reseptioon ks. esim. Benestad 1978, 342–343.

kohdan jälkeenkin fenomenologista filosofiaa luonnehtinut määrittelemättömyys on yksi keskeinen syy vastaavaan kirjavuuteen musiikin fenomenologian alueella. Kirjavuus korostuu myös siksi, että fenomenologiseen musiikkianalyyysiin liittyvää tutkimusta on tehty suurelta osin englanninkielisillä alueilla, joissa fenomenologian, hermeneutiikan tai eksistentialismin kaltaiset mannermaiset suuntaukset eivät ole kuuluneet filosofiseen valtavirtaan.¹⁸

Toinen näkökulma musiikin fenomenologian hajanaisuuteen liittyy mainittuun maantieteellis-kielelliseen huomioon. Suomen kielessä termi ”fenomenologia” viittaa lähes automaattisesti johonkin erikoisalaan, sillä kantasana ”fenomeeni” ei ole suomessa yleiskielinen ilmaus. Koska monissa germaanisissa ja romaanisissa kielissä tällaista eroa ei ole ja kantasana ”fenomeeni” on lähempänä arkikieltä, on fenomenologia-termin soveltaminen mahdollista hyvinkin monenlaisen ”ilmenemistutkimuksen” yhteydessä.¹⁹ Esimerkiksi englanninkieliselle Philip Batstonelle (1969, 110) ”fenomenologinen” tarkoittaa yhtä kuin ”havaittava”.

Kolmas näkökulma liittyy jälleen edellisiin. Monet varhaisemmista ja osin myöhäisemmistäkin ”fenomenologisista” musiikkianalyyseistä sekoittavat alaan psykologisia, useimmiten hahmopsykologisia elementtejä. Ehkä tästä johtuen Cook (1987, 67–70) asetti vielä 1980-luvulla musiikkianalyysin oppikirjassaan fenomenologiset analyysit otsikon ”Psykologiset lähestymistavat” (”Psychological approaches to analysis”) alle – vaikkakin tiedosti tähän sijoittamiseen liittyvät ongelmat (vrt. Beard & Gloag 2005, 148–150). Esimerkiksi Charles Warren Foxin vuonna 1948 kirjoittama artikkeli, joka otsikkonsa mukaan soveltaa fenomenologista lähestymistapaa ”nykyaikaiseen” kontrapunktiin (”Modern Counterpoint: A Phenomenological Approach”), on lähestymistavaltaan itse asiassa hahmopsykologinen. Yksi ensimmäisiä musiikkianalyysin alan artikkeleita, joka sisältää viittauksia filosofiseen fenomenologiaan, on Batstonen ”Music analysis as Phenomenology” (1969). Se hyödyntää kuitenkin varsin vähän filosofista lähdekirjallisuutta ja sisältää sen sijaan Foxin tavoin paljon hahmopsykologisia näkökulmia. Batstone pyrkii kuvaamaan ”havaittavia olioita” (1969, 94) ja erityisesti ”havaittavia suhteita ja yhteyksiä” (ibid. 103). Edelleen termi ”fenomenologinen” tarkoittaa Batstonelle paitsi ”havaittavaa” myös ”kuvaillevan psykologian”²⁰ mukaista (ibid. 109; hahmopsykologian kytköksestä ks. myös Silliman 1976, 216). Sama painotus on

¹⁸ Esimerkiksi Thomas Clifton (1969, 58–59) tuntuu sekoittavan fenomenologian ja fenomenalismin. Tietysti mainitun vaikutelman syynä voi olla se, että suomalaisen musiikintutkimuksen ollessa nykyään kallellaan englanninkieliseen maailmaan (esimerkiksi saksan-, ranskan- tai italiankielisen tutkimuksen seuraamisen sijaan), emme yksinkertaisesti tunne mannermaalla tehtyä musiikinfenomenologista tutkimusperinnettä.

¹⁹ Ehkä tilanne Suomessa olisi samanlainen, jos meillä puhuttaisiin fenomenologian sijaan ”ilmiöpistä” tai ”ilmiötieteestä”.

²⁰ Siinä mielessä tässä on kuitenkin yhteys fenomenologian alkuaikoihin, että Husserl aloitti fenomenologiansa kutsumalla sitä osin Franz Brentanoa seuraten ”deskriptiiviseksi psykologiaksi” (ks. Moran 2000, 65–66).

Erkki Huovisen (2006, 117–118) mukaan myös James Tenneyn vuonna 1961 kirjoittamassa ”20. vuosisadan musiikillisten materiaalien fenomenologiaan” tähtäävässä *Meta-hodos*-tutkielmassa sekä vielä Ira Brausin (2000) tuoreessa artikkelissa, joka tutkii Debussyn *Nuages*-teosta ”fenomenologisesti” (ks. erit. *ibid.* 329) mutta nojaa Carl Stumpfin *Tonverschmelzung*-käsitteen²¹ kautta enemmän hahmopsykologiseen koulukuntaan. Epäselvyys siitä, onko fenomenologia musiikintutkimuksessa ensisijaisesti filosofinen vai psykologinen käsite, vaivaa myös esimerkiksi Finn Benestadin (1978), Alfred Piken (1970) ja Peter Faltinin (1979) tutkimusten lukijaa. Benestad (1978) liittää musiikin fenomenologien joukkoon esimerkiksi Leonard B. Meyerin, joka on tutkimuksissaan huomattavissa määrin musiikki(hahmo)psykologi mutta tuskin lainkaan fenomenologi. Samoin toimii Pike (1970). Faltinin (1979) ”fenomenologinen” tutkimus taas on lopulta kokeellista psykologiaa.²²

Stumpfin läheinen yhteys Husserliin ja fenomenologian syntyyn, samoin kuin Aron Gurwitschin (1901–1973) ja Merleau-Pontyn (2003, 55–59) filosofioiden hahmopsykologiayhteydet selittävät osaltaan (hahmo)psykologisia vaikutteita myös musiikin fenomenologisen tutkimuksen alueella. Tämä psykologiakytkös on kuitenkin siinä suhteessa yllättävä, että fenomenologia syntyi alun perin nimenomaan psykologismia vastustavana filosofisena liikkeenä. Kuten Husserl (1995, 62) kirjoittaa, ”on varottava perustavaa virhettä, jossa sekoitetaan *puhdas ilmiö* fenomenologian mielessä ja luonnontieteellisen psykologian objektina oleva *psykologinen ilmiö*”. Psykologinen ilmiö ei voi olla puhdas, koska sen perustajana ja määrittäjänä on yksilöllinen (psyko)historiallisuus. Toisaalta psykologiset piirteet eivät automaattisesti tarkoita, että jokin yksittäinen tutkimus ei voisi olla olennaisilta osiltaan samalla myös fenomenologinen.

Kuten mainitsin, fenomenologisen musiikintutkimuksen hajanaisuuden syiden erittely on tärkeää, jotta voitaisiin ymmärtää niitä monia merkityksiä, joissa termi ”fenomenologia” musiikintutkimuksen alalla esiintyy. Etsittäessä nimenomaan ja leimallisesti *filosofis-fenomenologista* musiikintutkimusta on päähuomion oltava kuitenkin muualla kuin esimerkiksi mainituissa psykologisissa elementeissä. Oma näkemykseni on, että varsinaisesti fenomenologisena tutkimuksena musiikintutkimus ei voi kadottaa suoraa yhteyttään samannimiseen filosofiseen alaan. Fenomenologiseksi ei voi nimittää mitä tahansa tutkimustapa, joka on ”poikkeavaa” tai ”kokemuksellista”.

²¹ *Tonverschmelzung* (sävelten sulautuminen) tarkoittaa ilmiötä, jossa kaksi yhtä aikaa soivaa säveltä synnyttävät vaikutelman yhdestä sävelestä siinä määrin missä sävelet ovat konsonoivia keskenään. Esimerkiksi oktaavi kuullaan ja ymmärretään yleisesti unisonona. Toinen Stumpfin kautta hahmopsykologiaan (ja myös fenomenologiaan) vaikuttanut käsite on ”Stumpfin paradoksi”, jonka mukaan kolme taajuudeltaan vain hiukan toisistaan eroavaa säveltä (x, y ja z) saattavat käyttäytyä siten, että peräkkäin soitettuna $x=y$ ja $y=z$ mutta $x\neq z$ (Embree 1997, 277).

²² Epäselvä fenomenologia-termin määrittely suhteessa filosofiaan ja psykologiaan on ollut ilmiönä myös suomalaisessa musiikkikirjoittelussa (ks. Utriainen 2005; ks. myös *Musiikin* tämän numeron s. 76–77).

7. Thomas Cliftonin sovellettu musiikin fenomenologia

1980-luvun alkuun mennessä kenties systemaattisin yritys soveltaa fenomenologista filosofiaa musiikin tutkimiseen oli Thomas Cliftonin (1935–1978) postuumisti²³ julkaistu teos *Music as Heard: a Study in Applied Phenomenology* (1983), kuten Lippmankin (1992, 464) toteaa. Kirja on säilyttänyt asemansa yhtenä alan avainteosena, sillä se hahmottelee monia fenomenologian mahdollisuuksia suhteessa musiikin teoriaan, ontologiaan ja analyysin filosofisiin perusteisiin. Teos päätti Cliftonin pitkän projektin (ks. esim. Clifton 1969; 1970; 1973; 1975; 1976), jonka keskeisen tutkimuksellisen tavoitteen hän muotoili jo vuonna 1969 seuraavasti:

Musiikin teoria on, ja sen tulee olla, olennaisesti filosofista toimintaa. Tämän lähtökohdan mukaan vaikuttaisi tarkoituksenmukaiselta, että nykyaikana vaikuttava musiikin teoreetikko ei tutkisi ainoastaan musiikin luonnetta vaan myös omaa tietämystään koskien niin musiikkia kuin itseäänkin. (Clifton 1969, 38.)

Kyseessä on varsin universaali tieteenfilosofinen kysymys tutkijan ja tutkittavan suhteesta, jonka Clifton (1975, 73) näkee länsimaisen musiikkianalyysin formalistis-positivistisesti orientoituneissa suuntauksissa ajautuneen liialliseen objektiivisiin. Filosofinen ote tulee hänen mukaansa suunnata musiikin objektiivisen luonteen ja musiikillisen kokemuksen subjektiivisuuden välisen vastavuoroisuuden pohtimiseen (ibid.). *Music as Heard* -teoksensa viimeisillä sivuilla Clifton (1983, 296) mainitsee päämääräkseen ”osallistua yritykseen yhdistää musiikin teoria musiikillisen kokemuksen kanssa”. Tässä suhteessa Cliftonin teos ennakoii musiikintutkimuksen 1900-luvun lopulla alkanutta paradigmaattista muutosta (Agawu 1996). Esimerkiksi uushermeneuttinen ja postmoderni semioottinen musiikkianalyysi korostaa juuri musiikin ”sisäisten” (syntaksi, rakenteet, formaalit mekanismit) ja ”ulkoisten” (semantiikka, sisällöt, representaatio) puolien vastavuoroisuutta, niiden erottamatonta toisiinsa kytkettyneisyyttä (Välimäki 2005, 116).

Varhaisemmissa kirjoituksissaan Clifton aloitti asettamansa ongelmakentän käsittelyn musiikin kokemisen ja ymmärtämisen a priori -tasojen tarkastelulla pyrkimyksenään löytää jotain, joka ei ole ”lähtökohta oletus musiikin ymmärtämiselle vaan kaiken ymmärtämisen perusta” (Clifton 1973, 69). Siirtyessään kirjoituksissaan lähemmäksi fenomenologiaa, musiikillisen kokemuksen a priori -tasot muuttuivat samalla musiikillisen kokemuksen ”konstitutiivisiksi akteiksi” (Clifton 1976) ja edelleen ”kokemuksen olemuksellisiksi taustoiksi” (Clifton 1983).²⁴ Subjekti–objekti-jaottelun kyseenalaistamisen ohella konstituution ja olemusten pohtiminen on yksi Cliftonin teorioiden vahvimpia fenomenologisia teemoja, vaikkakin se sisältää huomattavia kantilaisia sävyjä.

²³ Cliftonin projekti fenomenologisen musiikintutkimuksen saralla katkesi varsin traagisesti, sillä hänet murhattiin (Robert S. Hatten, henk. koht. tiedonanto).

²⁴ Cliftonin *Music as Heard* -teoksessa (1983) nämä musiikillisen kokemuksen olemukselliset taustat ovat aika (*time*), tila (*space*), leikki (*play*) ja tunne (*feeling*).

Huolimatta siitä, että Clifton viittaa toistuvasti muun muassa Mikel Dufrenneen, Heideggeriin ja Husserliin sekä siitä, että hän soveltaa lukuisia fenomenologian käsitteitä, kuten "olemus", "intuitio" ja "intentionaalisuus", hän ei ennen pääteostaan (*Music as Heard*) kytkenyt itseään eksplisiittisesti fenomenologian edustajaksi (vrt. Greer 1984). Edelleen, vaikka *Music as Heard* on jo tietoisena fenomenologinen tutkimus, on siinä puolestaan silmiinpistävää varsin vähäiset viittaukset aikaisempiin "musiikkifenomenologeihin". Teoksen lähteistä puuttuvat kokonaan esimerkiksi Ernst Ansermetin, Roman Ingardenin, Alfred Schützin ja F. Joseph Smithin kirjoitukset. Erityisesti Ingardenin puuttuminen liittyy siihen, että kaikesta musiikin määrittämiseen²⁵ käyttämästään tilasta huolimatta Clifton ei käsittele kysymystä musiikkiteoksesta ja sen statuksesta. Kuten Klaes-Göran Jernhake (1999, 87) huomauttaa, Clifton jättää erittelemättä erityisesti nuotikirjoituksen roolin suhteessa sävellykseen, teokseen ja musiikkikokemukseen.

On myös epävarmaa, onnistuuko Clifton fenomenologisessa pyrkimyksessään korostaa vastavuoroisuutta subjektiivisen ja objektiivisen välillä vai johtaako hänen käsittelynsä paradoksaalisesti tämän dualismin vahvistumiseen ja tiettyyn minäkeskeisen lähestymistavan mukanaan tuomaan subjektivismiin. Kuten Wayne D. Bowman (1998, 281) on huomauttanut Lawrence Ferraraan nojaten, musiikin kuuntelija on Cliftonille "eristäytynyt yksilö, joka on omituisella tavalla irtautunut muusta maailmasta" (vrt. myös Kim 1989, 431). Clifton ei suoranaisesti toteuta fenomenologista reduktiota, mutta hänen tapansa korostaa intuitiivisuutta ja välitöntä kokemuksellisuutta tulee kuitenkin toiminnallisesti sitä lähelle.²⁶ Tämän husserlilaisen orientoitumisen voi ajatella tuovan mukanaan implisiittisen oletuksen jonkinlaisesta transsendentaaliseen egoon rinnastuvasta kokemuksen perustasta ja toimivan näin syynä Cliftonin teorioiden subjektivistisiin sävyihin (vrt. Bowman 1998, 281–282). Näin ollen Paul Sung Il Kimin (1989, 431–432) tarjoama ratkaisu subjektivismiin poistamiseksi edellistä ankarammalla husserlilaisella reduktiolla ei poista ongelmaa vaan pikemminkin pahentaa sitä.

Tämän kritiikin taustalla on se aikaisemminkin mainittu seikka, että reduktiolla ei voi saavuttaa mahdotonta eli irtautumista tradition, tapojen ja kulttuurin vaikutuksista. Sen sijaan sillä pyritään näiden vaikutusten onto-epistemologisen merkityksen parempaan tunnistamiseen. Vaikka Clifton (1983, 19) myöntää esimerkiksi koulutuksen vaikutuksista irtautumisen mahdottomuuden ja nojaa myös ns. perinteiseen musiikin teoriaan esimerkiksi Bachin a-molli-fuugan analyysissään (ks. Clifton 1983, 128–129; ks. myös Tenney 1985, 207), on post-husserlilainen käänne reduktion tulkinnessa alue, jota Clifton ei subjektiivisuus–objektiivisuus-kysymysten käsittelyssään juurikaan hyödynnä.

Cliftonin *Music as Heard* (1983) nostaa esille kiinnostavia ja keskeisiä teemoja, joita fenomenologia tarjoaa musiikintutkimukselle. Cliftonin teorioissa ana-

²⁵ Tiivistetysti ilmaistuna musiikki on Cliftonille spatio-temporaalinen objekti, joka konstituoituu kehollisen ihmisen eleyssä kokemuksessa ja jonka kokeminen on olennaiselta luonteeltaan leikinkaltaista ja tunteenomaista (ks. Bowman 1998, 282).

²⁶ Clifton ei käytä myöskään termiä "reduktio" vaan puhuu samassa merkityksessä "neutralisaatiosta".

lyysit eivät nojaa ankaraan menetelmään vaan pyrkivät tarkastelemaan musiikin olemuksia ja rikastuttamaan musiikkikokemusta keinoilla, joissa on selvästi esillä fenomenologialle ominainen ontologinen perusvire yhdessä subjekti–objektijaon murtamisyhteyksien kanssa. Tämä toteutuu myös siinä, että Clifton nojaa suoraan fenomenologialle ominaiseen lähtökohtaan: fenomenologian luonne selviää teoreettista käsittelyä paremmin tekemällä suoraan fenomenologista tutkimusta (ks. Clifton 1983, vii, 18).

8. Fenomenologia ja musiikin ontologiset kysymykset

Clifton käyttää suuren osan *Music as Heard* -teoksen (1983) alkusivuista tutkimustaan ohjaavan musiikkikäsitteiden määrittelyyn. Tässä suhteessa ajatus henkilökohtaisen osallistumisen välttämättömyydestä on erityisen tärkeä: musiikin erottaa pelkistä äänistä se, mitä koki tekee ja miten hän käyttäytyy (Clifton 1983, 1–5). Musiikki onkin Cliftonille aina äänen ja inhimillisen osallisuuden vuorovaikutuksessa syntynyt ilmiö: ”Musiikki on sitä, mikä minä olen musiikin kokiessani” (Clifton 1983, 297).

Tällä painotuksella Clifton siis liittyy paitsi fenomenologisen filosofian perusajatuksiin myös – viittausten puutteesta päätellen osittain tietämättään – siihen keskeiseen fenomenologisen musiikintutkimuksen juonteeseen, joka on painottanut musiikin ontologisia kysymyksiä. Tässä perinteessä ei ole keskitytty niinkään yksittäisiin sävellyksiin tai teoksiin vaan laajempiin kysymyksiin koskien musiikkiteoksen olemisen tapaa, musiikin merkitystä ja musiikin suhdetta ihmiseen ja yhteiskuntaan. Tällöin yksittäiset musiikkianalyysit ovat osa laajempaa musiikin olemusta koskevaa argumentaatiota eivätkä niinkään tutkimuksen varsinainen tai ainut fokus.

Ontologisen – joskus jopa metafyyssisen – musiikin fenomenologian keskeisiä edustajia ovat olleet muun muassa Roman Ingarden (1986), Vladimir Jankélévitch (2003 [1961]) ja Victor Zuckerkandl (1973). Myös F. Joseph Smithin (1979; 1976 [ed.]; 1989 [ed.]) laaja tuotanto on keskittynyt pohtimaan musiikin ja fenomenologisen lähestymistavan yhteyksiä pääasiassa muuten kuin yksittäisiin teosanalyysiin keskittyen.²⁷ Ernst Ansermet, jonka järkälemäisessä musiikillisen tietoisuuden tutkimuksessa musiikin fenomenologian kohteiksi määrittävät ”tietoisuuden ilmiöt, jotka tulevat olemassa oleviksi sävelissä ilmenevän musiikin kautta ja jotka selittävät tämän ilmenemisen” (Ansermet 1965, 21), puolestaan asettuu tavallaan mainittujen ontologisen ja analyttisen suunnan väliin.

Fenomenologisen estetiikan perusuhteiden mukaisesti Ingarden korostaa musiikin kokevan tai vastaanottavan ihmisen merkitystä teoksen ja esteettisen kokemuksen konstituoitumisessa. Ingardenin (1986) paljon kommentoitujen näkemysten mukaan musiikkiteos on ontologisesti intentionaalinen objekti, joka toteutuessaan teoksena vaatii ihmisen osallistuvaa otetta. Pelkkä nuotti-

²⁷ Ks. tähän suuntaukseen liittyen myös Dahlhaus (1980, 99–110) ja Burrows (1990).

kirjoitus tai partituuri ei ole vielä teos, sillä siihen liittyy suuri määrä esimerkiksi dynamiikkaan tai agogiikkaan liittyviä epätarkkuuksia, ”eksistentiaalisesti potentiaalisia” tekijöitä, jotka toteutuvat esittäjän tai kuulijan realisoivien ja konkretisoivien aktien kautta. Partituuri muodostaa vain teoksen skeeman, jolla on lukemattomia erilaisia ilmenemistapoja yksittäisestä ihmisestä, kulttuurista tai historiallisesta tilanteesta riippuen. Zuckerkandlin (1973) näkemyksissä ontologinen musiikin tarkastelu puolestaan laajenee tasolle, joka antaa aiheen kutsua musiikkia heideggerilaisittain *eksistentiaaliksi*: musiikki näyttäytyy Zuckerkandlille ihmisen olemassaolon tapaa konstituivana tekijänä. Epämusikaalinen ihminen on Zuckerkandlille ristiriitainen käsite. Ihminen on *homo musicus*.

Myös Jankélévitch (2003) on anti-saksalaisesta asenteestaan huolimatta (ks. Abbate 2003, xvi–xvii; Migliaccio 2000, 197) vahva fenomenologisen musiikintutkimuksen edustaja (vrt. Tarasti 2005, 157–159). Jankélévitch on erityisen hyvä esimerkki musiikin tarkastelusta, joka on (musiikki)fenomenologista ilman suoranaisia viittauksia filosofiaan. Eero Tarastia (2005, 157) seuraten voi korostaa, että Jankélévitchin kaltaisten ajattelijoiden kirjoituksissa musiikkia ei tarkastella ulkopuolelta eikä musiikkifilosofinen aspekti näyttäyty kovinkaan selkeästi luokiteltuna systeeminä vaan avautuu itse teksteissä ”musiikin metafysisistä prosessia” myötäillen.

Ontologisten aspektien merkitys näyttäytyy musiikin yhteydessä kahdella tapaa: paitsi että tutkiminen ja analysointi perustuvat aina jollekin ontologiselle lähtökohdalle, on myös tutkiminen itsessään ”ontologiaa”, sillä se on yksi niistä tavoista, joilla musiikki kulttuurisesti ilmenee, todellistuu ja vaikuttaa.²⁸ Voikin sanoa, että tutkimus on musiikille esimerkiksi kuuntelun tai esittämisen tapaan komplementaarista (Mantere 2005, 16). Filosofiaan pohjautuva fenomenologinen musiikintutkimus (musiikkianalyysi) korostaa näitä molempia ontologisia аспекteja, jolloin myös tässä kontekstissa voidaan todeta Jankélévitchin (2003, 78–79) tavoin: ”Musiikkia ei ole tehty siksi, että siitä puhuttaisiin vaan siksi, että sitä tehdään.” Erityisesti tämän musiikkianalyysin ontologisen sitoutuneisuuden suhteen edellä käsitelty Cliftonin (1969; 1970; 1973; 1975; 1976; 1983) musiikintutkimusfenomenologinen projekti on erityisen urauurtava ja samalla tärkeä artikkelini päämäärien kannalta.

Artikkelini toisessa osassa (ks. alaviite 1) hahmottelen niitä orientoivia ja ”opastavia” teemakokonaisuuksia, jotka ovat nähdäkseni keskeisiä fenomenologiaan nojaavassa musiikintutkimuksessa silloin, kun tutkimus on nimenomaan *musiikkianalyttistä*. Teemoja yhdistää keskittyminen mainittuihin ontologisiin kysymyksiin: lähdän siitä olettamuksesta, että ollessaan fenomenologista musiikintutkimus on aina ontologiaa, joka tekee musiikin jostain kulttuurisesti määräytyneestä tutkimuksellisesta (subjekti)positiosta käsin. Teemat rakentuvat fenomenologisen reduktion, musiikin ontologian lokaaliuden, musiikkikokemuksen yhteyden sekä deskriptiivisyyden ja tulkinnallisuuden tutkimuksellisten roolien pohtimisen ympärille.

²⁸ Näiden mainittujen tutkimusten lisäksi on luonnollisesti olemassa lukuisia tutkimuksia, jotka ovat musiikin ontologiasta eli pyrkivät hahmottelemaan analyttisesti sitä, mitä musiikki tai musiikkiteos on (esim. Levinson 1990; Kivy 1993; Wolterstorff 1980; ks. myös Leppänen 2002).

- Abbate, Carolyn 2003. Jankélévitch's Singularity. Ks. Jankélévitch 2003. Xiii–xxii.
- Agawu, Kofi 1996. Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online* 2 (4). <www.societymusictheory.org/mto/> (9.1.2006).
- Aho, Marko 2004. Fenolaulu, genolaulu ja Reijo Kallion kadenssi. Lauluäänen kehollisesta kokemuksesta. *Musiikki* 2: 23–38.
- 2005. Laulu Irenelle: Olavi Virta, eleet ja tulkinta. *Etnomusikologian vuosikirja* 17: 72–93.
- Ansermet, Ernst 1965 [1961]. *Die Grundlagen der Musik im Menschlichen Bewusstsein*. München: R. Piper & Co Verlag.
- Arho, Anneli – Päivi Järviö – Marja Vuori (toim.) 2002. *Musiikin vierestä: Polkuja tekemisestä tutkimiseen*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen: Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Asknes, Hallgjerd 2002. *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Oslo: University of Oslo.
- Bachelard, Gaston 2003. *Tilan poeetiikka*. Helsinki: Nemo.
- Bartholomew, Douglas 1989. Preamble to a Phenomenology of Music. Ks. Smith (ed.) 1989. 1–42.
- Batstone, Philip 1969. Music Analysis as Phenomenology. *Perspectives of New Music* 7 (2): 94–110.
- Beard, David & Kenneth Gloag 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London & New York: Routledge.
- Benary, Peter 1976. Komplementarität als musikalisches Prinzip. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Musik. *Neue Zürcher Zeitung* 255 (Oktober): 59–60.
- Benestad, Finn 1978. *Musik och tanke*. Ystad: Rabén & Sjögren.
- Benson, Bruce Ellis 2003. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Bent, Ian D. & Anthony Pople 2006. Analysis. *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <www.grovemusic.com> (31.3.2006).
- Bisgaard, Lars 1985. Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag. Bidrag till en musikalsk fenomenologi. *Dansk Årbog för Musikforskning* 16: 75–125.
- 1986. Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag. Bidrag till en musikalsk fenomenologi, Del II. *Dansk Årbog för Musikforskning* 17: 69–92.
- Bowman, Wayne D. 1998. *Philosophical Perspectives on Music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Braus, Ira Lincoln 2000. Clouds or Fog? Demystifying Meter, Harmony, and Structure in Debussy's *Nuages*. *The Journal of Musicological Research* 19 (4): 329–372.
- Burrows, David L. 1990. *Sound, Speech and Music*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Clifton, Thomas 1969. Training in Music Theory: Process and Product. *Journal of Music Theory* 13 (1): 38–65.
- 1970. An Application of Goethe's Concept of Steigerung to the Morphology of Diminution. *Journal of Music Theory* 14 (2): 165–189.
- 1973. Music and the A Priori. *Journal of Music Theory* 17 (1): 66–85.
- 1975. Some Comparisons between Intuitive and Scientific Descriptions of Music. *Journal of Music Theory* 19 (1): 66–111.
- 1976. Music as Constituted Object. Ks. Smith (ed.) 1976. 73–98.
- 1983. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Cook, Nicholas 1987. *A Guide to Musical Analysis*. New York, NY: George Braziller.

- Court, Raymond 1987. *Phénoménologie du mouvement musical*. *Analyse musicale* 8: 7–16.
- Dahlhaus, Carl 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Dasilva, Fabio B. & Allan M. Hunchuk 1989. Musical Spaces: a Phenomenological Analysis of John Cage's *Variations IV*. *The Music Review* 50 (3–4): 281–296.
- Embree, Lester & Jitendra Nath Mohanty 1997. Introduction. *Encyclopedia of Phenomenology*. Ed. Lester Embree & al. Dordrecht – Boston – London: Kluwer Academic Publishers. 1–10.
- Embree, Lester 1997. Gestalt Psychology. *Encyclopedia of Phenomenology*. Ed. Lester Embree et al. Dordrecht – Boston – London: Kluwer Academic Publishers. 276–281.
- Evans, J. Claude – Elisabeth A. Behnke – Edward S. Casey 1997. Aesthetics. *Encyclopedia of Phenomenology*. Ed. Lester Embree et al. Dordrecht – Boston – London: Kluwer Academic Publishers. 16–20.
- Faltin, Peter 1979. *Phänomenologie der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax*. Archiv für Musikwissenschaft Vol. 18. Weisbaden: Steiner.
- Ferrara, Lawrence & Elizabeth A. Behnke 1997. Music. *Encyclopedia of Phenomenology*. Ed. Lester Embree et al. Dordrecht – Boston – London: Kluwer Academic Publishers. 467–473.
- Ferrara, Lawrence 1984. Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. *The Musical Quarterly* 70 (3): 354–373.
- 1991. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical, Sound, Form and Reference*. Westport: Greenwood Press.
- Fox, Charles Warren 1948. Modern Counterpoint: A Phenomenological Approach. *Notes* (December): 50–62.
- Greene, David B. 1982. *Temporal Process in Beethoven's Music*. New York, NY: Gordon & Breach.
- 1984. *Mahler, Consciousness, and Temporality*. New York, NY: Gordon & Breach.
- Greer, Taylor A. 1984. Listening as Intuiting: a Critique of Clifton's Theory of Intuitive Description. *In Theory Only* 7 (7–8): 3–21.
- Haapala, Arto & Markku Lehtinen 2000. Johdanto. *Elämys, taide, totuus: Kirjoituksia fenomenologisesta estetiikasta*. Toim. Arto Haapala & Markku Lehtinen. Helsinki: Yliopistopaino. Ix–Ixi.
- Hannula, Mika – Juha Suoranta – Tere Vadén 2003. *Otsikko uusiksi: taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: 23°45.
- Heidegger, Martin 1982. *The Basic Problems of Phenomenology*. Transl. Alfred Hofstadter. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- 1991. *Silleen jättäminen*. Suomeksi tulkinut Reijo Kupiainen. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta 19. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 1998. *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- 2000a. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- 2000b. *Kirje humanismista ja maailmankuvan aika*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Heinämaa, Sara 2000. Mitä on fenomenologia? Johdatus *Phénoménologie de la perception* -teoksen esipuheeseen. *Tiede ja edistys* 3: 165–169.
- Heinämaa, Sara 2006. Ankarasta tieteestä uudistumisen etiikkaan. Edmund Husserl, *Uudistuminen ja ihmisyys*. Suom. Timo Miettinen, Simo Pulkkinen ja Joona Taipale. Helsinki: Tutkijaliitto. 7–21.
- Henry, Michel 1992. The power of revelation of affectivity according to Heidegger. *Martin Heidegger: Critical Assessments Vol. I*. Ed. Christopher Macann. London: Routledge. 354–369.

- 2005. *Affekt und Subjektivität: Lebensphänomenologische Beiträge zur Psychologie und zum Wesen des Menschen*. München: Verlag Karl Alber.
- Herrmann, Friedrich Wilhelm von 1998. Fenomenologian käsite Husserlilla ja Heideggerilla. *Heidegger – ristiriitojen filosofi*. Toim. Arto Haapala. Helsinki: Gaudeamus. 105–135.
- Himanka, Juha 1995. Esipuhe: Johdatus reduktioon. Ks. Husserl 1995. 2–23.
- 2002. *Se ei sittenkään pyöri. Johdatus mannermaiseen filosofiaan*. Helsinki: Tammi.
- Huovinen, Erkki 2006. Polylineaarisuus ja konfiguraatioanalyysi [Arvio Tomi Mäkelän kirjasta *Klang und Linie von Pierrot lunaire zu Ionisation*.] *Musiikki* 1: 104–119.
- Husserl, Edmund 1966. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. [Husserliana X.] Haag: Martinus Nijhoff.
- 1981. *Philosophie als Strenge Wissenschaft*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- 1995. *Fenomenologian idea: Viisi luentoa*. Suom. Juha Himanka, Janita Hämäläinen ja Hannu Sivenius. Helsinki: Loki-kirjat.
- 2002 [1913]. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Ihde, Don 1976. *Listening and Voice*. Athens, OH: Ohio University Press.
- 1977. *Experimental Phenomenology: An Introduction*. New York, NY: G. P. Putnam's Sons.
- Ingarden, Roman 1986. *The Work of Music and the Problem of its Identity*. Transl. Adam Czerniawski. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Jankélévitch, Vladimir 2003 [1961]. *Music and the Ineffable*. Transl. Carolyn Abbate. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Jernhake, Klaes-Göran 1999. *Schuberts "stora C-dursymfoni" – kommunikationen med ett musikaliskt konstverk*. Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Musicologica Upsaliensia, Nova Series 15. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Karra, Auli 2005. Tilan ja ajan fenomenologiaa Kaija Saariahon soolohuiluteoksessa *Laconisme de l'aile*. *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuvoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino. 107–124.
- Kerman, Joseph 1985. *Musicology*. London: Fontana Press / Collins.
- Kim, Paul Sung Il 1989. *Messiaen's Catalogue d'oiseaux for Solo Piano: A Phenomenological Analysis and Performance Guide*. PhD. Diss., New York University.
- Kivy, Peter 1993. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Klemola, Timo 2005. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Leppänen, Taru 2002. Teos ja tekijyys. Säveltäjä ja muusikko Nelson Goodmanin, Jerrold Levinsonin ja Nicholas Wolterstorffin taideteorioissa. *Synteesi* 1: 22–36.
- Levinson, Jerrold 1990. *Music, Art and Metaphysics*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Lewin, David 1986. Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception. *Music Perception* 3 (4): 327–392.
- Lippman, Edward 1990. [The Phenomenology of Music.] *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III*. Ed. Edward A. Lippman. Stuyvesant, NY: Pendragon Press. 323–324.
- 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln, NE & London: University of Nebraska Press.
- Lochhead, Judith [Judy] 1989. The Temporal Structure of Recent Music. Ks. Smith (ed.) 1989. 121–165.
- 1998. Retooling the Technique. *Music Theory Online* 4 (2). <www.societymusictheory.org/mto/> (14.11.2004).
- Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä: kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ, Sibelius-Akatemia.
- Mantere, Markus 2005. Mistä musiikkiteos voi puhua? Adorno, new musicology ja tulkinnan poliittisuus. *Musiikin suunta* 2: 14–20.

- Merleau-Ponty, Maurice 2000. Esipuhe ”Havainnon fenomenologiaan”. Suom. Sara Heinämaa. *Tiede ja edistys* 3: 170–182.
- 2003 [1945]. *Phenomenology of Perception*. Transl. by Colin Smith. London & New York, NY: Routledge.
- Mersmann, Hans 1923. Zur Phänomenologie der Musik. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19: 372–397.
- Migliaccio, Carlo 2000. The Philosophy of Music in the 20th Century. *Rivista Italiana di Musicologia* 35 (1–2): 187–210.
- Monelle, Raymond 1996. What is a Musical text? *Musical Semiotics in Growth*. Ed. Eero Tarasti. Imatra & Bloomington: International Semiotics Institute & Indiana University Press. 245–260.
- Moran, Dermot 2000. *Introduction to Phenomenology*. London & New York, NY: Routledge.
- Orth, Ernst Wolfgang 1982. Der Terminus Phänomenologie bei Kant und Lambert und seine Verbindbarkeit mit Husserls Phänomenologiebegriff. *Archiv für Begriffsgeschichte* 26: 231–249.
- Pike, Alfred 1970. *A Phenomenological Analysis of Musical Experience and Other Related Essays*. New York, NY: St. John’s University Press.
- Rauhala, Lauri 2005 [1983]. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rothfarb, Lee A. 1993. The “New Education” and Music Theory, 1900–1925. *Music Theory and the Exploration of the Past*. Ed. Christopher Hatch & David Walter Bernstein. London: University of Chicago. 449–471.
- Schäfer, Rudolf 1964 [1934]. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Berlin.
- Siisiäinen, Lauri 2006. Heidegger, Wagner ja musiikin uhka. *Heidegger: ajattelun aiheita*. Toim. Jussi Backman & Miika Luoto. [Helsinki:] 23°45. 349–364.
- Silliman, A. Cutler 1976. Familiar Music and the Apriori. *Journal of Music Theory* 20: 215–226.
- Smith, F. Joseph 1979. *The Experiencing of Musical Sound*. New York, NY – London – Paris: Gordon & Breach.
- Smith, F. Joseph (ed.) 1976. *In search of musical method*. London: Gordon & Breach.
- (ed.) 1989. *Understanding the Musical Experience*. Montreaux: Gordon and Breach.
- Sokolowski, Robert 2000. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Spiegelberg, Herbert 1982. *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- Tarasti, Eero 2004. Valta ja subjektin teoria. *Synthese* 4: 84–102.
- 2005. Näkökulmia musiikin filosofiaan: Kohti transsendentaalia analytiikkaa. *Musiikin filosofia ja estetiikka: Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Juha Torvinen & Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino. 151–181.
- 2006. Existential and Transcendental Analysis of Music. *Studia Musicali* 34 (2): 233–266.
- Tarvainen, Anne 2005. ”Between me and myself”: Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa *Undo*. *Musiikki* 3: 66–91.
- Tenney, James 1985. [Arvio teoksesta Thomas Clifton, *Music as Heard: a Study in Applied Phenomenology*.] *Journal of Music Theory* 29 (1): 197–213.
- Thorensen, Lasse 1981. En fenomenologisk tillnærmelse til musikteorien. *Studia musicologica Norvegica* 7: 105–140.
- 1987. An Auditive Analysis of Schubert’s Piano Sonata Op. 42. *Semiotica* 66 (1): 211–237.
- Torvinen, Juha 2004. *Musiikki, teos ja eksistentiaalisuus*. Julkaisematon musiikkitieteen lisensiaatintutkimus. Helsingin yliopisto, Humanististen tieteiden kirjasto, Vironkadun kirjasto (Musiikkitiede).

- 2005. Matkalla Heideggerista musiikkiin. *Musiikin filosofia ja estetiikka: Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Juha Torvinen & Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino. 83–105.
- Utriainen, Jaana 2005. *A Gestalt Philosophical Music Analysis: Philosophical Theory, Method, and Analysis of Igor Reznikoff's Compositions*. Jyväskylä Studies in Humanities 39. Jyväskylä: Jyväskylä University. (Saatavilla myös elektronisesti osoitteessa <<http://julkaisut.jyu.fi/?id=951-39-2181-6>>.)
- Vadén, Tere 2001. Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta. *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia. 91–111.
- 2004. Mitä on paikallinen ajattelu? *Niin & näin* 40 (1): 49–55.
- Varto, Juha 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- 1995. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 2001. Esille saattamisen tutkiminen. *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia. 49–58.
- Vuori, Marja 2002. *Katson, soitan, läpielän: pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Välimäki, Susanna 2004. Eettisestä tilasta – paradigman tuolla puolen. *Musiikki* 2: 2–4.
- 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII, Approaches to Musical Semantics 9. Helsinki & Imatra: Finnish Society for Semiotics & International Semiotics Insititute.
- Wolterstorff, Nicholas 1980. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Zuckerandl, Victor 1973. *Man the Musician. Sound and Symbol Vol. II*. Princeton: Princeton University Press.

FL Juha Torvinen (juha.torvinen@helsinki.fi) toimii tutkijana Helsingin yliopiston musiikkitieteessä ja viimeistelee väitöskirjaansa musiikista ja ahdistuksesta filosofisessa ja kulttuuriteoreettisessa perspektiivissä.

Music analysis as ontology I: On the philosophical and historical background of the phenomenological music research

This article has two different points of departure: first, the diverse and undefined nature of the so called phenomenological music research in musicology; and second, my hypothesis according to which phenomenology cannot be taken as a strict musicological-analytical method. Instead, my aim is to show, that the advantages and heuristics of phenomenology in musicology and music analysis in particular, rely on the basically ontological nature of phenomenological philosophy. First, the nature of phenomenological philosophy in general is clarified by concentrating on the central notions of description, reduction, essence, and intentionality. After this I focus on the multi-faceted history of phenomenology of music. In many cases, this history turns out to be related to psychology rather than philosophy. However, some writers – such as Roman Ingarden, Vladimir Jankélévitch, Victor Zuckerandl and Thomas Clifton – have stressed the ontological questions of music from the viewpoint of phenomenology. This part of the field ends my discussion and forms the starting point for the second part of my article in which I will outline the basic traits of ontological (phenomenological) music analysis.

Muoto ja dramaturginen ajattelu Magnus Lindbergin *Feriassa*¹

Takemi Sosa

Magnus Lindbergin (1958–) sävellysten nopeaeleisyys, voimakkaasti eteenpäin suuntautuva musiikillinen liike ja orkestraalinen efektuaalisuus tarjoaa kiinnostavan lähtökohdan sävellyksen rakenteellisen organisaation ja musiikin prosessuaalisuuden sekä etenkin niiden keskinäisen suhteen tutkimiselle: millä tavoin sävellyksen – usein staattiseksi ymmärretyt – rakenteelliset tekijät luovat musiikillista prosessia, teoksen dynaamista luonnetta? Lindberg (2006, 82) on itse kommentoinut sarjallisessa (ja jälkisarjallisessa) musiikissa ongelmaksi nousutta kysymystä musiikin tekstuurin ja sisällön suhteesta tavalla, joka valaisee musiikillisen materiaalin organisaation ja musiikin prosessuaalisuuden suhdetta: ”Yrittin lähestyä ongelmaa ajattelemalla, että tekstuurit alkavat muodostaa sisältöä vasta kun ne joutuvat prosessiin, jossa niille tapahtuu jotakin; staattinen tekstuuri ei voi muodostaa sisältöä”. Tämä näkemys voidaan ymmärtää siten, että Lindbergin musiikissa tekstuuri sisältää pikemminkin musiikillista ”energiaa” ja ”voimaa” kuin hiljaisuutta, ja että juuri se johtaa Lindbergin musiikille tyypilliseen vaikutelmaan musiikin prosessuaalisuudesta. Prosessuaalisuus taas liittyy musiikin kokemukselliseen ja ajalliseen hahmottumiseen.

Jälkitonaalisen musiikin teoria ja tutkimus on pyrkinyt 1980-luvulta alkaen tarkastelemaan yhä enemmän säveltaso-organisaation (vrt. esim. joukkoteoria) lisäksi teosten muotoa ja jatkuvuutta eli on pyritty hahmottamaan teoksen rakenteellisia seikkoja pikemminkin dynaamisena – temporaalisena – prosessina kuin staattisina rakenteina (Koivisto 2003, 45). Samalla myös rytmikka ja musiikillinen aika ovat nousseet entistä enemmän huomion kohteiksi. Tällaista dynaamista lähestymistapaa tarjoavat muun muassa sävellyksellisen designin sekä transformaatioajattelun teoriat.² (Ibid.; ks. myös Koivisto 1999.) Myös musiikkisemiotiikan piirissä kehiteltyjä musiikin dynaamisuutta ja prosessuaalisuutta teoretisoivia lähestymistapoja on sovellettu jälkitonaaliseen musiikkiin (esim. Sivuoja-Gunaratnam 1997), joskin huomattavasti vähemmän kuin klassismin ja romantiikan ajan musiikkiin. Tässä artikkelissani, joka käsittelee Lindbergin vuonna 1997 valmistunutta orkesteriteos *Feriää*, nojaan pyrkimyksessä hahmottaa musiikin prosessuaalisuutta viimeksi mainittuun tutkimusperinteeseen

¹ Kiitän Suomen kulttuurirahastoa apurahasta, joka mahdollisti tämän artikkelin kirjoittamisen. Kiitän myös *Musiikki*-lehden kahta nimetöntä asiantuntijaa sekä päätoimittajaa käsikirjoitusta koskeneista arvokkaista kommentteista.

² Suomessa uuden musiikin analyysistä ylipäättään ovat kirjoittaneet esim. Koivisto 1999 ja 2005; Castrèn 1989 ja 1994; Hämeenniemi 1982. Ks. myös Otonkoski (toim.) 1991.

lähestymällä tutkimuskohdettani *musiikillisen dramaturgian ja narratiivisuuden* käsitteiden pohjalta.

Dramaturgia (vrt. draama eli näytelmä) on ennen kaikkea teatteritieteen, esimerkiksi näytelmien ja oopperan tutkimuksessa ja niiden estetiikassa käytetty käsite, jota kuitenkin voidaan käyttää myös musiikin tarkastelussa ja sävellysestetiikasta puhuttaessa. Musiikillisella dramaturgialla tarkoitan eräänlaista sävellyksellistä strategiaa siinä mielessä kuin esimerkiksi Kalevi Aho (1991) on kyseistä termiä käyttänyt. Se viittaa tapaan, jolla säveltäjä konstruoi musiikillista organisaatiota ottaen huomioon sekä ns. reaalisen että elämyksellisen ajan etenemisen³ sekä musiikillisen materiaalin ja sävellyksellisen kokonaisnäkömyksen välisen suhteen (Aho 1991, 17–26). Musiikin *prosessuaalisuudella* tarkoitan taas musiikillisen prosessin rakentamista osana sävellyksen dramaturgiaa; se siis viittaa dramaturgiseen kokonaissuunnitteluun pohjautuviin musiikillisiin tapahtumiin ja tapahtumien muutoksiin. Ankkuroin siten dramaturgian käsitteen pikemminkin säveltäjän kuin kuulijan näkökulmaan.⁴

Valmiin teoksen dramaturgista rakennetta ja musiikin prosessuaalisuutta voidaan kuitenkin luonnollisesti tarkastella myös kuulijan näkökulmasta. *Narratiivisuuden* käsitteellä viittaankin artikkelissani pikemminkin kuulokokemuksessa hahmottuvaan musiikin dramaturgiaan. Narratiivisuuden käsite viittaa ajassa kehkeytyneisiin tai kehkeytyviin tapahtumiin; tätä tapahtumien sarjaa voidaan tarkastella temporaalisesti rakentuvana prosessina, jolloin tapahtumille annetut merkitykset muodostavat narraation eli kertomuksen, mielekkään tarinan. Musiikki tapahtuu aina ajassa, ja esimerkiksi musiikillisten jännitteiden (konfliktien) ja niiden purkamisten vuorottelu voidaan nähdä yhtenä narratiivisena arkkityyppinä (esim. Beard & Gloag 2005, 115). Musiikillista narratiivisuutta on määritelty ja käytetty musiikkianalyyysissä monin, varsin erilaisinkin tavoin (ks. esim. Nattiez 1990; Sivuoja-Gunaratnam 1996 ja 1997; ks. myös esim. Monelle 1992). Tässä artikkelissani perustan narratiivisuuden käsitteen musiikkianalyttisen käytön pääasiassa Eero Tarastin (1994) Greimas-vaikutteiseen lähestymistapaan mutta lähestymistapaani on keskeisesti vaikuttanut myös Anne Sivuoja-Gunaratnamin (1997) tapa soveltaa narratiivista lähestymistapaa sarjalliseen musiikkiin. Tarastin (1994) teorian mukaan teoksen narratiivisessa kehkeytymisessä voidaan teoksen ns. diskursivisaation tasolla erottaa kolme analyttistä ulottuvuutta: musiikin 1) spatiaalinen, 2) temporaalinen ja 3) aktoriaalinen ulottuvuus. Spatiaalisuus viittaa sävelvaruuden organisaatioon (esim. harmoniat ja rekisterit sekä orkestraatio), temporaalisuus teoksen ajalliseen organisaatioon (esim. musiikillinen syntagma eli ”teoksen logiikka” sekä rytmikka ja metriikka) ja aktoriaalisuus temaattiseen ja motiiviseen organisaatioon eli musiikillisen

³ Musiikin reaalin etenemisnopeus viittaa siihen absoluuttiseen tempoon, ”jolla sävelteos etenee ajassa”. Tämä poikkeaa siitä, miten kuulija kokee sävellyksen elämyksellisessä ajassa. (Aho 1991, 17–26). Musiikillisesta ajasta ja temporaalisuudesta ks. esim. Kramer 1988 ja Padilla 1996; jälkitonaalisen musiikin yhteydessä ks. esim. Koivisto 2005.

⁴ Myös esimerkiksi Heiniö (1994, 248–249) on puhunut Lindbergin kohdalla teosten dramaturgiasta vaikei käsitettä määrittelekään.

tekstin ”toimijoihin”.⁵ (Tarasti 1994, 48.) Narratiivisuuteen liittyvien huomioiden tarkoitus on artikkelissani täydentää säveltäjän rakennekaavioiden perusteella tekemiäni *Ferian* muotoa ja musiikillista dramaturgiaa koskevia tarkasteluja. Narratiivisuus ottaa myös selkeämmin huomioon kuulokokemuksen ja ylipäättään musiikin kokemuksellisen vastaanoton.

Musiikin narratiivisuuden kannalta musiikin prosessuaalisuus johtaa siis väistämättä kysymykseen siitä, miten teoksen musiikillinen dramaturgia on rakennettu ja miten teos kuulijan kannalta hahmottuu. Analysoidessani musiikin prosessuaalisuutta Lindbergin *Ferissa* tarkasteluni tapahtuukin paikoin säveltäjän ja kuulijan näkökulmien vuoropuheluna. Aho (1991, 14) on todennut, että ”sävellyksen dramaturgiassa olennaisena osana on se, miten säveltäjä kykenee teoksellaan manipuloimaan kuulijan ajan kokemisen tietoisuutta”. Yksi minua erityisesti kiinnostava seikka onkin, millä tavoin Lindbergin musiikki manipuloi musiikillisen ajan kokemista ja miten Lindbergin musiikille tyypillinen keskeytyksettä jatkuva, tauoton musiikillinen liike sekä harmoniasarja rakentavat sävellyksen dramaturgista kokonaisuutta. Tämä on artikkelini ja analyysini lähtökohhta. Tarkoitukseni on tarkastella Lindbergin *Ferian* edellä kuvattujen seikkojen – sävellyksen rakenteellisen organisaation sekä prosessuaalisuuden – avaamasta näkökulmasta. Tarkastelen *Ferian* musiikillisia aineksia ja muotoratkaisuja ns. perinteisen eli musiikin eri parametreihin kohdistuvan musiikkianalyysin sekä narratiivisten tulkintojen kautta ottamalla huomioon säveltäjän omat teoksen rakenteelliseen hahmoon liittyvät sävellystekniset intentiot. Tämän vuoksi keskeisenä musiikkianalyttisenä aineistona toimivat partituurin ja äänitteen lisäksi tekemäni säveltäjän haastattelut sekä säveltäjältä saamani *Ferian* syntyprosessiin liittyvä luonnosaineisto, joka pitää sisällään esimerkiksi teoksen harmoniaan, rakenteeseen ja rytmikkaan liittyviä kaavioita ja muistiinpanoja (näistä tarkemmin ks. lähdeluettelo). Tämän aineiston kautta pohdin *Ferian* musiikillista materiaalia, dramaturgista muotoa ja musiikin prosessuaalisuutta synnyttäviä musiikillisen jännitteen kasvattamis- ja purkamiskeinoja. Analyysini tarkoitus on siis *Ferian* dramaturgisen kokonaisuuden tarkastelu säveltäjän omien rakennem. kaavioiden perusteella.

Luon ensin lyhyen katsauksen Lindbergin 1990-luvun sävellystekniikkaan. Sen jälkeen käsittelen säveltäjän omien rakennekaavioiden perusteella *Ferian* muotoa ja poimin teoksesta esille dramaturgisesti merkittäviä kohtia. Musiikillisten aiheiden rakentumista sekä ns. prosessitaitteita tarkastellaan paikoin hyvinkin yksityiskohtaisesti niiden dramaturgisen merkittävyyden vuoksi. Kuten jo todettu, säveltäjän muistiinpanojen myötä esiin nousevien säveltäjän omien

⁵ Tarastin teorian pohjana olevan A. J. Greimasin narratiivisuus-käsityksen lähtökohdana on kielitieteellinen semiotiikka. Tarastin musiikkisemioottisessa teoriassa Greimasin kolme narratiivista ulottuvuutta muodostavat vain yhden tason kerronnallisuuden generatiivisesta kulusta. Kaikkiaan tasoja on neljä: 1) isotopiat eli tekstin laajahkot, perussegmentoinnin kriteereinä toimivat merkitystasot; 2) tekstin diskursiivisoinnin tasolla olevat artikulaatiokategoriat eli spatiaalisuus, temporaalisuus ja aktoriaalisuus; 3) modaliteetit eli eräänlaiset tekstuaaliset ”voimat” ja 4) feemit/seemit ja figuurit eli musiikillisen materiaalin pienimmät merkitsevät yksiköt. (Tarasti 1989, 4–7; 1994, 47–54.)

käsitysten lisäksi hahmottelen teoksessa narratiivisuutta koskevia aspekteja sekä ns. unisono-dramaturgiaa. Musiikillisen dramaturgian spatiaalisen, temporaalisen ja aktoriaalisen ulottuvuuden kannalta huomioon otettavia seikkoja ovat muun muassa musiikillisten aiheiden esiintymis- ja kehittelytavat (tematisoituminen) sekä musiikin jännitys–purkaus-prosessit. Unisono-dramaturgialla viitataan siihen Lindbergin musiikin tyylipiirteeseen, että teoksen dramaturgiassa huippukohdassa kärjistävä musiikillisten elementtien jännitys purkautuu unisono-rakenteena tai -tekstuurina ja usein tonaalisen tai rytmisen elementin yhteen sitomassa muodossa.

Vaikka *Feria* on keskeisenä ja kiinnostavana Lindbergin orkesteriteoksena saanut yleistä huomiota osakseen, ei siitä ole tietääkseni kirjoitettu musiikki-analyttisin painoituksin. Lindbergin sävellyksistä analyttisempää huomiota ovat sen sijaan saaneet esimerkiksi orkesteriteokset *Kinetics* (Eybl & Mäkelä 1999), *Kraft* (Cholleton 1993) ja *Marea* (Otonkoski 1991a), kamariorkesteriteokset *Corrente* (Oramo 2005) ja *Joy* (Szendy 1993) sekä kamarimusiikkiteos *Ur* (Cholleton 1993).⁶

Lindbergin 1990-luvun sävellystekniikasta

Lindbergin musiikkia on usein kuvattu ”perusluonteeltaan nopeaksi” (Heiniö 1994, 476; 1995, 248; vrt. myös esim. Long 1999; Mäkelä 1992). Lindbergin varhaisteoksia, jotka ovat syntyneet 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun välisenä aikana, luonnehtii jälkisarjalliselle tyylille ominaisesti monimutkainen polyyrytmyisyys ja teräväsävynen sointimassa, jonka taustalla on usein tietokoneen (jonkin laskennallisen ohjelman) avulla tuotettu monimutkainen harmoninen rakenne. Vuonna 1985 sävelletty orkesteriteos *Kraft* on hyvä esimerkki tästä Lindbergin tyylistä, jota luonnehtii harmonisen ja rytmisen aineksen monimutkainen kudos. Orkesteritrilogian (*Kinetics* 1989–1990, *Marea* 1989–1990 ja *Joy* 1989–1990) ja pianokonserton (1991) jälkeen Lindbergin sävelkieli on yksinkertaistunut ja musiikin tekstuuri on tullut selkeämmäksi.

1990-luvulla Lindbergin sävellystekniikan keskeisiksi elementeiksi nousivat (1) synteettinen asteikko (ja tähän liittyen 12-sävelsointuihin perustuva harmonia), (2) spektriharmonia ja (3) ”gestiikaksi” kutsuttu musiikillisten eleiden käyttö. Synteettisellä asteikolla tarkoitetaan nykymusiikin yhteydessä säveltäjän itse konstruoimaa asteikkoa, jolla ei ole mitään muuta vakiintunutta nimeä (vrt. esim. Väisänen 1978, 389; synteettisestä asteikosta sävellystekniikan osana ks. esim. Persichetti 1961). Tässä artikkelissa viitataan synteettisellä asteikolla Lindbergin tapaan järjestää 12-sävelrivi asteikon muotoon sävelasteittain alhaalta ylöspäin eli alkaen matalimmasta ja päättyen korkeimpaan säveltasoon.⁷ Lindbergin *Fe-*

⁶ Yleisesityksiä ja tyylianalyysyjä Lindbergin musiikista ks. edellä mainittujen lisäksi esim. Long 1999; Heiniö 1994 ja 1995, 460–477; Mäkelä 1992; Korhonen 1990. Muuta Lindbergiin liittyvää musiikkikirjallisuutta ks. esim. Stenius 2006 sekä Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen internet-sivustot www.fimic.fi.

riiä koskevasta luonnosmateriaalista näkee, että säveltäjä on muodostanut 12-sävelasteikon yhdistämällä kaksi heksakordia oktaavialassa siten, että asteikon 12 säveltä esiintyvät vain määrättyissä rekistereissä (ks. kaavio 1 ja esimerkit 1; tästä tekniikasta tarkemmin ks. Oramo 2005, 8). Siten synteettinen asteikko jäsentää Tarastin (1994) terminologialla ilmaistuna sekä teoksen ns. sisäistä (vrt. säveltaso-organisaatio ja harmonia) että ulkoista (vrt. rekisterit) spatiaalisuutta. Lindbergin *Correntessa* (1992) musiikillinen materiaali on johdettu synteettisestä 12-sävelasteikosta, jonka toisesta heksakordista säveltäjä on edelleen muokannut kuusi modusta. Lindbergin 1990-luvun sävellyksissä tällainen ”synteettisten asteikkojen merkitys uusina moodeina”⁸ on vahvasti läsnä ja muistuttaa esimerkiksi Olivier Messiaenin ”rajoitetusti transponoitavien moodien” (ransk. *modes à transpositions limitées*) järjestelmää. Puhunkin artikkelissani kyseisen Lindbergin tekniikan yhteydessä juuri ”moodeista”; Lindberg (2003f) on itsekin todennut käyttäneensä asteikkoja moodeina.⁹

Spektriharmonia viittaa jonkun äänen yläsävelsarjaan eli osasävelrakenteseen perustuvaan harmoniaan. Lindberg on itse puhunut sävellystensä yhteydessä spektriharmoniasta, ja vaikka spektriharmonia tarkalleen ottaen liittyy mikrointervalleihin, viittaa artikkelissani sillä Lindbergin spektrimäiseen harmoniaan tasavireisessä sävelmaailmassa. Spektriharmonia toimii Lindbergin 1990-luvun teoksissa usein perusharmoniana, ja se myös usein tukee musiikillisen aiheen tai teeman luonnetta. Narratiivisuuden kategorioita ajateltaessa spektriharmonia liittyy ennen kaikkea spatiaalisuuteen (vrt. Tarasti 1994).

Gestikka eli eleellisyys viittaa tiettyyn musiikin hahmotustapaan, josta Lindberg on itse puhunut jo varhaisteoksistaan alkaen mutta joka saa aivan uudenlaista painavuutta ja merkitystä hänen 1990-luvun teoksissaan. Lindberg (2003f; ks. myös Sosa 2005, 114) viittaa sillä tekstuurin pinnassa ilmenevään jatkuvaan musiikilliseen liikkeeseen (mainiten esimerkiksi Bachille tyypillisen jatkuvan kuudestoistaosa-kuvion), jonka avulla säveltäjän on tarkoitus tuottaa teokseen eteenpäin vievää musiikillista energiaa. Lindberg puhuu tästä tekniikastaan ”loputtomana musiikillisena eleenä”, ”gesturaalisena ilmeenä” sekä ”kontinuumina” (ibid.). Narratiivisuuden kategorioita ajatellen tällä tekniikalla on merkittävä osuus teoksen temporaalisuuden luomisessa (vrt. Tarasti 1994). Eleistä (engl. *gestures*) on nykymusiikin yhteydessä puhunut myös esimerkik-

⁷ Viittaa artikkelissani asteikolla joukkoon asteittain järjestettyjä säveliä, jotka on järjestetty säveltasojen mukaisesti alkaen alimmasta ja päättyen korkeimpaan. Asteikkoon perustuvassa musiikillisessa jaksossa asteikon sävelten esiintymisjärjestykset ovat vapaampia kuin rivin. Rivin käsite viittaa kaksitoistasäveljärjestelmään, jossa kromaattisen asteikon kaikki kaksitoista säveltä esiintyvät kerran säveltäjän määräämässä tietyssä järjestyksessä. Asteikko on riviä laajempi käsite; rivin voidaan katsoa kuuluvan asteikkojärjestelmään sen yhtenä osana.

⁸ Ilmaisu on Tobeckin & Väisänen (1978, 295).

⁹ Uudessa musiikissa moodilla viitataan ylipäätään laajasti asteikkorakenteisiin ja rytmisiin ym. rakenneperiaatteisiin eikä suppeasti keskiaikaiseen modaalirytmikkään, mensuraalinuottikirjoitukseen tai kirkkosävellajeihin (esim. Otonkoski 1991b, 253).

si säveltäjä Brian Ferneyhough, jonka kursseille Darmstadtissa Lindbergkin on osallistunut.¹⁰

Kolme edellä mainittua elementtiä – synteettinen asteikko, spektriharmonia ja gesturaalisuus – toimivat tärkeinä työkaluina Lindbergin sävellystyössä tekstuurin rakentamisessa; musiikillisen materiaalin tasolla säveltäjä rakentaa musiikilliset aiheet näiden kolmen pääperiaatteen avulla. Esimerkiksi *Ferian* tekstuurissa näiden kolmen elementin toimintaa voidaan hahmottaa siten, että spektriharmoniaa käytetään tekstuurin vertikaalisen ulottuvuuden rakentamiseen ja musiikillista jatkuvuutta tuottavaa gestiikkaa tekstuurin horisontaalisen ulottuvuuden rakentamiseen, ja lisäksi kumpaakin ulottuvuutta yhdistää tietyn rivin määräämän asteikon (moodin) käyttö.

Vielä 1980-luvulla Lindbergin sävellystyöliä hallitsivat suurten, markanttien eleiden käyttö sekä ns. chaconne-periaate. Jälkimmäinen viittaa muuntelutekniikkaan, jonka muunneltava yksikkö muodostuu toistuvasta harmonisesta kulusta tai/ja bassoaiheesta.¹¹ Esimerkiksi *Joyssa* (1989–1990) pääharmonia muodostuu kahdeksasta soinnusta, joista jokainen rakentuu bassosävelensä yläsävelsarjasta (tarkemmin tästä ks. Szendy 1993, 54). Soinnut muodostavat chaconnen tapaan syklisten sointuketjun, ja niiden esiintymisjärjestys noudattaa määrättyä bassoliikettä. 1990-luvun teoksiin verrattuna Lindbergin 1980-luvun teosten chaconne-periaatteeseen pohjautuvat harmoniasarjat käyttävät laajempia intervaleja, jotka muodostavat teräviä eleitä (esimerkiksi musiikillista fraasia luonnehtii laaja intervallihyppy). Chaconne-periaatteen mukainen kehittäminen on siis yksi musiikillisen jatkuvuuden rakentamistekniikka. (Lindberg 2003f; myös ks. Sosa 2005, 114 ja 126.) Narratiivisuuden kategorioissa se luo ennen kaikkea teoksen spatiaalista ja ns. sisäistä temporaalista ulottuvuutta (vrt. Tarasti 1994). Ilkka Oramo (2005, 7) on selvittänyt Lindbergin chaconne-periaatetta jatkuvana muunnelmamuotona, joka perustuu sarjaan 12-sävelsointuja. ”Koska jokainen sointu, joiden määrä vaihtelee 6:sta 13:een eri teoksissa, sisältää kaikki tasavireisen asteikon 12 säveltä, ne eroavat toisistaan vain sen suhteen, miten sävelet on asetettu säveltasovaruteen. Jokainen soinnun sävel on käytettävissä vain määrättyissä rekistereissä, tarkemmin sanottuna joka toisessa oktaavialassa.” (Ibid.) 1990-luvulle tultaessa Oramon toteama 12-sävelsointuun

¹⁰ Ferneyhoughin mukaan musiikillinen ele on parametrinen laatujen kokonaisuus, eräänlainen musiikin pienin merkitsevä yksikkö, jonka toimintamahdollisuuksille sävellyksen kulku rakentuu (Koivisto 2005, 441; tarkemmin ks. Ferneyhough 1993 ja 1995). Heiniö (1995, 245) puhuu Lindbergin varhaisten teosten yhteydessä eleistä ”eri parametrien suhteen määriteltyinä tapahtumina ja tilanteina”. Tonaalisen musiikin yhteydessä teoriaa musiikillisista eleistä on kehittänyt muun muassa Robert Hatten (2004).

¹¹ Vanhassa musiikissa chaconne voi muodostaa esimerkiksi tanssisarjan osan. Barokin oopperoissa se viittaa yleensä mahtipontiseen tanssiin (esim. Lully, Rameau, Gluck), jonka alkuperänä on pidetty villiä ja nopeaa, Espanjan Amerikan siirtokunnista Eurooppaan vaeltanutta tanssia. (Esim. Silbinger 2001.) Chaconne-periaate liitetään niin tiukasti Lindbergin musiikkiin, että tuore Lindbergiä käsittelevä populaari kirja on ottanut termin kirjan pääotsikoksi asti: *Chaconne: en bok om Magnus Lindberg och den nya musiken* (Stenius 2006).

perustuva chaconne-periaate on vakiintunut Lindbergin musiikin tekijänä, mikä näkyy ja kuuluu myös *Feriasta*. Lindbergin 1980- ja 1990-luvun teosten chaconne-periaatteiden voidaan kuitenkin nähdä poikkeavan toisistaan. 1980-luvun teoksissa chaconne-periaatetta hyödynnetään spektriharmonian (vertikaalisesa) yhteydessä, 1990-luvun teoksissa sitä hyödynnetään 12-sävelsoinnun eli ns. synteettisen asteikon ja moodin määräämän harmonian yhteydessä. Ja vaikka esimerkiksi *Mareassa* (1989–1990) chaconne-harmonia perustuukin jo 12-sävelsointuun, teoksen tapa käyttää 12-sävelsointua harmonisena aineksena näyttää olevan erilainen kuin Lindbergin myöhemmissä teoksissa.¹²

1980-luvun lopulta alkaen Lindbergin sävellystyössä keskeiseksi ongelmaksi nousi musiikillisen epäjatkuvuuden ongelman ratkaiseminen. 1990-luvulla tämä pyrkimys näyttäytyy ensimmäisen kerran orkesteriteoksessa *Corrente* (1992). Siinä Lindberg soveltaa ns. ”blokki-organisaation” tekniikkaa, joka hänen myöhemmässä sävellystyylissään on kehittynyt ”musiikillisen kontinuumin” tekniikaksi (Lindberg 2003f; Sosa 2005, 114), josta jo edellä puhuttiin gesturalisuutena. Musiikillinen kontinuum on säveltäjän itsensä esittelemä termi, joka tarkoittaa 16- ja 32-osanuoteista koostuvaa tremolo- ja asteikkomaista kuviota, joka ilmenee teoksessa ikään kuin loputtomasti jatkuvana ja katkeamatonta jatkuvuutta tuottavana elementtinä. Sen keskeinen tehtävä narratiivisuuden kannalta on temporaalisen syntagman luonti. Lindbergin (2003f) mukaan kontinuum on ”voimakkaasti pintaan nouseva jatkuva kuvio, jolla ei ole varsinaisesti alkua tai loppua”. Kontinuum-periaatteella Lindberg pyrkii yhdistämään musiikillisen tekstuurin horisontaalisen ja vertikaalisen ulottuvuuden ja se on leimallisesti läsnä kaikissa Lindbergin 1990-luvun teoksissa.

Oramon (2005, 15) mukaan *Corrente* on avainteos Lindbergin 1990-luvun jälkeisten teosrakenteiden ymmärtämiseen siinä mielessä, että siinä Lindberg käyttää jo aiemmin tyyliinsä vakiintunutta chaconne-periaatetta aikaisempaa pelkistetympin ja lisäksi Lindberg jatkaa saman periaatteen soveltamista lähes kaikissa myöhemmissä teoksissaankin. *Correnten* chaconne-periaatetta, jonka mukaan teoksen musiikilliset aiheet rakentuvat 12-sävelsointujen sarjasta, on käytetty lähes samalla tavalla *Feriassakin*. *Feria* on myös siinä mielessä Lindbergin 1990-luvun tyyllille tyypillinen teos, että se on rakenteellisesti selkeä ja koostuu muutenkin Lindbergin sävellystyylille luonteenomaisista keinovaroista. Mutta teos on kiinnostava myös siinä mielessä, että sen musiikillinen dramaturgia ilmentää hyvin Lindbergin sävellysesteettisiä näkemyksiä yleensäkin. Erikoista Lindbergin teosten kontekstissa *Feriassa* on sen hitaassa osassa oleva alluusio Claudio Monteverdin (1567–1643) aariaan *Lamento D’Arianna* (1608; ”Lasciate mi morire” oopperasta *Arianna*; palaan tähän myöhemmin). Seuraavaksi käsitelen *Ferian* rakenteellista hahmoa Lindbergin luonnosmateriaalin pohjalta.

¹² Tarkemmin tästä ks. Chester Musicin internet-kotisivu www.chestermusic.com, ”Marea” sekä ”Corrente II”. Säveltäjä on itse maininnut hylänneensä chaconne-periaatteen pianokonserttonsa (1991) jälkeen (Oramo 2005, 5).

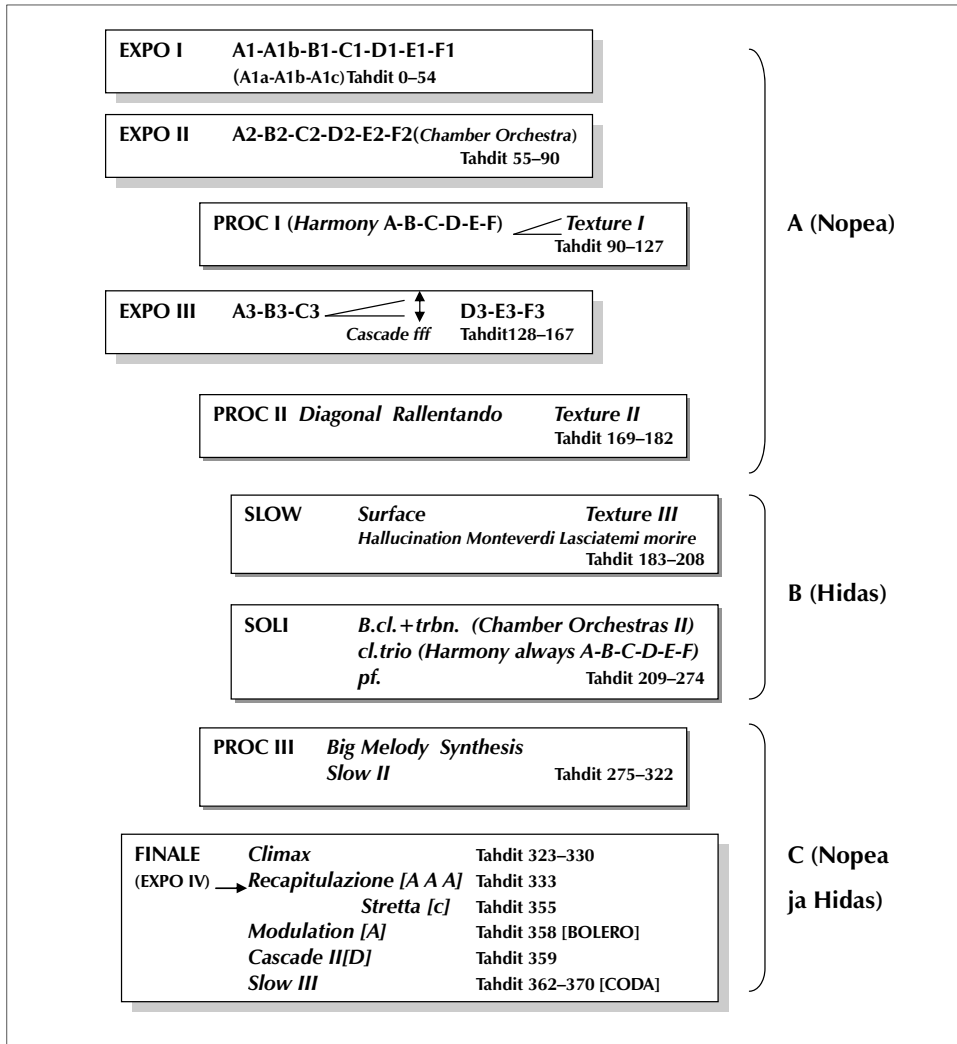
Lindbergin *Ferian* luonnosmateriaaliin sisältyvien rakennekaavioiden pohjalta voidaan tarkastella säveltäjän tekemiä teoksen muotoon liittyviä ratkaisuja sekä teoksen temporaalista dramaturgiaa kaavio 1:n osoittamalla tavalla. Kaaviossa 1 on yhdistetty kaksi Lindbergin *Feriaa* varten laatimaa rakennekaaviota (Lindberg 2003b ja 2003c). Kaaviosta käy ilmi säveltäjän nimeämät taitteet (kuvattu laatikoina) sekä niissä esiintyvät musiikilliset aiheet. Esimerkiksi EXPO I tarkoittaa ensimmäistä ekspositiotaitetta ja PROC I ensimmäistä ns. prosessitaitetta. Musiikillisia aiheita *Ferias*sa on kaikkiaan kuusi (A–F); aiheet on merkitty kaavioon samalla tavalla kuin luonnosmateriaalissa. Kirjain–numero-symbolit A1–A1b–B1 jne. viittaavat aiheiden esiintymiin. Säveltäjä on siis merkinnyt rakennekaavioihin selkeästi ne ns. ekspositio-taitteet, joissa teoksen musiikillisen materiaalin kannalta keskeiset kuusi aihetta esiintyvät. Esimerkiksi ensimmäisessä ekspositiotaitteessa (EXPO I) esiintyvä A-aihe on A1, ekspositio II:ssa A2 jne. Aiheiden ekspositio kertaantuu neljästi (EXPO I, II, III ja finaalin EXPO IV) ja ne vuorottelevat prosessitaitteiden kanssa (PROC), jotka toimivat siirtymäjaksoina, joiden jälkeen ilmenee uutta materiaalia ja uusi taite tai osa (EXPO I ja II esiintyvät kuitenkin peräkkäin ilman välissä olevaa prosessitaitetta; prosessitaitte II:n ja III:n välisiä taitteita käsittelem hieman myöhemmin). Taitteita kuvaavissa laatikoissa on lisäksi kursivilla merkityjä sanoja, jotka olen poiminut luonnosmateriaalista esille, koska ne ilmaisevat dramaturgisesti merkittäviä musiikillisia seikkoja ja tapahtumia ja liittyvät muun muassa orkestraatioon, tekstuuriin ja harmoniaan sekä muihin rakenteellisesti tärkeisiin tekijöihin.

Kaavion oikeassa laidassa kaarisulkujen yhteydessä olevat kirjaimet A, B ja C viittaavat teoksen osiin (suluissa kunkin osan tempoluonteiden ilmaus), jotka ovat taitteita laajempia. Esimerkiksi taitteet EXPO I, EXPO II, PROC I ja EXPO III kuuluvat teoksen ensimmäiseen, nopeaan A-osaan. Tämä jako ei kuitenkaan tule Lindbergin luonnosmateriaalista vaan omasta tulkinnastani; kokonaisuudessaan säveltäjän laatimista rakennekaavioista sekä partituurista voidaan mielestäni lukea rakenteen jakautuminen kolmeen toisissaan kiinni olevaan osaan nopea–hidas–nopea -periaatteella (ABC).¹³ Tempon ja tekstuurin perusteella voidaan päätellä, ja kuten taitteen nimikin kertoo, että SLOW-taitteesta alkaa hidas osa (B). Sen alussa esiintyy edellä mainittu Monteverdi-alluusio. Näin laaja hidas osa on harvinainen Lindbergin musiikissa – siitä huolimatta, että muissakin Lindbergin teoksissa esiintyy hitaita osia ja esimerkiksi *Correntessa* esiintyy hitaassa tempossa viittaus Henry Purcellin teokseen *Funeral Music for Queen Mary*. Säveltäjä (Lindberg 2003f) on itsekin todennut, ettei hän ollut aiemmin kirjoittanut sellaista hidasta osaa kuin *Ferias*sa.¹⁴ Alluusio-taitteen jälkei-

¹³ Käytän sekä aiheista että teoksen osista merkintänä osittain samoja kirjaimia (ABC). Sekaannuksen vaaraa ei mielestäni kuitenkaan ole, koska asiayhteydestä käy aina selkeästi ilmi, onko kyse aiheista vai teoksen osista.

¹⁴ Hitaan osaan ja Monteverdi-aluusion merkityksen pohtiminen Lindbergin tuotannon ja sävellysestetiikan kontekstissa olisi mielenkiintoista, mutta kysymyksen perusteellinen käsittely jää toiseen kertaan (ks. kuitenkin Sosa 2005).

sessä, teoksen hitaan B-osan päättävässä SOLI-taitteessa soolosoittimet esiintyvät virtuoosisesti kamarimusiikillisissa kokoonpanoissa. C-osan avaa kolmas prosessitaite (PROC III), josta alkaen musiikki muuttuu taas aktiivisemmaksi ja tempo nopeammaksi. Kaikki aiheet esiintyvät selkeästi (tahdit 275–296), ja koko ajan yhä dramaattisemmaksi kiihtyvä osa alkaa muodostaa teoksen finaalia ja loppua kohti etenevän huipennuksen.



Kaavio 1. Lindbergin (2003b ja 2003c) luonnosmateriaalin pohjalta laadittu *Ferian* rakennekaavio.

Ensimmäinen nopea osa (A) toimii aiheiden esittelyosana. *Ferian* musiikillinen perusmateriaali muodostuu *Correnten* ja vuonna 1996 sävelletyn orkesteriteos *Arenan* tavoin 12-sävelsointusarjan pohjalta muokatuista kuudesta aiheesta (aiheet A–F). Aiheet esiintyvät aina samassa järjestyksessä ja ekspositioiden tahti-

määrä supistuu teoksen edetessä: EXPO I on 54 tahtia, EXPO II 36 ja EXPO III 40; FINALE-taitteeseen sisältyvä, *recapitulazioneksi* eli kertaukseksi määritelty EXPO IV käsittää 25 tahtia. Aiheet ovat luonnollisesti teoksen dramaturgian kannalta keskeisiä elementtejä, ja niiden temporaalinen – musiikin syntagmaattinen – toteutus ja organisaatio on teoksen narratiivisen prosessin kannalta mielenkiintoisesti laadittu. Aiheiden rakennusperiaatteet ja syntagmaattinen organisaatio teoksen kokonaisuudessa liittyy niin temporaaliseen, spatiaaliseen kuin aktoriaaliseenkin narratiivisuuden ulottuvuuteen. Käsittelen seuraavaksi aiheiden rakentumista.

Musiikillisen materiaalin rakentuminen, aiheet ja teoksen sisäinen aktori

Feria lähtee liikkeelle trumpettien esittämällä vahvasti karakteristisella aiheella A, jonka fanfaarimaiset eleet ilmentävät räjähtävää ja dramaattista jännitystä (ks. esimerkki 1). Kutsun aihetta fanfaari-aiheeksi. Esimerkissä 1 on kuvattu A-aiheen lisäksi 12-sävelasteikko, josta aiheen säveltasorakenne on johdettu. Asteikko koostuu kahdesta heksakordista, jotka ovat rakenteeltaan symmetriset suhteessa toisiinsa: kahden ensimmäisen sävelen (cis ja dis) ja kahden viimeisen sävelen (c ja d) intervallit ovat suuria sekunteja, kaikki muut intervallit ovat pieniä sekunteja (symmetria-akseli on merkitty katkoviivalla). Fanfaari-aihe (A) perustuu siis *Ferian* 12-sävelasteikon vasemman puoliskon heksakordiin (cis:stä g:hen).

The image shows a musical score for Trumpet in C. The top staff is a fanfare theme in 8/16 time, marked with a tempo of quarter note = 144. The bottom staff shows a 12-tone scale in G major, with a dashed vertical line indicating a symmetry axis between the notes C and G. Brackets labeled 'koko askel' (whole step) are placed under the intervals between C and D, and between G and A.

Esimerkki 1. Lindbergin Ferian aloittava fanfaarimainen aihe A ja sen pohjana oleva 12-sävelasteikko (Lindberg 2003d).

Säveltäjän luonnosmateriaali valaisee aiheiden rakennustekniikkaa. Kuvassa 1 nähdään Lindbergin luonnosmateriaalia, jota hän itse kutsuu "harmoniakartaksi". Siitä näkyy fanfaariaiheen (A) alkusiemen. Ylhäällä vasemmalla on fanfaari-aiheeseen viittaava merkki "A", sen vieressä on tempomerkki sekä irrallinen, säveltasoton rytmikaava, joka ilmaisee aiheen perusrytmin. Näiden merkintöjen alla on asteikko, joka määrää aiheen sävelkorkeudet. Kuvan keskellä olevilla viivastoilla näkyy d-pohjainen spektriharmonia, jota käytetään hyväksi aiheen esiintymien harmonisessa suunnittelussa.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Feriaa' by Magnus Lindberg. The score is written on multiple staves, with a prominent section labeled 'A' at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. On the left side, there are several annotations: '6-16 (6-21)', '6-213', '6-205 (6-21, 6-213)', '6-21', '6-216 (6-213)', and '6-21 (6-16)'. Below these, the words 'Cadenza' and 'Vindes' are written. The score is divided into sections marked with letters 'A', 'D', and 'E' in boxes. The notation is dense and complex, reflecting the intricate harmonic structure of the piece.

Kuva 1. Lindbergin *Feriaa* varten laatima harmoniakartta (Lindberg 2003a).

Harmoniikartassa näkyy runsaasti asteikkoja. Siitä käy myös ilmi, että kukin asteikko on muokattu siten, että kaksi heksakordia on yhdistetty symmetrisesti – aivan kuten esimerkiksi 1:ssäkin. Heksakordilla on aiheiden rakentumisessa tärkeä rooli: heksakordin kuutta säveltä käsitellään ikään kuin ”joukkosävelikkönä”

siten, että aiheet perustuvat heksakordin säveltasoihin. Säveltäjä on itse selittänyt tätä muun muassa seuraavasti:

Tällaisilla kuuden sävelien joukoilla olen tehnyt työtä. Sitten on pohja- tai perussäveliä, jotka ovat yläsävelsarjoja ja jotka kuuluvat tiettyihin harmonioihin. Kartat on rakennettu siten, että niitä yhdistää nimenomaan synteettinen asteikko, joka on sykli. (Lindberg 2003f; ks. myös Sosa 2005, 109.)

Siellä on harmonisia alueita, jotka ovat hyvin tarkalleen määritelty. Näiden joukkoteoreettisten asioiden kautta identifioitu tietty moodi on sellainen, joka sisältää tritonuksia. Tiedyt moodit sisältävät kokosävelasteikon, tiedyt hyvin paljon pieniä sekunteja, tiedyt suuria terssejä ja niin poispäin. Niiden harmoniset *flavourit* ovat tarkat. (Lindberg 2003f; ks. myös Sosa 2005, 110.)

Säveltäjän käyttämä harmonisen alueen käsite tarkoittaa siis sitä, että jokaiselle aiheelle (ja sen esiintymälle) on tarkasti määritelty harmoniakartalla säveltasot, harmonia (spektriharmonia) ja rytmi. Vaikka Lindbergin käyttämiä synteettisiä asteikkoja voidaan pitää myös asteikoiksi muokattuina 12-sävelriveinä, on huomattava, että materiaalin rakentamisessa säveltäjä käyttää asteikkoja myös muilla kuin riviteknisillä tavoilla: Lindberg hyödyntää asteikkomuodon moodimaisia ja asteikon funktionaalisia mahdollisuuksia (vrt. alaviitteet 7 ja 9). Synteettinen asteikko toimii moodina musiikillisen aiheen rakentamisessa sekä sen harmonisessa (vertikaalisessa; vrt. myös spatiaalisuus) että eleellisessä (horisontaalisessa; vrt. myös temporaalisuus) avaruudessa. Voidaan todeta, että säveltäjä hahmottelee aiheita jo luonnosvaiheessa varsin pitkälle eri parametrien tasoilla sekä tekstuuriin eri diskursiivisilla tasoilla. Alustavan, säveltasottoman rytmikaavan sekä synteettiseen asteikkoon (12-sävelsointuun) pohjautuvien säveltasorganisaatioiden lisäksi aiheita määrittää tietty spektriharmonia. Lindbergin harmoniakartan mukaan kutakin aihetta luonnehtii vain yksi spektriharmonia. Ekspositio I:ssä, joka noudattaa tiukasti säveltäjän ennalta määrittämiä rakennuseriaatteita, kunkin aiheen esiintymässä esiintyy vain yksi spektriharmonia. Esimerkiksi kuvan 1 harmoniakartassa A-aiheen kohdalla nähdään d-pohjainen spektriharmonia. Tapa määritellä aiheiden eri parametraalisia ominaisuuksia erikseen (sävelkorkeudet, rytmi, harmonia jne.) muistuttaa jälkisarjallista sävellystekniikkaa. Lindbergin sävellystyön keskeisenä esteettisenä tekijänä on koko ajan ollut ankara konstruktivisuus.

Tilan puutteen vuoksi en käsittele *Ferian* kaikkia kuutta aihetta tasapuolisesti niiden rakenteita, luonteita ja taitteissa tapahtuvia prosessoitumisia vertaillen. Mainittakoon kuitenkin myös aiheiden B–F esiintymät ekspositio I -taitteessa: Rytmisesti korostunut aihe B (ks. esimerkki 2) esiintyy tahdeissa 22–32. Oboen esittämä lyyrinen aihe C (ks. esimerkki 3) esiintyy tahdeissa 33–37. Kvinttietjuille perustuva nopeaeleinen aihe D (ks. esimerkki 4) esiintyy tahdeissa 38–44. Laskeva asteikkoaihe E (ks. esimerkki 5) kuullaan tahdeissa 45–49, ja pienten intervallien kenttämässä-aihe F (ks. esimerkki 6) kuullaan tahdeissa 50–54. Näiden aiheiden ensiesittelyjen jälkeen seuraa ekspositio II.

Musical score for Violin and Bongos, measures 22-26. The Violin part (top staff) features a melodic line with triplets and rests, with time signatures changing from 16/8 to 7/16 to 5/16 to 4/8. The Bongos part (middle staff) provides a rhythmic accompaniment with triplets and rests, marked with dynamics *p* and *mf*. The bottom staff shows piano accompaniment with triplets and rests, marked with *mf*.

Esimerkki 2. Lindbergin Ferian aihe B (Lindberg 2003d).

Musical score for Oboe, Flute/Oboe/Clarinet, and Clarinet, measures 27-31. The Oboe part (top staff) is marked *espressivo* and features a melodic line with triplets and rests, with time signatures changing from 3/4 to 4/4 to 3/4. The Flute/Oboe/Clarinet part (middle staff) features a melodic line with triplets and rests, with time signatures changing from 3/4 to 4/4 to 3/4. The Clarinet part (bottom staff) features a melodic line with triplets and rests, with time signatures changing from 3/4 to 4/4 to 3/4. The score includes dynamic markings *f* and *tr*.

Esimerkki 3. Lindbergin Ferian aihe C (Lindberg 2003d).

Musical score for Violin 1, Clarinet/Piano, and Violin 2, measures 32-36. The Violin 1 part (top staff) features a melodic line with triplets and rests, with time signatures changing from 3/8 to 2/8 to 3/8. The Clarinet/Piano part (middle staff) features a melodic line with triplets and rests, with time signatures changing from 3/8 to 2/8 to 3/8. The Violin 2 part (bottom staff) features a melodic line with triplets and rests, with time signatures changing from 3/8 to 2/8 to 3/8. The score includes dynamic markings *p* and *f*.

Esimerkki 4. Lindbergin Ferian aihe D (Lindberg 2003d).

Esimerkki 5. Lindbergin Ferian aihe E (Lindberg 2003d).

Esimerkki 6. Lindbergin Ferian aihe F (Lindberg 2003d).

Aiheiden karaktäärierot ilmenevät niiden eri tavoin organisoidussa sävelavarudessa, muun muassa asteikon luonteen määräämässä intervalli-rakenteessa, sekä rytmisessä organisaatiossa. Ekspositio I on kestoltaan suppea eikä siinä aiheiden kohdalla esiinny heksakordien ja kuhunkin aiheeseen liittyvän spektri-harmonian ulkopuolisia säveliä. Toisin sanoen aiheiden esittelyt on toteutettu tarkasti materiaalien sääntöjen ja määrittelyjen mukaisesti, kuten jo aiemminkin todettiin. Lisäksi tekstuuriin säästeliäs, niukka orkestraatio vahvistaa aiheiden karaktäärejä. Toisaalta kuulohavainnon perusteella voidaan sanoa, että ekspositio I:n nopeassa tempossa aiheiden eleiden erilaiset luonteet tulevat esiin rajoitetusti, nimittäin aiheiden kuviot muistuttavat kuulohavainnossa toisiaan varsin paljon. Toisaalta ekspositio I on *Ferian* kokonaishahmoon nähden vain lyhyt aloitusjakso. Lisäksi voidaan sanoa, että juuri aiheiden samankaltaisten kuulohahmojen vuoksi säveltäjälle keskeinen jatkuvuuden idea ilmenee tässä lyhyessäkin jaksossa tehokkaasti. Kuuden aiheen yhteinen rytmikka syntyy 32- tai 16-osanuottien jatkuvasta kuviosta eli gesturaalisesta kontinuumista; aiheiden eleet viittaavat siten samaan suuntaan eli luovat yhtä ”musiikillista vektoria”.

Ferian ekspositio I ilmentää hyvin tätä säveltäjän pyrkimystä energian nopeaan etenemiseen, jonka kautta laaja musiikillinen prosessi teoksen mikrotasolla rakentuu. Tämä voidaan ymmärtää sekä narraatiota rakentavana temporaalisuutena että aktoriaalisuutena.

Kuten spatiaalisuus voidaan greimasilais-tarastilaisessa lähestymistavassa jakaa sisäiseen ja ulkoiseen spatiaalisuuteen ja temporaalisuus sisäiseen ja ulkoiseen temporaalisuuteen (ks. edellä) samoin narratiivisuutta luova aktoriaalisuus voidaan jakaa sisäiseen ja ulkoiseen aktoriaalisuuteen (Tarasti 1989, 5; 1994, 48).¹⁵ Sisäinen aktoriaalisuus liittyy musiikin sisäiseen tematiikkaan ja sen ”toimijoihin” (motiiveihin, aiheisiin jne.) eli ”teema-aktorien erottamiseen” (Tarasti 1989, 5). Ulkoisella aktoriaalisuudella taas viitataan musiikin ulkopuolella olevaan ”toimija”-säveltäjään, jonka musiikillisen tyylin, hahmon tai tavan voidaan katsoa ilmenevän teoksessa. Tällöin kyseessä on ”aktoriaalisuuden levittäytymisen temaattisuuden muodossa koko tekstiin”. (Ibid.). Anne Sivuoja-Gunaratnam (1997, 147) mukaan sarjallisesta ja dodekafoniaan perustuvasta musiikista voidaan löytää sekä sisäistä että ulkoista aktoriaalisuutta eräänlaisina musiikillisina ”aiheina” ja ”eleinä”. Musiikillisesta aktorista (tai aktantista) voidaan puhua myös musiikillisena subjektina (vrt. Tarasti 1994, 115–137); esimerkiksi klassis-romanttisessa musiikissa (pää)teema toimii yleensä teoksen subjektina (Sivuoja-Gunaratnam 1997, 147).¹⁶ Määrittelen tässä artikkelissa musiikillisen aktorin kuten Sivuoja-Gunaratnam määrittelee subjektin: se on konkreettinen elementti kuten teemahahmo, motiivi, ele tms., joka esiintyessään tekstuurissa korostuu painokkaammin ja voimakkaammin kuin muut elementit. Se on hyvin itsenäinen elementti teoksessa ja se toimii merkittävässä roolissa tuomalla yhdenmukaisuutta teokseen. (Sivuoja-Gunaratnam 1997, 152–153; ks. myös Välimäki 2005, 124.) Tästä näkökulmasta tarkasteltuna ja myös kuulohavainnon perusteella *Ferian* fanfaari-aihetta A voidaan pitää teoksen aktorina (voimakkaana musiikillisena subjektina), jonka ”elämänä” – tarinana, narraationa, draamana – teos aukenee (vrt. Sivuoja-Gunaratnam 1997, 152–153; ks. myös Välimäki 2005, 124.) Muut aiheet ovat tällöin sivuaktoreita tai -aktantteja. Lindberg (2003f) on itse painottanut teoksen alun ja sen aloittavan aiheen merkitystä: ”*Ferian* tavallaan tärkein [– –] oivallus minulle oli hyvin selkeä karaktääriajattelu, [– –] se iso kontrasti, ihan alussa, joka lähtee liikkeelle”. Säveltäjä on itse sano-

¹⁵ Sisä- ja ulkosyntyisyyden ohella toinen narratiivisuuden diskursiivisia kategorioita määrittelevä käsitepari on päälle- ja poislyöntä (ransk. *embrayage* ja *débrayage*), joka viittaa musiikin prosessuaalisiin muutoksiin. Esimerkiksi tonaalisessa musiikissa – sen sisäisessä spatiaalisuudessa – toonikasta pois päin eteneminen on poislyöntä ja toonikaa kohti liikkuminen päällelyöntä. (Tarasti 1994, 48; Monelle 1992, 258).

¹⁶ Musiikin subjektista ks. esim. Tarasti 1994, 108; Sivuoja-Gunaratnam 1997, 152–161; Välimäki 2005, 123–128. Tarasti ei tee eroa aktorin ja aktantin välille, kuten en minäkään analyysissäni. Keskeistä on, että kuulija samaistuu musiikilliseen subjektin – yleensä pääteemaan – niin kuin se olisi draaman protagonistin. (Tarasti 1994; Monelle 1992, 259.) Greimasin teoriassa aktorit ovat tekstissä ilmeneviä konkreettisia toimijoita, aktantit taas kuvaavat toimijoiden abstraktimpia, käsitteellisiä rooleja (Veivo 1999, 74).

nut antaneensa teokselle nimen *Feria* (vrt. esp. 'juhla') juuri fanfaari-aiheen takia. Lindbergin mukaan kolmen trumpetin soittamalla fanfaari-aiheella oli niin voimakas identiteetti, että *Feria* tuntui luontevalta otsikolta koko teokselle.¹⁷ (Lindberg 2003f; ks. myös Sosa 2005, 117.)

Aktoriaalisuuden mielessä *Ferian* dramaturgisen rakenteen kannalta mielenkiintoinen seikka on aiheiden palaut. Se, että fanfaari-aihe A palautuu teoksen finaalissa olevassa huippukohdassa (t. 333) dramaattisesti ja suurella korostuksella – siis muita aiheita voimakkaammin artikuloituna – puoltaa aiheen kuulemista teoksen sisäisenä aktorina. Aiheen funktio sisäisenä musiikillisena aktorina luo myös kerrontaan ja muotoon syklistyyden tuntua; muun muassa Richard Wagnerin ja Hector Berliozin sävellystyylin tapaan Lindberg antaa aikaisempien teemojen esiintyä uudelleen tavalla, joka antaa paikoin vaikutelman ohjelmallisuudesta.¹⁸

Edellä mainittujen rakenteellisten seikkojen perusteella voidaan todeta, että musiikin dramaturgia pohjautuu keskeisesti musiikillisen jatkuvuuden rakentamiseen. Lindberg (2003f) painottaa itse 1990-luvun tuotantonsa uutena tarkoituksena olleen "aiheiden karaktäärien voimakkaat ilmaiset" ja niihin sisältyvä gesturaalisuus eli eleellisyys.¹⁹ Tarkastelen seuraavaksi jatkuvuutta rakentavaa musiikillista prosessia sävellyksen makrotasolta eli taitteiden ja muodon kannalta.

Prosessitaitteet dramaturgisina käännekohtina

Ferian ns. prosessitaitteet, joita on kaikkiaan kolme, toimivat teoksessa dramaturgisesti merkittävässä funktiossa. Kaksi ensimmäistä prosessitaitetta sijoittuu ensimmäiseen, nopeaan A-osaan: Prosessitaitte I kuullaan toisen ja kolmannen ekspositiotaitteen välissä ja prosessitaitte II kolmannen ekspositiotaitteen jälkeen A-osan viimeisenä taitteena. Hidas osa (B) ei sisällä prosessitaitetta; kolmas prosessitaitte sijoittuu kolmannen osan (C) ensimmäiseksi taitteeksi. Siirtymäjaksot prosessitaitteet noudattavat ekspositioissa kuultavien aiheiden luonteita ja

¹⁷ Partituurin yhteydessä olevassa esittelyssä Lindberg (1999) kertoo espanjankielisen *Feria*-sanana viittaavan "ulkoilmajuhlaan tai markkinoihin, joiden 'ylenmääräiseen ilmapiiriin' teos vihjaa. Nopeassa aloitusjaksossa räjähtävät, rytmiset ideat, erityisesti trumpettifanfaarit, jotka muodostavat teoksen toistuva motiivin, kuuluttavat eloisaa yleisöspektaakkelia."

¹⁸ Kuuluisa esimerkki teoksessa toistuvasta perushahmosta on Berliozin *Fantastisen sinfonian* (1830) *idée fixe*, joka vaikutti muun muassa Franz Lisztin ohjelmallisiin sinfonisiin runoihin (esim. *Les Préludes* [1848–54]) ja Richard Wagnerin johtoaihetekniikkaan. Myös muun muassa César Franckin sinfonia sisältää syklistä teeman käsittelyä.

¹⁹ Säveltäjän (Lindberg 2003f; ks. myös Sosa 2005, 115) mukaan sävellyksen toteuttamisessa nousee ongelmaksi musiikillisen jakson alkamisen ja lopettamisen "rasittavuus", minkä takia musiikillisen eleen pitäisi olla "jatkuvasti liikkeellä" ja "nousta voimakkaasti tekstuurin pintaan".

niiden ominaisuuksien määräämiä kehityskulkuja. Kuten taitteiden nimistäkin voi päätellä, prosessitaitteet *proressoivat* dramaattisia tapahtumia ja merkitsevät eräänlaisia dramaturgisia käännekohtia. Säveltäjä on itse luonnehtinut tätä musiikillista prosessointia muun muassa seuraavasti: ”Kaikki aina muuttuu. Prosessit. Prosessitaitteet ajetaan ulos, mennään ulos selkeistä kartoista sillä lailla, että jokin ominaisuus alkaa korostua prosessin sisältä.” (Lindberg 2003f.)

Ensimmäinen prosessitaitteiden alkaa kamariorkesterillisen ekspositio II:n jälkeen tahdistusta 90. Säveltäjän rakennekaavan mukaan ensimmäinen prosessitaitteiden noudattaa aiheiden (A–F) harmonisia ominaisuuksia teoksen alussa vakiinnutetun järjestyksen mukaan (siis A:sta F:ään; ks. kaavio 1). Mutta yhdessä rakennekaaviossa (Lindberg 2003c) lukee kyseisen prosessitaitteen kohdalla myös ”no characters apparent” eli karaktäärit eivät ole silminnähtäviä. Aiheita ei siis kuulla kyseisessä taitteessa kokonaisina hahmoina kuten ekspositioissa; ne eivät ole välittömästi tunnistettavia vaan identiteeteiltään hämärtyneitä, ”prosessinalaisia”. Huomiota kiinnittää kuitenkin aiheiden fragmentteja muistuttavat pienet rytmiset eleet, jotka tuovat mieleen motiivitekniikan kehittäytävän. Niiden rytmillä ei ole kuitenkaan selvää yhteyttä aiheiden karaktääreihin vaan pikemminkin fragmenttien säveltasot viittaavat aiheiden heksakordisiin ominaisuuksiin. Rytmisesti vapaasti etenevät eleet noudattavat ainoastaan aiheiden heksakordiharmonioita mutteivät aiheiden muita ominaisuuksia. Tämentyyppistä tekstuuria kehitellään myöhemmin teoksen hitaaseen (B) osaan kuuluvassa SOLI-taitteessa, jossa soolosoittimien materiaali rakentuu rytmisesti vapaasti mutta harmonisesti aiheita noudattaen. Prosessitaitteiden I toimii siirtymäjaksona: kamarimusiikillisessa kokonpanossaan se jatkaa edellisen taitteen (ekspositio II:n) jatkumona, mutta soitinten lisääntyessä sen seuraavaan taitteeseen, dynaamisesti laajempaan ekspositio III:een valmistava funktio vahvistuu.

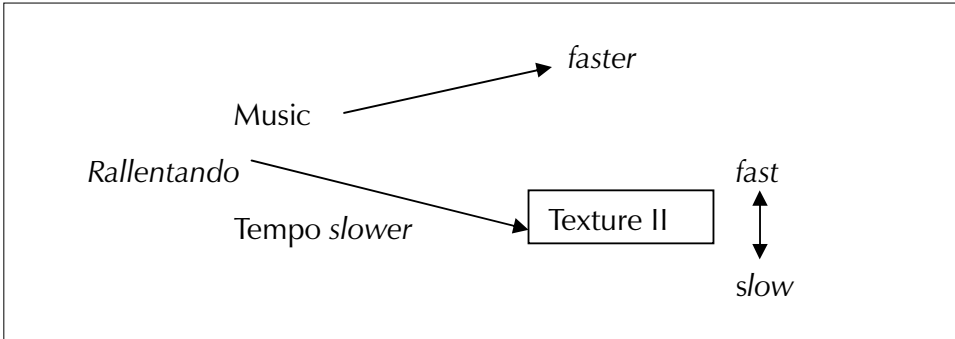
Prosessitaitteiden II (t. 169–182) vaikuttaa yleisesti ottaen rakenteellisesti ja teksturaalisesti monimutkaiselta, mutta sen tekstuuria kuitenkin hallitsevat pääasiassa fanfaari-aiheesta (aihe A) peräisin olevat motiivit ja pitkäkestoiset soinnut. Taite voidaan tulkita siten, että siinä ylläpidetään ekspositio III:sta peräisin olevaa jatkuvaa energistä dynaamisuutta mutta samalla valmistellaan temporaalisesti siirtymää seuraavaan hitaaseen osaan (B-osan ensimmäiseen taitteeseen SLOW). Rakennekaavassa (ks. kaavio 1) lukee prosessitaitteiden II:n kohdalla merkinnät ”Diagonal” ja ”Rallentando”. Ne viittaavat tiettyyn Lindbergille tyypilliseen teksturaaliseen sävyyn ja tekstuurin rakentamistekniikkaan. ”Diagonaalinen” viittaa musiikillisen vektorin ”vinoviivaiseen” liikkeeseen ja tarkoittaa sitä, että tempo ja tekstuurin osoittavat ikään kuin vastakkaisiin suuntiin. Esimerkiksi kun musiikin tempo hidastuu, tekstuurin (musiikillinen liike, gestiikka) nopeutuu. Esimerkiksi tahdeissa 175–177 (ks. kuva 2), joissa tempo hidastuu rallentandossa ($\text{♩} = 72 \rightarrow \text{♩} = 48$), fanfaari-aiheesta (A) peräisin oleva, viuluissa soiva jatkuvasti alaspäin laskeva ele muuttuu triolista sekstoliin eli tihenee ja nopeutuu. Diagonaalista tekstuuria esiintyy *Ferriassa* useassa kohtaa ja diagonaalinen ajattelu on selkeästi nähtävissä myös säveltäjän luonnosmateriaalissa (ks. kaavio 2). Kaavio 2 kertoo musiikin (musiikillisen eleen tai liikkeen) nopeutuvan koko ajan yhä enemmän, mutta lopputuloksena musiikillinen ele tai liike ilmenee kuitenkin kuulokuvan

♩ = 72 rallentando ♩ = 48 35

♩ = 72 rallentando ♩ = 48

Kuva 2. Diagonaalista tekstuuria Lindbergin Feriassa (t. 175–177).

kokemuksellisessa tempossa samanlaisena pysyvänä, koska samalla totaalinen (kokonaistekstuurin) tempo hidastuu eleen nopeutuvaa rytmiä vastaavasti. Diagonaalista tekstuuria on *Feriassa* käytetty hyväksi usein tempon vaihdoksissa, esimerkiksi siirryttäessä nopeasta jaksosta vähitellen hitaaseen jaksoon. Tällöin tekstuuri näyttää siltä kuin aktiiviset liikkeet eivät pystyisi äkillisesti pysähtymään. Tällainen aspekti ilmenee myös musiikillisen kontinuumin lopettamisessa siten, että gestiikan energinen vektori suuntautuu yhä eteenpäin, mutta äkillisen jarruttamisen sijaan muutos tapahtuu mahdollisimman luonnollisen oloisesti liikkeiden häipyessä vähitellen (vrt. t. 177–179).



Kaavio 2. Diagonaalisen tekstuurin hahmotelma Lindbergin (2003b) *Ferian* luonnosmateriaalissa.

Teoksen viimeisen osan (C) aloittava prosessitaite III (t. 275–322) on dramaturgisesti merkittävämpi muihin prosessitaitteisiin verrattuna. Mahtipontisesti etenevän jousien asteikkovirran päälle käyrätorvet soittavat dramaattista melodiaa (t. 292 alkaen), jonka säveltäjä on nimennyt "suureksi melodiaksi" (*Big Melody*) ja joka muistuttaa mahler- tai richardstraussmaista jälkiromanttista käyrätorvien unisonofraasia. Neljä käyrätorvea ei kyseisen jakson alussa (t. 292 alkaen) soita täysin unisonossa vaan pienin eroavaisuuksin unisononomaisesti, mutta lopulta, tahdistista 312 alkaen täydellistä unisonoa (ks. esimerkki 7). Lisäksi tahdistista 315 alkaen myös alttoviulu ja sello liittyvät suureen melodiaan. Melodia perustuu aiheille, mutta on vaikea osoittaa yksityiskohtaisesti miten. Lindberg (2003g) toteaa itse, että mainittu *corno cantilena* eli käyrätorven laulullinen melodia on hyvin voimakas ele ja sen esiintymää hallitseva harmonia rakentuu moodille, joka on "todella avattu". Jälkimmäinen ilmaus tarkoittanee sitä, että alun perin pienistä intervaleista rakennettu moodi (vrt. esim. kuva 1 ja esimerkki 1) on muutettu tässä yhteydessä suuriin intervaleihin perustuvaksi moodiksi. Kuu-lohavainnon perusteella melodian mollisävyinen luonne kertoo dramaattisen jakson alkaneen. Melodian myötä harmonia tuntuu muuttuvan selkeämmäksi ja yhä tonaalisemmaksi, mihin myös Lindbergin edellä mainittu ilmaisu "avatus-ta" moodista viitanee. Prosessitaite III:n lopussa musiikki päättyy harmonisesti des-duuri-sointuun (t. 321, ks. esimerkki 7), joka merkitsee osan huipennusta.

The image shows a musical score for three parts: Horn in F, Horn (Hn), and another Horn (Hn). The score is in 4/4 time and includes a 'rallentando' marking. The music features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The tempo is marked as 48. The score is numbered 312-321.

Esimerkki 7. Käyrätorvien "Big Melody" Lindbergin Feriassa, t. 312–321 (Lindberg 2003d).

Lindberg (2003f) toteaa käyrätorvien suuresta melodiasta seuraavaa:

Ajatus siinä on se, että se kuhisee ja kuhisee [ja] ikään kuin se pakotetaan enemmän ja enemmän sellaiseen tunneliin. Sitten lopulta kun se päättyy, niin kaikki ollaan *unisono*-tunnelissa. Tällainen perspektiivi, kapeneminen. Mennään kohti – ikään kuin metafora siitä, miten mennään kohti *unisonoa*. *Poco a poco*, *poco a poco unisono* [–].

Lindbergin kuvaama "kapenemisen perspektiivi" tarkoittaa sitä, että musiikillisen materiaalin tasolla eri elementit yhdistyvät toisiinsa ("pakotetaan tunneliin") ja prosessin myötä monimutkaiset äänikudokset vähitellen yksinkertaistuvat. Tuloksena on käyrätorvien täydellinen unisono, *Big Melody* (t. 314 alkaen ks. esim. 7). Kuulija kuulee jaksossa tapahtuvan ison muutoksen. Dramaattinen huipentuma tuntuu olevan tässä korkeimmillaan, mutta mieleen tulee myös kysymys, mitkä osatekijät ja aiemmin kuullut prosessit vaikuttavat tähän dramaattisuuden tunteeseen – käyrätorvien melodian ja unisono-tunnelin ohella? Miksi tämä jakso on niin merkittävä teoksen narratiivisen kulun kannalta? Prosessitaite III hahmottuu koko teoksen käännekohtaksi mutta sen tapahtumat tuntuvat viittaavan narraviivisuuden diskursiivisia kategorioita ajatellen lähinnä temporaalisuuteen – pikemminkin siis kuin aktorialisuuteen – mikäli takerrutaan siihen, ettei käyrätorvien suurta melodiaa voida rakenteellisesti yhdistää fanfaariiheseeseen.²⁰ Pieniin intervaleihin ja särmikkäisiin eleisiin pohjautuvaan fanfaariin verrattuna suuri ja laveasti aukeneva käyrätorvien melodia on luonteeltaan hyvin erilainen niin temponsa, säveltaso-organisaationsa, rytmiikkansa kuin eleellisyytensäkin puolesta. Toisaalta olisi mahdollista kuulla, että fanfaariaktori on tässä ikään kuin poiskytketty (vrt. Tarasti 1994; ks. myös alaviite 15) ja sen tilalle on tullut aktoriaalinen "sijainen" – tätä puoltaisi se, että kyseessä on yksi teoksen huipennus ja kyseisellä melodialla on varsin korostettu hahmo, se on empaattisesti artikuloitu ja huomiota herättävän itsenäinen eli se yksilöityy kontekstista ja kuulija samaistuu siihen helposti (vrt. Sivuoja-Gunaratnam 1996,

²⁰ Toisaalta melodian toistuvien, erittäin laajojen intervallihyppyjen takia voisi tulkita uudenlaisen spatiaalisuuden tulevan päällekytketyksi.

496). (Voisi myös tulkita, että teoksen subjekti-aktori olisi tässä tavoittanut haluamansa objektin, mikä kaava sisältyy moniin narratologisiin perusmalleihin.)

Temporaalisen makro- ja mikroajan²¹ sekä spatiaalisuuden näkökulmista katsottuna prosessitaite III:n elementtien prosessuaalisuus on siinä mielessä mielenkiintoista, että a- tai jälkitonaalinen ympäristö muuttuu siinä tonaaliseksi, sillä huipennus päättyy koko orkesterin selkeään des-duuri-sointuun (vrt. edellä). Lisäksi jos tarkastellaan yksityiskohtaisesti tempon muuttumista, huomataan, että juuri tässä jaksossa tempo hidastuu huomattavasti *Big Melodyn* myötä. Vaikka kuulija ei voi ennakoita tätä tapahtumaa vertailemalla musiikillisia elementtejä ”musiikillisen muistin paradigmojen” perusteella siten kuin tonaalisessa musiikissa (Sivuoja-Gunaratnam 1997, 150; ks. myös alaviite 21), suuri rakenteellinen ja harmoninen kontrasti viittaa temporaalisella kerronnan tasolla lähes arkkityyppisesti narraation huipennukseen ja päätökseen. Vaikka Lindberg viittaa ”kapenemisella” pelkästään käyrätorvien unisonoon, hänen ilmaisema ”kapeneminen tunneliin ja lopulta unisono” -ajatus voidaan ulottaa koskemaan myös muita musiikillisen dramaturgian seikkoja, kuten hidastumista ja kadenssinomaista päätöstä. Jälkitonaalisen ympäristön muutos tonaalisemmaksi voidaan hahmottaa ”monimutkaisuudesta selkeyteen” -narraatioksi ja des-duuri-sointua voidaan tässä kutsua ”harmoniseksi unisonoksi” (ks. kuva 3). Siten unisono-dramaturgiaa tapahtuu teoksessa niin temporaalisella kuin spatiaalisellakin tasolla. Myös Lindbergin luonnosmateriaalin kaavioissa voidaan nähdä unisono-ajatuksen heijastuvan käyrätorvien melodian ohella myös muihin tekstuurin osatekijöihin. Tämä on seuraavaksi tarkasteluni alla.

²¹ Tarastin mukaan (1989, 4; vrt. myös 1994) musiikin temporaalisuuden voidaan ajatella koostuvan makro- ja mikroajasta. Makroaika viittaa teoksen perusrhythmiin, yksityiskohtaisiin rytmisykköihin ja niiden vaihteluun. Tonaalisessa musiikissa teoksen peruspulssia pystyy kuuntelukokemuksessa ennakoimaan selkeämmin kuin jälkitonaalisessa musiikissa. Dodekafonisessa musiikissa rytmit kutoutuvat monimutkaisesti, ja sellaisessa sarjallisessa musiikissa kuin Boulezin *Structures la* tai Stockhausenin *Kontrapunkte* on rytmiä mahdotonta seurata ilman partituuria, kuten Tarasti (1989) toteaa. Mikroajalla taas tarkoitetaan musiikin elementtien vertailun kautta kertyvää musiikillista muistia (Tarasti 1994, 63–64). Esimerkiksi tonaalisessa musiikissa tapahtuu temaattisten elementtien esittelyä ja kehittelyä, joiden kautta kuulijan mieleen kertyy ”musiikillisen muistin paradigmoja” (Sivuoja-Gunaratnam 1997, 150). Musiikillisen paradigman ja kulttuurisen taustan eli ennalta tuttujen tietojen kautta kuulija voi ennakoita mitä teoksessa seuraavaksi tapahtuu. Jälkitonaalisessa musiikissa kuunteluprosessi on kuitenkin erilainen kuin tonaalisessa musiikissa, sillä kuulija ei voi ennakoita eikä hahmottaa niin helposti musiikillisia tapahtumia musiikin musiikillisen organisaation erilaisuudesta johtuen. Jälkitonaalisessa musiikissa ei esiinny yhtä selkeästi musiikillisten kokonaisuuksien ja hahmojen samanlaisuuden, erilaisuuden ja toiston perusteella hahmotettavia muototyyppisiä (sonaatti, rondo, valssi yms.) kuin tonaalisessa musiikissa, jossa kadenssit ja muut tonaalisesti määräytyvät alut ja loput sekä muut temaattiset seikat ohjaavat kuuntelua.

60

328 (rall.) J=48 3-3-344

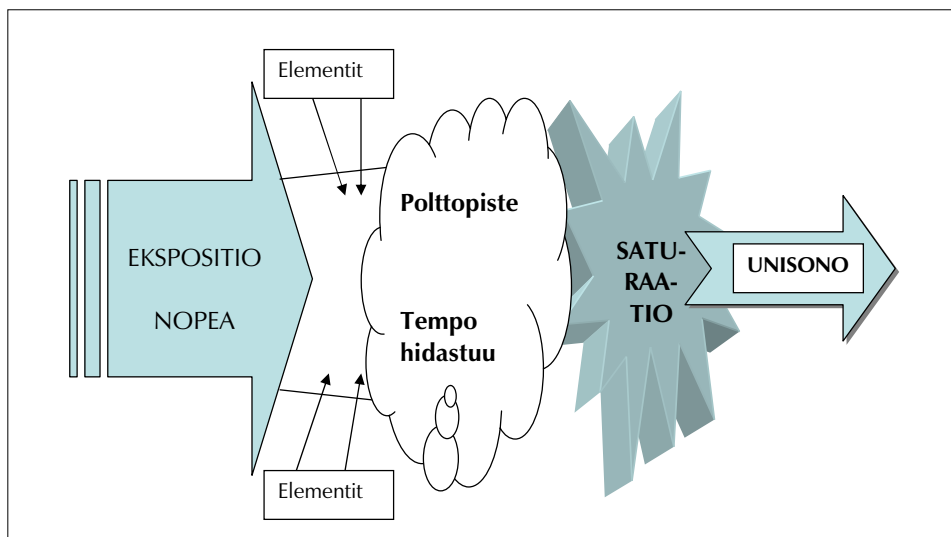
(rall.) J=48 3-3-344

(rall.) J=48 3-3-344

Kuva 3. Harmoninen unisono Lindbergin *Feriassa*: koko orkesterin des-duurisointu tahdissa 321.

Unisono-dramaturgia huipennustekniikkana

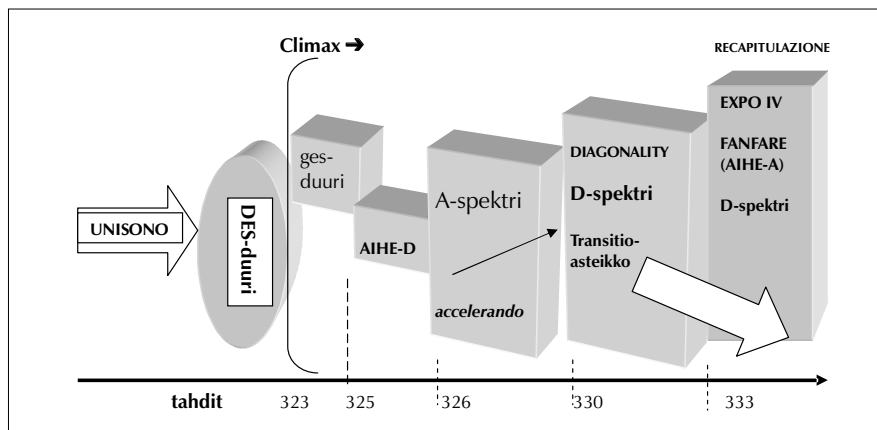
Lindbergin *Feriaan* liittyvien rakennekaavioiden (ks. kaavio 1) mukaan säveltäjä pyrkii luomaan tekstuurin kontrasteja keskeisesti tempon vaihdoksilla. Säveltäjä on ratkaissut *Ferian* muotoajattelun siten, että materiaalit esitetään ensin nopealla tempolla ja niiden kehittelyn myötä elementit yhdistyvät (synteesi) ja tempo hidastuu. Musiikki kohoaa ikään kuin ”polttopisteeseen”, jonka jälkeen musiikilliset elementit kytkeytyvät toisiinsa lopussa olevassa hitaassa jaksossa (vrt. prosessitaite III:n t. 314–321 ja Cascade II:n t. 359–366), joka toimii eräänlaisena musiikillisena saturaationa (ks. kaavio 3). Saturaatiopiste (vrt. esim. finaalin t. 362) on täynnä monenlaisia musiikillisia elementtejä, ja ”liikkumatilan” puutteen vuoksi musiikin on hidastuttava. Esimerkiksi prosessitaitteessa II tapahtuvan diagonaalisen vaiheen jälkeen alkaa hidas taite (SLOW), jossa musiikilliset ainekset muuttuvat yksinkertaisemmiksi ja dynamiikka voimakkaammaksi. Prosessitaitteessa III elementtien saturaatio ilmenee vielä intensiivisemmässä muodossa musiikin muuttuessa koko taitteen ajan yhä dramaattisemmaksi. Käyrätorven unisonon (*Big Melodyn*) myötä (t. 275 alkaen) erilaiset musiikilliset elementit (aiheiden säveltasot, perusrytmit ja niiden spektriharmoniat) alkavat yhdistyä toisiinsa (vrt. säveltäjän ”Synthesis”-merkintä prosessitaite III:n kohdalla, ks. kaavio 1) ja samalla tempo alkaa hidastua. Prosessitaitteen lopuksi *Slow II* -jaksossa tapahtuu, kuten aiemmin jo todettiin, harmoninen unisono (desduuri). Koodassa (finaalin viimeinen jakso, t. 362–366) taas on *Slow III* -jakso, joka rakentuu pelkästään pitkien sointujen koraalista voimakkaassa dynamiikassa. Se voidaan ymmärtää aiheiden säveltasojen ja perusrytmien yhdistelyn lopputuloksena.



Kaavio 3. Graafinen kuvaus musiikillisesta saturaatiosta ja unisono-dramaturgiasta Lindbergin *Feriaassa*: prosessitaite III (t. 286–321) ja finaali (t. 333–340).

Ferian unisono-dramaturgia ilmenee siis sekä tempon vaihdoissa että muodon temporaalisessa ajattelussa. *Feriassa* esiintyvät kolme hidasta *slow*-jaksoa (SLOW, *Slow II* ja *III*, ks. kaavio 1) ovat tässä keskeisessä asemassa, koska draamaattisen jännitteen kohoaminen nopeasta hitaaseen vaihtuvan tempon myötä osoittaa myös sen, että musiikillisen intensiteetin taso on *slow*-jaksoissa korkeimmillaan. Melkein kaikki *Ferian* hitaat jaksot SOLI-taitetta lukuun ottamatta eivät ole luonteeltaan rauhallisia vaan niille on leimallista musiikillisen liikkeen raskaus ja dynaaminen huipentuminen (vrt. *Slow* t. 183, *Slow II* t. 318 ja *Slow III* t. 362). Tässä on mielestäni kyse juuri siitä prosessuaalisuudesta, johon säveltäjä viittaa ilmaisullaan ”staattinen tekstuuri ei voi muodostaa sisältöä”, mihin viittasin artikkelin alussa. Tämä ajatus on siis nähtävissä jo Lindbergin 1990-luvun tuotannossa, kuten *Feriassa*.

Teoksen dramaturgian kannalta on keskeistä tarkastella huipentavien kohtien rakentumista ja sijoittumista yksityiskohtaisesti. Tärkein teoksen jaksot on tässä mielessä jo edellä mainittu finaalin alkuun sijoittuva klimaksi (*Climax*), joka seuraa prosessitaite III:a. Sen rakenne on suunniteltu säveltäjän luonnosmateriaalissa hyvin yksityiskohtaisesti, paikoin jopa tahdin tarkkuudella. Luonnosmateriaaliin on merkitty sanallisesti erilaisin tavoin, mitä musiikillisessa prosessissa tapahtuu (ks. kaavio 1). Säveltäjän rakennekaavioihin merkittyjen ilmausten pohjalta pyrin seuraavassa käsittelemään yksityiskohtaisesti, mistä elementeistä säveltäjä on rakentanut teoksen huippukohtaan ja miten hän on käyttänyt teoksessa ennen huippukohtaa esiteltyjä ja kehiteltyjä materiaaleja lopun dramaattisessa unisono-prosessissa. Olennaista on, että huippukohdassa palaa fanfaari-mainen alkuaihe (A) eli teoksen aktori, millä tasapainotetaan teoksen rakenteen johdonmukaisuus. Säveltäjä on itse todennut siitä seuraavaa: ”Tuossa on hyvin voimakkaasti [paluu] takaisin siihen alkuun, [– –] *poco a poco recapitulazione*. Ei niin törkeä suoraan päälle [ja] takaisin alkuun.” (Lindberg 2003f; ks. myös Sosa 2005, 117.)



Kaavio 4. Lindbergin *Ferian* huippukohtaan tapahtumat (t. 321–333) graafisesti esitettyinä: Unisonon jälkeen finaalin alkaessa aiemmin esitellyt aiheet ja elementit tulevat jälleen esiin tähdäten *recapitulazioneen*, jossa fanfaari-aihe A palaa.

Säveltäjän rakennekaavioiden mukaan (ks. kaavio 1) huippukohta (*Climax*) alkaa tahdista 323, josta alkaen koko orkesteri soi massiivisesti teoksen loppuun asti. Kaaviossa 4 on kuvattu graafisesti kliimaksin tapahtumat. Kliimaksi-jakson edellä on kuultu prosessitaite III:n päättävä koko orkesterin des-duuri-sointu, josta jo puhuin harmonisena ja ylipäätään dramaturgisena unisonona (t. 321). Kliimaksi-jakson ensimmäisessä tahdissa (t. 323) esiintyy korkeassa rekisterissä a²-e³-kvinttisointu, ja sen jälkeen ges/fis-duuri-sointu. Tämä sointuliike voidaan tulkita funktionaalisesti toonika-subdominantti-liikkeeksi: toonikasta (des-duurista) edetään kromaattisen interpolaation (a-e-kvinttisoinnun) kautta subdominanttiin (ges-duuri). Tonaalinen elementti häipyä kuitenkin tahdissa 325, jolloin alkaa trumpetin kvinttiaihe (aihe D). Se johdattaa harmonisesti tahdissa 326 esiintyvään, D-kvinttiaiheeseen liittyvään a-spektri-sointuun. *Accelerandon* alkaessa tahdissa 327 on patarummulla vahva aksentti, mutta pitkäkestoinen spektrisointu näyttää vielä jatkuvan muun tekstuurin osalta. Tahdista 330 alkaa *diagonality*-jakso (t. 330–332), jossa totaalinen tempo pysyy samana, mutta musiikillinen liike hidastuu (hidastuva alaspäinen asteikko; vrt. alaspäinen nuoli kaaviossa 4). *Diagonality*-jaksossa esiintyy d-spektri-harmonia ja ”scale II”, joka on merkitty erikseen säveltäjän harmoniakarttaan (Lindberg 2003a; ks. kuva 1). Säveltäjän nimeämät asteikot ”scale I” ja ”scale II” toimivat usein taitteiden rajoissa ennustaen ja silloittaen uuden jakson alkua, joten niitä voidaan kutsua transitio-asteikoiksi. Kokonaisuudessaan mainittua *diagonality*-jaksoa voidaan pitää seuraavaan jaksoon johdattelevana siirtymänä.

JAKSO	Recapitulazione (expo IV)	STRETTA	Modulaatio	Cascade II	Coda
TEKSTUURI MATERIAALI	FANFAARI (1-2-3-4)	F-aihe	A-aihe	Transitio-asteikko I	Slow III transit-motiivi
HARMONIA	D-spektri	C-aihe (es-heksakordi)	A-aihe (dis-heksakordi)	G-spektri	E- ja B-pohjaiset soinnut
TAHDIT	323–354	355–357	358	359–361	362–370

Kaavio 5. Lindbergin Ferian huippukohdan elementtien ja tapahtumien erittely (t. 333–370).

Tahdista 333 alkaa säveltäjän rakennekaavan mukaan *recapitulazione* eli kertausjakso (t. 333–354), jossa fanfaari-aihe (A) eli teoksen aktori soi neljä kertaa peräkkäin dramaattisesti. Alkuperäisessä muodossaan palaava fanfaari-aihe sitoo teoksen huippukohdan ja alun taitteet toisiinsa. Aiheen esiintyessä toista kertaa muut instrumentit (jouset ja patarummut) korostavat rytmisesti fanfaaria, ja tämä säästys perustuu fanfaari-aiheen d-spektri-harmoniaan (t. 334–335). Tämä korostaa musiikin dramaattisuutta ja orkesterin *tutin* muodostamaa siirtymää hajanaisesta tekstuurista yhtenäiseen. Kolmannella esiintymiskerralla (t. 339–442) fanfaari soi murtosointu-motiiveineen samalla tavalla kuin teoksen alussa (ks. t.

7 ja 13). On myös syytä huomioida muiden aiheiden karaktäärien palautukset, kuten esimerkiksi eleinä korostuva kvinttiaihe (aihe D) ennen neljättä fanfaari-aiheen esiintymistä (t. 350). Neljännellä esiintymiskerralla fanfaaria korostetaan trumpettien lisäksi myös muilla vaskipuhaltimilla (käyrätorvet ja pasuuna).

Finaalissa viitataan jollakin tavalla jokaiseen kuudesta aiheesta ennen teoksen päättymistä (jos aihe ei soi alkuperäisessä muodossa niin johonkin sen ominaisuuteen viitataan). Tahdistä 355 alkaa *Stretta*-jakso, joka näyttäisi tekstuurin perusteella olevan F-aiheen palautus mutta sävelkorkeutensa osalta se perustuu lyyrisen aiheen (C-aiheen) heksakordeihin. Tämä on esimerkki siitä, miten eri materiaali-elementit yhdistyvät vähitellen teoksen loppua kohti ja muuntuvat eri parametrien tasoilla (sävelkorkeus, rytmi ja harmonia). Koko orkesterin soitama kaarimainen laskeva ja nouseva asteikko merkitsee eleiden muutosta yksinkertaisemmiksi – musiikki muuttuu yhtenäisemmäksi eli unisonomaiseksi. Vaikka dramaturginen unisono tapahtuu jo ennen kuin kliimaksi alkaa (t. 321), rytmisen ja musiikillisen materiaalin unisono alkaa esiintyä selkeästi vasta kliimaksi-jaksossa.

Tahdissa 358 tapahtuu modulaatio, jossa fanfaari-aihe (A) esiintyy alkupe-
räistä asuaan kokosävelaskeleen korkeammalla (a^2), minkä jälkeen rakennekaa-
vioiden mukaan alkaa *Cascade II* -niminen jakso (t. 359–361). Tässä jaksossa
dramaattinen harmonia soi Wagnerin jälkiromanttisen tyylin tapaan jousien as-
teikkovirrassa ja tekstuuri yksinkertaistuu entisestään. *Cascade II* -jakson asteik-
ko perustuu ensimmäiseen transitoasteikkoon ("scale I"; vrt. esim. ekspositio
I:n ja II:n välillä oleva asteikko, t. 54). Harmoniat perustuvat g-spektri-harmo-
niaan, mikä käy ilmi harmoniakartan (ks. kuva 2) *Cadenza*-kohdasta (Lindberg
2003a). Tätä jaksoa voidaan pitää siirtymänä musiikilliseen saturaatiopisteeseen
eli temporaaliseen unisonoon.

Kooda (eli *Slow III* -jakso) alkaa tahdista 362, jossa voimakkaalla dynamiikal-
la korostetun matalimman rekisterin soittaman e-sävelen päälle alkaa vähitellen
kasaantua ison terssin (tai pienen sekstin) sisältäviä sointuja (as ja c sekä f ja a).
Tahdissa 364 basso liikkuu e:stä tritonuksen verran alas b:lle, jonka päälle ka-
saantuu edellä kuvatulla tavalla tersseittäin korkeampia ääniä. Tämä b-pohjai-
nen sointu perustuu F-aiheen heksakordeihin. Luonnosmateriaalista (Lindberg
2003c ja d) voidaan lukea F-aiheen kohdalta "*Cadenza II*" -merkintä. Tällainen
terssisointujen vertikaalinen yhdistelmä löytyy myös teoksen hitaaseen keski-
osaan kuuluvan SLOW I -taitteen alluusio-jaksossa esiintyvistä "verho-soin-
nusta" (termi on Lindbergin; ks. Sosa 2005, 67). Koodassa teoksen aiemmat
keskenään samankaltaiset taitteet (esim. SLOW ja *Slow III* sekä *Cascade I* ja *II*)
ikään kuin yhdistyvät samoiksi elementeiksi, mikä johtaa temporaaliseen uni-
sonoon eli musiikilliseen saturaatioon. Myös musiikilliset materiaaliset elementit
(eleet, harmoniat, rytmit) yhdistyvät materiaaliseksi unisonoksi e- ja b-pohjai-
sissa soinnuissa. Teoksen sisäinen aktantti saa viimeisen sanan, sillä teos päättyy
fanfaari-aiheen (A) loppuosan motiiviin, mitä voi pitää myös osoituksena mo-
tiiviteknikan osuudesta Lindbergin sävellystyylissä. (Kaaviossa 5 on tiivistetty
erittely edellä käsitellyn huipennuksen elementeistä.)

Jännitys–purkaus-prosessi *Ferian* alluusiotaitteessa

Musiikin prosessuaalisuuden ymmärtämiseksi on teoksesta paikallistettava se ratkaiseva kohta, jossa teoksen rakentama laajakaarinen musiikillinen jännitys purkautuu jollain tavalla. Tätä voidaan hahmottaa muun muassa jännitys–purkaus-prosessin käsitteen avulla (engl. *tension-relaxation process*; esim. Sivuoja-Gunaratnam 1997, 150), joka tietysti on perinteisestikin kuulunut länsimaisen musiikin teorian perustanastoon, etenkin harmoniaopillisissa tarkasteluissa. Jännitys–purkaus-prosessi voidaan myös ymmärtää yhtenä arkkityyppisenä narraatiokaavana. Tarastin mukaan (1994, 79) tästä voidaan puhua ”musiikin sisäisenä tilana”, joka esimerkiksi tonaalisessa musiikissa voi määrittyä tonaaliseksi keskukseksi, siitä poikkeamiseksi (vrt. poiskytkentä) ja siihen paluuksi (vrt. päällekytkentä; ks. alaviite 15), kuten sävellajien vaihtumiseksi erilaisten tonaalisten prosessien myötä (esim. toonika–dominantti–toonika-liike tai sonaattimuodon pääteema–transitio–sivuteema-prosessi jne.). Vastaavia musiikin sisäisiä tiloja eli jännitys–purkaus-prosesseja voidaan hahmotella myös jälkitonaalisessa musiikissa (esim. Sivuoja-Gunaratnam 1997, 150). Jännitys–purkaus-prosessi tapahtuu kuitenkin ei-tonaalisessa musiikissa eri tavalla kuin tonaalisessa musiikissa.²² Vaikka olen tässä yhteydessä suomentanut englanninkielisen termin ”relaxation” ”purkaukseksi”,²³ tarkoitukseni ei ole viitata harmonian purkautumiseen rajatussa, tonaalisessa mielessä, kuten esimerkiksi pidätysten purkauksiin, vaan laajempaan käsitykseen musiikillisista jännitteistä ja niiden purkautumisista. Viittaan siis käsitteellä ylipäätään jonkin jännitteisen musiikillisen prosessin purkaukseen.

Feriassa musiikin jännitteisyys näyttää yleensä ottaen jatkuvan alusta loppuun asti. Tähän vaikuttaa keskeisesti musiikillisen kontinuumin – gesturaalisuuden – ylläpitotekniikka, joka perustuu tekstuurin tasolla kuuden aiheen prosessoinnille. Dramaturgisesti ajateltuna musiikki ei kuitenkaan voi jatkua yhtäjaksoisesti tasaisen jännittyneenä. Yksi tapa paikallistaa jännitys–purkaus-prosesseja ja tarkastella niiden luomaa narratiivisuutta, on kiinnittää huomio taitteissa tai taitteiden rajoilla tapahtuviin ”kontinuumin katkoksiin”. Katkosta voi osoittaa esimerkiksi uusi materiaali tai siirtymä uudenlaiseen jaksoon ja tekstuuriin. Huomiota herättävä siirtymä on esimerkiksi siirtymä nopea-eleisestä A-osasta hidastempoiseen B-osaan. Sen ensimmäisessä taitteessa (SLOW) musiikillisen eleen ja tekstuurin laatu ja luonne eroaa selvästi muista jaksoista. Esimerkiksi aiheita luonnehtiva perusrytmiikka, 16- ja 32-osista koostuva tremolomainen gestiikka, katoaa. Sen sijaan tekstuuri muodostuu koraalimaiseksi alluusioksi tyylytelystä Monteverdin *Lamento d’Arianna* -sitaatista (t. 183–192), johon on upotettu funktionaalista kadenssiharmoniaa (t. 193–209). Kyseessä on harmonisesti monikerroksinen jakso, jossa alluusio toimii ikään kuin teoksen ulkopuolisena aiheena ja sen tonaalinen konteksti teoksen ulkopuolisena harmoniana, toisena ulottuvuutena. Kontinuu-

²² Kuten Sivuoja-Gunaratnam (1997, 149) mainitsee, esimerkiksi täyssarjallinen musiikki on ”vapaata musiikin sisäisestä tilasta”.

²³ Muita mahdollisia suomenkielisiä ilmauksia olisivat ”laukeaminen” tai ”rentoutuminen”.

min katkos tapahtuu siis tahdissa 183, josta alluusiotaite alkaa. Kuten aiemmin kävi ilmi, myös prosessitaite III:n päättävä des-duuri-sointu viittaa tonaaliseen, kadenssinomaiseen päätökseen ja tulkitsinkin siihen liittyvän ”monimutkaisuu-desta selkeyteen” -narration harmoniseksi unisonoksi. Kuitenkaan SLOW-taitteen tonaalisuuteen viittaavalla alluusio-harmoniolla ei ole samaa dramaturgista funktiota kuin prosessitaite III:n päätösharmoniolla. Teokseen upotettu Monteverdi-alluusio tuntuu selvästi ”ulkopuoliselta”, vieraalta aiheelta, toisin kuin prosessitaite III:n tonaalisuuteen viittaavat harmoniat. Lindberg nimittää Monteverdi-alluusiota luonnoksissaan ”hallusinaatioksi” eli aistiharhaksi (ks. kaavio 1) ja on todennut siitä seuraavalla tavalla:

Se, että tällaisesta abstraktista, ei-tonaalisesta harmoniasta yhtäkkiä tietty sattuma yhdistää asian niin, että sieltä näkyy yhtäkkiä silhuetti jostain ihmisen kasvoista tai jostain konkreettisesta maisemasta tai jostain. [– –] Sitten yhtäkkiä vääntyy takaisin ja ollaan takasin *Ferian* maailmassa (Lindberg 2003f; ks. myös Sosa 2005, 118–119.)

Lindbergin näkemys siitä, että alluusiotaiteen jälkeen tullaan taas ”takaisin *Ferian* maailmaan” vahvistaa sitä, että alluusiotaite (*Slow*) on sekä tekstuurin että semanttisen sisältönsä kannalta organisoitu eri tasolla kuin muut teoksen jaksot. Sen yksityiskohtaisesti harkitussa tekstuurissa ilmenee teleskooppimaisesti sisäkkäin yhdistetty jousien raskas harmoniasarja (t. 184–200), joka esiintyy vain kyseisessä taitteessa ja ilmentää alluusion mukautuvaa toisenlaista jännitettä. Lindberg korostaa sitaatissaan sitä, että teoksen kuulija muistaa jotakin, assosioi johonkin teoksen ulkopuoliseen tässä teoksen kohdassa, jossa häivähtää jokin teoksen ulkopuolella oleva, oman erillisen identiteetin omaava entiteetti. Vaikkei kuulija tunnista alluusion alkuperää, sen tonaalisesti vahva identiteetti riittää sitomaan kohdan ”kulttuuriseen muistiin” (vrt. myös alaviite 21). Alluusio ikään kuin tunkeutuu kuulijan kuunteluprosessiin teoksen sisäisen narration ulkopuolelta. Narratiivisessa mielessä se siis merkitsee jonkinlaista pysähdystä, niin aktoriaalisuuden kuin muidenkin narratiivisten kategorioiden negaatiota.²⁴ Alluusiotaite viittaa myös selkeästi referentiaaliseen sisältöön, joka merkitsee pysähdystä narratiivisessa kulussa: Monteverdin teoksessa on kyse lamentaatio-topoksesta. 1600-luvun oopperassa lamentaatio merkitsee erityisen dramaattista ilmaisua, yksinpuhelua, joka katkaisee oopperan narratiivisen virran (Välimäki 2003, 16). Se toimii emotionaalisenä purkauksena tai kliimaksina (esim. Sundström & Hedblad 1978, 621) ja ”teoksena teoksessa”, ja usein se viittaa traagiseen kohtaloon (Välimäki 2003, 16). Alluusiotaiteita voidaan siis pitää musiikillisen jänniteprosessin purkautumispaikkana tekstuurin muutoksen, kontinuumin katkoksen sekä narration pysähdyksen takia.

²⁴ Lindbergin oma toteamus alluusion funktiosta viittaa myös 1960- ja 1970-luvun kollaasitekniikkaan ja vertautuu esimerkiksi Luciano Berion ja Bernd Alois Zimmermannin estetiikkaan. Berion musiikissa alluusioiden ovat eräänlaisia täydentäviä elementtejä (esim. sinfonia 1968–69), mihin on viitattu muun muassa integraationa (Griffiths 1981, 207). Zimmermannin kollaasitekniikan yhteydessä taas on puhuttu pluralismista (Röthärmel 1978, 687) ja ns. pallonmuotoisesta ajasta, jossa menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus elävät yhtäaikaaisesti samassa pisteessä. Tarkemmin tästä ks. esim. Otonkoski 1991c ja Griffiths 1981.

Jännitys–purkaus-prosessi ja tekstuurin vastakohta-asetelmat

Jännitys–purkaus-prosessin tarkastelussa on kiinnitettävä huomiota myös musiikillisten aineiden vastakohta-asetelmiin, joita havaitaan tekstuurin muutoksissa. Kuten Tarasti (1978, 202) toteaa, vaikka musiikissa – ja sävellyksellisessä ajattelussa – on valtava määrä erilaisia paradigmoja, ”voidaan silti olettaa, että musiikin kuluessa ilmenee kohtia, jotka ovat jollain tavalla ratkaisevampia kuin muut kohdat”. *Ferriassa* dramaturgisen rakenteen kannalta ratkaisevimmat kohdat on havaittavissa nimenomaan tekstuurin muutoksissa.

1970-luvun lopulta alkaen Lindbergin sävellystyylisiin liittyi kolme jälkisarjalisesta ajattelusta poikkeavaa pyrkimystä: pyrkimys 1) avoimiin muotoihin,²⁵ 2) globaaleihin muotoihin ja interpolaatioihin sekä 3) yksittäisten äänten värien luokitteluun eli soinnilliseen karakterisointiin. Pohdittaessa Lindbergin 1990-luvun tyyliä, on yhtenä olennaisena piirteenä otettava huomioon hänen sävellystyylinsä 1980-luvulta lähtien vahvasti liittynyt *globaalisuus* ja siinä tapahtuvat muutokset. Muun muassa Mikko Heiniö (1995, 469–470) on kirjoittanut 1980-luvun Korvat auki -ryhmän säveltäjien ”globaalisesta ajattelusta”, millä hän tarkoittaa muutokäsitystä, jossa yksityiskohdat ovat täysin alistettuja kokonaisuudelle. Interpolaatio taas merkitsee ”siirtymää tilanteesta toiseen (interpolaatio merkitsee nimenomaan kahden arvon väliin jäävien arvojen laskemista)” (ibid., 462). Globaalisen ajattelun yhteydessä vastakohtaisten aineksien kontrastoinnista tuli merkittävä sävellyksellinen periaate Lindbergin musiikissa. Vaikka 1990-luvulle tultaessa Lindbergin sävelkieli muuttui yksinkertaisemmaksi ja selkeämmäksi, on silti mielenkiintoista katsoa, millä tavoin globaalinen ajattelu on säilynyt hänen 1990-luvun teoksissaan, kuten *Ferriassa*, sillä nimenomaan tekstuurin vaihtamis- ja muuttamistapojen avulla voidaan myös tarkastella musiikin jännitys–purkaus-prosesseja. Heiniön mukaan (ibid., 472) Lindberg pyrki 1980-luvun alussa määrittelemään musiikin ”pintoja”, joiden tiheys määräytyy rytmin mukaisesti ja jotka muodostavat keskenään esimerkiksi seuraavankaltaisia vastakohta-asetelmia:

- 1) Muuttumattoman tilanteen kontrastoituminen muuttuvaan;
- 2) Tiheän massan rinnastuminen linjaan;
- 3) Hajanaisen tekstuurin suhde yhtenäiseen;
- 4) Sileän pinnan kontrastoituminen karkeaan;
- 5) Pehmeän artikulaation ja äänenvärien suhde perkussiiviseen ja kovaan;
- 6) Kirkkaan värin suhde tummaan ja metallin soivuus puun kuivuuteen. (Ibid.)

²⁵ Avoin muoto viittaa teokseen, jonka muotoon ja sisältöön esittäjät vaikuttavat. Esimerkiksi materiaalit voivat olla määritellyt mutta niiden muodostamien jaksojen kestot ja esitysjärjestykset soittajien päätettävissä. Myös soittajien kokoonpano saattaa olla vapaa.

Nämä kuusi vastakohta-asetelmaa voidaan jakaa tekstuuriin (kohdat 1–3) ja sointiväriin (4–6) liittyviin vastakohta-asetelmiin.²⁶ Tarkastelen seuraavaksi *Ferian* tekstuuria sen vastakohta-asetelmien näkökulmasta pyrkien hahmottelemaan erityisesti sellaisia jännitys–purkaus–prosesseja, jotka liittyvät dramaturgiseen unisonoon. Koska *Ferian* muotorakenne perustuu pitkälti kuuden aiheen prosessointiin, oletan lähtökohtaisesti, etteivät sointivärien vastakohta-asetelmat välttämättä osoita selkeitä jännitys–purkaus–prosesseja siten kuin esimerkiksi Kaija Saariahon musiikissa (ks. alaviite 26). Pikemminkin sointivärien kontrasteja hyödynnetään *Feriassa* taitteiden tai aiheiden välisten suhteiden konstruomisessa mutta ne eivät määrää musiikillista muotoa ja organisaatiota kuten Saariahon teoksissa. Sointivärien kontrastoitumistapa ei siis vaikuta teoksen syvärakenteeseen vaan ilmenee pelkästään tekstuurin pinnassa. Toisin sanoen *Feriassa* sointiväri on tekstuurile alisteinen pikemminkin kuin toisin päin.

1 = Muutos muuttumattomasta tilanteesta muuttuvaan



1' = Muuttuvasta muuttumattomaan

2 = Muutos tiheästä massasta linjaan



2' = Linjasta tiheään massaan

3 = Muutos hajanaisesta tekstuurista yhteen

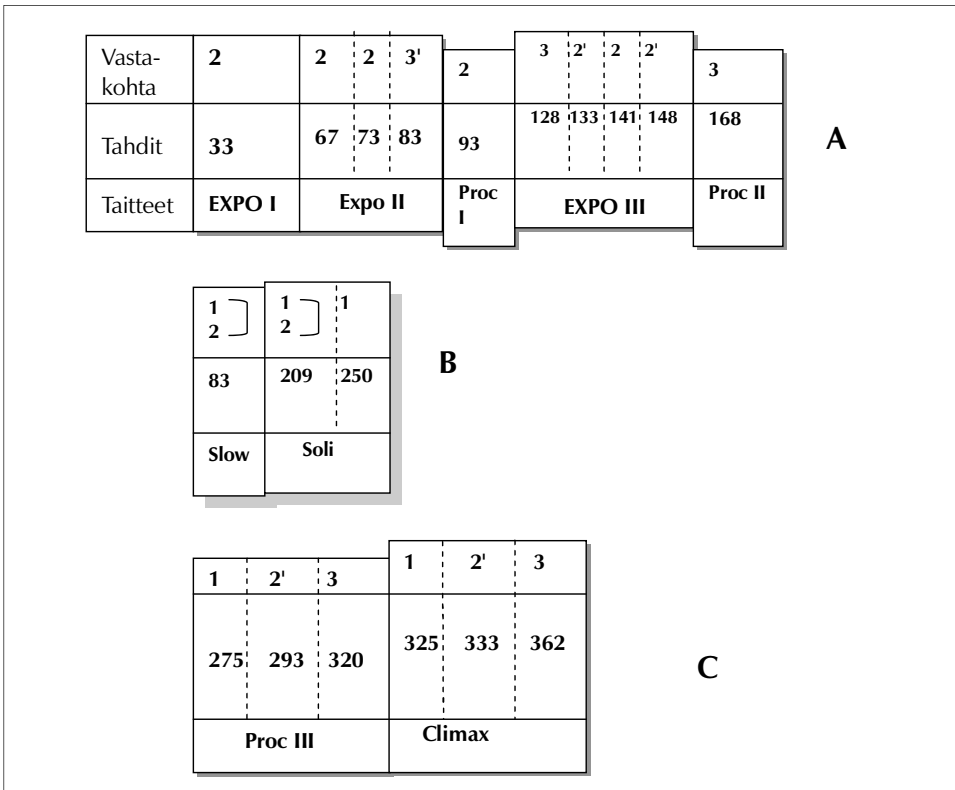


3' = Yhteen menosta hajanaiseen

Kaavio 6. Tekstuurin vastakohta-asetelmat Lindbergin Feriassa.

Kaaviossa 6 on esitetty kolme teksturaalista vastakohta-asetelmaa, joiden avulla voidaan kuvata *Ferian* dramaturgista rakennetta ja joita voidaan tarkastella sekä musiikillisen materiaalin yksityiskohtaisella tasolla että teoksen muodon tasolla.

²⁶ Tätä on myös kiinnostava verrata Kaija Saariahon musiikilliseen ajatteluun. Saariahon sävellyksellisiä lähestymistapoja ovat olleet esimerkiksi visuaalisiin aiheisiin liittyvien tunnelmien tuottaminen ja pitkien musiikillisten linjojen ylläpito. Vesa Kankaanpään (1996, 58–67) mukaan Saariahon teoksissa musiikillisiä parametreja edustaa ennen kaikkea sointiväri eli *timbre* siten, että sointiväri jäsentyy vastakohtaparien kautta. Esimerkiksi sointivärien puhtauden (*pure*) ja hälyisyyden (*noisy*) sekä rakeisuuden (*grainy*) ja pehmeuden (*smooth*) vastakainasettelut – ja niistä syntyvät siirtymäprosessit – synnyttävät myös musiikilliset muodot. Tästä on sittemmin kirjoitettu suhteellisen runsaasti; ks. esim. Sivuoja-Gunaratnam (toim.) 2005.



Kaavio 7. Tekstuurin vastakohta-asetelmat Lindbergin *Ferian* dramaturgisessa rakenteessa.

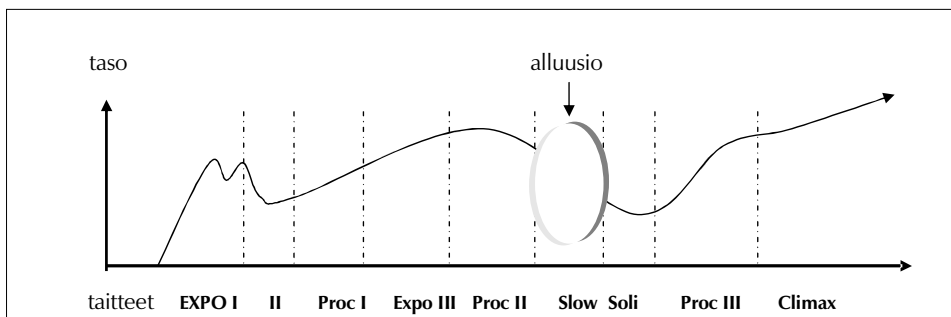
Kaaviosta 7 taas ilmenee kaavioon 6 merkittyjen numerosymbolien avulla *Ferian* dramaturgisesti merkittävät kohdat, joissa tapahtuu tekstuurin muutos.

Kaavion 7 mukaan *Ferian* ensimmäinen tekstuurin vastakohta-asetelma (muuttumattomasta muuttuvaan) alkaa esiintyä keskiosan (B) jälkeen kasvaen kliimaksia kohti. Tämä tarkoittaa sitä, että muodollisella tasolla musiikki tulee yhä dramaattisemmaksi ja tekstuurissa tapahtuva muuttuminen kasvattaa musiikillista jännitettä. Tarstin (1994, 98–111) määrittämässä narratiivisuuden aktoriaalisessa mielessä muodolliseen tasoon vaikuttava tekstuurin muuttuminen korostaa kuulijalle musiikillista muistin paradigmaa siten, että näiden usein tapahtuvien tekstuurin muutosten takia kuulijan kliimaksin odotus kasvaa musiikin jännitteen myötä. Kaaviossa 7 näkyvä toinen vastakohta-asetelma (muutos tiheästä massasta linjaan) koskee enemmän yksityiskohtaista tekstuurin vastakohta-asetelmaa. Kaavio 7 osoittaa, että tekstuurin tiheä massa–linja-vuorottelu näkyy selvästi teoksen alkuosassa, koska aiheiden ekspositiossa ilmenee tekstuurin pintatasolla nopeasti liikkuvan gestiikan ja harmonian esiintymien vuorottelua. Tällainen vuorottelu ilmenee esimerkiksi siten, että aiheen siirtymässä aiheen karakteri (kuten esimerkiksi nopeasti liikahtava ele) on ilmeinen, minkä jälkeen aiheen spektriharmonia ilmentää musiikillista liikettä, joka muistuttaa hidasta ja vaivalloista nousua ja sitä seuraavaa nopeaa pudotusta. Ilmiö

voidaan tulkita niin, että aiheiden ja niiden eleiden esiintyessä musiikillinen linja korostuu huomattavasti. Viimeinen tekstuuriin vastakohta-asetelmia valottava aspekti kaaviossa 7 kuvaa muihin vastakohta-asetelmiin verrattuna laajempaa tekstuuriin muutosta, joka vaikuttaa muodollisella tasolla vahvasti musiikin dramaturgiaan. Kaavion 7 mukaan *Ferian* tekstuuri muuttuu hajanaisesta yhtenäiseen prosessitaite III:n lopussa ja teoksen kliimaksissa.

Voidaan siis todeta, että Lindbergin 1980-luvun globaalinen musiikillinen ajattelu on vielä säilynyt musiikillisen konseptin tasolla, mutta muodollisesti vastakohta-asetelmia hyödynnetään teoksen dramaturgian tasolla, ja varsinkin unisono-dramaturgian esiintuomisessa tekstuuriin vastakohta-asetelmilla on merkittävä rooli.

Ferian jännitysparadigmaa voisi lopuksi edellä käsiteltyjen vastakohta-asetelmien ja unisono-dramaturgian osalta kuvata kaaviossa 8 esitetyllä tavalla. Y-akselin suuntainen taso osoittaa jännitysparadigmaa, joka huipentuu prosessitaite II:ssa ja alkaa laskea siirryttäessä SLOW-taitteeseen. Kuitenkaan Monteverdi-alluusiolle perustuvan SLOW-taitteen jännitysparadigmaa ei voida tarkalleen kuvata sen muihin taitteisiin verrattuna erilaisen musiikin organisaation takia (vrt. edellä). Kuulijan kannalta voidaan kuitenkin kuvata jännitysparadigmaa yhtäjaksoisesti, koska kuulija voi kuunnella musiikkia tietämättä musiikin viittauksellista sisältöä. Siirryttäessä alluusiotaiteesta SOLI-taitteeseen jännitystaso on matalimmillaan, minkä jälkeen jännitysparadigma kohoaa teoksen loppua kohti.



Kaavio 8. Lindbergin *Ferian* dramaturginen jännitysparadigma.

Lopuksi

Edellä esitetyn perusteella voidaan todeta, että *Ferian* dramaturgisen muodon rakentumisessa keskeinen ja kiinnostava tarkastelun kohde on unisono-dramaturgia, joka kytkee erilaiset musiikilliset elementit toisiinsa eri parametrien tasoilla teoksen narratiivisessa kulussa rakentaen voimakkaita jännitys-purkausprosesseja. Tämän yhteydessä myös huomattiin, miten keskeistä osaa näyttelee tonaalisten viitteiden käyttö tämän jälkisarjallisen teoksen dramaturgiassa.

Prosessitaite III:een sisältyvän käyrätorvien suuren melodian ja sen des-duuri-päätöksen lisäksi tonaalista viitteistöä esiintyy teoksen B-osan alluusiotaitteessa, mutta erilaisessa narratiivisessa funktiossa. Siinä missä prosessitaite III:n tonaaliset elementit tuntuvat syntyvän teoksen sisältä sen omasta aiheistosta ja kuljettavat teoksen jännitettä kohti kliimaksia, alluusio-taitteessa ne taas pysäyttävät narratiivisen kulun ja vaikuttavat teoksen ulkopuolisilta aiheilta. Alluusiotaitteen tonaaliset viitteet eivät myöskään liity teoksen unisono-dramaturgiaan. *Ferian* musiikillisen prosessin kannalta merkittävää osaa näyttelee myös temporaalinen organisaatio. Teoksen viimeiseen osaan sisältyvä nopeasta hitaaseen muuttuva tempo ilmentää myös koko teoksen mittakaavassa musiikillisen ajan synteetinomaista käsittelyä. Tempon merkittävä hidastuminen, joka tapahtuu *Feriassa* kolme kertaa (vrt. *SLOW*, *Slow II* ja *Slow III*), merkitsee dramaturgian ja narratiivisuuden kannalta ratkaisevaa kohtaa. Varsinkin päätöksenomainen prosessitaite III:n des-duuri-sointu ja teoksen päättävä *Slow III* -taite (kooda) luovat kaarimaista musiikillista prosessia sekä muodollista yhtenäisyyttä tavalla, jota voisi luonnehtia temporaaliseksi unisonoksi.

Artikkelissa on pyritty esittämään, miten musiikkiteoksen dramaturgisen rakenteen muodostumista on mahdollista lähestyä säveltäjän omien teoksen rakennetta koskevien intentioiden kannalta. Tämä on hedelmällinen lähestymistapa silloin, kun kyseessä on Lindbergin tapainen konstruktivistinen säveltäjä, joka tekee tarkkoja luonnoksia ja suunnitelmia ja on myös valmis luovuttamaan ne tutkijan käyttöön. Lähestymistavassa on se hyvä puoli, että konstruktiiivisesti työskentelevän säveltäjän luonnokset selittävät paikoin hyvinkin tarkasti teoksen muodollisia sekä yksityiskohtiin liittyviä ratkaisuja, jotka kertovat paitsi teoksen syvällisistä rakenneperiaatteista myös säveltäjän työskentelytavoista sekä valaisevat säveltäjän dramaturgista ajattelua. Toisaalta tutkijan on pidettävä riittävä etäisyys tutkimuskohteeseensa – tämän tyyppinen tutkimus luo myös erityisiä tutkimuksellisia ja metodologisia problematiikkoja, joiden pohtiminen voisi ansaita oman erillisen artikkelinsa.

Lähteet

Musiikkianalyttinen materiaali

- Lindberg, Magnus 1998. *Feria, Corrente II, Arena*. Finnish Radio Symphony Orchestra. Jukka-Pekka Saraste [CD-äänite]. Ondine. ODE 911-2.
- 1999. *Feria* [partituuri]. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited.
- 2003a. [*Ferian* harmoniakartta.] Magnus Lindbergin henkilökohtainen arkisto.
- 2003b. [*Ferian* rakennekaava I, muistiinpano.] Magnus Lindbergin henkilökohtainen arkisto.
- 2003c. [*Ferian* rakennekaava II, muistiinpano.] Magnus Lindbergin henkilökohtainen arkisto.
- 2003d. [Nuottiesimerkit *Ferian* aiheista.] Magnus Lindbergin henkilökohtainen arkisto.
- 2003e. [*Feriaan* liittyvä rytmikaava.] Magnus Lindbergin henkilökohtainen arkisto.

Haastattelut

- Lindberg, Magnus 2003f. Haastattelu Helsingissä 14.11.2003, haastattelijana Takemi Sosa. MD-tallenne kirjoittajan hallussa.
- 2003g. Haastattelu Helsingissä 19.11.2003, haastattelijana Takemi Sosa. MD-tallenne kirjoittajan hallussa.

Kirjallisuus

- Aho, Kalevi 1991. Sävellyksen dramaturgia. *Sävellys ja musiikinteoria* 2. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Sävellyksen ja musiikinteorian osasto. 14–28.
- Beard, David & Kenneth Gloag 2005. *Musicology. The Key Concepts*. London: Routledge.
- Castrén, Marcus 1989. *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- 1994. *Recrel: a similarity measure for set-classes*. Helsinki: Sibelius Academy.
- Cholleton, Jean-Pierre 1993. Time and Force (*Ur and Kraft*). *Magnus Lindberg*. Ed. Risto Nieminen. Helsinki & Paris: Finnish Music Information Centre & Ircam-Centre Georges-Pompidou. 27–49.
- Eybl, Martin & Mäkelä Tomi 1999. Exploring the Perception of Magnus Lindberg's *Kinetics*. An Analytical Dialogue. *Topics. Texts. Tensions*. Ed. Tomi Mäkelä. Magdeburg: Otto-von-Guericke-Universität. 64–75.
- Ferneyhough, Brian 1993. Form, Figure, Style: An Intermediate Assessment. *Perspectives of New Music* 31 (1): 32–40.
- 1995. *Brian Ferneyhough: Collected Writings*. Ed. James Bros & Richard Toop. Australia: Harwood Academic Publishers.
- Griffiths, Paul 1981. *Modern Music – The Avant-Garde Since 1945*. London: J. M. Dent & Sons.
- Hatten, Robert 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart – Beethoven – Schubert*. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Heiniö, Mikko 1994. Magnus Lindberg. *Suomalaisia säveltäjiä*. Toim. Mikko Heiniö – Pekka Jalkanen – Seija Lappalainen – Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 245–249.
- 1995. *Aikamme Musiikki 1945–1993. Suomen musiikin historia IV*. Helsinki: WSOY.
- Hämeenniemi, Eero 1982. *ABO – johdatus uuden musiikin teoriaan*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisusarja 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kankaanpää, Vesa 1996. *Sointiväriin organisaatio Kaija Saariahon 1980-luvun sävellyksissä*. Musiikkitehteen lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto, Taiteentutkimuksen laitos.
- Koivisto, Tiina 1999. Katsaus atonaalisen musiikin teorian ja analyysin kehitykseen. *Musiikki* 2: 123–169.
- 2003. Jälkitonaalinen musiikki. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola – Pirkko Moisala – Jukka Louhivuori. Helsinki: Suomen musiikkiteellinen seura. 40–45.
- 2005. Avaruudesta, liikkeestä ja ajasta jälkitonaalisessa musiikissa. *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Toim. Juha Torvinen & Alfonso Padilla. Helsinki: Yliopistopaino. 431–448.
- Korhonen, Kimmo 1990. Magnus Lindberg. *Suomalaisia nykysäveltäjiä 1965–1990*. Helsinki: Luovan säveltaiteen edistämisseätiö – Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus – Kirjastopalvelu. 80–84.
- Kramer, Jonathan 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York, NY: Schirmer Books.
- Lindberg, Magnus 2006. Magnus Lindberg – Luonnos omaksikuvaksi. *Ammatti: säveltäjä 2006*. Toim. Pekka Hako & Risto Nieminen. Helsinki: Like. 77–90.
- Long, Stephen 1999. Magnus Lindberg's Recent Orchestral Music. *Tempo – A Quarter Review of Modern Music* 208: 2–10.

- Mäkelä, Tomi 1992. Magnus Lindberg – Changing Style and Viewpoints on Orchestration – Talks about texture. *Finnish Music Quarterly* 3: 40–45.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Nieminen, Risto (ed.) 1993. *Magnus Lindberg*. Helsinki & Paris: Finnish Music Information Centre & Ircam-Centre Georges-Pompidou.
- Oramo, Ilkka 2005. Chaconne-periaate ja muoto Magnus Lindbergin *Correntessa*. *Sävellyks ja musiikinteoria* 11: 5–15.
- Otonkoski, Lauri 1991a. Marea – Beauty of Structure, Richness of Expression. *Finnish Music Quarterly* 2: 20–21.
- 1991b. [Uuden musiikin] Sanastoa. Ks. Otonkoski (toim.) 1991. 252–255.
- 1991c. Kollaasi – Mozzuhinin kasvot. Ks. Otonkoski (toim.) 1991. 181–198.
- Otonkoski, Lauri (toim.) 1991. *Klang – uusin musiikki*. Helsinki: Gaudeamus.
- Padilla, Alfonso 1996. Musiikin tila- ja aikakäsitteistä. *Musiikki* 4: 499–520.
- Persichetti, Vincent 1961. *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*. New York, NY: W. W. Norton.
- Röthärmel, Marion 1978. Zimmermann. *Otavan Suuri Musiikkitietosanakirja* 5. Toim. Erkki Ala-Könni et al. Helsinki: Otava. 686.
- Silbirger, Alexander 2001. Chaconne. *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <www.grove-music.com> (17.10.2006).
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1996. Musiikki kertovana diskurssina. *Musiikki* 4: 489–498.
- 1997. *Narrating With Twelve Tones – Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- 2005 (toim.). *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Sosa, Takemi 2005. *Dramaturginen muotoajattelu Magnus Lindbergin teoksessa Fera*. Musiikkitieteen julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, musiikkitiede. Humanististen tieteiden kirjasto, Vironkadun kirjasto.
- Stenius, Catarina 2006. *Chaconne. Magnus Lindberg ja uusi musiikki*. Käänt. Caj Westerberg. Helsinki: WSOY. [Orig. *Chaconne: en bok om Magnus Lindberg och den nya musiken*.]
- Sundström, Einer & Lars Hedblad 1978. Lamento. *Otavan suuri musiikkitietosanakirja* 3. Toim. Erkki Ala-Könni et al. Helsinki. 621.
- Szendy, Peter 1993. The Point of Style (*Joy*). Teoksessa *Magnus Lindberg*. Ed. Risto Nieminen. Helsinki & Paris: Finnish Music Information Centre & Ircam, Centre Georges Pompidou. 51–71.
- Tarasti, Eero 1978. Semiotiikka ja musiikin estetiikka. *Musiikki* 4: 187–210.
- 1989. Chopinin g-molli-balladin narratiivinen kielioppi. *Musiikki* 2: 4–46.
- 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Tobeck, Christina & Risto Väisänen 1978. Moodi. *Otavan Suuri Musiikkitietosanakirja* 4. Toim. Erkki Ala-Könni et al. Helsinki: Otava. 295.
- Veivo, Harri 1999. Merkkien toiminta. Harri Veivo & Tomi Huttunen: *Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki: Edita. 58–90.
- Väisänen, Risto 1978. Synteettinen asteikko. *Otavan Suuri Musiikkitietosanakirja* 5. Toim. Erkki Ala-Könni et al. Helsinki: Otava. 389.
- Välimäki, Susanna 2003. k.d. langin *Johnny get angry* performanssina: taiteilijuus, identiteetti, omakuva. *Musiikin suunta* 3: 5–20.
- 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII, Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: International Semiotics Institute & Finnish Society for Semiotics.

Magnus Lindbergin teoksiin liittyvä Internet-aineisto

Kinetics. <http://www.chestermusic.com> (10.1.2006).

Marea. <http://www.chestermusic.com> (10.1.2006).

Joy. <http://www.chestermusic.com> (10.1.2006).

Corrente II. <http://www.chestermusic.com> (10.1.2006).

FM Takemi Sosa (takemi.sosa@helsinki.fi) tekee Magnus Lindbergin musiikin gestiikkaa ja dramaturgiaa käsittelevää väitöskirjaa Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksella, musiikkitieteen oppiaineessa.

Form and Dramaturgical Thinking in Magnus Lindberg's Orchestral Work *Feria*

The article examines the musical components and formal resolutions of Magnus Lindberg's (1958–) orchestral piece *Feria* (1997). The main focus is on the musical “dramaturgy” of the work, i.e., how the composer's own compositional-technical intentions are conveyed through the work's structural organization. The methodology combines traditional music analysis, musical semiotics that theorizes musical narrativity, and the study of composer's manuscript materials. The analysis shows that, when assessing the creation of *Feria*'s dramaturgical form, it is important to focus on “unison-dramaturgy”, which interlinks different musical elements at the level of parameter-building and generates a tension-relaxation process in the narrative's flow. Unison-dramaturgy refers here to Lindberg's certain stylistic features. These are apparent in the tension of musical elements at the climax of *Feria* which resolve as unison-structure or unison-texture, marked by the convergence of tonal or rhythmic elements. Also the temporal organisation in *Feria*'s musical process is remarkable. The tempo which changes from fast to slow in the final part represents the synthetic threads of the entire work's musical time through the overall structural framework.

Sodan konsepti sävellysstrategiana

Näkökulma Einar Englundin sinfonioihin

Christian Holmqvist

Johdanto

Tässä artikkelissa tarkastellaan sotaan liittyvien ideoiden ilmenemistä Einar Englundin sinfonioissa. Englund sävelsi seuraavat seitsemän sinfoniaa: 1. sinfonia, *Sotasinfonia* (1946, ke. 1947), 2. sinfonia, *Mustarastas* (1947, ke. 1948), 3. sinfonia, *Barbarossa* (1969–1971, I:n version ke. 1972, II:n versio ke. 1989), 4. sinfonia, *Nostalginen* (1976, ke. 1976), 5. sinfonia, *Fennica* (1977, ke. 1978), 6. sinfonia, *Aforismeja* (1984, ke. 1986) ja 7. sinfonia (1988, ke. 1991).¹ Tarkoituksena on hahmotella *sodan konseptia* Englundin sinfonioiden sävellysstrategiana tarkastelemalla Englundin omia näkemyksiä sodan merkityksestä hänen sinfonioillensa ja sävellystyönsä sekä tarkastelemalla hermeneuttisen ja kulttuurisen musiikkianalyysin perspektiivissä sinfonioiden sisältämää sotakuvastoa ja narraatioita.

Johdattelen ensin tutkimukselliseen aihepiiriin ja kysymyksenasetteluun sekä selvitän käyttämäni sodan sävellysstrategisen konseptin käsitettä suhteessa Englundin sinfonioihin ja säveltämiseen. Artikkelin alkupuolella tarkastellaan Englundin sinfonioiden sotaan liittyviä yhteyksiä yleisemmällä tasolla, säveltäjän ensimmäistä sinfoniaa musiikillisena ensireaktiona sotaan ja koko sinfonioiden sarjaa sotatrauman käsittelyn idean kautta. Tämän jälkeen tarkastelen sinfonioiden sotakuvastoa tarkemmalla musiikkianalyttisellä tasolla keskittyen musiikilliseen symboliikkaan, joka liittyy identiteetin menetyksen, ajan kulumisen, pelon ilmapiiriin, kuoleman, tuhon ja destruktiivisuuden tematiikkaan, surun ja kaipuun tematiikkaan sekä lintuaiheisiin ja parodiaan. Kaikki nämä teemat liittyvät toisiinsa eli niiden retoriikka luo tiiviin verkoston sekä formaalis-tyylillisessä että semanttisessa mielessä.

Tarkasteluni keskittyminen Englundin musiikissa juuri sodan tematiikkaan on perusteltua ennen kaikkea siksi, että säveltäjä itse esitti toistuvasti lausuntoja,

¹ Teosten valmistumisvuosissa ei ole huomioitu Englundin sinfoniaistaan tekemiä uusittuja versioita. Esimerkiksi *Sotasinfonian* Englund uusi vuosina 1971–1972. *Barbarossan* lopullisen version tarkka syntymäajankohta ei selviä lopullisen version käsikirjoituksesta, mutta kyseessä lienee ollut 1980-luvun loppu. *Fennica* on käsikirjoituksen perusteella uusittu pian kantaesityksen jälkeen. *Mustarastaa* ja *Sotasinfonian* partituuria Englund tiettävästi muokkasi 1990-luvulla ennen Fazerin Edition Panin julkaisemia laitoksia. Yhdessä lähteessä (Heiniö 1994, 71) seitsemännelle sinfonialle on annettu otsikko *Tamperealainen*, luultavasti sen takia, että teos syntyi Tampere-talon avajaisten kutsusävellyskilpailuun, mutta nimi ei ole vakiintunut käyttöön eikä sitä myöskään löydy teoksen käsikirjoituksesta.

joissa hän painotti sodan merkitystä säveltäjän kehitykselleen. Keskittyminen Englundin sinfonioihin säveltäjän muun tuotannon sijaan taas on perusteltua ensinnäkin siksi, että säveltäjä itse tähdensi juuri sinfonioidensa läheistä suhdetta hänen sotakokemuksiinsa (esim. Englund 1997; 1998). Toiseksi sinfoniat muodostavat Englundin tuotannon keskeisimmän ja tunnetuimman osan ja kattavat ajallisesti säveltäjän koko uran. Englundia luonnehditaankin yleisesti nimenomaan sinfonikoksi. Englund (esim. 1992c, 30) myös itse painotti olevansa sinfonisesti ajatteleva säveltäjä, ja hänen lausuntojensa perusteella hän oli säveltäjän asenteensa ja estetiikkansa puolesta muutenkin ”sinfonisen ajattelutavan” puolestapuhuja.²

Säveltämisen psykologisia syitä pohtiva kirjallisuus ei ole päässyt yksiselitteisyyteen ja varsinkaan yksimielisyyteen siitä, miksi taiteilija todella luo. Esimerkiksi psykoanalyttiset teoriat liittävät luomistarpeen moninaiseen tiedostottoman, seksuaalisuuden, torjunnan, erilaisten sisäisten konfliktien ja sublimaation problematiikkaan, siinä missä jungilainen analyttinen psykologia puhuu luomisesta osana ihmisen ns. individuaatioprosessia. Yksimielisyyttä onkin havaittavissa oikeastaan vain siinä, että luovan työn mekanismien myönnetään olevan monihaaraisia ja vaikeasti tutkimuksessa tavoitettavia. Kysymystä voidaan tarkastella eri näkökulmista ja eri seikkoja painottaen; huomiota voidaan kiinnittää esimerkiksi säveltäjän henkilökohtaiseen psykologiaan ja elämän tapahtumiin tai säveltäjän elinaikana vallinneisiin yhteiskunnallisiin ja musiikki-institutionaalisiin oloihin. Avainkysymykseksi kuitenkin aina muodostuu se, onko säveltäjää ympäröinyt reaali maailma ja sen tapahtumat inspiroineet säveltäjää tai muuten vaikuttaneet sävellystyöhön?³ Ja jos, niin miten ja kuinka sitä voidaan tarkastella? Charles Rosen (1995, 648) on kääntänyt ongelman pääläelleen ehdottamalla, että säveltäjä etsii todellisuudesta sellaisia kokemuksia, jotka vastaavat niitä, joita hän kokee omassa luomistyössään. Mutta tässäkin tapauksessa säveltäjän elämän ulkoiset henkilökohtaiset tai yhteiskunnalliset tapahtumat ja kokemukset toimivat yhtenä väylänä säveltäjän ja sävellysestetiikan ja teosten merkitysten tarkastelemiselle. Elämäkerralliset teosanalyysit voivat teostulkintojen lisäksi olla samalla yksi tapa tarkastella yhteiskunnan ja säveltämisen keskinäisiä suhteita. Tällöin yhden säveltäjän teos toimii ikään kuin polttopisteenä, joka samalla valottaa kyseisen problematiikan yleisiäkin ulottuvuuksia.

Englundin kohdalla kysymys taiteen ja (yhteiskunnallisen, historiallisen, sosiaalisen jne.) todellisuuden suhteesta on kiinnostava, koska hän itse korosti

² Englundia ei esimerkiksi juuri kiinnostanut pienimuotoisten teosten säveltäminen (Heiniö 1982, 67), ja hänen mukaansa ”absoluuttinen” musiikki oli yliverstaista ohjelmalliseen musiikkiin nähden (Englund 1976, 43; ks. myös Knuutila 1976). Näitäkin asenteita voidaan pitää sinfonikon tunnuspiirteinä (vrt. Heiniö 1984, 243).

³ Inspiraatio on monen säveltäjän mukaan yksi sävellystyön ehdoton kriteeri (Harvey 1999, 8), mutta käsite on aiheuttanut monenlaista hiuksenhalkomista sekä säveltäjien että tutkijoiden keskuudessa. Esimerkiksi Dmitri Šostakovitš (1979, 197) toteaa kiistanalaisissa muistelmissaan, ettei inspiraatiota ole olemassa. Erkki Salmenhaara taas totesi opiskelijoilleen inspiraation olevan ”lähinnä hyvää työvirettä”.

sitä ja koska sen keskiössä on säveltäjään perustavalla tavalla vaikuttanut toinen maailmansota. Kyse on säveltäjästä, joka itse oli sodassa mukana ja joka korosti tämän seikan merkitystä säveltämiselleen.⁴ Englundin sävellysten kohdalla tilanne on siis erilainen kuin sävellyksissä, joiden aiheena on historiallinen sota mutta jotka on sävelletty ilman säveltäjän henkilökohtaista osallisuutta ja kokemusta kyseisestä sodasta, ajankohdasta ja historiallisesta/kulttuurisesta/yhteiskunnallisesta tilanteesta (vrt. esim. Richard Straussin 30-vuotisen sodan päättymistä käsittelevä ooppera *Rauhanpäivä* [1938] tai Sergei Prokofjevin Napoleonin sotien aikaan sijoittuva ooppera *Sota ja rauha* [1944]), tai sävellyksissä, joissa käytetään sota-aiheista ylipäättään osana musiikillista retoriikkaa (esim. Benjamin Brittenin *War Requiem* [1962] tai Kalevi Ahon *Hyönteissinfonia* [1992–1993]). Kysymys ei myöskään ole jonkin institutionaalisen tahon sodan aikana tilaamista, tavoitteiltaan propagandistisista teoksista (esim. Yrjö Kilpisen *Suomalaisten SS-miesten taistolaulu* tai Väinö Raition *Mustapaitojen marssi*).⁵ Tarkastelen Englundin sinfonioissa sotaan viittaavia аспектеjä musiikkianalyttisestä ja teostulkinnallisesta perspektiivistä, jossa keskeistä on biografinen näkökulma. Historialliset tarkastelut rajautuvat tutkimuksessani biografiseen tutkimukseen. Tarkastelun ulkopuolelle jää näin ollen Englundin ajan yhteiskunnalliset, sosiaalipoliittiset ja institutionaaliset olosuhteet ja niiden vaikutus säveltämiseen, paitsi silloin kuin ne liittyvät säveltäjän omaan elämään tutkimusaihetta oleellisesti valottaen.

Sodan merkitystä suomalaisten taidemusiikin säveltäjien teoksiin ei ole juurikaan tutkittu. Englundin kohdalla sota monesti kyllä mainitaan (esim. Tarasti 2003b) mutta tarkempia teosanalyysejä ei sodan perspektiivistä ole tehty. Poikkeuksen muodostaa Anne Sivuoja-Gunaratnamin (2003) analyysi Englundin 1. sinfonian ”miesfantasioista”.⁶ Sivuoja-Gunaratnam tarkastelee kulttuurisen ja sukupuolistavan musiikkianalyysin näkökulmasta teoksen miehisyttä rakentavia merkityksiä muun muassa Englundin musiikillisen sotakuvaston ja Suomen

⁴ Mainittakoon tässä, että oikeastaan yllättävän harvat säveltäjät ovat olleet rintamalla. Ensimmäisessä maailmansodassa siellä olivat ainakin Maurice Ravel, George Butterworth ja Jehan Alan, joista kaksi viimeksi mainittua kaatuivat. Alban Berg pyrki sotilaspalvelukseen, mutta heikon terveyden takia häntä ei päästetty rintamalle. Arnold Schönberg taas vapautettiin sotapalveluksesta parin kuukauden jälkeen. Dmitri Šostakovitšia ei päästetty aseellisesti puolustamaan Leningradia vaan hänen tehtäväkseen nähtiin sen sävellyksellinen puolustaminen. Osa eurooppalaisista säveltäjistä joutui toisen maailmansodan aikana keskitys- tai vankileireihin (esim. Oliver Messiaen ja György Ligeti), ja osa (esim. Béla Bartók ja Schönberg) pakeni vainoja Yhdysvaltoihin. Suomalaisista säveltäjistä talvi- ja/tai jatkosodan rintamalla oli Englundin lisäksi muun muassa Uno Klami.

⁵ Propagandamusiikista sodissa ks. esim. Perris 1985; Pettan (ed.) 1998; Watkins 2003. Ison tutkimusalueen tässä muodostaa natsi-Saksan musiikkielämän tutkimus (ks. esim. Levi 1994).

⁶ Ylipäättään Englundia koskevasta kirjallisuudesta mainittakoon esim. Rautio 1966; Wallner 1968, 236–237; Knuutila 1976; Heininen 1976; Oramo 1981 & 2001; Heiniö 1986b; 1994, 65–71; 1995, 27–36, 197–202; Hill 1992; Anderson 1992a & 1992b.

sodanjälkeisen kulttuuri-ilmaston perspektiivissä. Sodan musiikillisia representaatioita yleisellä tasolla on pohtinut muun muassa Ben Arnold (1994), joka on myös tutkinut yhdysvaltalaisen säveltäjien musiikillisia tapoja reagoida Vietnamin sotaan (1991). Elizabeth Ann Wallace (1990) on tutkinut sota-ajan vaikutusta esimerkiksi Louis Moreau Gottschalkin, Claude Debussin, Paul Hindemithin ja Sergei Prokofjevin pianomusiikkiin. Eero Tarasti (2003b) sivuaa sotaa ja musiikkia koskevassa esseessään myös kysymystä suomalaisesta musiikista ja sodasta ja mainitsee Englundin. Myös Uuno Klamin kohdalla on viime aikoina alettu pohtimaan enemmän sodan merkitystä säveltäjän elämään, teoksiin ja säveltämiseen, osallistuihan säveltäjä viiteen sotaan (esim. Turtola 2003), mutta musiikkianalyttiset tarkastelut vielä odottavat tekijöitään. Sodan merkitystä on tutkittu myös esimerkiksi Dmitri Šostakovitšin teoksissa (esim. Ottaway 1970; Sheinberg 2000; Trudeau 2005).⁷

Sävellysstrategia ja sodan konsepti

Tarkasteluni kohdistuessa sodan representaatioihin Englundin sinfonioissa musiikkianalyttinen orientaationi on (uus)hermeneuttinen (L. Kramer 1990) ja lähestyy taidemusiikkia kulttuurisena käytäntönä retorisine ja kulttuurisine koodineen. Samalla se lähestyy sävellyksiä subjektiuden esittämisen kannalta (ks. esim. Välimäki 2005a; L. Kramer 1990; 2002). Sodan konsepti toimii tutkimuksessani Englundin sinfonioiden ”hermeneuttisena ikkunana” (L. Kramer 1990, 9–10). Pyrkimykseni on tulkita sinfonioiden sotaan liittyviä merkityksiä sekä kulttuurisen musiikkianalyysin että säveltäjän omien lausuntojen ja biografian pohjalta.⁸ Kuuntelen teoksissa sodan kulttuurisia esityksiä hahmotellen samalla Englundin sodan kokemuksesta ammentavaa sävellysstrategista estetiikkaa. Juuri tähän viittaa sodan konseptilla sävellysstrategiana. Väitän, että Englundin kohdalla sota ei siis ole ainoastaan musiikin aihe eikä edes pelkästään musiikillisen kuvaston ja retoriikan keskeinen tekijä vaan myös osa hänen henkilökohtaista sävellysestetiikkaansa ja jopa sävellyopsykologista profiiliaan.

Englund koki sotavuosien vaikuttaneen häneen syvästi säveltäjänä (Englund 1997, 85, 100, 202), ja hän totesi säveltäneensä ennen sotavuosia lähinnä ”salonkimusiikkia” (ks. Rautio 1966, 427). Kun hän muistelmissaan pohtii musiikkinsa groteskeja piirteitä, hän liittää ne suoraan sotakokemuksiinsa: ”Kuka voisi väittää, etteikö mieletön tappaminen ja elämän halveksunta olisi nimenomaan groteskia?” (Englund 1997, 115–116.) Englundin sotaan liittyvät ulkoiset tapahtumat ovat

⁷ Sodan musiikillisia representaatioita elokuvissa on tutkinut Susanna Välimäki (esim. 2005b).

⁸ Biografis-hermeneuttista taidemusiikin analyysiä on Suomessa tehnyt erityisesti Veijo Murtomäki Sibeliuksen musiikista (esim. 1998), Lawrence Kramerin tutkimuksista vaikutteita ottanutta kulttuurista/hermeneuttista taidemusiikin analyysiä mm. J. Richardson (esim. 1994), Murtomäki (esim. 1996), Sivuolja-Gunaratnam (esim. 2003) ja Välimäki (esim. 2005a).

hyvin tiedossa, sillä niitä ovat dokumentoineet niin säveltäjä itse (Englund 1997) kuin muutkin kirjoittajat (esim. Comondt 1985; Högnäs 1984; Järv 2000). Kesällä 1941 Englund oli mukana Bengtskärin taisteluissa, ja loppuvuodesta hän matkusti Karjalan rintamalle jalkaväkirykmentti 61:n mukana.⁹ Suurimman osan sotavuosistaan Englund toimi viihdytysjoukoissa ja rintamateatterissa eli Roos-piggarna-yhtyeessä ja Frontteatern-ryhmässä.¹⁰ Hän teki sovituksia, soitti pianoa ja harmonikkaa sekä työskenteli kapellimestarina. Rintaman todellisuus ei kuitenkaan jäänyt häneltä näkemättä, kuten hänen muistelmansa monet sivut todistavat, ja vuonna kesällä 1944 hän osallistui Tienhaaran taisteluihin.

Mitä sota on? Ambrose Biercen (1996, 246) kyynisen määritelmän mukaan se on rauhan sivutuote. Carl von Clausewitzin (1997, 5) mukaan se on väkivaltainen teko, jonka pyrkimyksenä on vihollisen alistaminen ”meidän tahtoomme”. Clausewitzin klassisessa sotateoriassa esitellään kaksi sodan tyyppiä. Ensimmäinen on absoluuttinen sota, jota leimaa täydellinen väkivaltaisuus kunnes päämäärä, voitto vihollisesta, on saavutettu. Tämä on kuitenkin ideaalinen sotatila, teoreettinen konstruktio, jonka löytymisen todellisuudesta Clausewitz myöntää absurdateiksi. Toinen sotatyyppi vastaa todellisuuden olosuhteita. Siitä Clausewitz puhuu rajoittuneena sotana, jota leimaavat sen kulkua rajoittavat erilaiset tekijät. Näistä tärkein on vallitsevan poliittisen kontekstin huomioiminen. Sotaa käydään tietyistä syistä, ja nämä syyt vaikuttavat ratkaisevasti sen tapahtumiin. (Ibid. 5–24.) Tiivistetysti sanottuna *sota on siis väkivaltaista toimintaa, jonka päämääränä on vihollisen kukistaminen ja alistaminen, ja sotatoimissa on seurattava tiettyjä strategioita, jotta tämä päämäärä saavutetaan.*

Englundin sinfoniat sisältävät strategioita, joiden tarkoituksena on saavuttaa tietty päämäärä yllä esitetyn sodan määritelmän mukaisesti. Tämä päämäärä on sinfonisen taistelun päättyminen joko voitokkaasti tai tappiollisesti. Sinfoninen taistelu tarkoittaa tässä yksinkertaisesti sitä, että musiikin niin rakenteellinen kuin ilmaisullinenkin materiaali toteuttaa säveltäjän hahmottamaa kokonaisstrategiaa, narratiivista rakennetta,¹¹ jota leimaavat teoreettisesti hahmotettuja sotatoimia muistuttavat ratkaisut.¹² Nämä ratkaisut ovat väistämättömiä, koska Englundin sinfonioita leimaa kahden tyystin erilaisen musiikin toistuva yhteentörmäys. Nämä musiikit voidaan tiivistää kahdeksi kategoriaksi, joita nimitän

⁹ Englundin sodanaikaisesta komppaniasta ja ruotsinkielisestä jalkaväkirykmentti 61:tä löytyy tietoja etenkin teoksista Nykvist 1986 ja Stenström 1995. Åke Lindmanin vuonna 2004 ohjaama elokuva *Framom främsta linjen* (suom. *Etu-
linjan edessä*) perustuu viittaamaani, kyseisessä rykmentissä palvelleen Harry Järvin kirjoittamaan kirjaan. Se kuvaa nimenomaan kesäkuun puolivälissä 1941 perustetun JR 61:n kokemuksia, erityisesti asemasodan aikana. Elokvassa Englundin hahmoa ei kuitenkaan esiinny.

¹⁰ Viihdytysjoukoista ja rintamateattereista ks. esim. Korpela 1991; Jalkanen 2003, 318–332.

¹¹ Viitaan musiikin narratiivisuudella erityisesti musiikkisemiotiikassa kehitellyn tapaan tarkastella musiikkia abstrakteja kerronnallisia funktioita toteuttavana kertomuksena, jossa voidaan hahmottaa esimerkiksi musiikillinen subjekti (usein pääteema) ja tämän kohtaamat konfliktit ja loppuratkaisu. Ks. esim. Sivuoja-Gunaratnam 1996 ja 1997, 127–161; Tarasti 1994b.

konemusiikiksi ja melodiamusiikiksi. Konemusiikki on luonteeltaan mekaanista ja säännönmukaista ja sen pohjalla on usein marssipulssi; ilmaisu on ei-tunteellista, groteskia, ironista ja satiirista, ja soitinnuksessa korostuvat etenkin lyömäsoittimet ja vasket. Melodiamusiikki on elegistä ja itseensä sulkeutunutta, se virtaa kiireettömästi eteenpäin ”musiikillisen proosan” tavoin; ilmaisua leimavat *melos*, haaveileva, traaginen ja eleginen sävy, ja soitinnuksessa korostuvat jouset sekä puupuhaltimet, joita yleensä käsitellään solistisesti. Näiden kahden musiikin yhteentörmäys luo konfliktien sävyttämää musiikillista narraatiota: rakenneratkaisuja, jotka esittelevät lähtötilanteen, konfliktin, joka sankarillisen (tai antisankarillisen) subjektin on kyettävä ratkaisemaan. Englundin sinfoniaista löytyy esimerkkejä niin subjektin voitosta kuin tappiosta. Esimerkiksi neljäs sinfonia päättyy kiistatta tuhoisasti, ensimmäinen sinfonia voitokkaasti. Toisinaan teos kuitenkin jättää epäselväksi, kuinka subjekti on selviytynyt sinfonisesta taistelusta, kuten käy toisessa sinfoniassa ja ehkä myös vielä ambivalentimmassa seitsemännessä sinfoniassa.¹³

Kuinka tietoisesti Englund sävelsi sotastrategioita? Musiikin ilmaisullis-sisällöllisen ja formaalis-rakenteellisen tason erottaminen toisistaan on mutkikas tehtävä, ja viime aikainen musiikin kulttuuriin ja sosiaalisiin merkityksiin paneutuva taidemusiikintutkimus onkin usein todennut erottelun keinotekoisuuden (esim. L. Kramer 1990 ja 2002; Scott 2003; Sivuolja-Gunaratnam 2003). Tästä huolimatta kysymys on asettelemisen arvoinen, eikä vähiten siksi, että säveltäjän ajatuksista löydettävissä oleva (osittainen) verifikaatio tutkijan teoreettiselle tulkinta- ja analyysimallille todistaisi ainakin sen, ettei tutkija ole täysin hakoteillä. Mutta Englund kuvasi ja verbalisoi sävellysprosessiaan ja sävellysideologiaansa lopulta kuitenkin varsin harvoin ja perin epätarkasti,¹⁴ ja silloinkin monesti ristiriitaisesti. Englund painotti usein ideoidensa syntyneen ikään kuin ”tyhjästä”, ei-tietoisesti. Kun hän ensimmäisen pianokonserttonsa kantaesityksen jälkeen vuonna 1955 tutki teoksen finaalin partituuria, hän väitti vasta tällöin löytä-

¹² Lienee paikallaan painottaa kyseessä olevan nimenomaan *teoreettisesti* hahmotettu eli ideaalinen sotatilanne. Analogia ideaalin sotatilanteen ja säveltämisen välillä on muutenkin osuva. Molemmissa on lähtökohtana ajatus ideaalisti toimivasta koneistosta, jossa ulkoiset tekijät eivät pääse vaikuttamaan lopputulokseen. Todellisuudessa sotatoimet sisältävät melkoisesti muuttuvia tekijöitä. Vastaavasti kun säveltäjä on saanut partituurinsa valmiiksi, hän joutuu usein toteamaan saman seikan. Muusikoiden huono soittotekniikka, kapellimestarin kyvyttömyys tulkita partituuria, yleisön ja kritiikoiden ymmärtämättömyys, esitystilan kurja akustiikka – nämä ovat vain muutamia esimerkkejä niistä puhtaasti ulkoisista vaaratekijöistä, joiden johdosta säveltäjä alkaa epäillä päässään soineen sävellyksen mahdollisuuksia soida samoin tehoin ja tarkoituksin myös todellisuudessa. Sodalla ja musiikilla lienee monia analogioita arkkityyppisten taistelunarraatioiden tasolla.

¹³ Musiikillisesta subjektista vrt. alaviite 11.

¹⁴ Englund (1976) kirjoitti yhden ainoan varsinaisen analyttisen artikkelin luomistyöstään Salmenhaaran toimittamassa kokoelmassa *Miten sävellykseni ovat syntyneet*; muutoin hän ei näytä tunteneen tarvetta selostaa sävellysmetodejaan laajemmin.

neensä siitä fuugan (Englund 1976, 43). Mutta toisaalta hän mieluusti alleviivasi konstruktiivisuuttaan ja sävellystyönsä harkittua suunnitelmallisuutta. Kerran (ks. Bonsdorff 1983) hän jopa luonnehti itseään ”akateemisen kuivaksi säveltäjäksi”, koska hän vain ”väänteli ja muunteli lyhyitä sävelaiheita”.

Miksi Englund koki tarvetta mystifioida rationaalista sävellysprosessiaan (vrt. Heiniö 1984, 108)? Ehkä siksi, että hän ensisijaisesti näki itsensä säveltekniikkona, joka ihailemansa Igor Stravinskin tavoin tutki jokseenkin formaaliseen tapaan esimerkiksi intervallirakenteiden ja tonaalisten rakenteiden mahdollisuuksia. Mutta hän oli myös perin romanttinen individualisti, joka näyttäisi kokeneen musiikkinsa emotionaalisten (piilo)rakenteiden heijastavan sotaan liittyviä tunteja ja ajatuksia hänen siihen erityisemmin (so. tietoisesti) pyrkimättä (vrt. Englund 1997, 99, 233); hän oli itse aina yhtä hämmästynyt löytäessään sodan kaikuja musiikistaan (Englund 1997, 99) – samalla kun hän toisaalta jatkuvasti toisti sotakokemusten merkitystä säveltäjyydelleen. Voisi siis päätellä, että Englundilla teoksen tekoprosessissa ei-tietoinen, spontaanin ekspressiivinen säveltämisen taso ja suunnitelmallinen, harkittu formaalis-rakenteellinen säveltämisen taso sekoittuivat keskenään ja vaikuttivat toisiinsa ilman että säveltäjän tarvitsi olla tästä erityisen tietoinen. Vaikka Englund ei aina halunnut hyväksyä emotionaalisten, esimerkiksi sotaan liittyvien seikkojen reaalista vaikutusta musiikkiinsa, hänen oli kuitenkin tunnustettava niiden olemassaolo. Tämä viittaa oikeastaan siihen, että sota jossakin määrin *tunkeutui* hänen musiikkiinsa hänen siihen aina varsinaisesti pyrkimättä.

Soivia sotapäiväk kirjoja

Englund (1998) totesi kerran ”kaikkien sinfonioidensa olevan sotasinfonioita”, ja Englund-reseptio sisältääkin toisinaan implisiittisesti ajatuksen siitä, että hänen musiikkiaan muutenkin varjostavat sodan kokemukset. Epäilemättä edelläkin käsitellyt säveltäjän lausunnot ja muistelmat ovat vaikuttaneet hänen teostensa reseptioon, niiden kulttuurisiin merkityksiin ja mahdollisesti jopa teostulkintoihinkin (esim. sinfonioiden esityksiin ja levytyksiin). Muistelmissaan säveltäjä toteaa etenkin ensimmäisen, toisen, kolmannen ja viidennen sinfoniansa olevan musiikkia, jotka ”dokumenteina kertovat jälkimaailmalle hirvittävästä sodistamme” (Englund 1997, 103). Englundin ”sotasinfoniaksi” mielletään yleensä ensimmäinen sinfonia, jonka otsikkokin on *Sotasinfonia*. Muistelmissaan säveltäjä pitää kuitenkin kolmatta sinfoniaansa *Barbarossaa*¹⁵ ”todellisena sotasinfonianaan” (Englund 1997, 241; ks. myös Kosk 1996). Hän luonnehtii sitä ”sotapäiväk kirjaksi” (Englund 1997, 233), joka kuvaa Suomen taisteluita Neuvostoliittoa vastaan vuosina 1941–1945 (ibid. 340).¹⁶ Vaikka Englund käytti nimitystä ”sotapäiväk kirja” vain *Barbarossasta*, epiteetti sopii kaikkiin hänen sinfonioihinsa. Englund sävelsi

¹⁵ Sinfoniale nimen antanut operaatio Barbarossa oli Hitlerin koodinimi Saksan armeijan hyökkäykselle Neuvostoliittoon kesällä 1941. Hyökkäyksestä muodostui sotilaallinen fiasko (ks. esim. Regan 2004, 191–196).

asenteella, jolla yleensä kirjoitetaan päiväkirjaa. Franz Kafkan (2000, 145) mukaan päiväkirjaa kirjoitetaan muun muassa siksi, että saisi todisteita siitä, että on ollut elossa. Englund ei kirjallista päiväkirjaa (tietääkseni) koskaan kirjoittanut, mutta hänellä oli säveltämisensä. Sinfonioissa hän käsitteli vuosikymmenien ajan sodan ja rintamalla olon hänessä aiheuttamia tuntemuksia, ja siinä ohella hän myös käsitteli niitä tunteita, joita tämä soivien päiväkirjojen prosessi itsessään hänessä synnytti.

Vaikka Englundin kaikissa sinfonioissa sota soi *konseptina*, varsinaisiksi tai selkeiksi sotasinfonioksi mielletään yleensä ainoastaan kolme ensimmäistä eli *Sotasinfonia*, *Mustarastas* ja *Barbarossa*. Ne muodostavatkin triptyykin, joka kuvaa arkkityypistä taistelua ulkoisten destruktiivisten voimien ja ihmisen sisimmässä piilevien positiivisten voimavarojen välillä ja jonka inspiraationa on ollut sota. Neljän muun sinfonian kohdalla kytkös sotaan ei tuntuisi olevan yhtä selkeä tai suora. Säveltäjä on kuitenkin itse ilmoittanut, että neljännen sinfonian eli *Nostalgisen* yksi lähtökohta oli jäähyväisten ajatus. Muistelmiensa mukaan hän ajatteli etenkin rintamalle lähtevien sotilaiden omaisilleen heittämiä jäähyväisiä, joiden taustalla piili aina pelko siitä, ettei palaisi hengissä kotiin (Englund 1997, 237). Yksiosainen *Fennica* taas on omistettu presidentti J. K. Paasikiven muistolle. Paasikivi oli Suomen presidenttinä vuosina 1946–1956 eli vasta sodan jälkeen. Sinfonian otsikko ja kyseinen omistus liittävät teoksen Suomen historiaan vaikka varsin abstraktisti. On kuulijasta kiinni, millä tavalla sen musiikki voisi liittyä sotavuosiin, mutta kaukaa haettua se ei ole. Yksi kantaesityksen arvostelijakin luonnehti teosta sanoilla ”sotaa, stressiä ja koneita” (Wahlström 1977).¹⁷

Fennican myötä esiin nousee seikka, joka on pidettävä mielessä myös Englundin kahden viimeisen sinfonian kohdalla: ajallinen etäisyys sotavuosiin ei tarkoita, että säveltäjä olisi ne unohtanut. Psykologian käsitys traumaattisesta kokemuksesta on, että se nousee jatkuvasti mieleen siitä huolimatta, että sitä on käsitelty ja käsitellään; sotatrauma ei koskaan katoa.¹⁸ Post-traumaattisen

¹⁶ Englund teki *Barbarossasta* peräti kolme versiota ennen kuin oli teokseen tyytyväinen. Ensimmäinen versio (1969–1971) käsitti vain kolme osaa (nykyisen version osat I–III). Tätä versiota ei ole koskaan kantaesitetty. Toinen versio *Cholecystitis* (1971) – otsikko viittaa Englundin teoksen säveltämisen aikana sairastamaan sappirakontulehdukseen (Englund 1997, 231–232) – sisältää aiemmat kolme osaa sekä uuden, neljännen osan. Tämä versio palkittiin Finlandia-talon konserttisalin avajaisten sävellyskilpailussa ja se kantaesitettiin vuonna 1972. Kolmas ja lopullinen versio syntyi 1980-luvun lopussa ja sai kantaesityksensä vuonna 1989. Sinfonian kaksi ensimmäistä versiota eroavat lopullisesta versiosta monessakin suhteessa. Kiinnostavaa on muun muassa se, että ainoastaan lopullinen versio huipentuu riemukkaaseen triumfi-koodaan; ensimmäisessä versiossa teos päättyy scherzon alistuneeseen koodaan, toisessa versiossa finaalin fuuga päättyy äkkijyrkkään unisonoon. Niinpä sinfonia on jokaisessa versiossaan päätynyt *tyystin eri tavalla*. Tämä antaa ymmärtää, että Englundin suhtautuminen 3. sinfoniansa ”ideaan” muuttui radikaalisti vuosien varrella: ensimmäinen versio päättyi traagisesti, toinen optimistisesti, mutta vasta kolmannessa versiossa soi lopussa ”voittoisa nousu” (Englund 1997, 232), joka liittää teoksen suoraan ensimmäiseen sinfoniaan. Ensimmäinen ja kolmas sinfonia soittavat molemmat ehdottoman myönteisesti huipentuvan sankaritarinan.

sotaneuroosin oireisiin kuuluu omia sotakokemuksia muistuttavien taisteluiden ja konfliktitilanteiden uudelleenluominen jossakin toisessa muodossa kuten ihmissuhteissa (Moore et al. 1990, 204) – tai, lisätäkäämme, säveltämisessä. Traumojen hoidossa korostetaan, että mitä syvempi ja emotionaalisempi kokemus on ollut, sitä tärkeämpää on kyetä myös ottamaan siihen etäisyyttä (vrt. Storr 1991, 182), jonka myötä syntyy uusia näkökulmia ja tapoja kokemuksen käsitelyyn. Englundin kolmea viimeistä sinfoniaa voidaan pitää sotasinfonioina juuri tässä mielessä: niissä käsitellään eri tavoin sodan (trauman) muistoa. *Fennicassa* ote on etäännytetyn abstrakti. Sen musiikin voi sanoa kuvaavan arkkityyppisellä tasolla stooalaista tragediaa, jossa yksilöllä ei ole merkitystä. *Aforismeissa* sotaa lähestytään rakentavasti. Käyttämällä Herakleitoksen tekstejä sinfonia pyrkii sanomaan jotakin positiivista maailmasta ja sen tarkoituksesta. Sodan sävellystrategisen konseptin näkökulmasta se voidaan tulkita tietoisena vastareaktiona sodan herättämille ajatuksille kaiken mielettömyydestä ja tarkoituksettomuudesta. Tätä tulkintaa voisi pitää kivuliaan osuvana myös siksi, että Herakleitoksen filosofian sanomaa pidetään pessimistisenä.

Seitsemäs sinfonia on ajallisesti sodasta kauimpana. Psykologisen tulkintani mukaan ajan tuoma perspektiivi ei kuitenkaan siinä merkitse menneisyyden hyväksymistä. Päinvastoin teos sisältää sinfoniasarjan ahdistavinta, groteskeinta ja destruktiivisinta musiikkia, jossa sodan kaiut soivat vailla mitään illuusioita tai armoa. Voidaan ajatella, että vanhenevan säveltäjän viimeinen sinfonia kertoo katkeran viisauden: sotaa voidaan heroisoida ja sen kokemuksia voidaan hyödyntää rakentavasti, mutta sodan mielettömyys syövyttää silti ihmisen rikki. Sodan sävellystrategisen konseptin kannalta Englundin sinfonioiden sarjan voisi siis väittää sisältävän myös pyrkimyksen kohti ei-idealisoitua sotänäkemystä, joka heijastaa kuolemaan ja katoavaisuuteen liittyviä filosofisempia aspekteja ja teemoja.

Ensimmäinen reaktio sotaan

Englundin ensimmäinen sodanjälkeinen suurimittainen teos on ensimmäinen sinfonia. Sitä edeltänyt tuotanto muodostuu soitin- ja kamarimusiikista, jonka

¹⁷ Kertoessaan teoksestaan Englund (ks. Ringbom 1997; vrt. Englund 1997, 257) painotti Paasikiven merkitystä *rauhan takaajana* vaikeina sodanjälkeisinä vuosina. Onko siis teoksen yksi idea kuvata sotaveteraani Englundin epätietoisuutta Suomen rauhan pysyvyydestä? Artikkelini fokuksessa olevan sodan sävellystrategisen konseptin kannalta tämä tulkinta on mielekkäämpi kuin näkemys teoksesta Paasikiven muotokuvana – vaikka teoksen voikin kuulla Helsingin keskustassa sijaitsevan Paasikivi-patsaan kaltaisena jyrkänä monoliittina.

¹⁸ Sotatraumoista ks. esim. Pittman et al. 1989; Hamilton & Workman 1998. Shephard (2001) käsittelee sotatrauman hoidon historiaa. Suomalaisten sotilaiden sotatraumoja on tutkinut muun muassa Ville Kivimäki (2006a & 2006b; ks. myös Kaipainen 2006; Ojatalo 2006) ja Matti Ponteva (1993).

tyylliset lähtökohdat ovat lähinnä romantiikassa ja kansallisromantiikassa.¹⁹ Tämän kauden tärkeimpänä teoksena on pidettävä diplomityöksi sävellettyä pianokvintettoa (1941), joka edustaa vahvaa kontrapunktiikkaa ja jonka esikuvina toimivat etenkin César Franckin ja Johannes Brahmsin pianokvintetot. Englund oli ryhtynyt luonnostelevaan teosta juuri ennen talvisotaa. Talvisodan aikana hän suoritti varusmiespalvelusta Pohjanmaalla, ja kokemus vaikutti teoksen sävelkieleen. Varusmiesajan jälkeen teoksen ensimmäiset luonnokset tuntuivat säveltäjän mukaan ”liian hempeiltä”, ja hän muokkasi siitä ”karskimman” (Englund 1997, 53). Teosta sävytti myös se, että Englundin Göran-veli oli kaatunut Häränpäniemen taisteluissa: säveltäjä omisti hitaan osan veljensä muistolle.²⁰ Kiinnostavaa kvintetossa on sen vahva sidos marSSIPulseihin, mikä kuuluu etenkin ensimmäisessä osassa. Marssi toimii kuitenkin teoksessa vielä genretopoksena ilman kompleksisempaa merkityksenantoa verrattuna esimerkiksi jatkosodan päättymisen jälkeen syntyneen ensimmäisen sinfonian vastaavaan osaan, jossa myös soi marssi mutta irvokkaana ja mekaanisena, kuin sotaisuutetaan – topostaan – kommentoiden.

Englundin ensimmäisen sävellyskonsertin ohjelmisto koostui pianokvintetosta ja ensimmäisen sinfonian kantaesityksestä. Ennen konserttia hän oli kertonut *Hufvudstadsbladetin* haastattelijalle, että jokainen kuulija varmaankin havaitsisi teosten olevan sodan inspiroimia (ks. HBL 1947). Monet arvostelijat säestivät tätä lausumaa, etenkin Janne Raitio (1947) ja Matti Rautio (1947). Teos sai myöhemmin lisänimekseen *Sotasinfonia*, mikä liitti sen vielä tiukemmin sotavuosien kontekstiin. Nimen alkuperä on hämärän peitossa ja epäselvää on, onko se lainkaan säveltäjän keksimä. Muistelmien perusteella se ei liene Englundin keksimä (ks. Englund 1997, 111–112) mutta se on kuitenkin saanut säveltäjän hyväksynnän, mitä voitaneen pitää merkinä siitä, ettei nimi ole ristiriidassa säveltäjän sinfoniaa koskevien intentioiden kanssa. Erikoista kuitenkin on, että Englund vaihtoi vuosien varrella mielipidettään teoksen taustasta; joskus se liittyi sotaan, joskus taas ei (laajemmin tästä ks. Sivuoja-Gunaratnam 2003, 20–22).

Joka tapauksessa teoksen ensimmäinen osa sisältää selkeästi sotaan viittavaa kuvastoa, joka luo teoksen keskeisen konfliktitilanteen. Pääteema on marssi (ks. esimerkki 1), ja marSSIPulssi toistuu myös sivuteemassa. Osaa hallitsee ”konemusiikki” (vrt. edellä), kuten myös toista osaa, scherzoa, joka säveltäjän mukaan pelkistää ”sodan rajun tunnelman” (Englund 1992b). Kolmas osa on muunnelmamuotoinen adagio ja esimerkki ”melodiamusiikista” (vrt. edellä). Kolme ensimmäistä osaa ovat luonteiltaan pessimistisiä, niiden yllä tuntuu häilyvän tuhon mahdollisuus. Finaali sen sijaan on rakentavan positiivinen ja hui pentuu triumfinomaiseen koodaan (ks. esimerkki 2), joka säveltäjän mukaan on ”riemuhuuto sen johdosta, että hän on selvinnyt hengissä sodan helvetistä” (Englund 1992b). *Sotasinfonia* rakentaa arkkityyppisen kertomuksen subjektin (ravisotilas/Englund) matkasta koettelemusten kautta voittoon. Teosta voisikin

¹⁹ Englundin opiskeluaikojen teoksista on säilynyt ainoastaan pianoteos *Humoreski* (1936) sekä joitakin viimeistelemättöminä tai epätäydellisinä säilyneitä kamarimusiikkisävellyksiä.

²⁰ Painetussa partituurissa omistus koskee koko teosta.

Symphony No.1

3

I

Tempo di marcia ma poco pesante Einar Englund

© 1986 Fazer Music Inc., Espoo, Finland

Esimerkki 1. Einar Englund, Sinfonia nro 1, Sotasinfonia, I osan pääteema (jatkuu seuraavalla sivulla).

1
2

F Cor.

3
4

VI.
I

II

Vla.

Vlc.

①

1
2

F Cor.

3
4

B♭ Trp.

Tuba

Timp.

Tb. mil.

Tom-Tom

VI.
I

II

Vla.

Vlc.

con sord.

1.2. *mf*

fp

bacchetta di feltro molle

fp

con corde

mf

tarkastella sankarimyyttsyyden kategoriassa (vrt. Tarasti 1994a). Tarastin (ibid. 83) määritelmän mukaan sankari on hahmo, joka ”rohkeudeltaan, viisaudeltaan, voimaltaan tai muulta ominaisuudeltaan eroaa muista ihmisistä ja joka tämän ominaisuuden johdosta kykenee ratkaisemaan myyttisen ongelmatilanteen”. *Sotasinfoniassa* subjektilla on tällainen tehtävä, mikä osittain selittänee teoksen suosion ensiesityksestä alkaen. Tuon ajan kuulijan oli helppo samaistua teokseen, koska kuulija saattoi liittää siihen omat sotavuosien kokemuksensa. Teoksen sankarisubjektin myyttinen ongelmatilanne on hengissä pysyminen ja ihmisarvon säilyttäminen, mikä vastasi monen aikalaiskuulijan konkreettista elämäntilannetta kantaesitystä edeltäneinä vuosina.²¹

Sankarimyyttsyydestä kirjoittaessaan Tarasti (1994a, 83) mainitsee yhtenä kategorian edustajana Ludvig van Beethovenin *Eroican* (sinfonia nro 3, E_b-duuri, op. 55), jota *Sotasinfonia* monessa suhteessa muistuttaa. Kumpikin teos alkaa laajalla sonaattimuotoisella osalla ja päättyy voitokkaaseen finaaliin. Hidas osa on kummassakin traaginen mutta scherzot ovat erilaisia, mikä johtuu osien järjestyksestä sinfonian kokonaisrakenteessa. *Eroican* scherzo on tarkoituksellisen optimistinen traagisen hitaan osan jälkeen. *Sotasinfoniassa* scherzo on teoksen toisena ja hidasa osana kolmantena osana. Tästä muodostuu täysin toisenlainen dramaturgia: traagista hidasta osaa edeltää väkivaltainen scherzo. Kuoleeko subjekti väkivaltaisen scherzon pyörteissä, jotta häntä voidaan muistella hitaan osaan surumusiikissa? Tulkintaa jatkaen voidaan ajatella, että subjekti kokee finaalisissa ylösnousemuksen, mikä vastaa *Eroican* finaalin ”Prometheus-apoteoosia”.²²

Anthony Storr (1991, 51) on tarkastellut luovaa työtä tapana estää tai välttää henkinen murtuminen. Tämän ajatuksen perspektiivissä Englundin ensimmäistä sinfoniaa, jossa säveltäjä käsittelee jatkosodan syttymistä, omia rintamakokemuksiaan sekä kuoleman ja toivon tematiikkaa, voisi pitää säveltäjän yrityksenä välttää henkinen murtuminen. Teos on säveltäjän ensireaktio sotaan eli siitä puuttuu ajan tuoma etäisyys, joten se ei ole otteeltaan analyttinen. Tätä tukee säveltäjän kahden lausunnon vertailu. Vuonna 1954 hän sanoi kokeneensa sodan päätyttyä vapauden tunteen: ”Elämä oli jälleen aurinkoisena edessäni ja sisimmässäni alkoi musiikki laulaa” (ks. NT 1954). Vuosikymmeniä myöhemmin muistelmissaan hän antoi kevään 1945 tunnelmistaan toisenlaisen kuvan: hän oli lojunut sängyssä synkästi kattoon tuijottaen (Englund 1997, 108). Lausuntoja ei kuitenkaan tarvitse lukea ristiriitaisina vaan ne voi tulkita siten, että säveltäjä vasta vanhemmiten kykeni myöntämään tai ilmaisemaan sodan loppumisen jälkeisen depressiivisen puolen. ”Virallisesti” ensimmäinen sinfonia on myönteisesti päättyvä sankaritarina, mutta teoksen optimismin voi tulkita myös eksorsismiksi.²³ Sodan raadollisempi käsittely saa sijaa vasta myöhemmissä sinfonioissa.

²¹ Teoksen suosion yhteiskunnallisista ja sukupuoli-ideologisista tekijöistä ks. Siivooja-Gunaratnam 2003.

²² *Eroican* ensimmäisen osan tapaan *Sotasinfonian* myöskin (sonaattimuotoisen) finaalin kehittäjäjaksossa ilmaantuu täysin uusi teema, jota ei siis kuulla esitellyksessä.

Identiteetin menetyks

Sodassa yksilö menettää identiteettinsä. Hän on vain osa koneistoa, ja vieläpä osa, joka voidaan korvata toisella osalla. Englundin sinfonioissa tämä ilmiö heijastuu kahdella tavalla. Ensiksikin ne sisältävät marsseja ja marssirytmiejä, joissa subjekti on alistettu mekaanista poljentoa toistavaksi nukeksi; kyse on konemusiikeistä. Marssit ovat epäinhimillisiä, koska ne sulauttavat yhteen ihmisen ja koneen, minkä tuloksena syntyy mutaatio (Abbate 2001, 105). Marssija on marionetti, jota yksitoikkoinen rytmi vie eteenpäin (kohti rintamaa ja mahdollista kuolemaa).²⁴ Englundin sinfonioista tämän mekaanisen, epäinhimillisen marssin selkeimmät toteutukset löytyvät *Sotasinfonian* ensimmäisestä osasta ja *Barbarossan* ensimmäisen osan kehittälyksistä.²⁵ Marssitopos ilmaantuu välähdyksenomaisesti myös muualla, esimerkiksi *Fennicassa* (esim. I päätaite t. 140–158)²⁶ ja *Aforismeissa* (I osan päätös t. 127–136; scherzon marssipurkaus t. 32–34; IV osan *Allegro moderato* -taite t. 36–62).²⁷ Näissä jaksoissa marssit soivat joko onton ilottomasti kuin marssimisen typeryyden tiedostaen tai yltiöpäisen ekstrovertisti, jolloin subjekti ikään kuin indoktrinoidun sotauhon vallassa kulkisi reippaasti kohti omaa tuhoaan tai toisen tuhoamista.²⁸

Toiseksi identiteetin menetyksen voi tulkita tapahtuvan silloin, kun Englund antaa oman tunnistettavan säveltäjäidentiteettinsä (yksilöllisen tekijän) hämärtä. Tästä aspektista voisi puhua myös subjektin/tekijän fragmentoitumisena. Tästä on selvimmin kyse *Nostalgisessa*. Teosta on musiikkikirjallisuudessa toistuvasti moitittu sävelkielen liiallisesta riippuvaisuudesta jostakin esikuvasta, ja Englund-reseptiossa siihen liitetään melkein poikkeuksetta Šostakovitšin nimi.

²³ En tarkoita tällä, että finaali olisi taiteellisesti epäonnistunut, sehän on sankarimyyttisestä näkökulmasta katsottuna nimenomaan looginen. Silti on mielestäni oleellista painottaa, että osa on sankarifinaali hyvin *stereotyyppisellä* tavalla, mikä juuri selittää sen suosiota aikalaiskuulijoiden parissa. Kiinnostavaa myös on, että Englund suhtautui vanhemmiten sinfoniaansa hieman etäisesti. Esimerkiksi minulle hän luonnehti sitä ”lapselliseksi” (Englund 1998).

²⁴ Englundin ”loputtomien marssien” maskuliinisuudesta ks. Sivuoja-Gunaratnam 2003.

²⁵ Englundin tuotannon groteskeimmat ja mekaanisimmat marssit löytyvät toisen pianokonserton hitaasta osasta, huilukonserton finaalista ja klarinettikonserton finaalista.

²⁶ Koska *Fennica* on yksiosainen teos en käytä tässä artikkelissa nimityksiä ensimmäinen osa, toinen osa jne. vaan puhun neljästä päätaitteesta, jotka ovat *Allegro moderato*, *Scherzo*, *Passacaglia* ja *Finaali*. Säveltäjä (Englund 1977) painotti teoksen yksiosaisuutta teoksen käsikirjoituksessa, jossa teoksen otsikkona on *Symphony n:o 5 ”Fennica” in one movement*.

²⁷ Viittaa aina kuudennesta sinfoniasta kirjoittaessani sen painamattomaan käsikirjoitukseen (Englund 1984). Teoksen kustannetussa ja painetussa piano-kuoropartituurissa (Englund 1985) kolmas osa (*Scherzo*) on jätetty pois.

²⁸ Post-traumaattisen sotaneuroosin perspektiivistä nämä jälkimmäiset marssit voisi liittää ns. *high*-kokemukseen (Moore et al. 1990, 204).

Jollekin kirjoittajille onkin tullut tavaksi löytää Englundin teoksista liittymäkohtia Šostakovitšiin. Esimerkiksi *Barbarossan* ensimmäisen osan kehittäelyjakson marssiteema voi assosioida Šostakovitšin ensimmäisen sinfonian ensimmäisen osan pääteemaan (Koponen 1983, 53), huilukonsertton finaalin signaali-aihe voi assosioida Šostakovitšin viidennentoista sinfonian ensimmäisen osan alkuun (Widjeskog 1998) ja niin edelleen. Tällaisia yhtymäkohtia kahden säveltäjän välillä tosin voisi konstruoida leegion lähes kenen tahansa säveltäjän teoksia tarkastelemalla. Englundin kohdalla puheet Šostakovitš-riippuvaisuudesta ovat jo alkaneet toistaa itseään. Itse hän esitti jatkuvan vertailun syyksi sen, että Šostakovitšin musiikki on Suomessa niin hyvin tunnettua (ks. Amberla 1991). Voisi myös huomauttaa, että Englundin sävellystyylillä pohjautuu uusklassismille, jonka yhtenä tyylillisenä ideana voidaan pitää ”kaksoistunnistamista” (engl. *double recognition*): kuulija huomaa musiikissa sekä säveltäjän valitseman esikuvan että itse muokkaamisen prosessin (Mitchell 1993 [1963], 97).

Nostalginen kuitenkin liittyy Šostakovitšiin tiiviisti siksi, että se on omistettu ”suuren säveltäjän muistolle” ja omistus viittaa ensisijaisesti Šostakovitšiin. Teoksen ensimmäisen osan (*Preludin*) ensimmäisten tahtien bassolinjaan (ks. t. 1–4) onkin piilotettu Šostakovitšin musiikillinen monogrammi D–E_b–C–H.²⁹ *Leningrad*-sinfonian säveltäjä oli kuollut vuosi ennen *Nostalgisen* valmistumista (vuonna 1975), ja teoksessa todellakin on havaittavissa venäläisen kollegan sävelkielen vaikutusta. Esimerkiksi orkestraatio (pelkät jouset ja lyömäsoittimet) viittaa Šostakovitšin neljänteen sinfoniaan, joka on sävelletty kahdelle laulusolistille, jousille ja lyömäsoittimille. Näitä teoksia – kuten näitä kahta säveltäjää ylipäättään – yhdistää myös lineaarisuutta suosivat kudosratkaisut, ja harmonisissa paaleissa vuorottelevat puhtaan diatoniset ja vapaatonaaliset ratkaisut (Šostakovitšin kohdalla paikoittain myös 12-säveltekniikkaan viittaavat täyskromaattiset ratkaisut). *Nostalgisen* hitaan osan alatekstinä toimii toinen Šostakovitšin sinfonia, yhdestoista (vrt. Šostakovitšin kyseisen teoksen hitaan osan alkua *Nostalgisen* hitaan osan alkuun).

Sinfoniasta löytyy myös Jean Sibelius: kolmannessa osassa (t. 37–39) soi sitaatti *Tapiolasta*.³⁰ Englundin (1997, 239) mukaan se viittaa tapaamiseen Sibeliuksen kanssa Ainolassa vuonna 1941. Englundin musiikissa ei yleensä juurikaan ole vahvoja sibeliaanisista piirteitä, mutta *Nostalgisen* askeettisen lineaariset jousikulut voisivat viitata Sibeliuksen neljänteen sinfoniaan, joka oli Englundin suosikkiteoksia (ks. esim. Englund 1997, 336).³¹ Jos alluusioverkostoa ryhtyy

²⁹ Keskustellessani Englundin johdolla 1970-luvulla sävellystä opiskelleen Lars Karlssonin kanssa, tämä kertoi Englundin piilottaneen monogrammin teokseen tarkoituksellisesti eikä sitä voikaan huomata kuin partituuria tutkimalla. Mainitakoon myös, että D–E_b–C–H -aihe löytyy myös *Nostalgista* edeltäneestä *Barbarossasta*, jonka scherzossa sillä on tärkeä asema.

³⁰ Sibeliuksen ohella osasta löytyy ehkä muutakin suomalaista: Paavo Heininen (1976, 59) on kuullut siinä kaiun Madetojan *Pohjalaisia*-oopperan Jussin teemasta. Selkeitä sitaatteja löytyy kahdesta muusta Englundin sinfoniasta: *Barbarossan* hitaassa osassa on sitaatti *Mustarastaan* hitaasta osasta, ja seitsemännen sinfonian finaaliissa Stravinskin *Kevätuhrista*.

laajentamaan, törmäämme myös muihin säveltäjänimiin. Teos on toisinaan liitetty Pjotr Tšaikovskiin (esim. Heiniö 1995, 201), ja tällöin ajateltaneen etenkin *melosta*, jota sinfonian syntyaikoihin pidettiin uutena piirteenä Englundin säveltäjäkuvassa.³²

Mutta sinfoniasta löytyy toinenkin Tšaikovski-kytkös. *Nostalginen* koostuu kahdesta hitaasta osasta (I *Prelude* ja III *Nostalgia*), scherzosta (II *Tempus fugit*) ja finaalista, joka rakentuu liikkuvasta *Intermezzosta* ja hitaasta *Epilogista*. Teoksessa soivat jatkuvat, suorastaan pakkomielteenomaiset hidastukset, minkä takia musiikki – scherzoa lukuunottamatta – ei koskaan tunnu ”lähtevän liikkeelle”. Vaikutelmaa lisäävät usein toistuvat, entisestäään musiikillista liike-energiaa jähmettävät tauot ja fermaatit. Tämä ”luhistumisen” periaate muistuttaa Tšaikovskin *Pateettista* sinfoniaa (nro 6, h-molli op. 74), jossa musiikkia lähes jatkuvasti uhkaa lamaantuminen (Välimäki 2005a, 281). Ei ole tiedossa, pitikö ainakin julkisissa lausunnoissaan säveltäjäluonteeltaan tunteellisuutta (feminiinisyyttä?) kaihtava Englund erityisemmin Tšaikovskin musiikista.³³ Sen sijaan on tiedossa, että hän ihaili Carl Nielsenä (ks. esim. Englund 1955; 1956; 1997, 226), ja *Nostalgista* muistuttava luhistumisperiaate löytyy Nielsenin kuudennesta sinfoniasta *Sinfonia semplice* (1924–1925). Jonathan D. Kramer (1994) on analysoinut Nielsenin sinfonian luhistumisen tematiikkaan liittyviä aspectteja, joissa on paljon yhteistä *Nostalgiseen*. Esimerkiksi molemmissa teoksissa hieman viattomalta kuulostava musiikki ajautuu nopeasti harhateille siten, että naivius muuntuu omaksi irvikuvakseen (vrt. erityisesti Nielsenin sinfonian I osa ja Nostalgisen *Intermezzo*). Muita yhdistäviä tekijöitä ovat esimerkiksi teoksia kokonaisuuksina luonnehtiva säännönmukaisen pulssin rakoilu, selkeän melodisen linjan hajoaminen ja harmonian päämäärätön vaeltaminen.³⁴

Moniin perinteisiin ja säveltäjiin viittaavana teoksena *Nostalgista* leimaa Englundin omaa säveltäjäidentiteettiä hämärtävä tai muuntava taso. Tämän reflektiivisyyden yhteydessä – taide viittaa tietoisesti taiteen diskurssiin eli itseensä – voisi jopa viitata eräänlaiseen postmodernismiin (vrt. Heiniö 1988, 92–93). Tämä teoksen aspekti kummittelee teosta ympäröivän, modernistista ideologiaa heijastelevan keskustelun taustalla epäilyissä siitä, onko säveltäjä ”sijoittanut teokseensa riittävää persoonallista panosta” (Heiniö 1988, 22). Ylläolevan tarkastelun valossa sinfonian ”ei-persoonallinen” sävelkieli on nimen-

³¹ Englundin kahden ensimmäisen sinfonian urkupistetekniikkaa on verrattu Sibeliukseen (Heiniö 1995, 31). Englundin orkesteriteoksessa *Ciacona – Hommage à Sibelius* (1990) Sibeliukseen tuntuu viittaavan ainoastaan alun jousikulut, jotka assosioivat Sibeliuksen neljänteen sinfoniaan.

³² Itse asiassa lyyris-elegistä melodisuutta löytyy jo Englundin varhaisemmasta tuotannosta kuten pianokvinteton ja sellokonserton hitaista osista. Piirre kuitenkin nousi yhä hallitsevampaan asemaan Englundin teoksissa nimenomaan *Nostalgisen* jälkeen.

³³ Tšaikovskin musiikissa Englundia näyttäisi ennen kaikkea viehättäneen tämän soitinnus ja laajojen sinfonisten kaarien rakennus. Ks. esim. Englund 1960.

³⁴ Nielsenin kuudennesta sinfoniasta ks. myös Simpson 1979; ja Aho 1992b, 75–79.

omaan strategisesti motivoitua ja tulkittavissa. Alluusiot ja viittaukset etenkin Šostakovitšiin heijastavat identiteetin menetystä siten, että subjekti on menettänyt oman äänensä toisen kustannuksella.³⁵ Myös Sibeliuksen sitaatti hämärtää Englundin omaa säveltäjä-ääntä. Itse hän painotti sitaatin *hommäge*-luonnetta (esim. Englund 1997, 239), mutta toisaalta hänen useat Sibeliuksen kriittiset kommenttinsa ovat niin tunnettuja, että sitaatin merkitystä voisi pohtia laajemmin.³⁶ Tässä yhteydessä riittänee todeta, että niin se kuin Šostakovitš-alluusiotkin ovat oleellinen osa tapaa, jolla *Nostalginen* rakentaa haurasta subjektiutta muistuttaen Tšaikovskin *Pateettisen* sinfonian ja Nielsenin kuudennen sinfonian narratiivisia ratkaisuja. Hajoava narraatio fragmentoi subjektin, joka pakotetaan etsimään uutta identiteettiä muista säveltäjä-identiteeteistä. Saman ajatuksen voisi sodan konseptin perspektiivistä ilmaista myös niin, että oma identiteetti on tuhoutunut tai hävitetty, koska sota kieltää yksilöllisyyden.

Ajan suhteellisuus

Monenlaisilla kelloäänillä on länsimaisen taidemusiikin perinteessä keskeinen sija (vrt. Piston 1988, 316) ja niillä on muun muassa imitoitu kirkonkellojen (esim. Berliozin *Fantastinen sinfonia*, Saint-Saënsin *Dance macabre*, Mahlerin 6. sinfonia) ja erilaisten tikittävien ja helisevien kellokoneistojen ääniä ja sointeja (esim. useat Ravelin teokset, Beethovenin 8. sinfonian II osa, Šostakovitšin 15. sinfonian finaalin kooda). Kellojen symbolinen merkitys liittyy länsimaisen taidemusiikin – niin kuvataiteen kuin musiikin – perinteessä aikaan ja ajan mittaamiseen, myös ihmiselon mittaamiseen. Toisaalta kellot voivat luoda mekaanisuuden, koneiston retoriikkaa, toisaalta kuolemaan, katoavaisuuteen (*vanitas*) ja tuonpuoleiseen viittaavia merkityksiä (vrt. esim. kristillinen symboliikka ja uskonnolliset sävellykset) tai sadunomaisuutta ja magiikkaa (esim. Mozartin *Taikahuilu*).³⁷

Englundin viehtymys kellosointeihin käy ilmi monista teoksista kuten esimerkiksi sellosonaatista (1982), jonka yksi lähtökohta oli Hietaniemen kirkonkellojen soitto (ks. esim. Bonsdorff 1983), ja *Divertimento Upsaliensis* -teoksesta puhallin-kvintetolle, jousikvartetolle ja pianolle (1978), jossa toistuvasti soivalla kellomusiikilla on tärkeä dramaturginen funktio. Sinfonioissa kellokoneisto soi esimerkiksi *Fennican* neljännen päätaitteen alussa (ks. esimerkki 3). Sen soitto kuva muistuttaa gamelan-orkesteria ja luo jaksolle eksoottista, teoksen muusta musiikista poikkeavaa luonnetta. Samaan pittoreskin soitteiefektin kategoriaan lukeutuvat Englundin sinfonioiden kohdat, joissa käytetään hyväksi esimerkiksi viritettyjä

³⁵ Tämän artikkelin kontekstissa tämä on sitäkin kiinnostavampi tulkintamahdollisuus huomautettaessa, että kyse on venäläisestä säveltäjästä, joka Englundin rintamakokemuksissa edusti viholliskansaa.

³⁶ Englundin Sibeliuksen kritiikin kohteena oli Sibeliuksen ympäröivä kultti pikemminkin kuin tämän musiikki (ks. esim. Englund 1997, 335–342).

³⁷ Ks. esim. Ratner 1980; Tarasti 1994a, 91; Abbate 2001; Välimäki 2005a, 281.

lyömäsoittimia, putkikelloa, kellopeliä tai pianoa kellomaisen soinnin luonnissa ilman erityisempää tämän artikkelin fokuksessa olevaa symbolista sisältöä.³⁸

Nostalgiseen Englund on rakentanut kokonaisen kellokoneistojen kokoelman *Tempus fugit* -osaan (suom. ”aika rientää”). Englundin muistelmien mukaan sen innoituksena oli lapsuudenmuisto Gotlannilta. Englund oli vienyt isänsä taskukellon kelloseppä Hultinin kauppaan, ja kun ”keskeltä sydänkesän touhuja astui sisään hänen viileään kelloseppänverstaaseensa, elämän syke pysähtyi hetkeksi. Kuuntelin lumoutuneena lukemattomien kellojen tikutusta ja rapsuntaa.”³⁹ (Englund 1997, 238–239.) Kirjoittaessaan 1700-luvulla muodossa olleista erilaisista mekaanisista kellopeli-soittimista Leonard G. Ratner (1980, 391) viittaa niiden paradiseen luonteeseen (vrt. myös Abbate 2001). Kyseisten soitinten äänialat ovat hyvin rajoitetut, ja olipa sointi kuinka kaunis tahansa, siitä puuttuu inhimillinen läsnäolo (soittaja ei säätele ja vaikuta ääneen vaan soitin toistaa sävelmän mekaanisesti soittorasian tavoin). Monissa sävellyksissä kellokoneistojen luonti rakentaa vastaavan merkityksen: sointi on ei-inhimillinen, ja säännöllinen tikitys luo kuvan ajasta autonomisena, ihmisen ulottumattomissa olevana tekijänä. Joissakin Englundin sinfonioiden jaksoissa kellokoneistoissa soi suorastaan obsessiivisen säännönmukainen pulssi, kuten *Mustarastaan* hitaan osan kehittelyjakson huipennuksessa, mikä vertautuu kellon säännönmukaiseen tikitykseen (kyseisessä jaksossa erilaiset tikitysäännet, etenkin puupuhaltimissa, vahvistavat vaikutelmaa).

Nostalgisen Tempus fugit -osassa mekaaniset tikitykset, helähdykset ja koputukset luovat vahvan illuusion kellokoneistosta ja ajan kulumisesta. Carolyn Abbaten (2001, 198–199; ks. myös Välimäki 2005a, 291) mukaan mekaanisen musiikin imitointiin kuuluu keskeisesti myös se, että kone välillä sammuu ja vedetään taas käyntiin, takeltelee tai menee rikki ja tulee taas kuntoon (vrt. esim. Beethovenin 8. sinfonian ”metronomi-scherzando”⁴⁰). *Tempus fugit* -osassa kellokoneisto vedetäänkin ensin käyntiin, minkä jälkeen kuullaan jousien mekaaninen *col legno* -tikitys (ks. esimerkki 4). Sitten kello lyö neljä kertaa (t. 14–19): on ”suden hetki”, jolloin kuolleen ihmisen henki poistuu todellisuudesta tuonpuoleiseen, ikuisuuteen (vrt. Välimäki 2005a, 281; vrt. myös Rainio 2004, 18–19; Abbate 2001). *Tempus fugit* -osan lopussa kellokoneiston veto loppuu, tikittävä klusteri hajoaa pitkiin ääniin ja musiikki juuttuu paikoilleen (t. 264–273) mutta aivan viimeisissä tahdeissa kello vedetään jälleen liikkeelle.⁴¹

³⁸ Kyseisten kohtien semantiikkaa voisi tulkita monin tavoin. Esimerkiksi putkikellon lyönnit yhdessä *Fennican* huipennuksessa (t. 138–140) muistuttavat myrskyn keskellä soivaa hätäkelloa ja *Aforismien* I osan lopun putkikellot (t. 127–133) luovat mielikuvan seremoniallisuudesta. Säveltäjät käyttänevät usein varsin tietoisestikin hyväkseen kelloäänten kuulijassa herättämiä assosiaatioita (vrt. Forsyth 1982, 58).

³⁹ Englundia kiehtoivat muutenkin erilaiset tekniset laitteet, esimerkiksi autot, junat, skootterit, levysoittimet ja muut vastaavat kojeet. Tämä viehtymys vertautuu Englundin osoittamaan pikkutarkkaan huoleen omista partituureistaan: niidenkin piti toimia moitteettomasti kuin hyvinöljytyt koneistot.

⁴⁰ Osan inspiraatioksi usein mainitaan Metzelin patentoima metronomi. Myös metronomi on kellokoneisto (ks. E. G. Richardson 1995, 222–223).

31 *Allegro con brio*

The image shows a handwritten musical score for a section titled "31 Allegro con brio". The score is written on multiple staves, including woodwinds, strings, and piano. It features dynamic markings such as "ppp", "p", and "f", and includes performance instructions like "solo" and "gli altri". The time signature is 2/4. The score is marked with a box containing the number 31.

No 124 J.F.O.

Esimerkki 3. Einar Englund, sinfonia nro 5, Fennica, neljännen päätaitteen alun "kellokoneisto" (jatkuu seuraavalla sivulla).

320 Solo *mf*

Xyl
legno
Glocken
1
Viol. 1.
Viol. 2.
Vc.

32

330.

Fl.
ob.
clar
Tup
Xyl
legno

con sord. 3/4 *mf*

Nostalgisessa voidaan kuulla myös kronologisen ajan kulumisen filosofisempaa ja henkilökohtaisempaa problematiikkaa. Englund (1997, 241) on itse kertonut halunneensa säveltää *Nostalgisesta* ”eräänlaisen päiväkirjan”, ”joka sisältää katkelmia eräästä elämäni vaiheesta”. Itse asiassa tämä elämän vaihe osoittautuu kattavan suurimman osan säveltäjän elämästä ennen vuotta 1976, sillä *Nostalgisen* musiikissa soivat muistot eri vuosikymmeniltä ei-kronologisessa järjestyksessä. Edellä mainittu *Tempus fugit* -osan lapsuudenmuisto liittyy joko 1920- tai 1930-lukuun. *Nostalgia*-osassa soi ensiksi muisto 1950-luvulta säveltäjän *Omena putoaa...* -elokuvaan (1952, ohj. Valentin Vaala, käsik. Mika Waltari) tekemän musiikin sitaattina (t. 5–14).⁴² *Tapiola*-sitaatin myötä (t. 37–39) hypätään taaksepäin vuoteen 1941 (ks. edellä). *Allegretto*-taite (t. 50–99) alkaa ja päättyy gavotilla, triotaitte viittaa säveltäjän mukaan vuonna 1945 syntyneen Sorella-tyttären lapsuuden balettiopintoihin, jolloin siis siirrytään 1950-luvun alkuun. Gavottiteeman kertaus taas viittaa säveltäjän mukaan soittorasiaan, jolla säveltäjän vuonna 1952 syntynyttä Niklas-poikaa vaivutettiin uneen.⁴³ (Englund 1997, 239.) Myös teoksen edellä käsitellyt Šostakovitš-konnotaatiot ovat ajallisesti korostetun ei-lineaarisia, sillä joskin teoksen yhtenä lähtökohtana oli Šostakovitšin kuolema vuonna 1975, taustalla hämmöttää myös ylipäätään Šostakovitšin musiikin merkitys Englundille. Yksi viittauksen kohde voisi olla Englundin ensikohtaaminen Šostakovitšin musiikin kanssa.⁴⁴

Edellä esitettyä vasten *Nostalgisen* aikakäsitystä voisi verrata Bernd Alois Zimmermannin ”pallonmuotoiseen aikaan”, jossa menneisyys, nyt-hetki ja tulevaisuus ovat samanaikaisesti läsnä (ks. esim. Otonkoski 1991, 191–192). Tämä vastaa myös psykoanalyysin mukaista unen logiikkaa (ks. esim. Välimäki 2005a, 187–198, vrt. 295) sekä ei-lineaarisen aikakäsityksen että sisältöjen assosiaatioketjujen mielessä. Teosta, varsinkin *Nostalgia*-osaa, voisi tässä mielessä verrata kirjalliseen tajunnanvirta-tekniikkaan sekä sisäiseen monologiin, mikä modernistisille kirjailijoille saattoi merkitä ”asetta kaikkietävää kertojaa” ja ”kahlitse-

⁴¹ Englundin tuotannosta löytyy myös esimerkki koneistosta, joka jätetään uudelleenkäynnistämättä: *Kiinan muuri* -orkesterisarjan (1949) finaalin humoristisessa huipennuksessa musiikki alkaa mekaanisesti jauhaa samoja tahteja imitoiden rikkinäisen gramofonin ääntä. Sinfonioissa vastaava jähmettyvän toiston idea toteutuu synkimmin *Nostalgisen* ja *Fennican* päätössivuilla (palaan tähän myöhemmin artikkelissani).

⁴² Muistelmissaan Englund (1997, 238) kirjoittaa, ettei hän sinfoniassaan siteeraa omia teoksiaan, mikä on siis virheellinen tieto, joka johtunee siitä, ettei säveltäjä arvostanut omaa elokuvamusiikkiaan.

⁴³ Englundin (1997, 239) muistelmissa jää tosin epäselväksi, tarkoittaako hän Sorellaan liittyvällä ”sipsuttelevalla varvastanssilla” gavotin ensiesiintymistä (t. 50–65) vai gavotin triotaitetta (t. 66–78). Kun hän kirjoittaa ”soittorAsian henosta helinästä”, kyse on varmasti gavottiteeman kertauksesta (t. 82–99).

⁴⁴ Muistelmiensa mukaan säveltäjä (ks. Englund 1997, 41) innostui Šostakovitšin musiikista kuultuaan tämän ensimmäisen sinfonian Helsingissä vuonna 1946, mutta hän oli ollut läsnä myös Arthur Rubinsteinin vuoden 1936 piano-illassa, jonka ohjelmaan kuului pari Šostakovitšin pianopreludia. Ehkä Englund kuuli silloin ensi kertaa venäläisen kollegansa musiikkia?

2. Tempus fugit

Allegro assai

Temple bl.
 Ragabella
 Glock.
 VI. II. div. à 4
 Vie. div. à 4

f
f
f
 3. col leg. b.
 4. col legno b.
 col legno battute
p
 col legno battute
p
 col legno battute
p
 col legno battute
p

Detailed description: This musical score block covers the first system of the second movement. It features five staves: Temple bl., Ragabella, Glock., VI. II. div. à 4, and Vie. div. à 4. The tempo is marked 'Allegro assai'. The Ragabella part begins with a forte (*f*) dynamic and a trill (*tr*). The Glockenspiel part has a forte (*f*) dynamic. The VI. II. div. à 4 part has a forte (*f*) dynamic and includes markings for '3. col leg. b.' and '4. col legno b.'. The Vie. div. à 4 part consists of four staves, each with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'col legno battute'. A double bar line with a repeat sign is located below the first system.

Solo

Trg.
 VI. II.
 Vle.

col legno battute
mf
 col legno battute
 col legno battute
 col legno battute
 col legno battute

Detailed description: This musical score block covers the solo section of the second movement. It features four staves: Trg., VI. II., and Vle. The Trg. part begins with a 'Solo' marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The VI. II. part consists of two staves, both with the instruction 'col legno battute'. The Vle. part consists of two staves, both with the instruction 'col legno battute'. The music is characterized by rhythmic patterns and woodwind textures.

F.M. 06882-5

Esimerkki 4. Einar Englund, sinfonia nro 4, Nostalginen, II osa, Tempus fugit, "kellokoneiston" käyntiinvento.

via yhteiskunnallisia rakenteita vastaan yksilön puolesta” (Hosiaisuus 2003, 904). Englund palasi unissaan usein sotaan (ks. esim. Heikinheimo 1996), ja hän luonnehti itse *Nostalgia*-osaa unisekvenssiksi (Englund 1997, 239). Luonnehdinta sopii koko sinfoniaan, jossa sekoittuvat uni- ja muistikuvat sekä menneisyys ja nykyisyys. Tätä ei-lineaarisen ajan kerronnan tekniikkaa voidaan tulkita myös destruktiivisena, fragmentoituneen subjektin esityksenä. Psykologis-biografisesta sodan konseptin näkökulmasta voidaan myös tulkita, että niin kellot kuin ajan, ajallisuuden ja ihmiselon mittaamiseen liittyvät teemat voisivat ilmaista Englundin tunnetta siitä, että sodassa vietetty aika muutti häntä niin ihmisenä kuin taiteilijana.

Nostalgisen negatiivinen aikakäsitys saa positiivisen vastapoolinsa *Aforismeissa*. *Aforismit* on sävelletty sekakuorolle ja orkesterille, ja tekstinä toimii esisokraattisen filosofin, Herakleitoksen (1971) aforismit Pentti Saarikosken suomenkoksina. Miksi säveltäjä on valinnut Herakleitoksen aforismit? Lyhyiden ja abstraktien lauseiden yhdistäminen pitkäjännitteiseen sinfoniseen sanontaan tuntuu ensi ajatuksena miltei mahdottomalta yhtälöltä. Todennäköisesti Englund koki Herakleitoksen ajatusten ja oman maailmankatsomuksensa välillä yhtäläisyyttä. Yleensä negatiivisina ja erittäin pessimistisinä pidettyjä Herakleitoksen oppeja (vrt. esim. Popper 2000 [1945], 35–43; Aspelin 1997 [1958], 31–35; Kierkegaard 2001 [1846], 317) Englund on kuitenkin lähestynyt toiselta kannalta. Englundin kuorosinfoniassa aforismit tuntuvat kuvaavan positiivista uskoa liikkeeseen; relativismi ei merkitse Englundille pessimismia. Teksti tarjoaa myös runsaasti mahdollisuuksia sanamaalailuun, mikä alleviivaa Englundin tulkintanäkökulmaa.

Sinfonia esimerkiksi alkaa veden ja ajan virtaamiseen viittaavalla, pehmeästi soljuvalla kuviolla (ks. esimerkki 5), ja vastaavia kudosratkaisuja löytyy kautta koko sinfonian. Tässä pittoreskissa mielessä partituuri onkin eräs säveltäjänsä rikkaimpia.

Herakleitoksen ajatus kaiken virtaamisesta toteutuu kahdella tavalla myös teoksen rakenteellisella tasolla. Ensinnäkin teoksen kuuden osan materiaalit kommentoivat toisiaan. Teos alkaa ja päättyy samalla musiikilla, ja toinen ja neljäs osa perustuvat samalle musiikille. (Kokonaisrakente on siten väljän symmetrinen Bela Bartókin *brückenform*-rakenteiden tavalla.) Lisäksi osien välillä on havaittavissa yhteyksiä myös motiiviteknisellä mikrotasolla. Toiseksi Englund käyttää tekstejä musiikillisten rakennuselementtien tapaan niitä aiheilmiksi katkoen, muunnellen ja muokaten. Esimerkiksi kun aforismi, joka kokonaisuudessaan kuuluu ”Yksi ja sama on elävä ja kuollut, ja valvova ja nukkuva, ja nuori ja vanha; sillä tuo on muututtuaan tämä ja tämä muututtuaan on tuo”, esitellään ensi kerran teoksen toisessa osassa, siitä kuullaan vain alkulause ”Yksi ja sama on elävä ja kuollut” (t. 52–59). Viidennessä osassa se esiintyy ensin ainoastaan muodossa ”Sillä tuo on muututtuaan tämä ja tämä muututtuaan on tuo” (t. 42–52). Vasta tämän jälkeen se kuullaan ensi kertaa kokonaisuudessaan saman osan lopussa (t. 60–70).

Näiden ratkaisujen voisi nähdä heijastavan Herakleitoksen ajatusta vasta-kohtien muuttumisesta toisikseen eli ajatusta jatkuvasta muutostilasta, mitä

1. -3-
Prologi eli logos

The image shows a handwritten musical score for the first movement of Einar Englund's Symphony No. 6, titled "Prologi eli logos". The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Harp, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 3/4. The score shows the beginning of the piece with various instrumental entries and dynamics. The title "Prologi eli logos" is written in large, stylized letters at the top. The number "1. -3-" is written above the title. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Esimerkki 5. Einar Englund, sinfonia nro 6, Aforismeja, 1 osan alun "virtaavaa" musiikkia.

voidaan pitää Herakleitoksen filosofian ytimenä (vrt. esim. Saarikoski, ks. Herakleitos 1971, 53). Englundin teoksessa tämä tuntuu saavan ehdottomasti positiivisen auran. Aiempia sinfonioita tavalla tai toisella luonnehtivaa (raadollista) traagisuutta ei esiinny *Aforismeissa*.⁴⁵ Kun teoksen maagisen hiljaisessa lopeutuksessa musiikki palaa ensimmäisen osan alkutahteihin, on kyse muustakin kuin muodon motivoimasta symmetrisyydestä. Ratkaisu kuvaa ajan virtaamista luonnollisena ja hyväksyttävänä osana maailman ja ihmiselon kulkua. Sotakonseptin perspektiivistä menneisyyteen – eli sotaan – filosofisella tyyneydellä ja hyväksynnällä suhtautuva *Aforismeja* on sinfoniasarjan positiivisin ja valoisin teos: Mikä on ollut, on ollut, ja ehkä siitä voi oppia jotakin. Tai kuten Englund toteaa Herakleitoksen sanoin sinfoniansa viidennessä osassa (t. 10–29): ”Tätä maailmanjärjestyä, kaikille samaa, ei tehnyt kukaan jumalista eikä kukaan ihmisistä, vaan se on aina ollut ja on ja tulee olemaan ikuisesti elävä tuli joka mittansa mukaisesti syttyy ja mittansa mukaisesti sammuu.”

Linnut

Englundin musiikissa esiintyvät lintuihin viittaavat aiheet voidaan liittää sodan sävellysstrategiseen konseptiin sekä sodan äänimaiseman että lintujen kulttuurisen symboliikan kautta. Tunnetuin Englundin teosten lintu on mustarastas (lat. *Turdus merula*), joka on antanut toiselle sinfonialle nimenkin. *Mustarastaassa* on keskeisellä sijalla mustarastaan laulu, muun muassa kolmen sävelen aiheessa e–a–fis. Teoksen taustasta on erilaisia tarinoita.⁴⁶ Mutta mustarastas liittyy myös rintamakokemukseen. Englund on kertonut assosioivansa mustarastaan laulun ”savuavan hiljaiseen kauhun hetkeen”: ”Hurjan kranaattikeskeytyksen jälkeen tulee täydellinen, hirvittävä hiljaisuus, ja sitten jonkin ajan päästä ensimmäinen rohkea lintu uskaltaa aloittaa laulunsa.”⁴⁷ (Kaipainen 1995, 12) Lintujen ja sodan äänimaisemallisten yhteyksien lisäksi niitä sitoo toisiinsa myös mytologiset yhteydet eli erilaiset symboliikat.⁴⁸ Englund (ks. Kaipainen 1995) on myös hehkuttanut mustarastaan olevan ”lintumaailman todellinen taituri ja fantastikko”.⁴⁹

⁴⁵ Tosin kolmannessa osassa (scherzossa) olisi mahdollista tulkita musiikin olevan hetkittäin satiirista – ehkä irvokkaallakin tavalla. Tämä piirre ilmenee ”konemusiikissa”, jota tässä edustaa etenkin vilkas, kontrapunktis-mekaanisesti sommiteltu toccata-kudos (ks. esim. t. 101–119). Löytyypä osasta myös äkillinen marssipurkaus (t. 32–46), ”melodiamusiikkia” taas edustaa osan loppupuolen *Largamente*-taite (t. 162–194).

⁴⁶ Tunnetuimman tarinan mukaan Englund oli kuullut mustarastaan laulua kesäyönä palattuaan Lauttasaaren kotiinsa Kalastajatorpalta, jossa hän oli esiintynyt viihdeyhtyeen pianistina (esim. Anderson 1992a; Kaipainen 1995; Raution [1966] versiossa Lauttasaarta ei mainita). 1960-luvun alussa Englund oli kertonut *Studentbladetin* haastattelijalle tapahtumapaikan olleen Kauniaisten rautatieasema (Zilliacus 1962).

Kertoessaan *Mustarastaan* taustasta Matti Rautiolle (ks. 1966) hän luonnehti mustarastasta kuoleman laulajaksi.

Sodan äänimaisema (rintaman hiljainen kauhun hetki), virtuoosi ja kuoleman laulaja – kaikki nämä aspektit sopivat *Mustarastaaseen*. Kyse ei kuitenkaan ole ainoastaan mustarastaasta vaan linnuista ylipäätään. Lintuaiheet ovat yhtä keskeinen osa länsimaisen taidemusiikin historian topos-repertuaaria kuin miilitäärit aiheet. Esimerkiksi Clement de Jannequinin chansonissa *Le chant des oiseaux* (1537) linnut keskustelevat, ja Beethovenin *Pastoraalisinfoniassa* (nro 6 F-duuri, 1812), 1800-luvun musiikillisten luontokuvausten prototyypissä, ne livertävät puron äärellä. 1900-luvun säveltäjistä etenkin Olivier Messiaen oli kiinnostunut linnuista, ja mustarastaan hän on ikuistanut esimerkiksi kokonaan mustarastaan laululle perustuvaan, huilulle ja pianolle sävellettyyn *Le merle noir*-teokseen (suom. mustarastas, 1952). Suomalaisista nykymusiikin säveltäjistä lintuaiheisto löytyy muun muassa Erik Bergmanin (esim. huilukonsertto *Birds in the morning* 1979), Einojuhani Rautavaaran (esim. *Cantus arcticus*, konsertto linnuille [ääninauha] ja orkesterille 1972) ja Kaija Saariahon (esim. ...*sah den vögeln* sopraanolle, huilulle, sellolle, preparoidulle pianolle ja eloelektronikaalle 1981) teoksista. Monissa sävellyksissä lintua representoi huilu, näin muuten myös Englundin huilukonsertossa (1985). Tehtävän voi kuitenkin toteuttaa mikä tahansa puupuhallinsoitin sekä myös esimerkiksi piano, jouset, urut ja muutkin soittimet.

Mustarastaassa lintuihin assosioituva pastoraalinen melodiamusiikki saa toistuvasti vastaansa brutaalisti soivan konemusiikin artikkelin alkupuolella kuvatul-la tavalla, ja konflikti leimaa teosta alusta loppuun. Ensimmäisen osan kuulas avaus (ks. esimerkki 6) näyttäisi sijoittuvan lintujen kansoittamaan metsään: puupuhaltimet luovat jo sointinsa puolesta pastoraalitunnelmaa ("melodiamusiikkia") ja kvartti, joka on tuttu esimerkiksi käen kukunnasta, leimaa intervallirakenteita. Lisäksi kehittelyjakson melskeisen huipennuksen jälkeen lintumetsäjakso palaa sellaisenaan (t. 244–254). Rauha on palannut, mutta konflikti ei vielä ole ratkennut; musiikkiin jää *status quo* -tilanne. Toisessa osassa linnut eivät kykene pysymään täysin erillään musiikin tapahtumista. Niiden identiteetti ka-

⁴⁷ Kuten Susanna Välimäki minulle huomautti, tällainen tilanne on tyypillinen so-taelokuvissa, joissa linnunlaulu on oleellinen osa sodan äänimaisemaa: linnunlaulu vuorottelee sodan kaoottisen melukentän kanssa ja luo samanlaista toisteista vuorottelurytmiä kuin taistelun ja ei-taistelun vuorottelu. Tyypillistä on, että juuri brutaalin teurastuskohtauksen jälkeen kuullaan toiminnan päätyttyä linnunlaulua. Hyviä esimerkkejä tästä ovat esimerkiksi *Rautaristi* (1976), *Tule ja katso* (1985), Rauni Mollbergin *Tuntematon sotilas* (1985) ja *Etulinjan edessä* (2004).

⁴⁸ Esimerkiksi nandi-heimon perinteisiin kuuluu, että kun joku heimon miehistä lähtee sotimaan, häntä ei hänen poissaollessaan koskaan kutsuta hänen oikealla nimellään vaan jonkin linnun nimellä (Frazer 1992, 295).

⁴⁹ Eräässä hakuteoksessa mustarastasta luonnehditaan muun muassa näin: "Mustarastaan kauniin haikea huilusointi on kevään ensimmäisiä enteitä. [– –] Musta väri ja soinnukas laulu tekivät siitä keskiajalla pimeän synnin vertausku-van, joka houkutteli munkkeja lihallisiin nautintoihin." (Koskimies 1994, 294.) Tämän perusteella mustarastaan voi tulkita peräti eroottiseksi symboliksi.

Handwritten musical score for the first system, featuring the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, complex rhythmic patterns with slurs and accents.
- Fl. 2.** (Flute 2): Treble clef, similar rhythmic patterns to the piccolo.
- clar.** (Clarinet): Bass clef, playing a more melodic line with slurs.
- Viol. 2.** (Violin 2): Treble clef, playing a steady eighth-note accompaniment.
- Br.** (Brass): Treble clef, playing a steady eighth-note accompaniment.
- Vc. eb.** (Cello/Double Bass): Bass clef, playing a steady eighth-note accompaniment.

Handwritten musical score for the second system, featuring the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, complex rhythmic patterns with slurs and accents.
- Fl. 2.** (Flute 2): Treble clef, similar rhythmic patterns to the piccolo.
- clar.** (Clarinet): Bass clef, playing a more melodic line with slurs.
- Viol. 2.** (Violin 2): Treble clef, playing a steady eighth-note accompaniment.
- Br.** (Brass): Treble clef, playing a steady eighth-note accompaniment.
- Vc. eb.** (Cello/Double Bass): Bass clef, playing a steady eighth-note accompaniment.

Dynamic markings: *Cresc.* (Crescendo) and *f.* (forte).

Esimerkki 6. Einar Gundlud, sinfonia nro 2, Mustarastas, I osan alun "lintumetsä-musiikkia".

toaa etenkin keskeisessä *crescendo*-huipennuksessa, jossa ne sulautuvat osaksi musiikin mekaanista rytmikoneistoa (t. 111–127). Osan hiljaisessa koodassa (ks. nuottiesimerkki 7) ne saavat uuden funktion. Nyt soi uusi lintumetsä, joka johdattaa *attacca* hektiseen finaaliin; osien välisessä siirtymässä ne toimivat kuin psykopompokset, jotka vievät kuolleen sielun ulottuvuudesta toiseen.⁵⁰ 1960-luvulla Englund kertoi pyrkivänsä *Mustarastaassa* kuvaamaan, ”kuinka meluisa ja koneellistuva aikakausi jyrää ihmisen rauhallisen elon yli” (ks. Zilliacus 1962). Tämä idea toteutuu ennen kaikkea finaalin konemusiikin ja melodiamusiikin dramaattisessa mittelössä. Konemusiikkia edustavat karkeat ja urbaanit, populaarimusiikista lainatut ”teollisen sinfonian” rytmit ja eleet. Huipentavassa loppusoinnussa soivat samaan aikaan E-duuri- ja e-molli-kolmisoinnut. Dramaattisempi dissonanssi soi kuitenkin toisella tasolla kuin harmonisella, sillä loppujen lopuksi kumpikaan osapuoli – urbaani konemusiikki tai pastoraali melodiamusiikki – ei vie voittoa.

Sinfonian kantaesityksen jälkeen Heikki Aaltoila (1948) kuvaili musiikkia ”ikäänkuin kapinoivan sielun ivalliseksi toteamukseksi ihmisen karkeudesta, ja sivistyksemme vinoudesta puhtaaseen ihanaan luontoon verrattuna”. Pastoraalin ja konemusiikin konfliktille perustuvan teoksen voisikin tulkita ”vihreiden arvojen” perspektiivistä ekologiseksi musiikiksi. Säveltäjä ei itse tätä erityisemmin korostanut, joskin hän kerran toisen osan koodasta kirjoittaessaan puhui mustarastaan laulusta ”saasteiden tuhoamassa metsässä” (Englund 1990). Luontopastoraali ei ole *Mustarastaassa* autuas idylli. Mustarastaan ja muiden lintujen luitukset ovat pikemminkin hätäsignaaleja, varoituksia lopullisesta apokalyptisista (ehkä à la Alfred Hitchcockin *Linnut*, jotka kääntyvät ihmistä vastaan ja valtaavat maailman?). *Mustarastas* huipentuu avoimeen loppuun, jonka voi kuulla näkökulmasta riippuen ambivalenttina tai pessimistisenä.

Linnut ilmaantuvat orkesterikudokseen myös *Fennicassa*, sen ensimmäisen päätaitteen jousien tekstissä (ks. nuottiesimerkki 8). Aihetta voisi luonnehtia ”kirkuvaksi”; se alkaa *fortepianossa*, nousee *forteen* ja huipentuu selkeään lintumaiseen signaaliin h–es–f (vrt. myös *Mustarastaan* kolmisävelinen aihe). Yhtä

⁵⁰ Lintusymboliikassa on myös pohdittu psykologiaa, muun muassa luovuuteen liittyviä yhteyksiä. Jungilaisessa psykologiassa linnut liitetään esimerkiksi ajatuksen ja ajatuksen lentoon; ne symbolisoivat mielikuvitusta ja intuitioita (esim. Jung 2002, 279).

Monet säveltäjät samaistuvat tietoisesti eläinhahmoon, joka kasvaa heidän taiteellisten pyrkimyksiensä symboliksi. Sibelius koki etenkin kurjet ja joutsenet itselleen läheisiksi. Muuttavien kurkien ääni oli hänen elämänsä ”johtolanka” (Tawaststjerna 1989, 284), kuten säveltäjä päiväkirjaansa kirjoitti, ja lintuaiheet ovat myös keskeinen osa Sibeliuksen ”metsämusiikkia” (Aho 1998). Einojuhani Rautavaara (ks. esim. 1989, 139) on kokenut syvää yhteyttä yksisarviseen, mytologiseen eläimeen. Se voidaan tulkita eräänlaiseksi Rautavaaran *alter egoksi*, mutta myös laajennetussa mielessä ylipäänsä taiteilija-hahmon representaatioksi (vrt. Heiniö 1988, 62). Englundin eläinsymboli tuntuu olevan linnut, etenkin mustarastas. Arkipäiväisessä elämässä Englundin lempieläin oli kissa (ks. Englund 1997, 285–293), jonka hän mytologisoi Bianca-kissansa muistolle omistetussa pianoteoksessa *Pavane e toccata* (1983).

58 *Allegro deciso*

Picc.
Fl.
cl.
Piatto
Viol. 1.
Viol. 2.
Br.
Vc.
cb.

200

Picc.
Fl.
ob.
cl.
Piatto
Viol. 1.
Viol. 2.
Br.
Vc.
cb.

Esimerkki 7. Einar Englund, *sinfonia nro 2*, *Mustarastas*, II osan koodan siirtymänä toimivaa "lintumetsämusiikkia".

7 Moderato - 17 -

The image shows a handwritten musical score for a symphony. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet), strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass), and percussion (Tympani). The tempo is marked 'Moderato' and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *mp*, *mf*, *pp*, and *ppizz*. There are also some handwritten annotations and markings, including a large 'H' and the word 'Moderato' written again. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Esimerkki 8. Einar Englund, Fennica, I päätaitteen lintuja.

signaalimainen on jatkokin. Sekunti-liikkeen jälkeen jälleen toistuu h–es–f-aihe, jota aletaan kehittää. Huomattavaa on, että aiheen taustalla soi marssiin liittyvää eleellisyyttä – matalien jousten tasaisissa pizzicatoissa ja käyrätorvien fanfaarirytmisissä – kuin vaivihkaisena uhkana lintujen pastoraalisuudelle. Kolmannessa päätaitteessa, passacagliassa, lintuaihe on alistettu konemusiikiksi. Huipentavassa munnelmassa (t. 287–299) aihe on rytmisesti tiivistetty ja toistuu toistumistaan säästäten vaskien vääjäämätöntä kaanonia; ratkaisu on sama kuin *Mustarastaan* hitaan osaan huipennuksessa (ks. edellä). Viimeisessä päätaitteessa aihe soi alunperäisessä muodossa (t. 393–405) mutta taustalla on jousien klusterikenttä, joka on konemusiikkia, sillä klusteri etenee täysin mekaanisesti ja ”ei-inhimillisesti” vastakohtana lintuaiheen ”liitelylle”. Niin *Mustarastaan* kuin *Fennican* musiikilliset linnut ovat esimerkkejä siitä, että mikäli tulkitsemme Englundin sinfonioiden lintujen edustavan luontoa, ne eivät edusta sitä missään ”viattomassa”, ihannoidussa tilassa. Pikemminkin ne toimivat ihmisen turmeleman todellisuuden merkeinä; metsä, jossa ne asuu, on sodan runtelema.

Destruktiivisuus

Englundin sinfoniolle ovat luonteenomaisia latentit destruktiiviset piirteet. Tarkoitaa tällä muotorakenteissa ja ilmaisussa piileviä tendenssejä, jotka purkautuessaan vaikuttavat teokseen muun muassa selkeiden muotorakenteiden hajoamisena ja musiikillisen ilmaisun kääntymisenä joksikin aivan muuksi kuin mitä se alunperin oli. Puhun tästä myös negatiivisuutena; esimerkiksi iloinen musiikki saattaa muuntua synkäksi ja ahdistavaksi musiikiksi, ”kaunis” groteskiksi. Näissä transformaatioissa on usein kyse myös eräänlaisesta ilmaisun intensifioimisesta. Etenkin scherzoissa ja muissa nopeissa osissa hilpeä musikanttisuus ajautuu melkein säännönmukaisesti jonkinlaisen maanisuuden, pakkomielteisen mekaanisuuden asteelle, jolloin musiikki saa epätoivoisen tai demonisen sävyn. Näin käy esimerkiksi *Sotasinfonian* scherzossa, joka toistuvasti ajautuu hurjiin, muotorakennetta ja harmonista ilmettä horjuttaviin purkauksiin. Hajoamista tapahtuu tässä kuitenkin myös eleettömästi, ikään kuin kudosta sisältäpäin syövyttävästi. Yhdessäkin taitteessa harmonia ajautuu lähes atonaaliseksi ja päällekkäin soivat 2/4- ja 6/8-tahtilajit; myös orkestraatio on fragmentoitunutta lyhyiden aiheiden pomppiessa sinne tänne, soittimelta toiselle (ks. nuottiesimerkki 9).

Barbarossan scherzo on latentin destruktiivisuuden purkautumisen hätkähdyttävä esimerkki.⁵¹ Ilmaisu on äärimmäisen väkivaltaista, ja säveltäjä itse kuvaili osaa taistelukupaukseksi ”ujeltavine kranaatinsirpaleineen ja ilkeästi viheltävine, joka suunnalta kuuluvine laukauksineen, jotka vuorottelevat rätisevästi putoavien kranaattien kanssa” (Englund 1997, 232–233). Musiikki rientää *molto vivace*-tempossa ja 6/8-tahtilajissa. Orkestraatiossa korostuvat vasket, patarummut, piano, ksylofoni ja lyömäsoittimet, jotka luovat kovan ja rytmisesti profiloidun

⁵¹ Heinisen (1976, 47) mukaan se on säveltäjänsä ”siihen asti radikaalein saavutus”.

Picc.
 Fl.
 Ob.
 A Cl.
 Cl. b.
 Fg.
 E Cor.
 B♭ Trp.
 Trb.
 Tuba
 Timp.
 Tb. mil.
 Xyl.
 Vl. I divisi
 Vl. II divisi
 Vla.
 Vlc.
 Cb.

Esimerkki 9. Einar Englund, *sinfonia nro 1*, Sotasinfonia, scherzon demonis-me-
kaanista musiikkia.

kudoksen. Aiheet ovat lyhyitä ja lakonisia, intervalliliikkeet laajoja. Tämä on selkeästi ”konemusiikkia”. (Ks. esimerkki 10.) Hiljainen ja introvertti triotaite (t. 79–120) vastakohtaisuudessaan kärjistää – eräänlaisen vieraannuttamisefektin tavoin⁵² – sitä ympäröivän musiikin apokalyptisyyttä. Tempo on hidas (*Tranquillo*), yleisdynamiikka piano ja soitinnusta hallitsevat kielisoittimet, jouset ja solistiset puupuhaltimet. Melodiikka on pitkälinjaista ja intervallit ovat pieniä (trioiteeman laajin intervalli on kvartti, muutoin sekunnit ja terssit dominoivat). Tämä on selkeästi ”melodiamusiikkia” (ks. nuottiesimerkki 11). Trion soinnutus on paikoin bitonaalista, mikä sekun lisää jaksoon epätodellisuuden vaikutelmaa. Kertauksessa ”konemusiikki” soi yhä rajummin ja rajummin ja ajautuu *martellato*-huipennukseen (t. 232–248), jossa koko orkesteri yhden jättimäisen *crescendon* aikana maanisesti jumiutuu toistamaan samaa kahdeksasosapulsaatiota kunnes bassorummun *sforzato*-isku pysäyttää musiikin etenemisen kuin seinään. Osa ei kuitenkaan pääty tähän. Lopussa soi hiljainen *Largamente*-kooda (t. 269–288), joka palaa trion maailmaan. Se on kuitenkin jyrkästi lyhennetty, ”amputoitu”, ja sävellajikin on muuttunut.

Barbarossaa leimaavat muutenkin rajut vastakkainasettelut sekä niihin liittyvät rakentavat ja luhistavat voimat muistuttaen Nielsenin sinfonioiden dramaturgiaa (vrt. Reilly 2003). Ensimmäisessä osassa soivat monet erityyppiset ja -luonteiset aiheet, joilla ei tunnu olevan mitään tekemistä toistensa kanssa. Johdantoon kuuluu retorinen fanfaari-aihe (t. 1–3), jota seuraa kromaattis-ekspressiivinen jousikudos (t. 20–28), joka puolestaan toistuu esittelyjakson alussa neobarokkimaiseksi *toccataksi* muunneltuna (t. 29–30). Ainekset ovat niin erilaisia, etteivät ne tunnu sopivan samaan teokseen, mikä juuri on teoksen retorinen ja dramaturginen idea: teos alkaa kaaostilanteesta, jolle teoksen edessä pyritään löytämään ”positiivinen”, kasvava ”rakentava” vaihtoehto, jolla kaaoksesta päästäisiin eroon. Se ei kuitenkaan onnistu scherzossa eikä hitaassa osassa, vaikka jälkimmäisen keskellä *passacaglian* jäykkä, äärimmäistä järjestystä edustava rakenne (vrt. tämän artikkelin luku ”Suru ja kaipuu”) onnistuu hetkeksi estämään musiikin ajautumisen kaaokseen. Finaali sisältää useita järjestyksen ylläpitoon pyrkiviä fugatoja ja kaanonrakennelmia, ja tässä osassa positiivinen ratkaisu jää voitolle ja teos huipentuu optimisesti.

Nostalgisessa tapahtumien kulku on toinen. Kuten jo aiemmin todettiin, teos on alusta loppuun lamaantumisen ja hidastumisen hallitsemaa, ja lopussa musiikki kuolee eleettömästi pois. Tämä depressiivinen finaalityrkäys toistuu *Fennican* finaali (eli neljännessä päätäiteessä), jonka huipennuksessa (t. 463–471) musiikki juuttuu paikoilleen ja alkaa mekaanisesti toistaa yhtä ja samaa rytmiaihetta yhä uudestaan ja uudestaan dynaamikan laskiessa asteittain. (Palaan tähän jaksoon tarkemmin luvussa ”Pelon ilmapiiri”).

Myös 7. sinfoniaa hallitsee monimutkaisesti toteutuva destruktiivinen periaate. Englundin kaikista sinfoniaista juuri tämä teos on saanut huonoimman vastaanoton. Sitä on pidetty muun muassa ”innottomana” ja jopa säveltäjälleen aivan ”epäluonteellisena” sävellyksenä (esim. Richards 1991; Kosk 1995). Myös Englund itse näyttää suhtautuneen teokseen varauksellisesti, ja

⁵² Palaan ilmaisuun myöhemmin artikkelissani.

3

No. 124 J.F.O.

Esimerkki 10. Einar Englund, *sinfonia nro 3, Barbarossa, scherzon konemusiikkia* (jatkuu seuraavalla sivulla).

Picc.
 Fl.
 ob.
 cl.
 el. o.
 basso
 Fag.
 Cor.
 Timp.
 Jiansu
 1 Viol.
 2 Viol.
 Br.
 Vc.
 cb.

The score is written in a major key with a 2/8 time signature. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are indicated throughout. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Bass Clarinet, and Bassoon) plays a melodic line with some trills and grace notes. The brass section (Trumpet, Trombone, and Tuba) provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The string section (Violins, Violas, Cellos, and Double Basses) plays a steady accompaniment. The percussion section (Timpani) has a prominent role with a complex rhythmic pattern.

Esimerkki 10 (jatkuu edelliseltä sivulta).

Handwritten musical score for Einar Englund's Symphony No. 3, Scherzo. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Oboe (ob.), Vibraphone (Vibr.), Arpa (Arpa), Violin 1 (Viol 1), Violin 2 (Viol 2), Brass (Br.), Viola (Vc), and Cello (cb.). The second system starts at measure 9 and includes parts for Oboe (ob.), Vibraphone (vibr.), Arpa (arpa), Violin 1 (Viol 1), Violin 2 (Viol 2), Brass (Br.), Viola (Vc), and Cello (cb.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings like accents (v) and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Esimerkki 11. Einar Englund, sinfonia nro 3, Barbarossa, scherzon triotaitteen melodiamusiikkia.

muistelmissaan hän kertoo sävelkielen alistuneiden sävyjen heijastavan sitä ahdistusta, jota hän alkoi kokea heikenevän terveytensä johdosta (Englund 1997, 344–345).⁵³ Ahdistus onkin destruktiivisuuden ohella toinen teosta keskeisesti luonnehtiva teema. Ahdistus voidaan tulkita musiikissa esimerkiksi sisällön ja ilmaisun väliseksi epätasapainoksi (Tarasti 1996, 75), ja juuri tästä on kyse Englundin 7. sinfoniassa. Teoksen retoriikka ammentaa tragikoomisesta, groteskista ja ambivalenttiudesta, ja sen dramaturgia ja narraatio ignoroi toistuvasti kuulijassa heräävät ennako-odotukset. Musiikki ei vastaa mielikuvaa tyyppillisestä englundmaisesta sanonnan selkeyden ja ilmaisun tasapainoisuuden leimaamasta tyylistä, mikä lienee yksi syy teosta kohdanneelle välinpitämättömyydelle. Sen ahdistavaa tematiikkaa – teoksen aihetta ja sen käsittelytapaa – ei ole hyväksytty tai ymmärretty.⁵⁴

7. sinfonian ensimmäinen osa (*Allegretto*) alkaa staattisella, epätodelliseen viittaavalla satumaailmalla, jota rakentavat muun muassa harpun arpeggiot klarinetin ja vibrafonin pitkien äänten yllä (ks. esimerkki 12; satuun viittaavista musiikillista elementeistä ks. esim. Tarasti 1994a, 90–92). Johdanto soi ”epätodellisena” myös siksi, ettei siitä hahmota profiloitua teemayksikköä; on vain joukko pienaiheita, joista tärkeimmiksi nousevat ensiksikin nelisävelaihe, joka koostuu kahdesta tritonuksen päässä toisistaan olevasta seksti-intervallista (esim. muodossa cis–a–es–c), ja toiseksi toinen nelisävelaihe, joka yhdistää kaksi intervalli-solua, tritonuksen ja sekunnin (esim. muodossa g–cis–fis–e). Molemmat aiheet toistuvat itsepintaisesti ja yleensä kaanonmaisissa rakenteissa. Osan ensimmäinen pitkälinjainen teema soi vasta tämän jälkeen soolo-oboessa (t. 55–69). Tämä jää kuitenkin koko osan ainoaksi pitkälinjaiseksi teemaksi, eikä se koskaan enää toistu sellaisenaan. *Doppio più allegro* -taitteen alkaessa (t. 69) palataan johdantoa leimanneeseen fragmentaarisuuteen, kun molemmista nelisävelaiheista johdetut aiheet vaeltavat soittimelta toiselle kamarimusiikillisesti orkestroidussa kudoksessa.⁵⁵ Oboen teema näyttäisi tekevän paluun (t. 107–115), mutta tosiasiasa siitä soi ainoastaan sen kolme ensimmäistä tahtia, joita seuraa tyystin erilainen sävelkulku. Tätä seuraa osan ensimmäinen eleelisesti dramaattinen huipennus (t. 115–138), jossa ensimmäinen nelisävelaihe soi kaanonina; lautasten *sforzato*-iskut ja patarumpujen kumina luovat nekin dramaattiseen tapahtumaan viittaavaa kuvastoa.

⁵³ Tehdessäni Englundin sinfoniaista pro gradu -tutkielmaa keskustelin säveltäjän kanssaan kaikista hänen sinfoniaistaan. Säveltäjä totesi tällöin kerran, ettei ”7. sinfoniaan kannattanut uhrata aikaa”, koska se oli ”vanhan ja sairaan säveltäjän keuhko tekele” (Englund 1998).

⁵⁴ Teoksen huono vastaanotto saattaa osittain johtua myös sen ainoasta levytyksestä (*Einar Englund: Sinfoniat nro 3 ja 7, Ari Rasilainen ja Tampere Filharmonia, Ondine ODE 833–2, 1994*), joka ei mielestäni onnistu välittämään teoksen kiihkon, ahdistuksen ja groteskin retoriikkaa (siitä huolimatta että samalla levyllä oleva Englundin 3. sinfonian tulkinta on mielestäni erittäin onnistunut).

⁵⁵ 7. sinfonia on orkestraatioiltaan muutenkin Englundin ekonomisin ja askeettisin (tosin *Nostalginen* on oma tapauksensa). Kudos on melkein kauttaaltaan kamarimusiikillisen ohutta, ja värikkäitä soitinnustehoja käytetään erittäin säästeliäästi.

Tämän jälkeen alkaa pitkä musiikillinen vaihe, joka kuuluu Englundin sinfoniasarjan erikoisimpiin. Tanssahteleva *Allegretto* (t. 144 alkaen) palauttaa musiikin osan alun tempoon, mutta nyt peruspulssina ovat neljäsosat eivätkä alkua hallinneet kahdeksastoistaosat. Tempo nopeutuu hetken kuluttua *Allegro scherzandoksi* (t. 173), jolloin palataan 6/8-tahtilajiin. Osan keskeisiä aiheita ja niistä johdettuja sävelsoluja pallotellaan kontrapunktisesti (etenkin kaanoneina) soittimelta toiselle; jälleen on palattu johdannon mosaiikkimaiseen kudosratkaisuun. Kontrapunktinen koneisto on täydessä vauhdissa, tempo on liikkuva, orkesterin temaattisissa ja dynaamisissa eleissä (esim. synkoopit, *crescendot*) soi pyrkimys saapua johonkin päämäärään. Mutta tosiasiaa tämä koneisto pyörii täysin tarkoituksettomasti. Tämän havaitsee viimeistään silloin, kun alkaa odottaa osan suurta huipennusta Englundin dramaattisten huipennusten tyyliin. 7. sinfoniassa sellaista ei kuitenkaan koskaan tule (sen ”pitäisi” tulla noin t. 230–235 paikkeilla); orkesterin vellonta alkaa vain yhtäkkiä hiipua pois dynamiikan laskiessa *mezzoforteksi* ja orkesterikudoksen ohentuessa (t. 241–253). Sitten palataan osan johdannon musiikkiin, joka kuitenkin palaa ”väärässä” sävellajissa. Hiljainen arpeggiokuvio sekvenssoi yli 20 tahdin ajan muttei koskaan päädy johdannon tonaliteettiin. Koodassa (t. 276–294) soi johdantoon viittaava sointimaailma (celest, kellopele, harppu, triangeli ja jouset), mutta edeltävien tapahtumien jälkeen se ei rakenna todellisen paluun idean merkitystä. Paluuta ei olekaan tapahtunut, ei edes harmonisesti, sillä osa päättyy e-urkupisteelle (osa alkaa cis-urkupisteellä).

Muunnelmamuotoisen toisen osan (*Andante*) alussa puupuhaltimet esittävät monologisia repliikkejä, joiden aiheet ennakoivat pääteemaa. Pääteema on vain kohotahtdin ja kolmen tahdin mittainen (t. 9–12), ja yhtä ”askeettinen” on sen soinnutus: teema soi jousien oktaavi-unisonona. Jos ensimmäinen osa antoi kuulijalle ”epätodellisen” olon osan johtaessa ei-mihinkään, ei tämäkään osa tuo tilanteeseen korjausta. Muunnelmasarjassa pääteemaa ja sen aiheita vain toistetaan kursailematta muunnelmien ollessa valemuunnelmia. Vaikutelma on paikoin melkein ”akateeminen”, kun aihetta seuraa vastaääni, joka perustuu saman aiheen tarkalle kontrapunktiselle käännökselle (ks. etenkin muunnelmat 2, t. 26–39, ja 5, t. 51–63). Musiikkia myös paikoin ”häiritsee” – jo ensimmäisessä muunnelmassa (t. 13–26) – toistuva häiriötekijä, kolmesta mollikolmisoinnusta (a-, gis- ja b-molli) rakennettu sointupilari. Tämä jo itsessään polytonaalinen sointu ei kertaakaan esiintyessään ole sopusoinnussa muun harmonisen kudoksen kanssa. Se toistuu myös osan huipennuksessa (t. 83). Osa päättyy ensimmäisen osan tavoin hiljaiseen koodaan (t. 93–98), jossa soi epätodellinen satumaailma. Jouset ovat jähmettyneet urkupisteelle, ja patarummut ja kielisoittimet toistavat apaattisesti samoja aiheitaan – celestassa ja harpussa pääteeman viisi ensimmäistä säveltä soivat keskenään vieläpä konemaisena kaanonina. Musiikkia vaivaa ”temaattinen katatonia”.

Myös kolmas osa (*Moderato e quasi una danza tristezza*) on ”lamaantunut”: keskeiset aiheet eivät kehity eikä todellista huipennusta kuulla. Osa edustaa konemusiikkia, joka ilmenee ennen kaikkea mekaanisena valssipulssina. Triotaitteessa (t. 76–128) tempo hieman nopeutuu (*Un poco più mosso*), mutta

SYMPHONY no. 7

1.

Einar Englund 1938

Allegretto

Clar. in B

Vibrafono

Arpa

Fr.

cl.

Vibr.

Arpa

Fr.

ob.

cl.

Vibr.

Arpa

MIC n:o 3 6 - 8 - 28

Esimerkki 12. Einar Englund, sinfonia nro 7, I osan alun "epätodellista" musiikkia.

valssi etenee siinäkin yhtä säännönmukaisesti ja mielikuvituksettoman sekvenssinomaisesti kuin ääritaitteissa. Osassa soivat myös moneen otteeseen jo tutut mekaaniset, näennäiskineettiset kaanonrakenteet. Valssikoneisto alkaa osan loppua kohden sammua. Kudoksen valtaavat ensin hiljaiset jousten urkupisteet (t. 257–277), sitten valssi toistetaan samalla kun ensimmäisen osan johdannon aihe vilahtaa sooloviulussa (t. 280–282). Lopputahdeissa valssiteema soi lyhennettynä kaanon-fragmenttina (t. 294–300), ja osa on ohi.

Finaali (*Con moto*) alkaa oktaavi-unisonoteemalla, joka edustaa teoksen ensimmäistä pyrkimystä rakentaa pitkälinjaista teemaa sitten ensimmäisen osan oboeteeman jälkeen. Se edustaa siten positiivista ja ”rakentavaa” elettä. Teema on kuitenkin toisen osan muunnelmaosan teema, joka ei toisessa osassa kyennyt kasvamaan pitkälinjaiseksi. Sen uusi muoto jää ensiesiintymisellään vain kymmenen tahdin mittaiseksi, minkä jälkeen sen alun neljä säveltä fragmentoituvat omaksi aiheekseen. Seuraa transponoitu sitaatti Stravinskin *Kevätuhrista* (t. 15–17). Tämä jyskytys – soittimina ovat matalat puupuhaltimet, vasket, pitarumpu, tamburiini ja jouset – kostuu aggressiivisesta, rytmikaltaan epäsäännöllisesti synkopoidusta poljennosta. Tämä konemusiikkia edustava, ritornello-maisesti soiva sitaatti muodostuu yhdeksi finaalin ”häiriötekijäksi”, joka aina keskeyttää etenkin lyyristen eli ”melodiamusiikkisten” jaksojen jatkumisen. Muita tärkeitä teemoja ovat sivuteema (t. 40–59) ja uusi, käyrätorvien esittämä pitkälinjainen teema. Oboen esittämä lopputeema (t. 80–100) on pääteeman inversio ja myös pitkälinjainen.

Finaalissa soi toistuvasti vastakkain pitkälinjaisuuteen pyrkivät teemat ja fragmentaariset, ikään kuin pirstotut, irralliset aiheet. Tämä vastakkaisasettelu luo osan dramaturgisen taistelunarraation. Sivuteeman *forte*-kertauksen (t. 255–274) jälkeen orkesteri liikuu yhä matalampaan rekisteriin dynamiikan laskiessa, ja hetken kuullosta jo siltä, kuin teos päättyisi. Seuraa kuitenkin yllätys (t. 320): ensimmäisen osan johdannon arpeggion sekstiaihe kimmeltää vibrafonissa ja celestassa luoden maagisuuden ja outouden – epätodellisuuden – merkityksiä. Tämä on sinfonian dramaattinen peripetia, käännekohta. Alkaa pitkä nousu, joka huipentuu yhä melskeisemmäksi (t. 357–391): putkikellot lyövät, lyömäsoittimet raikaavat ja finaalin pääteema soi erilaisissa kontrapunktisissa versioissa. Lopulta (t. 392) dynamiikka nousee *fortissimo*on, tempo hidastuu ja seuraa viisi *Largamente*-tahtia. Päätöksessä melkein koko orkesteri yhtyy c-oktaaviunisonoon. Kyse ei kuitenkaan ole riemukkaasta eikä ylipäätään edes katarttisesta koodasta (kuten Englundin kolmessa ensimmäisessä sinfoniassa). Loppuele jää ontoksi, koska teos on alusta asti toteuttanut pessimististä ja ahdistavaa narraatiota.

Englundin 7. sinfonia on perusdestruktiivinen sävelteos siksi, että sen musiikkia – ja sen subjektia – uhkaa jatkuvasti hajoaminen. Kalevi Ahon määritelmää (1992a, 271–272) käyttäkseni tämä sinfonia on esimerkki luhistuvasta moniosaisesta rakenteesta: konflikti ja sen turhaksi osoittautuva ratkaisuyritys tapahtuu jo ensimmäisessä osassa, eikä jäljillä olevissa osissa varsinaista draamaa voi näin ollen enää syntyä. Ensimmäisen osan johdannon mosaiikkimainen ja fragmentaarinen musiikki muodostaa tason, josta toistuvasti pyritään pääsemään eroon luomalla ”rakentavaa”, ”eepin sinfonista” musiikkia. Mutta jo

ensimmäisen osan kulku paljastaa tämän projektin mahdottomuuden, ja seuraavan kolmen osan myötä narraatio ajaa subjektin yhä syvemmälle hajoamisen ja pirstaloitumisen syövereihin. Sinfonian narraatio vastaa sotastrategista tilannetta, jossa ensimmäinen hyökkäys vihollisen kimppuun epäonnistuu. Joukkoja ei kuitenkaan vedetä takaisin eikä strategista kokonaissuunnitelmaa muuteta. Taistelu jatkuu, vaikka sen tappiollisuus on selviö.

Parodia

Kun Englund näytti *Sotasinfonian* ensimmäisen osan kapellimestari Leo Funtekille, tämä hämmästeli sen parodisuutta (Englund 1992b). Parodialla Englund halusi trivialisoida sodassa kokemansa raskaat ja tympeät marssit. Säveltäjän mukaan yksi marssikokemus oli tässä erityisen keskeinen: JR 61:n vetäytyminen Tienhaaraan ennen neuvostojoukkojen suurhyökkäystä Kannaksella vuonna 1944. Englund kommentoi muistelmissaan tunnelman olleen kaikkea muuta kuin paraatimainen. (1997, 95–96.) Vastaavalla tavalla *Sotasinfonian* marssi ei ole varsinaisesti hohdokas eikä herooinen. Sen kuvauksen kohteena onkin ehkä sotakoneisto itsessään, ehkä jopa institutionalisoitu uhoava isänmaallisuus. Suomalaisessa taidemusiikissa kyseisen marssin edeltäjäksi nousee tässä suhteessa Uno Klamin 2. sinfonian (op. 35, 1945) finaali, joka sisältää viittauksen *Balkanin marssiin* ("Kauan on kärsitty"). Kuten Kalevi Aho (ks. Aho & Valkonen 2000, 214–215) on huomauttanut, teoksessa ei sotatunnelmien kaiuista huolimatta ole "isänmaallista mielialaa vahvistavaa paatosta". *Sotasinfonian* marssi on esimerkki Englundille ominaisesta taipumuksesta rakentaa parodia merkityksiä. Musiikillisen parodian monimutkainen problematiikka on varsinkin viime aikoina saanut osakseen kasvavaa tutkimuksellista huomiota (esim. Sheinberg 2000; Fantapié 2003). Tomi Norha (1998, 140–141) on todennut parodian voivan ilmetä esimerkiksi "musiikillisena virheenä", konvention rikkomisena, jonka johdosta kuulijan odotukset eivät täyty. Parodia voidaan myös määritellä esimerkiksi jonkin tutun normiston uutta merkitystä luovaksi uusiokäytöksi tai sen imitoinniksi koomisen tehon saavuttamiseksi (ks. Rose 1993, 82–83; ks. myös esim. Hutcheon 1985; Hosiaisuus 2003). Keskeistä on imitoinnin kohteena olevan normiston piirteiden liioittelu tai vääristely siten, että kohde saatetaan naurunalaiseksi. Sanan etymologia on kiinnostava: kreikan kielen parodia-sana tarkoittaa "vastalaulua", "rinnakkaissävelmää" (Hosiaisuus 2003, 686). Tuttu asia tai ilmiö siis esitetään mutta toisesta, parodisen etäisyyden luomasta odottamattomasta näkökulmasta.

Mustarastaassa parodian kohteena on se populaarimusiikki, jota pianisti-Englund soitti sodan jälkeen kapakoissa ja ravintoloissa ansaitakseen rahaa. Hitaassa osassa soi melskeinen ja vulgaari parodia viime vuosisadan alun hittisäveltäjä Enrico Tosellin (1883–1926) suositusta *Serenadista*. Teema on kuitenkin niin vääristynyt (t. 43–48) ettei sitä kuulemalla tunnista.⁵⁶ Tilanne on erikoinen: Englund on itse painottanut jakson parodisuutta ja kytkeää Tosellin sävelmään (1997, 115–116), mutta sävelmää ei sellaisenaan kuule. Finaalissa taas soi

yhtä melskeinen ja vulgaari foxtrot-rytmi (t. 288–293 ja 298–301), jonka mekaaninen jyskytys säestää myös osan huipennusta (t. 372–406). Tässä parodian kohde on jo helpompi havaita, joskin parodiassa on kyse vain rytmi-moodista, jolloin kuulijan kyky tunnistaa parodian kohde riippuu kyvystä irrottaa rytmi muusta musiikista. Nykykuulijalle tämä lienee mahdoton tehtävä, sillä korvamme ovat liian tottuneet pluralistiseen musiikkiin. Sen sijaan 1940-luvulla populaarimusiikin koodiston ilmaantuminen sinfoniseen musiikkiin oli oudompi pähkinä purtavaksi, ainakin Suomessa.⁵⁷

Tällaisista Englundin musiikin parodisista jaksoista voisi puhua myös brechtiläisen vieraannuttamisefektin (saks. *Verfremdungseffekt*) valossa. Muun muassa kiinalaisesta teatterista kiinnostunut Bertolt Brecht (1966) kritisoi länsimaisen teatterin pyrkimystä illusorisuuteen. Brechtin mukaan näyttelijän pitää ”näytellä” niin, että hänen ja roolihenkilön välillä on havaittava rako ja näyttämökoneiston on oltava esillä kriittisen etäisyyden synnyttämiseksi, minkä avulla katsoja pysyy tietoisena sepitteellisen ja todellisen maailman erillisyydestä ja pystyy osallistumaan kriittisesti näytelmän tapahtumiin. Brechtin etäännyttämisen periaate on vaikuttanut etenkin teatteri- ja elokuvamusiiikkiin (ks. esim. Adorno & Eisler 1994): uudelleentunnistamisen sijaan tuttu ilmiö havaitaan vieraannuttavan musiikin myötä uudesta perspektiivistä, joka paljastaa siitä ei-totutun piirteen. Kyse on ”kolmannen merkityksen” synnyttävästä, montaasinomaisesta kriittisestä rinnastuksesta (Välimäki 2006). Kahdessa yllämainitussa esimerkissä Englund säveltää vieraannuttamistehoon, sillä ihannekuulija pakotetaan suhtautumaan parodisiin jaksoihin kysyvästi ja kriittisesti. Miksi melskeinen *Più mosso* Toselli-vääristymineen keskeyttää musiikin? Miksi finaalissa soi foxtrot-rytmi?⁵⁸

Barbarossan finaalin suorastaan akateemisesti sommitellut fugatokudokset voi kuulla parodiana, joka ironisesti irvailee osan herooiselle pyrkimykselle luoda säännönmukaisuutta ja järjestystä.⁵⁹ Teoksen syntyessä Englund oli vaien-

⁵⁶ Englundin *Mustarastaan* kanssa samoihin aikoihin säveltämä musiikki Max Frischin näytelmään *Kiinan muuri* (1949) sisältää taas täysin tunnistettavan Toselli-parodian.

⁵⁷ Esimerkiksi Otto Ehrström (1948) luonnehti melko tuoreeltaan finaalia aivan virheellisesti ”sinfoniseksi jazziksi”.

⁵⁸ Mainitsemani parodiaesimerkit myös kyseenalaistavat 1940-luvun lopun Suomen henkistä tilaa, jossa kansa antautui varsin banaalin viihdemusiikin lumolle unohtaakseen lähimenneisyyden koettelemukset. Omissa viihdesävellyksissään ja iskelmissään Englund sävelsi toisinaan tarkoituksella ”latteaa” musiikkia. Esimerkiksi Pekka Jalkanen (1992, 172) on todennut Englundin iskelmän *Desillusion* (suom. pettymys [sic]) sisältävän ”Hollywood-syndrooman ivaa”; kappale pilkkaa Hollywood-elokuvien musiikkitaustojen yltiömakeita jousimattoja.

⁵⁹ Margaret A. Rosen (1993, 87–88) määritelmän mukaan ironia on tahallisen ambivalentti lausunto, joka toisaalta on suunnattu sille, joka sen tajuaa, ja toisaalta muodostaa oman koodistonsa. ”Oikean” koodin tajuaminen jää tulkitsijan harteille. *Barbarossan* kyseistä jaksoa voi pitää joko ironisena tai vakavana, eikä säveltäjä anna vihjettä oikeasta tulkinnasta. Ironian käsitettä on käytetty Englund-reseptiossa yllättävän vähän (poikkeuksena esim. Oramo 1981). Uusklassisen musiikin – ja Englundhan liitetään yleensä uusklassismiin – eräksi dominoivaksi ideaksi on nostettu nimenomaan ironia (Griffiths 1978, 74).

nut sinfonikkona melkein kolme vuosikymmentä, ja 1960-luvulla hän oli tullut tunnetuksi ajan avantgarde-virtausten sapekkeana kriitikkona. Säveltäjä ajautui ns. hiljaiseen kauteen, jonka aikana hän ei tuonut julkisuuteen suuria teoksia.⁶⁰ Kriitikkona Englund oli toistuvasti puolustanut arvoja, joita hän suosi omissa teoksissaan: kirkasta polyfoniaa, selkeitä rakenteita, idiomaattista orkestraatiota. Kun hän *Barbarossaan* sävelsi kontrapunktisen finaalin hän on varmaankin halunnut näyttää taitonsa ja todistaa luovuutensa olevan tallella ”hiljaisen kauden” jälkeenkin.⁶¹ Ehkä mainitun parodian yhtenä kohteena on kuitenkin myös Englundin oma mieltymys säveltää kontrapunktista orkesterisatsia oppineisuuden osoittamiseksi. Fuugaa voidaan pitää sävellysmuotona, johon jotkut säveltäjät ”suorastaan takertuvat [– –] todistaakseen osaavansa ammattinsa” (Tarasti 2003a, 63), ja se on nimenomaan oppineisuuden tyyliopos (Ratner 1983). Englundin kyseiseen fuugan voi myös liittää säveltäjän ihaileman Gustav Mahlerin, joka tarinan mukaan sävelsi yhdeksännen sinfoniansa *Rondo-Burleskin* näyttääkseen ”pitkää nenää” niille, jotka väittivät hänen olevan kykenemätön säveltämään kontrapunktia (ks. Kennedy 1978, 149).

Nostalgisessa parodiaa on finaalin *Intermezzon* ontto iva, jossa rytmikäs tanssillisuus uhkaa jatkuvasti suistua raiteiltaan – ja lopulta myös tekee sen (ks. t. 85–96). *Fennicassa* ei parodisuu ilmaise lainkaan (ehkäpä scherzon eli toisen päätaitteen bukolisia tanssirytmejä lukuunottamatta; ks. esim t. 180–185), mutta teos onkin Englundin sinfoniasarjan vakavin ja yksitotisin. *Aforismeissa* parodiaa ilmenee esimerkiksi scherzon marssipurkauksessa (t. 32–46; ks. alaviite 45) ja finaalin alun vinksahtaneen iloissa musiikissa (t. 1–34). 7. sinfoniassa parodiaa löytyy etenkin kolmannesta osasta, jonka Englund (1997, 345) on sanonut kuvaavan tanssia kuoleman kanssa. Säveltäjä oli pari vuotta aiemmin kokenut vaikean sairaskohtauksen ja oli sen johdosta menettänyt elämänhalunsa (ibid.). Elämäkerrallisesti tulkittuna *Una danza tristezza* (suom. surullinen tanssi) kuvaisi siten säveltäjän tuntemaa pessimismia suorastaan naturalistisella teholla. Parodiaa syntyy ennen kaikkea siitä, ettei valssi kykene muuntamaan poljentoansa todelliseksi liike-energiaksi. Musiikki polkee paikoillaan (vrt. artikkelin luku ”Destruktiivisuus”).

⁶⁰ Yleinen mielipide liittää Englundin vaikenemisen nimenomaan hänen avantgarde-kritiikkiinsä (ks. esim. Helistö 1964). Englundin ns. hiljaisen kauden laskeaan yleensä alkaneen vuoden 1960 tienoilta ja päättyneen 1960-luvun lopulla. Kauden pituus vaihtelee melkoisesti eri kirjoittajilla, ja jostakin syystä se on vuosien varrella venähtänyt järjettömiin mittoihin. 1960-luvulla Denby Richards (1968, 34) ilmoitti sen pituudeksi kuusi vuotta, mutta äskettäin Edward Jurkowski (2004, 23) on väittänyt sen kestäneen peräti viisitoista vuotta. Englund-elämäkertaa varten tekemässä tutkimuksessani on kuitenkin käynyt ilmi, että Englund jätti säveltämisen täysin syrjään ainoastaan vuonna 1960 (Holmqvist 2006). Todellisuudessa hän sävelsi koko ns. hiljaisen kautensa ajan.

⁶¹ Tässä voidaan huomauttaa, että ensimmäisen osan pääteema sisältää melko selkeän viittauksen Richard Straussin *Ein Heldenleben* -sävelrunon toisen osan ensimmäiseen aiheeseen ja että sävelrunon kyseisen osan nimi on *Sankarin vastustajat* (eli kriitikot).

Pelon ilmapiiri

Muistelmissaan Englund (1997, 100) toteaa, että sodassa jokainen normaali ihminen pelkää:

Vasta rintamalle tulleet olivat tietenkin peloissaan ja hämmentyneitä kuullessaan kaikki tuntemattomat äänet, joita ilma oli täynnä. Tykinlaukaukset omalta tai vihollisten puolelta, räjähdysten ryske, pamahdukset, pommien ja kranaattien ujellus, harhautuneitten kiväärinluotien vihellys, konekiväärien papatus, pommiarmadoiden jyriä – sodan oma orkesteri – muodostivat kaavan, joka tottumattomalle oli kauhistava. (Ibid.)

Lausunnossa herättää huomiota sen tarkka kuvaus sodan akustisesta todellisuudesta, joka saa sävellyksellisen vastineensa monessa Englundin teoksessa. Lausunto myös ilmentää sitä, miten kuvatut äänet luovat pelon ja kauhun ilmapiirin, jossa subjekti helposti menettää hallinnan ympäristöstä ja kyvyn tehdä ratkaisevia päätöksiä – ja sotatilanteessa tässä on panoksena oma ja toisten elämä. Englundin sinfonioissa pelon ja kauhun ilmapiiri syntyy etenkin ilmaisun väkivaltaisuudella, jota luovat muun muassa yllättävät, aggressiiviset vaskien ja lyömäsoittimien räjähdykset ja muut äärimmäiset kontrastit orkestraatiossa ja dynamiikassa. Hyvä esimerkki on *Barbarossan* scherzo. Sen musiikki etenee erittäin nopeassa tempossa, orkestrointia leimaavat perkussiiviset purkaukset ja rytmin käsittelyä yllättävät synkoopit. Tämä on äärimmilleen vietyä konemusiikkia, jossa jonkinlainen kieroutunut *perpetuum mobile* -koneisto pyörii kontrolloimattomasti ja lujalla vauhdilla. Perustunnelma on pelottava siksi, että kuulo-kokemus synnyttää tunteen, että mitä vain saattaa tapahtua, koska subjekti on täysin ympäristönsä vallan alainen eikä voi vaikuttaa siihen millään tavalla.

Vastaava efekti löytyy jo *Sotasinfonian* scherzosta, joka sisältää useita jaksoja, joissa kuuliija ei kykene hahmottamaan musiikin päämäärää. Scherzon alussa (t. 1–14) osan pääteeman esittää bassoklarinetti patarummun, sellojen ja kontrabassojen h-urkupisteen ja pikkurummun säestämänä. Yleisdynamiikka on *pianopianissimo* ja tempo *allegro vivace*. Taitteen kertautuessa kehittäjaksoissa (t. 268–316) sen luonne on aivan erilainen. Tempo on kiihtynyt *vivacissimoksi*, ja teeman alkuperäinen malaguenaan viittaava rytmi on tasapäistetty. Orkestraatiota hallitsee blokkimaisuus: teema vaeltaa trumpetista ja oboesta muille puupuhaltimille, sitten jousille ja niin edelleen. Selkeän tonaliteetin lukkoonlyövä urkupiste on kadonnut. Kaiken tämän johdosta kuuliija on epävarma: mihin tämä johtaa? Näin luotu merkitys on epävarmuus ja tukuus. Varsinainen järkytys on pääteeman viimeinen kertaus, jossa osaa hallinnut 6/8-tahtilaji vailla mitään valmistelua ja ennakkovaroitusta keikahtaa 2/4-tahtilajiin (t. 499–518).

Tässä esimerkissä teema on kuulijalle tuttu, ainoastaan tahtilaji on vaihtunut. Mutta vastaava dramaattinen yllätysteho syntyy myös silloin, kun aiemmin lyyrisesti tai hiljaisesti soinit aihe tai musiikillinen kokonaisuus toistetaan yhtäkkiä hätkähdyttävän aggressiivisesti. Esimerkiksi *Aforismien* ensimmäinen osa alkaa hiljaisesti ja tunnelmallisesti harpun, celestan ja kellopelin urkupisteellä ja klarinetin ja huilujen soljuvalla aiheella (ks. esimerkki 13). Kuuliija ei voisi arvata,

että sama musiikki toistetaan parin minuutin kuluttua aivan toisenlaisessa valaistuksessa. Soljuva aihe on annettu puupuhaltimille, ja taustalla soi patarummun yksitoikkoinen ja uhkaava pauke (ks. esimerkki 14). Joskin dynamiikka on tässä "ainoastaan" *mezzoforte* johdannon *pianon* sijaan, se kuulostaa paljon voimakkaammalta jakson ilmaisullisen intensiteetin johdosta.

Pelon ja kauhun ilmapiiri rakentuu myös erilaisilla psykologis-dramaturgisten ja akustisten keinojen yhdistelmillä. Erittäin lujaa soiva musiikki on korvalle kivuliasta eli jo pelkästään fyysisestikin epämiellyttävää, ja dramaturgisessa jännityksessä vaikutus saattaa vastata kauhuelokuvan katsomista ja kuuntelemista. Hyvä esimerkki tällaisesta niin psyykkisestä kuin fyysisestä "kidutuksesta" on *Mustarastaan* hitaan osan kehittälyjakso, jonka keskeistä nousua (t. 87–127) leimaavat obsessiivisesti toistuvat rytmit, alati äänekkäämpi dynamiikka ja samojen sävelaiheiden toisto, mikä vain jatkuu ja jatkuu ikään kuin kuulijan hermoja revittäisiin riekaleiksi.⁶²

Pelkotilassa ihminen lamaantuu eikä kykene toimimaan eli hän kokee psykologisen paralyysin. Musiikillinen paralyysi soi esimerkiksi *Barbarossan* ensimmäisen osan kehittälyjakson huipentumassa. Suuren dramaattisen kuohunnan jälkeen musiikillinen aktiviteetti pysähtyy hetkeksi aivan totaalisesti (ks. esimerkki 15). Korkeat puupuhaltimet, jouset ja piano soittavat *fortissimo*-tremolon korkeissa rekistereissä; bassoklarinetti, fagotti, patarummut ja matalat jouset juuttuvat urkupisteelle orkesterirekisterin toiseen ääripäähän; keskirekisteriin ilmaantuu pasuunoiden ja trumpettien kaanon (teemasta, joka vielä hetki sitten soi marssina). Kaiken läpi leikkaa *piatti sospesin* sähinä. Tämä voisi olla musiikillinen still- eli pysäytyskuva.⁶³ Siinä subjekti lamaantuu traumaattisen tilanteen johdosta eikä kykene liikkumaan ja ajattelemaan selkeästi. Sitten hän yrittää puhtaalla tahdonvoimalla – vaskien kaanonilla – palauttaa harkintakykynsä. Musiikillista paralyysia löytyy myös esimerkiksi *Nostalgisesta*, jonka ääriosat lopulta vain toistavat samoja sävelkuluja yhä hiljaisemmassa nyanssissa.

Fennican viimeisessä eli neljännessä päätaitteessa pelkotilaan reagoidaan toisin. Paralyysin sijaan kyse on pikemminkin toistopakosta. Kuten Freud "kammottavan" tutkielmassaan kirjoittaa, kun jotakin tapahtuu kerran, se ei vielä merkitse mitään "kammottavaa", mutta toistuessaan tapahtuman merkitys muuttuu pelottavaksi ja kohtalonomaiseksi (1955a, 234–238). Toistossa on jotakin painajaismaista (ibid. 237). *Fennican* neljäs päätaitte huipentuu ensimmäisen päätaitteen musiikin kertaukseen, mutta *forte*-huippukohdassa (t. 463) musiikki jumiutuu paikoilleen ja eri soitinryhmät alkavat pakonomaisesti toistaa samoja aiheita. Vaskien ja matalien puupuhaltimien ja matalien josten kesken

⁶² Vastaava suuren *crescendon* idea leimaa Ravelin *Boleroa* ja Šostakovitšin *Leningrad*-sinfonian ensimmäisen osan marssijaksoa; viimeksimainitusta Šostakovitš (ks. Glikman 1993, 22) totesi: "Näin minä kuulen sodan". Sama idea löytyy myös muun muassa Ralph Vaughan-Williamsin 6. sinfonian toisesta osasta, jossa itsepintainen marssirytmistö soi yhä äänekkäämmin kuulijan lopulta toivoen jakson päättyvän (vrt. Cooke 1959, 261).

⁶³ Musiikillista still-kuvista kuoleman metaforina sotaelokuvien ääniraidoilla on kirjoittanut Välimäki 2006.

1. -3-
Prologi eli logos

Andante *Fine*

Flu.
2 Fla.
2 ob.
1 cl. B.
2 cl. B.
cl. B.
Fag.
Horn
5 Trp.
3 Trb.
Timp.
cympan.
celista
arpa
Vial
2
Par.
Vc
cb.

© 1962 Yhtyneet Päästäjät, Helsinki

Esimerkki 13. Einar Englund, *sinfonia nro 6*, *Aforismeja, I osan alku* (jatkuu seuraavalla sivulla).

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 10. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Percussion (Tympani, Snare, Cymbals), Harp, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Piccolo, Flute, and Clarinet in B-flat parts are active, with the Clarinet in B-flat playing a melodic line. The rest of the orchestra is marked with rests.

Esimerkki 13 (jatkuu edelliseltä sivulta).

5. *Tempo primo*

Picc. *mf*

Fl. *mf*

ob. *mf*

cl. *mf*

cl. b. *mf*

Fag. *mf*

Cor.

Trp.

Pos.

Temp. *mf*

Timpani

Piäni

Tempo primo

Arpa

Viol. 1 *mf*

Viol. 2 *mf*

Pr. *mf*

Vc. *mf*

cb. *mf*

Esimerkki 14. Einar Englund, sinfonia nro 6, Aforismeja, I osan alun aiheen toisto uudessa valaistuksessa.

soi kaanonina sinfonian keskeinen, vain parin sävelen mittainen rytmiaihe. Samalla korkeat puupuhaltimet ja jouset toistavat sekvenssinomaisesti omaa aihettaan ja patarumpu toistaa toistamistaan g-säveltä. Hetken kuluttua (t. 472) koko jousiryhmä alkaa apaattisesti toistaa rytmiaihetta, samalla kun edellisen jakson g-dominantti on lauennut c-sävelelle. Koska c on *Fennican* toonika, jotakin on lauennut, ainakin harmonisesti, ja tässä kohtaa onkin siirrytty teoksen päättävään koodaan. Mutta musiikki toistaa edelleen rytmiaihetta asteittain hiljentyen. Lopulta jouset jähmettyvät urkupisteelle ja musiikki kuolee pois kolminkertaiseen *pianissimoon*. Painajaismaista? – Kyllä, sillä jakso synnyttää vaikutelman itseään toistavasta, ei-inhimillisestä orkesterikoneistosta – joka kaiken lisäksi antaa ajaa itsensä sammuksiin.

Käsitlemiäni esimerkkejä yhdistää liioittelun ja kohtuuttomuuden retoriset keinot. Esimerkiksi *Mustarastaan* hitaan osan nousu, *Nostalgisen* ääriosien poishiipuminen, *Fennican* loppu ja 7. sinfonian valssin päätös tuntuvat kestävän liioittelun kauan. *Barbarossan* scherzo soi yhä väkivaltaisempaan ja väkivaltaisempaan, eikä *Aforismien* ensimmäisen osan tunnelmallinen alku anna aihetta ennakoida myöhemmin kuultavaa, kohtuuttoman dramaattista purkausta. Kuten jo todettu, nämä keinot luovat epävarmuuden, ennakoimattomuuden ja hallitsemattomuuden merkityksiä: ahdistusta, jota ei ole vaikea assosoida sotaan ja rintamakokemuksiin liittyvään pelkoon ja kauhuun.

Suru ja kaipuu

Aiemmin käsitellyt marssirytmit eivät ole ainoa tekijä, jotka saavat Englundin sävellyksellisessä sodan konseptissa dehumanisoinnin – epäinhimillistymisen – merkityksen. Tätä merkitystä luovat myös sinfonioiden hitaiden osien ja jaksoiden traagis-elegisen melodiamusiikin rakentamat ”menetetyn objektin” (vrt. Välimäki 2005a, 236–266; vrt. myös L. Kramer 1990), depression kuvat. Psykoanalyttisen teorian mukaan melankolian tai depression tilassa subjekti samastuu menetettyyn objektiin, jolloin hänen egonsa tyhjenee (Freud 1957, 249; ks. myös Välimäki 2005a, 237; vrt. myös Kristeva 1998). Artikkelini biografisessa tulkintakontekstissa näihin musiikillisiin objekteihin voidaan sijoittaa paitsi Englundin suru sodassa kaatuneista aseveljistä myös säveltäjän sotaan liittyvä depressio laajemminkin. Subjekti on näissä jaksoissa myös alistettu surun musikaaliselle ritualisoinnille: musiikki noudattaa subjektia kahlitsevaa muotoratkaisua, joka estää ajautumasta liian vapaasti vellovaan, epästrukturoituneeseen ja luonteeltaan ”primitiiviseen” – esimerkiksi aggressiiviseen (vrt. Storr 1991, 161) – purkaukseen. Näissä jaksoissa Englund suosii etenkin muunnelmamuotoa. Psykoanalyysin perspektiivistä tarkasteltuna jäykät muodot ja sävellyskaavat sopivat depressiivisen melankolian tilaan, jossa tunteet ja sanat ovat jähmettyneet tyhjäksi kuoreksi, kaavaksi (vrt. Freud 1957, 245; Välimäki 2005a, 227).

Muunnelmamuotoisen teoksen tai osan perinteinen idea on tiettyssä mielessä paradoksaalinen. Koska lähtökohtana on teema, josta ei voi irtaantua, musiikki on pohjimmiltaan staattista. Tässä mielessä klassinen muunnelmamuoto

The image shows a handwritten musical score for a symphony. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute, Clarinet, Bassoon, Bassoon, Trombone, Trumpet, Percussion, Snare Drum, Cymbals, Violin 1, Violin 2, Trombone, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic texture with many accidentals and dynamic markings. The score is handwritten and includes a variety of musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and '3 + tuura'. The score is numbered 'No. 124 J.F.O.' at the bottom left.

Esimerkki 15. Einar Englund, Barbarossa, I osan kehittelyjakso, musiikillinen "still-kuva".

on epäorgaanista musiikkia (Salmenhaara 1970, 61); teemaa vain ”koristellaan”. Uuden musiikin muunnelmateoksissa ote voi kuitenkin olla orgaaninen sikäli, että teema altistuu muunnelmissa prosessille, jolla on selkeä päämäärä. Esimerkiksi Helmut Lachenmannin *Schubert-muunnelmissa* (pianolle, 1956) Schubertin menuetti vääristyy vääristymistään, kunnes se lopulta on tunnistamaton. Barokkiaikana suosittu passacaglia on lähtökohdaltaan ehkä vielä muunnelmiakin jyrkempi rakenneidea, sillä bassoteeman on toistuttava toistumistaan samanlaisena, *cantus firmuksena*, joka ”altapäin” kannattelee musiikkia alusta loppuun. Passacaglia luo vahvan rituaalimaisen vaikutelman: tempo on hidas tai ainakin kohtuullinen, ja ilmaisu melkein poikkeuksetta vakava. Tämä piirre löytyy myös useista 1900-luvulla sävelletyistä passacaglioista (esim. Vaughan-Williamsin 5. sinfoniasta, Webernin *Passacagliasta*, Brittenin *Sinfoniasta sellolle ja orkesterille* ja Šostakovitšin 8. sinfoniasta).

Englundin *Sotasinfonian Adagio* on muunnelmaosa, joka ajautuu klassisromanttisen perinteen mukaisesti suureen huipennukseen, jota seuraa teeman paluu sellaisenaan. 7. sinfonian hitaasta muunnelmaosasta sen sijaan puuttuu varsinainen huipennus, jota kohti musiikki asteittain kasvaisi. Se liittyy näin olleen pikemminkin esiromanttisiin muunnelmateoksiin (vrt. esim. Mozart), joiden ainoa idea on teeman mahdollisimman monipuolinen ”koristaminen”. Passacaglia löytyy *Barbarossasta* ja *Fennicasta*, jotka toteuttavat keskenään samankaltaista rakennekaavaa. Alussa esitellään kahdeksantahtinen bassoteema, jota seuraa asteittainen orkesterikudoksen tihentäminen ja orkesterisoinnin laajentaminen sekä dynamiikan nousu. Päätävissä muunnelmissa prosessi toteutuu toiseen suuntaan. Vedenjakajana toimivat huipentavat muunnelmat, joissa orkesteripaletti soi kaikkein rikkaimmin ja dynaamisesti voimakkaimmin. Nämä osat synnyttävät muotoratkaisujensa johdosta vaikutelman rituaalista, tarkoin strukturoidusta – vai torjutusta? – surun tunteiden käsittelyprosessista: suomalainen mies ei itke julkisesti, sotilaasta puhumattakaan. Mutta virallisuonteisessa surutilaisuudessa – esimerkiksi kaatuneen sotilastoverin hautajaisissa – tilanteen formaalinen rituaalimaisuus luo kuitenkin edes jonkinlaiset puitteet tunteiden kanavoimiselle ja mahdollisuuden tunteenpurkaukseen. Kyseiset osat ajautuvatkin pakahduttavaan huipennukseen, josta kuitenkin nopeasti siirrytään takaisin ”objektiivisempaan” ja hillitympään ilmaisuun, ikään kuin sureminen sittenkin olisi jotakin häpeällistä tai väistettävää.

Surun musiikkia/toposta edustavat myös monet genrekappaleet kuten kehtolaulut. Kehtolaulut sisältävät esimerkiksi kansanlauluperinteessä usein kuolemaan ja katoavaisuuteen liittyvää symboliikkaa. Tunnettu esimerkki on skandinaavinen kansansävelmä *Ro, ro till fiskeskär*, jonka melodiana Carl Michael Bellman käytti hyväkseen hänen lapsena kuolleelle pojalleen omistetussa kehtolaulussa *Lilla Charles, sov sött i frid*. Klami käyttää kehtolaulua vastaavassa funktiossa useissa teoksissaan, muun muassa *Symphonie enfantine* -teoksessa (1928, op. 17). Sen *Berceuse*-osa on saanut Kalevi Ahon (ks. Aho & Valkonen 2000, 128) assosioimaan suomalaisen kansanlauluperinteeseen, jossa kehtolaulua lauletaan kuolleelle lapselle. Samassa yhteydessä Aho myös pohtii, olisiko osan taustalla Klamin keuhkotautiin kuollut pikkusisko. Kontekstiltaan vastaava

teos on Ferruccio Busonin orkesterirunoelma *Berceuse élégiaque* (1909, op. 42), jonka alaotsikko on ”Des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter” (suom. Miehen kehtolaulu äitinsä arkun ääressä). Kehtolaulut voivat siis viitata ikuiseen nukahtamiseen, eli kuolemaan ja sielun saattamiseen toiselle puolelle.

Englundin sinfonioissa kuullaan kehtolaulua esimerkiksi *Barbarossan* scherzon trio-musiikissa (ks. edellä) ja *Aforismien* viidennen osan päättävässä *Sostenuto*-taitteessa (t. 59–70). Nostalgisen kolmannessa osassa gavotin kertaus (t. 82–99) saa kehtolaulumaisen funktion rauhallisesti keuvassa rytmissään ja heleässä, soittorasian mieleen tuovassa soitinnuksessaan. Soittorasia onkin tässä ollut säveltäjän mielessä (Englund 1997, 239), ja se on luotu soimaan erittäin yksinkertaisin keinoin: kellopelillä, celestalla ja viulujen urkupisteillä. Jakso on erikoinen yhdistelmä melodiamusiikkia ja konemusiikkia. Teema (melodia) on lyyrinen ja itsერიittonen, se on perinteisessä mielessä ”kaunis”. Mutta melodian esittävä soittorasia on kuitenkin kone, soittolaite. Niinpä musiikissa soi myös jotakin ei-inhimillistä ja vieraannuttavaa. Jakson tunnelma on ”unettava”, mutta ottaen huomioon sinfonian ylenmääräisen kuoleman kuvaston, kehtolaulu konstruoi ikuista unta. Oma tumma merkityksensä syntyy siitä, että soittorasia lopussa hidastuu ja sitten sammuu.

Surun musiikin kategoriaan voisi yksinkertaisesti lukea myös ylipäätään sinfonioiden hitaat osat, mutta kaikki Englundin sinfonioiden hitaat osat eivät ole luonteeltaan ainakaan kovin yksinkertaisesti surullisia, traagisia tai elegisiä. Ne ovat nimittäin täynnä dramatiikkaa, konflikteja sekä herkän tunnelman tarkoituksellista pirstomista. Kaikki Englundin sinfonioiden hitaat osat päättyvät kuitenkin samalla tavalla. Dynamiikka on matala, piano tai pianissimo, ja lopputahdeissa soivat pitkät, yleensä fermatein varustetut ja osan tonaliteetin selkeästi ilmoittavat päätösoinnut.

Surumusiikki ei ilmaise ainoastaan surua vaan myös kaipuuta johonkin saavuttamattomaan objektiin. Subjekti kokee tämän johdosta masennusta (vrt. Freud 1957, 249). Romanttisessa musiikissa menetetyn objektin kaipuu on myös kuoleman, vaikenemisen merkki (vrt. Poizat 1992, 104). Objektin ei tarvitse olla fyysisesti konkreettinen,⁶⁴ vaan se voi olla *symbolinen* eikä rajattu yhteen konkreettiseen kohteeseen: symboli ”edustaa jotakin enemmän kuin mitä sen ilmeinen ja heti tajuttava merkitys on” (Jung 1991, 55). Tämä avaa yhden tulkintaperspektiivin Englundin *Nostalgiseen* ja 7. sinfoniaan. *Nostalgisessa* jo teoksen nimi viittaa menneisyyden kaipuuseen, vaikkei se paljasta, mikä tämä nostalgian hämärä kohde on, onko se esimerkiksi säveltäjän lapsuus vai menneisyys ylipäätään. Teosta luonnehtivat kuitenkin vaikenemiseen ja vaientamiseen – psykoanalyysin perspektiivissä masennukseen (Kristeva 1998 [1987]) – liittyvät musiikilliset kuvastot, joten sinfonian subjektin kaipaamaksi kohteeksi nousee vaikenemisen ja hiljaisuuden kaipuu. Psykoanalyysin kannalta tämä on vain toinen tapa sanoa, että kyse on kuolemasta. Englund (1997, 240) kuvasi

⁶⁴ Joskin näin tunnetusti tapahtuu monen säveltäjän kohdalla (vrt. esim. Beethovenin ja ”kaukainen rakastettu”, Robert Schumann ja Clara Wieck, Alban Berg ja Hanna Fuchs-Robettin), mutta samalla kyse voi olla romantiikalle tyypillisestä kaipuun fetisoinnista (vrt. Žižek 1997, 194).

itse sinfoniansa hiljenevää loppua – siirtymistä lopulliseen vaikenemisen tilaan – ”häipymiseksi yömustaan ikuisuuteen”.

7. sinfoniaa taas luonnehtii musiikin toistuva pyrkimys jättää taakseen ensimmäisen osan alun johdannon maailma. Olen jo painottanut tällaisen musiikin ei-rakentavaa luonnetta (ks. edellä) toteamalla sen koostuvan fragmentaarista aiheista. Johdantoa voidaan lähestyä myös toiselta kannalta. Sitä sävyttävät herkäät orkesterivärit ja epätodellinen tunnelma, jonka voisi assosoida (lapsuuden) viattomuuden tilaan, ja jakson näennäisen päämäärämätön pallottelu aforistisilla sävelaiheilla voidaan yhdistää mielikuvaan palikoilla – aikuisen näkökulmasta – ”tarkoituksettomasti” leikkivästä lapsesta. Mutta paluu viattomuuteen ei ole mahdollista. Kun johdannon musiikki toistuu teoksen muissa osissa, se esiintyy aina selkeästi rajattuna yksikkönä, jolla ei tunnu olevan paljonkaan tekemistä sitä ympäröivän musiikin kanssa. Johdanto on ajallis-lineaarissa mielessä auttamattomasti ei-nykyisyydessä. Se edustaa jotakin, jota voi vain kaivaten muistella. Biografisessa tulkinnassa se voisi symboloida vanhenevan säveltäjän haavetta palata lapsuuteen, aikaan, jolloin sodasta ei ollut vielä tietoaakaan. Tämä liittyy kuitenkin tämänkin teoksen kuolemankaipuun ideaan, kaipuusta staattiseen tilaan, jossa (tulevaisuuden kohdistettuja) toiveita ei ole (ks. Freud 1955b [1920], 40). Siten Englundin sinfoniasarjan päättää sodan ainoan todellisen voittajan triumfi: kuolema.

Päätteeksi

Artikkelini on pyrkinyt osoittamaan, miten Englundin sinfonioita voidaan tulkita sodan konseptin näkökulmasta ja sotaan liittyvien elämäkerrallisten seikkojen pohjalta eli millä eri tavoin Englundin seitsemän sinfoniaa voisivat heijastaa säveltäjän kokemuksia sodasta ja rintamalla olost. Teoksissa soi sotaan viittaavaa kuvastoa monella tasolla. Etenkin marssit ja fanfaarit ovat varsin yksinkertaisesti tulkittavissa sodan musiikiksi, mutta konseptiin liittyy oleellisesti myös erilaiset, etenkin kuolemaan, tuhoon ja sankaruuteen viittavat symbolit, eleet ja narratiomenetelmät. Olen rajannut artikkelini tältä osin käsittelemään identiteetin menetystä, aikaan ja ajan kulumiseen liittyvää symboliikkaa, lintujen merkitystä, parodisuutta, pelkoa, destruktiivisuutta, sekä surun ja kaipuun tematiikkaa, mutta aikeenani on jatkossa laajentaa tutkimustani koskemaan myös muun muassa ylönousemuksen ja koston tematiikkaa.⁶⁵ Nämä topokset ovat rakennuspalikoita sinfonioiden sotastrategioissa, jotka voidaan nähdä pienoismuotoisina tai analogisina reaalisen sotatilanteen strategioina. Pyrkimyksenä

⁶⁵ Joissakin Englundin sinfonioiden heroisen subjektin tulkita tosiasiallisesti kuolleen narraation kulminaatiopisteessä mutta tekevän myöhemmin paluun. Mutta missä tilassa subjekti olisi tällöin tulkittava? Koston idea liittyy taas teosten pyrkimykseen paikoin ”kiduttaa” teoksen samastuvaa kuulijaa subjektin negatiivisilla tiloilla ja narraatioilla, mihin ohimennen viittasin edellä pelon ilmaisiin yhteydessä.

on subjektin eloonjääminen, selviytyminen destruktiivisesta sotatilanteesta. Kamppailu elämän ja kuoleman välillä heijastuu konemusiikin ja melodiamusiikin jatkuvalla taistolla. Epäinhimillinen konemusiikki alistaa subjektin/sotilaan osaksi sotakoneistoa, jolloin hänellä ei ole omaa tahtoa. Melodiamusiikki edustaa subjektin/sotilaan yksityistä sfääriä, hänen unelmiaan ja ajatuksiaan. Kun nämä kaksi kategoriaa toistuvasti törmäävät toisiinsa, syntyy konfliktien värittämää narraatiota. Narraation päätteeksi subjekti on joko hengissä, kuollut tai jää ikäänkuin roikkumaan välitilaan, jolloin hänen kohtalonsa jää avoimeksi.

Artikkelissa esitetyt tulkintamahdollisuudet ja analyysimalli voitaisiin luonnollisesti laajentaa koskemaan myös Englundin muita sävellyksiä. Toki voidaan esittää kysymys, kuinka oleellinen tai relevantti tällainen näkökulma Englundin musiikkiin on, tai kenelle se on relevantti. Pyrkimyksenäni ei ole ollut väittää, että Englund olisi yksinomaan ”sotasäveltäjä”, vaan esittää yksi – mielestäni tärkeä – kuulokulma Englundin teoksiin, niiden semantiikkaan. Säveltäjän omat vaihtelevat näkemykset aiheesta antavat aiheen olettaa, ettei hän itse aina ollut ainakaan tietoisesti selvittänyt, kuinka laaja merkitys sodalla loppujen lopuksi oli hänen säveltaiteelleensa. Sitäpaitsi kysymys sodan merkityksestä Englundille itselleen ja hänen teostensa kuulijalle ovat eri kysymyksiä. Silti on mielestäni selvää, että Englundin sinfoniat sisältävät arkkityyppistä väkivaltaan, toivoon, ahdistukseen ja tuskaan eli sodan konseptiin ylipäättään liittyvää kuvastoa. Arkkityyppisinä narraatioina ne toimivat yleisellä tasolla, mikä mielestäni juuri perustelee tarkemman Englundin teosten sotakuvaston analyysin mielekkyyden: niiden merkitys ei rajoitu koskemaan ainoastaan tiettyä sotaa vaan sotaa yleensä. Tietty sota saattoi toimia Englundille hänen sävellystyönsä *cantus firmuksena*, mutta hänen tuotantonsa voima nykykuulijalle piilee teosten arkkityyppisissä narraatioissa ja niiden luomissa mielikuvissa kuulijan tajunnassa. Englundin sävellyksissä käydään jatkuvasti sotaa ja niiden subjekti voittaa tai häviää, uupuu tai näyttää voimansa – ja kuulija tunnistaa siitä myös oman elämänsä taistelut.

Lähteet

Musiikkianalyttinen materiaali

- Englund, Einar 1971. *Sinfonia nro 3, "Barbarossa"*. Painamaton partituuri. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, Helsinki.
- 1976. *Sinfonia nro 4, "Nostalginen"*. Helsinki: Fazer.
- 1977. *Sinfonia nro 5, "Fennica"*. Painamaton partituuri. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, Helsinki.
- 1984. *Sinfonia nro 6, "Aforismeja" sekakuorolle ja orkesterille*. Painamaton partituuri. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, Helsinki.
- 1985. *Sinfonia nro 6, "Aforismeja" sekakuorolle ja orkesterille. Pianopartituuri*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- 1988. *Sinfonia nro 7*. Painamaton partituuri. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus, Helsinki.

- 1991. *Sinfonia nro 2, "Mustarastas"*. Suomalainen partituurikirjasto 17. Edition Pan. Helsinki: Fazer.
 - 1992a. *Sinfonia nro 1, "Sotasinfonia"*. Suomalainen partituurikirjasto 16. Edition Pan. Helsinki: Fazer.
- Einar Englundin sinfonioiden nro 1–7 käsikirjoitukset tai käsikirjoituskopiot. Helsingin yliopiston kirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll. 631.2 ja Coll. 631.3.

Einar Englundin kirjoitukset

- Englund, Einar 1955. Symfonikonsert II A. *Hufvudstadsbladet* 22.1.1955.
- 1956. Symfonikonsert IV B. *Hufvudstadsbladet* 27.10.1956.
- 1960. Leningradfilharmonikerna. *Hufvudstadsbladet* 4.4.1960.
- 1976. [Miten sävellykseni ovat syntyneet]. *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 41–46.
- 1990. Sinfoniat 1 & 2. Suom. Riitta Bergroth. CD-levyteksti, ODE 751–2. 3.
- 1992b. [Esipuhe ensimmäisen sinfonian painettuun partituuriin.] Ks. Englund 1992a. 1.
- 1992c. [Einar Englundin vastaus Tomi Mäkelän kartoitukseen suomalaisten säveltäjien tavoista suhtautua kokoonpanon ja orkestraation ongelmiin.] Koonnut ja toimitanut Tomi Mäkelä. *Musiikki* 2: 29–31.
- 1997. *Sibeliuksen varjossa. Katkelmia säveltäjän elämästä*. Suom. Riitta Kauko. Helsinki: Otava. [Alkup. 1996.]

Haastattelut

- Englund, Einar 1998. Einar Englundin haastattelu 12.3.1998 säveltäjän kotona Lallukan taiteilijakodissa Helsingissä. Haastattelijana Christian Holmqvist. Haastattelumuistiotpanot kirjoittajan hallussa.

Sanomalehtiartikkelit, aikakauslehtiartikkelit, käsiohjelma- ja levykansitekstit

- Aaltoila, Heikki. *Uusi Suomi* 9.10.1948.
- Amlerla, Kai 1991. Kansallisromantiikan ja modernismin väliaallossa – Einar Englund uskoo musiikin perusarvoihin. *Rondo* 8: 6–9.
- Anderson, Martin 1992a. Blackbirds in the Night. *Gramophone* 8: 8.
- 1992b. Thinking of Englund. *CD Review* 10: 32–34.
- Bonsdorff, Lena von 1983. Kammarmusiken är som ett ädelt vin. *Hufvudstadsbladet* 19.7.1983.
- Ehrström, Otto 1948. Symfonikonsert V. *Hufvudstadsbladet* 9.10.1948.
- HBL 1947. Einar Englund's kompositionskonsert. *Hufvudstadsbladet* 16.1.1947.
- Heikinheimo, Seppo 1996. Muistelmät pyörivät painokoneessa. *Helsingin Sanomat* 17.6.1996.
- Kaipainen, Jouni 1995. Ensimmäisen linnun rohkeus. *Classica* 3: 10–13.
- Kaipainen, Sini 2006. Sota ei jättänyt rauhaan. *Apu* 10.10.2006.
- Knuutila, Mervi 1976. Muusikko ja säveltäjä Einar Englund. *Rondo* 1: 18–21.
- Kosk, Mikael 1995. Evigt sig själv trogen. *Hufvudstadsbladet* 9.2.1995.
- 1996. Ur själens djupaste skrymslen. *Hufvudstadsbladet* 17.6.1996.
- NT 1954. Komponisten Einar Englund. *Ny tid* 17.9.1954.
- Ojatalo, Kalle 2006. Suomalaiset sotilaat trauman ja psykiatrian puristuksessa. *Univers* 1. *Joensuun yliopiston tiedotuslehti*. 18–19.
- Ottaway, Hugh 1970. Shostakovich's "Fascist" Theme. *Musical Times* 111 (1525): 274.
- Raitio, Janne 1947. Konserttikatsaus. *Musiikki* 3–4: 47.
- Rautio, Matti 1947. Uusi suomalainen sinfonia. *Työväen musiikkilehti* 3: 38.

- Reilly, Robert R. 2003. Out of the Shadows. *Crisis Magazine* 1.1.2003.
- Richards, Guy 1991. Contemporary Finnish Orchestral Music. *Tempo* 6: 177.
- Ringbom, Nils-Eric 1978. [Englundin 5. sinfonian teosesittely.] Helsingin kaupungin-orkesterin konsertin käsiohjelma 14.12.1978.
- Wahlström, Erik 1977. Tuff Englund-symfoni firade självständigheten. *Hufvudstadsbladet* 15.12.1977.
- Widjeskog, Patrick 1998. I skuggan av Sibelius. Einar Englunds självbiografi. *Finsk tidskrift* 3–4: 245–250.
- Zilliaccus, Lasse 1962. Einar Englund – energi och espri. *Studentbladet* 12.2.1962.

Muu kirjallisuus

- Abbate, Carolyn 2001. *In search of opera*. Princeton, NJ & Oxford: Princeton University Press.
- Aho, Kalevi 1992a. Sävellyksen dramaturgiasta. *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus. 262–277. [Saatavilla myös: *Sävellyks ja musiikin-teoria* 2/1991: 14–28.]
- 1992b. Carl Nielsenin sinfoniat. *Taiteilijan tehtävät postmodernissa yhteiskunnassa*. Helsinki: Gaudeamus. 62–79.
- 1998. Sibelius suomalaisen metsän sävelrunoilijana. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa – Kari Kilpeläinen – Anne Siivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 58–66.
- Aho, Kalevi & Marja Valkonen 2000. *Uno Klami. Elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Arnold, Ben 1991. War Music and the American Composer during the Vietnam Era. *Musical Quarterly* 75: 316–335.
- 1994. War music and its innovations. *The music review* 55: 52–57.
- Aspelin, Gunnar 1997 [1958]. *Ajatusten tiet*. Suom. J. A. Hollo. Helsinki: WSOY. [Alkup. Tankens vägar. En översikt av filosofins utveckling.]
- Bierce, Ambrose 1996 [1911]. *The Devil's Dictionary*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Brecht, Bertolt 1966. Distanseringseffekten i den kinesiska skådespelarkonsten. *Liten hjälpreda för teatern och andra skrifter i samma ämne*. Övers. Herbert Grevenius. Stockholm: Aldus/Bonniers. 54–63. [Alkup. Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst, 1936.]
- Clausewitz, Carl von 1997 [1832]. *On War*. Transl. J. J. Graham, rev. F. N. Maude. Hertfordshire: Wordsworth Editions. [Alkup. Vom Kriege.]
- Commodt, Bjarne 1981. *Roospiggar-Frontteater-Landsteater*. Jakobstad: Jakobstads tryckeri och tidnings Ab.
- Cooke, Deryck 1959. *The Language of Music*. London: Oxford University Press.
- Fantapié, Henri-Claude 2003. Huumori, pittoreski, pastoraalinen ja groteski Uno Klamin tuotannossa. Suom. Anja Fantapié. *Symposion Uno Klami 1900–2000. Esitelmät. Proceedings. Actes*. Ed. Helevan Tyrväinen. Sibelius Academy, Est Publications Series No. 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 166–174.
- Forsyth, Cecil 1982 [1914]. *Orchestration*. With a New Foreword by William Bolcom. New York, NY: Dover Publications.
- Frazer, James G. 1992 [1890]. *Den gyllene grenen. Studier i magi och religion*. Övers. Ernst Klein. Stockholm: Natur och Kultur. [Alkup. The Golden Bough.]
- Freud, Sigmund 1955a [1920]. The Uncanny. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 17. Transl. James Strachey et al. London: Hogarth Press. 217–256. [Alkup. Das Unheimliche.]
- 1955b [1920]. Beyond the Pleasure Principle. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* 18. Transl. James Strachey et al. London: Hogarth Press. 7–64. [Alkup. Jenseits des Lustprinzips.]

- 1957 [1917/15]. Mourning and Melancholia. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud 14*. Transl. James Strachey et al. London: Hogarth Press. 243–258. [Alkup. Trauer und Melancholie.]
- Glikman, Isaac 1993. *Letters to a friend: Dmitri Shostakovich to Isaak Glikman*. Moscow: “DSCH” Publishers.
- Griffiths, Paul 1978. *A Concise History of Modern Music from Debussy from Boulez*. London: Thames and Hudson.
- Hamilton, J. D. & R. H. Workman 1998. Persistence of combat-related posttraumatic stress symptoms for 75 years. *Journal of Traumatic Stress 11*: 763–768.
- Harvey, Jonathan 1999. *Music and Inspiration*. London & New York, NY: Faber & Faber.
- Heininen, Paavo 1976. Einar Englund. *Musiikki 4*: 3–69.
- Heiniö, Mikko 1982. *Aikamme suomalaista musiikkia. 100 sävellyksen radioesittelyt vuosilta 1979–1981*. Helsinki: Musiikki Fazer.
- 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- 1985a. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin I. *Musiikki 1–2*: 1–74.
- 1985b. Uusklassismin reseptio ja Suomen luova säveltaide 30-luvulta 50-luvun puoliväliin II. *Musiikki 3–4*: 171–260.
- 1986a. 12-säveltekniikan aika. *Musiikki 3–4*: 1–196.
- 1986b: Einar Englund – Modernist and Traditionalist. *Finnish Music Quarterly 3*: 10–18. [Saatavilla myös: *Synkooppi* op. 26, 1987: 26–30.]
- 1988. Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki 1–2*.
- 1994. Englund, Einar. *Suomalaisia säveltäjiä*. Toim. Mikko Heiniö – Pekka Jalkanen – Seija Lappalainen – Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 65–71.
- 1995. *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki 1945–1993*. Helsinki: WSOY.
- Helistö, Paavo 1964. Viimeiset sävelet. Kotimaisia sävellysuutuoksia 1963–64. *Suomen Musiikin Vuosikirja 1963–64*: 74–77.
- Herakleitos 1971. *Yksi ja sama*. Herakleitoksen aforismeja. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Hill, Malcom J. 1992. Englund, Einar. *Contemporary Composers*. Ed. Brian Morton & Pamela Collins. Chicago, IL & London: St. James Press. 268–270.
- Holmqvist, Christian 2006. *Sodan ja rauhan säveltäjä. Einar Englundin elämä ja teokset*. Käsikirjoitus.
- Hosiäisluoma, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hutcheon, Linda 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York, NY & London: Methuen.
- Jalkanen, Pekka 1992. *Pohjolan yössä*. Jyväskylä: Kirjastopalvelu & Gummerus.
- Jung, Carl G. 1991 [1964]. Yhteys piilotajuntaan. C. G. Jung – M.-L. von Franz – J. L. Henderson – J. Jacobi – A. Jaffé. *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Pirjo Rutanen. Helsinki: Otava. [Alkup. Man and His Symbols.] 18–103
- 2002 [1974]. Individual Dream Symbolism in Relation to Alchemy. *Dreams*. Transl. R. F. C. Hull. London & New York, NY: Routledge. [Alkup. Psychologie und Alchemie, 1944/1952.] 113–303.
- Jurkowski, Edward 2004. *The Music of Joonas Kokkonen*. Bodmin: Ashgate.
- Juva, Anu 1995. Lähitarkastelussa valkoinen peura. *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusii-kista*. Helsinki: Kirjastopalvelu. 235–252.
- Järv, Harry 2000. *Permanent patrullverksamhet – en dagbok i bild*. Vasa: Scriptum.
- Kafka, Franz 2000 [1948]. *Diaries 1910–1923*. Ed. Max Brod, transl. Joseph Kresh & Martin Greenberg. New York, NY: Schocken Books.
- Kennedy, Michael 1976. *The Language of Modern Music*. London: Faber & Faber.

- 1978 [1974]. *Mahler*. London: J. M. Dent & Sons.
- Kierkegaard, Sören 2001 [1846]. *Päätävä epätieteellinen jälkikirjoitus*. Suom. Torsti Lehtinen. Helsinki: WSOY. [Alkup. Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift til de filosofiske Smuler.]
- Kivimäki, Ville 2006a. Tappamisen taakka. Suomalaiset sotilaat ja vihollisen tuhoaminen toisessa maailmansodassa. Esitelmä Historallisen yhdistyksen seminaarissa *Tapaminen, kuoleminen ja selviytyminen. Näkökulmia suomalaiseen sotakokemukseen II maailmansodassa*. Helsinki 22.3.2006.
- 2006b. Suomalainen sotapsykiatria ja trauman historia. Esitelmä *Historian päivät* -seminaarissa. Helsingin yliopisto, Helsinki 28.10.2006.
- Koponen, Glenn Norman 1983. *A Study of the Symphony in Finland from 1945 to 1975 with an analysis of representative Compositions*. Dissertation, Columbia University, New York, NY.
- Korpela, Viljo 1991. *Niin se on poijjaat. Viihdetaitelijat sodissamme 1939–1945*. Helsinki: WSOY.
- Koskimies, Pertti 1994. *Mustarastas. Kotimaan luonto-opas*. Helsinki: WSOY. 294.
- Kramer, Jonathan D. 1994. Unity and Disunity in Nielsen's Sixth Symphony. *The Nielsen Companion*. Ed. Mina Miller. London: Faber & Faber. 293–349.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, CA: University of California Press.
- 2002. *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kristeva, Julia 1998 [1987]. *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes ja Pia Sivenius, luku 8. Helsinki: Nemo. [Alkup. Soleil noir: Dépression et mélancolie.]
- Levi, Erik 1994. *Music in the Third Reich*. London: Macmillan.
- Mitchell, Donald 1993 [1963]. *The Language of Modern Music*. London & Boston: Faber & Faber.
- Moore, Burness E. et al. 1990. War neurosis. *Psychoanalytic Terms and Concepts*. Ed. Burness E. Moore & Bernard D. Fine. New Haven & London: The American Psychoanalytic Association & Yale University Press. 203–204.
- Murtomäki, Veijo 1996. Lisztin "Faust-konsertto" – semanttinen analyysi. *Musiikki 4*: 469–488.
- 1998. Metsänhaltijatar ja "nuoren Don Sibeliuksen seikkailut" – balladilaji ja erotiikka myöhäisromantiikan musiikissa. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa – Kari Kilpeläinen – Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus. 92–106.
- Norha, Tomi 1998. Ei aivan vakavaa musiikkia. Komiikka ja säveltäjän intentio uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki 2*: 128–161.
- Nykvist, Nils-Eric 1986. *Sextiättan. Infanteriregemente 61 1941–44*. Vasa: Svensk-Österbottenska samfundet.
- Oramo, Ilkka 1981. Einar Englund. *Otavan Iso Musiikkitietosanakirja 2*. Toim. Erkki Alakönni et al. 2. painos. Helsinki: Otava. 171–172. [1. painos 1977.]
- 2001. Englund, Einar. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 6. E-Fra*. Hg. Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter. 364–365.
- Otonkoski, Lauri 1991. Kollaasi – Mozzuhinin kasvot. *Klang-uusin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Helsinki: Gaudeamus. 181–198.
- Perris, Arnold 1985. *Music as Propaganda. Art to persuade, Art to Control*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Pettan, Svanibor (ed.) 1998. *Music, Politics, and War: Views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Piston, Walter 1988 [1955]. *Orchestration*. London: Victor Gollanz.

- Pitman, R. K. – B. Altman – M. Macklin 1989. Prevalence of posttraumatic stress disorder in wounded Vietnam veterans. *American Journal of Psychiatry* 146: 667–669.
- Poizat, Michel 1992. *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Transl. Arthur Denner. Ithaca & London: Cornell University Press. [Orig. 1986.]
- Ponteva, Matti 1993. Sodan aiheuttamat psyykkiset vammat. *Suomen Lääkärilehti* 6: 472–482.
- Popper, Karl Raimund 2000 [1945]. *Avoin yhteiskunta ja sen viholliset*. Suom. Paavo Löppönen. Helsinki: Otava. [Alkup. *The Open Society and its Enemies*.]
- Rainio, Riitta 2004. Suomen myöhäisrautakautiset kulkuset, kellot ja kellonmuotoiset riipukset – äänimaiseman arkeologiaa. *Musiikki* 4: 7–22.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music. Expression, form and style*. New York, NY: Schirmer.
- Rautavaara, Einojuhani 1989. *Omakuva*. Helsinki: WSOY.
- Rautio, Matti 1966. Einar Englund. *Suomen säveltäjiä II. Heino Kaskesta Leif Segerstamiin*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY. 425–432.
- Regan, Geoffrey 2004. *Päin mäntyä. Kirja sotilaallisista tunaroinneista*. Suom. Heikki Tiilikainen. Jyväskylä: Gummerus. [Alkup. *Geoffrey Regan's Book of Military Blunders 1991/2001*.]
- Richards, Denby 1968. *The Music of Finland*. London: Hugh Evelyn.
- Richardson, E. G. 1995 [1980]. Metronome. *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* 12. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan. 222–223.
- Richardson, John 1994. Feminiinisyiden ja maskuliinisuuden androgyyninen avioliitto Philip Glassin musiikissa. *Musiikki* 3: 292–335.
- Rose, Margaret A. 1993. *Parody: ancient, modern, and postmodern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosen, Charles 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Salmenhaara, Erkki 1970. *Tapiola. Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästylyn edustajana*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Scott, Derek B. 2003. *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. New York, NY: Oxford University Press.
- Sheinberg, Esti 2000. *Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities*. Aldershot: Ashgate.
- Shephard, Ben 2001. *A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists, 1914–1994*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Shostakovich, Dmitri 1979. *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. As related to and edited by Solomon Volkov. Transl. Antonina W. Bouis. New York, NY: Harper & Row.
- Simpson, Robert 1979 [1952]. *Carl Nielsen, Symphonist*. London: Kahn & Averill.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 1996. Musiikki kertovana diskurssina. *Musiikki* 4: 489–498.
- 1997. *Narrating With Twelve Tones – Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- 2003. Male Fantasies in Einar Englund's Symphony No. 1: The Symphony as a Technology of Male Gender Articulation. *Women & Music* 7. 12–30.
- Stenström, Lars 1995. *Krigsvägar. Finlandssvenska fältförband 1939–44*. Borgå: Söderström.
- Storr, Anthony 1991 [1971]. *The Dynamics of Creation*. London: Penguin Books.
- Tarasti, Eero 1994a. *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- 1994b. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- 1996. *Esimerkkejä. Semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia*. Helsinki: Gaudeamus.
- 2003a. *Fuuga. Fuugan vuosisadat. Musiikin todellisuudet. Säveltaiteen ensyklopedia. Kirjoituksia vuosilta 1980–2003*. 63–70.

- 2003b. Sota. Rummuniskuja, fanfaareja, eksentrisiä kenraaleja – sota ja sotilaat musiikissa. *Musiikin todellisuudet. Säveltaiteen ensyklopedia. Kirjoituksia vuosilta 1980–2003*. 251–261.
- Tawaststjerna, Erik 1989 [1967]. *Jean Sibelius II*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.
- Trudeau, Noah Andre 2006. Leningrad Symphony: A Symphony of War. Internet-artikkeli osoitteessa <www.historynet.com/culture/music/3035176.html?page=4&c=y> (11.11.2006). [Julkaistu aiemmin *The Quarterly Journal of Military History* -lehdessä.]
- Turtola, Martti 2003. Uuno Klami, sota ja heimoaate. *Symposion Uuno Klami 1900–2000. Esitelmät. Proceedings. Actes*. Toim. Helena Tyrväinen. Sibelius Academy, Est Publications Series No. 10. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 55–64.
- Välämäki, Susanna 2005a. *Subject Strategies in Music. A Psychanalytical Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII, Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: Finnish Society for Semiotics & International Semiotics Institute.
- 2005b. Tuntemattomia sotilaita, tunnettua musiikkia. Identiteetin mekanismeja *Tuntematon sotilas* -elokuviissa. *Synteesi* 3: 28–48.
- 2006. Ääni ja musiikki vastarinnan estetiikkana *Rautaristi*-elokuviassa. Artikkelikäsi- kirjoitus.
- Wallace, Elizabeth Ann 1990. *The effect of war on the lives and work of piano composers and the evolution of compositional technique in war-related piano pieces from 1849 through the Second World War*. Dissertation, Texas Techinal University.
- Wallner, Bo 1968. *Vår tids musik i Norden från 20-tal till 60-tal*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget.
- Watkins, Glenn 2003. *Proof Through the Night: Music and the Great War*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Žižek, Slavoj 1997. *The Plague of Fantasies*. London & New York, NY: Verso.

FM Christian Holmqvist (christian.holmqvist@kolumbus.fi) on musiikintutkija ja säveltäjä ja viimeistelee parhaillaan elämäkertaa Einar Englundista.

The concept of war as a strategy of composition in Einar Englund's symphonies

The article discusses the concept of war as a tool for analysing the seven symphonies of the Finnish composer Einar Englund (1916–1999). The composer acknowledged the importance of his experiences in the Winter and Continuation Wars between Finland and Soviet Union in 1939–1944 to his symphonies. In the article, the representation of war in the symphonies is studied biographically and music-analytically. Main focus is on certain recurring features in the works, such as marches, clockwork machineries and bird imitations, as the basic imagery by which the musical narration of heroism, fear, loss of identity and grief, and further, the concept of war as inhuman and destructive force, is constructed.

Fenomenologisen musiikintutkimuksen metodologisista lähtökohdista *

Juha Torvinen

Artikkelini ensimmäisessä osassa (Torvinen 2006) keskityin fenomenologisen musiikintutkimuksen historiaan ja filosofiseen taustaan. Tässä toisessa osassa hahmottelen fenomenologisen musiikintutkimuksen ja erityisesti fenomenologisen musiikkianalyysin keskeisiä metodologisia lähtökohtia. Artikkelin ensimmäisen osan alussa esitin hypoteesin, jonka mukaan fenomenologia ei ole mahdollista rajattuna ja tarkkaan määriteltynä tutkimusmenetelmänä vaan pikemminkin tutkimusfilosofisena lähtökohtana "ontologiaherkälle" musiikkianalyysille (ibid. 4–5). Tässä artikkelin toisessa osassa esitetyt teemakokonaisuudet nojaavat edelleen tähän oletukseen. Näin ollen käsitellyt teemat eivät pyri esittämään konkreettisia tutkimuksellisia ohjeita vaan hahmottelevat tutkimuksellisella metatasolla pysyen fenomenologis-ontologisen musiikintutkimuksen yleisiä metodologisia suuntaviivoja. Teemakokonaisuudet liittyvät fenomenologisen reduktion, musiikin ontologian lokaaliuden, musiikkikokemuksen yhteyden sekä deskriptiivisyyden ja tulkinnallisuuden kysymysten tarkasteluun musiikintutkimuksen kannalta.

9. Fenomenologinen reduktio ja musiikintutkimus: ontologinen ratkaisu tutkimuksellisenä ennako-oletuksena

Musiikkiin liittyvät ontologiset kysymykset saattavat tuntua arkielämän kontekstissa tarpeettomilta. Myös musiikintutkimuksen käytännön tasolla ontologisten kysymysten tarkempaan selvittämiseen ryhdytään suhteellisen harvoin: vaikka musiikin monipuolisuus ja metaforinen luonne mahdollistavat lukemattomia tutkimuksellisia lähestymistapoja, kohteen luonteesta katsotaan yleensä vallitsevan riittävä, intuitiivinen yhteisymmärrys (vrt. Hubig 1988, 85; Moisala 1998, 7). Useimmiten ontologisen erittelemisen tarvetta ei edes tiedosteta.

Tieteellisissä ja tutkimuksellisissa yhteyksissä ontologisilla kysymyksillä on kuitenkin varsin ratkaiseva rooli, sillä kaikki tutkimus perustuu väistämättä joillekin tutkimuskohdella koskeville ennako-oletuksille. Ne määrittävät pitkälle

* Artikkelin ensimmäinen osa on julkaistu *Musiikin* numerossa 2/2006 (ks. Torvinen 2006).

paitsi tutkimuksen suunnan, kontekstin ja etenemistavan myös sitä, minkälaisia tuloksia tutkimus voi tuottaa. On huomattava, että ontologisen sitoutuneisuuden eksplikoimattomuus ei poista ontologisen sitoutuneisuuden olemassaoloa, sillä metodit, taustateoriat ja koulukuntaideologiat asettavat sen aina tutkimukseen, riippumatta siitä tiedostaako tutkija sitoutuneisuutensa vai ei. Itse asiassa hypoteesien luominen ja menetelmien valinta on mahdollista vain, mikäli tutkimuskohteesta on olemassa joku enemmän tai vähemmän tiedostettu ennakkokäsitys. Tutkimusta ohjaa aina tietty *ontologinen ratkaisu*.¹ Siihen kuuluu paitsi tiedostetut tutkimuskohdetta koskevat oletukset myös menetelmät ja teoriat sekä (musiikin) tutkimuksen luonnetta ja päämääriä koskevat kulttuuris-ideologiset käsitykset. Selvitän seuraavassa, miten nämä ilmenevät tutkimuksessa ja mikä suhde niillä on fenomenologiseen käsitykseen tutkimuksesta.

Esimerkiksi formalistis-positivistinen musiikkianalyysi käsittää musiikin muotoina, rakenteina ja harmonis-melodisina suhteina. Vastaavasti akustiikka tarkastelee musiikkia fysikaalisena ilmiönä ja semiotiikka lähestyy sitä merkkeinä. Erilaisista käsityksistä seuraa myös, että esimerkiksi musiikkiantropologia ei tuota tuloksenaan Schenker-graafia eikä sävelluokkajoukkojen teoria kerro musiikin kasvatuksellisesta merkityksestä. Erilaisten mahdollisten lähtökohtien kirjo näkyy jo musiikintutkimuksen suuntausten ja erityisalojen nimityksissä, jotka kertovat, millaiseksi ilmiöksi musiikki kussakin suuntauksessa lähtökohtaisesti käsitetään.

Tutkittavaa ilmiötä koskevien ontologisten käsitysten perusta on vahvasti kulttuurinen ja ideologinen. Esimerkiksi Martin Heidegger (1998, 16) on pohjinnut tätä kysymystä taiteen kannalta. Heideggerin mukaan länsimaisen esteetiikan ja filosofian piirissä on totuttu näkemään ”taideteos” joko allegoriana, symbolina tai metaforana, jossa teoksen ”taiteellisuuden” ajatellaan syntyvän pelkän oliomaisuuden lisänä olevasta ”jostain muusta” – siis jostain välittömästi aistittavan ylittävästä tekijästä. Samoin taideteoksen perustana olevan oliomaisuuden tulkinnat ovat hänen mukaansa noudattaneet kolmea vakiintunutta kaavaa: se on nähty joko 1) tuntomerkkejä ja ominaisuuksia kannattelevana perustana eli aksidenssien substanssina, 2) aistimuksissa annetun ykseytenä tai 3) muotoiltuna aineena. Näistä erityisesti viimeinen on merkittävä, sillä se on ”erilaisin muunnelmin yksinkertaisesti kaiken esteetiikan ja taideteorian käsitteellinen malli” (Heidegger 1998, 24). Tulkintamallit ovat muodostaneet koneiston, joka on tehokas mutta joka myös peittää, sillä ”niistä syntyy ajattelutapa, jonka mukaan me ajattelemme paitsi oliota, tarviketta ja teosta erityisesti, myös kaikkea olevaa yleisesti” (ibid. 28). Tästä näkökulmasta tarkasteltuna taide on totuttu näkemään länsimaissa joko käsitteellisen hallinnan kohteena tai erityyppisten elämysten lähteenä.²

¹ Kuten Lauri Rauhala (2005a, 14) ilmaisee, ”kannanottoa, jossa empiirisen [ja myös muunlaisen] tutkimuksen kohteeksi rajoitettu olevainen edellytetään jonkinlaiseksi ja johon kannanottoon tutkijan tutkimussysteemin kehittyminen perustuu, kutsutaan *ontologiseksi ratkaisuksi*”. Rauhala on kehittänyt ontologisen ratkaisun käsitettä pääasiassa ihmistä tutkivien tieteiden metodologiaa silmällä pitäen. Käsite on täysin sovellettavissa myös musiikintutkimukseen.

Nämä tulkinnat voidaan siirtää *mutatis mutandis* myös musiikkianalyysin ja musiikintutkimuksen alueelle. Ensimmäisen tulkintakaavan – olio ominaisuuksien perustana – selkein ilmentymä lienee schenkerläinen analyysi, jossa analyysitoiminta tähtää etukäteen oletetun musiikin ”ytimen”, *Ursatzin* paljastamiseen. Toinen tapaus – aistimusten ykseys – on lähellä esimerkiksi Leonard B. Meyerin (esim. 1956; 1971; 1973) informaatioteoriasta ja hahmopsykologias- ta vaikutteita saanutta lähestymistapaa. Kolmas tapaus – olevan käsittäminen muotoiltuna aineena – saa puolestaan selkeän musiikintutkimuksellisen ilmai- sun (sävelluokka)joukkoteoriassa. Nämä menetelmät harvoin kuitenkaan pohti- vat onto-epistemologisia tai metafysisiä lähtökohtiaan eli sitä, mille maailman- kuvalle ne perustuvat.³

Kuten tästä Heidegger-huomiostakin käy ilmi, kulttuuriset (metafyysiset) ajattelutavat muodostuvat tottuksiksi, jotka määräävät sen, minkälaisena to- dellisuus näyttäytyy. Musiikintutkimuksen yhteydessä tämä voi pahimmillaan johtaa siihen, että tutkimusta ohjaava musiikkikäsitys (eli ontologinen ratkaisu) mahdollisine teorioineen ja metodeineen asettuu epäsuhtaan tai jopa ristirii- taan tutkittavan olevan osan eli musiikin kanssa. Yksi hyvä esimerkki tästä on ensimmäisen suomalaisen musiikin historian yleisesityksen kirjoittanut Martin Wegelius (1904), jonka työ nojaa itsestään selvästi patriarkaalis-kolonialistiseen, länsimaisen taidemusiikin ylivertaisuutta korostavaan ajattelutapaan. 1800-lu- vun viimeisinä vuosina kirjoittamassaan musiikin historian kokonaisesityksessä Wegelius (1904, 4) äityi julistamaan, kuinka ”Euroopan ulkopuolella asuvien kansojen musiikki on joko jäänyt alemmalle, kehittymättömälle asteelle (Arabia, India), tahi kehittynyt nurjaan, luonnottomaan suuntaan (Kiina, Jaappani)”. Ky- seessä on musiikin lajit, jotka Wegeliuksen (ibid.) mukaan saattoivat tarjota vain ”kansatieteellistä, vaan ei elävää asiallista mielenkiintoa”. Vastaavan kaltainen ti- lanne on Theodor W. Adornon tavassa suhtautua torjuvasti populaarimusiikkiin (ks. Järviluoma & Rautiainen 2003, 173–174). Myös taidemusiikin tutkimiseen kehitettyjen analyysimenetelmien kritiikitön soveltaminen populaarimusiikin tutkimukseen heijastaa tutkimuksen lähtökohtien ja kohteen välistä epäsuhtaa. Esimerkiksi Schenker-analyysin reduktiivinen ote saattaa olla populaarimusiikin tutkimuksessa haitallista ja epäinformatiivista sivuuttaessaan kyseisen musiikin olennaiset piirteet, kuten sointi-ihanteen, esityskäytännöt, grooven sekä sosiaa- lisen ja kulttuurisen merkityksen (Murtomäki – Suurpää – Koivisto – Henriksson 2003, 46).

Musiikintutkimuksen viime vuosina lisääntynyt itsereflektio on kiinnittänyt huomiota erityisesti juuri tutkimuskohteen ja tutkimusmetodologian välisiin ”epäsopivuuksiin”. On kysytty entistä hanakammin, minkälaisin tutkimusmenet- telmin voidaan tavoittaa musiikillinen todellisuus mahdollisimman vääristymät- tömänä niin kulttuurisessa kuin kokemuksellisessa ulottuvuudessa. Lisääntynyt

² Heidegger toteaa teoksessaan *Einführung in die Metaphysik*, että nykyaikana yleinen tapa tulkita taiteeseen liittyvä kauneus joksikin nautittavaksi tarkoittaa, että taide kuuluu enemmän ”sokerileipurin toimialaan” (ks. Haapala 1986, 15).

³ Musiikin eri analyysimenetelmistä ja niiden luonteesta ks. esim. Bent 1987; Cook 1987; Murtomäki – Suurpää – Koivisto – Henriksson 2003.

itserefleksio ei ole kuitenkaan poistanut ontologisten lähtökohtien erittelyn tarvetta. Päinvastoin kysymykset siitä, mitä musiikki milloinkin on ja miten se missäkin tilanteessa käsitetään, ovat nousseet tutkimuksen keskiöön. Tämä paradigmanvaihdos ja siihen liittyvä musiikintutkimuksen pluralisoituminen on näkynyt ainakin kahdella tasolla: tutkittavien repertuaarien ja musiikkiin liittyvien ilmiöiden joukon laajentumisena sekä lisääntyvänä kiinnostuksena teorioihin⁴ ja niiden merkitykseen tutkimuksessa (Williams 2001, vii). Jälkimmäinen tekijä nousi keskeiseksi viimeistään Joseph Kermanin (1985) kritisoitua musiikkitiedettä yksipuolisesta positivistis-formalistisesta tutkimusotteesta, mikä synnytti tarpeen koko tieteenalan uudelleenkartoitukselle erityisesti uudenlaisten analyytisten ja metodologisten välineiden pohtimisen muodossa (Cook & Everist 1999, ix). Kyse on postmodernista käänteestä, joka lyotardilaisittain yksinkertaistettuna tarkoittaa ennen kaikkea ”suurten kertomusten” kaatumista. Yhtenäisyyden, koherenttiuden, totaalisuuden, yleisyyden ja struktuurin kaltaiset ideat ovat menettäneet autoritaarisen asemansa ymmärtämisen perustoina: postmoderni tiede on poikkeittieteellinen ja moniarvoinen eikä siihen liittyvä ajattelu ole systeemi vaan enemmän eetos, jonka strategiat ovat aina lokaaleja, heterogeenisiä ja kiistanalaisia. (Kramer 1995, 5–6.) Postmodernin ajan kaltaisen ”aatehistoriallisen ylimenokauden” kohdalla onkin aina suuri tarve ”ontologian ontologialle” (Hubig 1988, 89–90; vrt. myös Moisala 1998, 6).

Kulttuurisen musiikintutkimuksen synty tai fenomenologista musiikintutkimusta koskevan kiinnostuksen kasvu ovat hyviä esimerkkejä pyrkimyksestä uudenlaisten, paremmin tutkimuskohteensa luonnetta vastaavien menetelmien kehittämiseen. Tässä kohtaa on kuitenkin aihetta varovaisuuteen, sillä voimakas usko ”uusien” tutkimusmenetelmien hedelmällisyyteen tai kumouksellisuuteen ei ole aina ongelmatonta vaan saattaa jopa johtaa tutkimukselliseen regressioon eli (lapsenomaiseen) sokeuteen. Esimerkiksi fenomenologia on joskus nähty jonkinlaisena ”viisasten kivenä”, joka tarjoaa jollain tapaa kaikkia aikaisempia menetelmiä adekvaatimman menetelmän musiikillisten kysymysten pohtimiseen (ks. Torvinen 2003). Tähän liittyen voi mainita Anneli Arhon (2004, 49) väitöskirjan, jossa haetaan sellaista ”teoretisointia, joka ei riipu instituutionaalisesti vakiintuneista ajattelun kaavoista”. Ideaalina tämä on luonnollisesti jossain määrin kaikkien tutkijoiden kannattama (heideggerilainen!) päämäärä. On kuitenkin kysyttävä, voidaanko (1) kulttuurisista ajattelutapojen perinteistä täysin irrottautua ja ennen kaikkea (2) voiko ajattelutavan riippumattomuutta perinteistä *tunnistaa* ilman näiden ”kaavojen” – eli aikaisemman tutkimuksen ja tieteen perinteen – tuntemista ja tunnistamista. Samoin esimerkiksi toteamus ”kulttuurinen musiikintutkimus on osoittanut musiikintutkimuksen menetelmien ja kohdevalintojen arvolatautuneisuuden ja kyseenalaistanut nämä tutkimuksen tekemistä suuntaavat arvot” (Leppänen & Moisala 2003, 72) ilmentää varsin rohkeaa luottamusta yhden tutkimussuuntauksen ylivoimaisuuteen. Näiden näkökulmien ansioita väheksymättä on mielestäni kuitenkin tarpeen painottaa sitä, että (1) myös fenomenologian tai kulttuurisen musiikintutkimuksen

⁴ Teoria viittaa tässä yhteydessä laajasti tutkimuksessa käytettyihin teorioihin ja teoretisointiin yleensä, ei siis suppeasti pelkästään perinteiseen musiikin teoriaan.

kaltaiset suuntaukset asettavat ajattelun aina väistämättä joihinkin ”kaavoihin” ja/tai ovat aina jollain tavalla ”arvolatautuneita” ja että (2) näidenkään suuntausten erityisyys ei voi tulla ilmi muuten kuin vertailussa ja keskustelussa muiden mahdollisten näkökulmien ja tutkimussuuntauksien kanssa.

Kaiken kaikkiaan on helppo yhtyä Pirkko Moisan (1998, 6) näkemykseen siitä, että ontologisen lähtökohdan kysyminen on yksi musiikintutkimuksen vaikeimmista tehtävistä. Vaikeaksi sen tekee muun muassa se, että ontologiset kysymykset ovat perinteisesti filosofian alaa, ja säilyttääkseen oman erityisyytensä musiikintutkimus ei voi muuttua liikaa filosofiaksi. Toisaalta uuden musiikkitieteen (*new musicology*) korostama musiikin ja muun kulttuurin erottamattomuus on tehnyt vaikeammaksi määrittää, missä musiikki loppuu ja missä ”jokin muu” alkaa sekä missä määrin musiikintutkijan tulisi tunkeutua tälle ”jonkin muun” alueelle.⁵ (Williams 2001, viii.) Edelleen on kysyttävä, missä tämä ”muu” sijaitsee.

Musiikin kytkeminen kulttuuriin ja ideologisiin konteksteihin on tuonut kaikkien musiikintutkijoiden eteen saman ongelman, johon Susan McClary (1991, 19) tunnetusti viittasi jo viisitoista vuotta sitten: ”En ole enää varma, mitä MUSIIKKI on”. Musiikin rajojen määrittelemisen ohella musiikintutkimuksen ontologisia kysymyksiä vaikeuttaa siis myös se, että musiikintutkimus on viimeisten vuosikymmenten aikana laajentunut entistä tasa-arvoisemmin koskemaan myös sellaisia länsimaisen taidemusiikin ulkopuolisia alueita kuin populaarimusiikki, kansanmusiikki, vieraiden kulttuurien ”taidemusiikki” ja jopa eläinten ”musiikki”.⁶ Taidemusiikin menetetyn yksinvaltiuden näkökulmasta voisi sanoa, että koko länsimainen musiikkitiede on siirtynyt ”postmusiikilliseen” aikaan (Subotnik 1996, xix). Mutta musiikin monikoituminen ei rajoitu vain oksidentin näkökulmaan vaan sama tilanne koskee muitakin kulttuureja. Philip V. Bohlmanin (1999, 26) sanoin ”ei ole niin, että Sri Lankalla on vain musiikki. Sillä on ’klassisia musiikkeja’, ’populaarimusiikkeja’, ’kansanmusiikkeja’, ’uskonnollisia musiikkeja’”.

Tutkimusta ohjaavan ontologisen ratkaisun erittelemisen kannalta tilanne on siis seuraava: aikaisempi musiikintutkimus ei kaivannut tutkimuskohteen ontologista analyysia, sillä kohteen luonne oli itsestään selvä – länsimaisen taidemusiikin esteettisesti ja kulttuurisesti autonomiset teokset. Musiikintutkimuksen nykyinen käsitys, jonka mukaan musiikki kokonaisuutena on diffuusi, heterogeeninen, kontekstiriippuvainen ja alati muuttuva ilmiö, sen sijaan vaatii ontologisen ratkaisun erittelyä. Musiikki/musiikit on niin kompleksinen kokonaisuus, että ontologisen ratkaisun erittelemättömyyden myötä voi jäädä epäselväksi, mitä tutkimuksessa saatu tieto koskee vai koskeeko se lainkaan oletettua tutkimuskohdetta (vrt. Rauhala 2005b, 15–16). Kysymys on laajasti ottaen siitä,

⁵ Tämä ajatus musiikin ja muun kulttuurin erottamattomuudesta on näkynyt uudessa musiikkitieteessä ja kulttuurisessa musiikintutkimuksessa ennen kaikkea vastaliikkeenä romanttis-modernistiselle musiikkikäsitteelle, taidemusiikin kanonisoituneisuuden, universaalin estetiikan ja patriarkaalisten ja etnosentristen tulkintojen ideologisuuden kritiikkinä sekä erilaisten musiikillisten systemien välisten erojen suhteellistamisena (Middleton 2003, 2–3).

⁶ Muiden eläinten kuin ihmisen musiikista ks. esim. Martinelli 2002.

onko tutkimus *kohdallinen* eli tutkiiko se sitä, mitä ilmoittaa tutkivansa. Ehkä yksi tämän hetken musiikintutkimuksen suurimpia ongelmia piilee siinä, että koko tieteenala etsii omaa ontologista ratkaisuaan. Voidaan myös kysyä, onko tässä kyse ongelmasta vai itse asiassa tavasta, jolla musiikintutkimus vain voi olla olemassa.

Tietoinen ontologisen ratkaisun eli tutkimuskohdetta koskevien ennako-oletusten sekä tutkimuksen metodologisten, kulttuuristen ja ideologisten lähtökohtien erittely voidaan nähdä fenomenologisen reduktion toteuttamisena.⁷ Asiaa voi purkaa tarkastelemalla vaikkapa sitä, onko musiikintutkimuksesta löydettävissä joitain ”luonnollisen asenteen” piirteitä eli itsestään selviksi muodostuneita tapoja kohdata tutkittava musiikki. Yllä mainitut ajatustottumukset ovat tästä esimerkkejä. Sellaiseksi voidaan myös nähdä jako tutkivaan subjektiin ja tutkimukselliseen objektiin, minkä vaikutuksia erityisesti musiikkianalyysille on tarkastellut John Covach (1994 & 1995). Tämä asetelma on luonnehtinut myös monia fenomenologisia analyyseja. Tällöin kyse on ollut enemmän husserlilaisen fenomenologian soveltamisesta eikä heideggerilaisesta subjekti–objektijakoa purkavasta fenomenologiasta.⁸ (Covach 1994, 3–4.) Musiikin teoriaa ja musiikinhistoriaa – ainakin ennen uuden musiikkitieteen tuomaa paradigman muutosta – luonnehtinut positivistinen ja faktaorientoitunut tutkimusote voidaan myös nähdä osana musiikintutkimuksellista ”luonnollista asennetta” (vrt. Sadai 1980, xxiii–xlii; Lochhead 1998). Myös F. Joseph Smithin (1979, 27–64; ks. myös Ferrara & Behnke 1997, 469; Ihde 1976, 5–8) esille tuoma musiikkia koskevan kielenkäytön läpikotaisin visuaalinen metaforiikka on muodostunut varsin itsestään selväksi tavaksi käsitellä musiikkia.⁹

Nämä ovat vain muutamia, hyvin yleisen tason esimerkkejä siitä, minkälaisiin kulttuurisiin lähtökohtiin musiikintutkimus on pitkään nojannut. Olennaista on huomata se, että tutkimuksessa todellistuu aina tutkimuskohteen ohella myös jotain muuta: teorioita, ideologioita, uskomuksia, tottumuksia – siis viime kädessä koko kulttuuri. Musiikkikokemustamme rakentavina tekijöinä näistä ollaan usein vain osittain tietoisia, sillä kokemustamme rakentavina tekijöinä ne ovat *läpinäkyviä* (vrt. Covach 1994, 16). Huomaamattomuuden ohella ne ovat musiikkikokemuksen kannalta samalla usein myös välttämättömiä. Tämä on tilanne esimerkiksi monien musiikinteoreettisten käsitysten kohdalla (Covach 1994, 11). Tietyt ennako-oletukset muodostavatkin sen esiyymmärryksen

⁷ Myös konkreettisessa musiikin kuuntelemistilanteessa ja kuulonvaraisessa analyysissä fenomenologisen reduktion kaltainen omien tottumusten reflektointi saattaa tuottaa uusia, virkistäviä tapoja kohdata tuttu musiikki (vrt. Silliman 1977). Lawrence Ferrara (1984 & 1991) taas painottaa fenomenologisessa analyysiproseduuurissa erilaisiin merkityslajeihin (semanttiset, syntaktiset, ontologiset) erikseen keskittyvien ”avointen kuuntelujen” heuristisuutta.

⁸ Husserlilaisittain orientoituneista musiikkianalyttisistä tutkimuksista ks. esim. Lochhead 1989 ja Lewin 1986.

⁹ F. Joseph Smith (1979, 31) on pohtinut myös mahdollisuutta puhua musiikin kohdalla fenomenologian sijaan ”akumenologiasta” (vrt. akustinen + fenomenologia).

tason, jonka kautta on mahdollista vastaanottaa esimerkiksi tietyn aikakauden musiikkia (Ferrara & Behnke 1997, 471). Lisäksi, kuten Thomas Clifton (1983, 32–35; ks. myös Ferrara & Behnke 1997, 471) on huomauttanut, musiikissa nämä ennako-oletukset eivät ole vain intellektuaalisia tai ideologisia vaan vahvasti myös kehollisia: esimerkiksi ilmiö nimeltä ”tonaalisuus” on olennaisesti myös kehollinen tottumus.

Fenomenologisen reduktion tehtävä musiikintutkimuksessa on etsiä kaikkea sitä, joka todellistuu musiikissa ja musiikkina. Tällöin se on yhtä kuin tutkimusta ohjaavan ontologisen ratkaisun erittely, jolloin ideaalinen päämäärä on saavuttaa parempi tietoisuus siitä, mikä on tutkimuksen lähtökohtainen motiivi ja millä tavoin mainittu ”muu” vaikuttaa musiikin todellistumisen tapaan. Ilmaus ”parempi tietoisuus” on olennainen, sillä kuten artikkelin ensimmäisessä osassa kävi ilmi, fenomenologisen reduktion kautta ei voi irrottautua tutkimuksellisten lähtökohtien vaikutuksesta (Torvinen 2006). Sen kautta voidaan kuitenkin pyrkiä *tunnistamaan* näitä kokemuksemme rakentumiseen välttämättä vaikuttavia tekijöitä. Tällaisena reduktio ei ole tulkintani mukaan musiikintutkimuksessa niinkään husserlilainen vaan enemmän heideggerilainen (ks. Heidegger 1982, 19–23) fenomenologisen reduktion, konstruktion ja destruktion muodostama kokonaisuus. Tässä kokonaisuudessa reduktio purkaa totunnaisia musiikin tarkastelun tapoja, konstruktio paljastaa musiikin *olemisen* (kyseessä olevan tutkimuksen kontekstissa eli musiikin merkityssuhteiden ja tulkintojen potentiaalina) ja destruktio suhtautuu tähän toimintaan itsekritiittisesti ehkäisten tarkastelun juuttumista perinteisiin, totunnaisiin musiikintutkimuksellisiin ja filosofisiin (myös fenomenologisiin) käsitteisiin ja kategorioihin. Nämä toisiinsa kietoutuvat vaiheet ovat osa fenomenologista tutkimusasennetta, joka parhaimmillaan kykenee korostamaan sitä ainutkertaista tilannetta, jossa musiikki asettuu tutkimuksen kohteeksi ja siten osaksi elämismaailmaa.

10. Lokaali ontologia ja subjektiivisen musiikkikokemuksen ainutkertaisuus

Nicholas Cook (1987, 69) on huomauttanut, kuinka fenomenologinen analyysi voi saada musiikkianalyysin ammattilaisen levottomaksi tai kärsimättömäksi, sillä sen tulokset saattavat vaikuttaa liian itsestään selviltä, vaivalloisilta tai suurpiirteisesti esitetyiltä verrattuna esimerkiksi Schenker-analyysin tarkkuuteen ja ekonomisuuteen. Cookin (ibid.) mukaan tähän ei ole syynä fenomenologisen analyysin mahdolliset heikkoudet vaan fenomenologisen ja esimerkiksi Schenker-analyytisen tutkimuksen erilaiset pyrkimykset: fenomenologien päämääränä ei ole analysoida niinkään yksittäistä teosta vaan *musiikillista kokemusta* kyseisen teoksen kautta (ibid.). Cookin toteamusta voisi täydentää siten, että fenomenologinen analyysi käsittelee *teosta koettuna*. Se ei siis unohda yksittäisen musiikkiteoksen tai -kappaleen erityisyyttä eikä ole näin ollen positivistinen menetelmä, jonka kriteerinä olisi toistettavuus, verifioitavuus tai falsifioitavuus. Samalla se on kuvai-

levuudessaan monilta osin subjektiivista ja tuottaa tutkijasta riippuen erityyppisiä tuloksia (ks. Clifton 1983, viii–ix, 3–7; Bent & Pople 2006).

Subjektiivinen asemointi yhdistää fenomenologista musiikintutkimusta tiettyihin uuden musiikkitieteen painotuksiin (vrt. Agawu 1996). Viime aikoina musiikintutkimuksessa on korostettu subjektiivisuuden, omakohtaisen kokemuksen, identiteetin ja tutkijan position merkitystä ja riippuvuutta esimerkiksi sukupuolesta, rodusta, etnisyydestä, iästä tai yhteiskuntaluokasta.¹⁰ Modernin ajan subjektille langettamat ominaisuudet, kuten pysyvä identiteetti, rajautuneisuus tai autonomisuus nähdään postmodernissa ajattelussa fiktioina: subjekti on päivästään epäyhtenäinen, fragmentaarinen ja erilaisten signifikaatioprosessien myötä jatkuvasti muuttuva ja konstruoituva.

Kuten Lawrence Kramer (1995, 10) on todennut, postmodernin eetoksen mukainen subjektiviteetin irtautuminen pysyvän identiteetin kaltaisista keskuksista ei kuitenkaan tarkoita, että siirryttäisiin pois rationaalisesta, kommunikaatiivisesta subjektiviteetista. Keskusten puuttuminen on päivästään tämän subjektiviteetin mahdollisuuden ehto: inhimillinen toiminta hahmottuu liikkuvuutena erilaisten diskurssien ja yhteiskunnan tarjoamien positioiden joukossa (ks. myös Kramer 2003). Toisaalla Kramer (2002, 3) nostaa esille tähän liittyvän dilemman: itseyden ja oman subjektiivisuuden kokemus asettuu aina ainutkertaisen itseyden läsnäolon ja sattumanvaraisen sosiaalisen konstruoituneisuuden välimaastoon. Monet erityisesti kehollisen perustan omaavat kokemukset kuten nälkä, rakastuneisuus, tuska jne. näyttävät välittömässä varmuudessaan kaikkea muuta kuin relatiivisina tai sattumanvaraisina. Vaikka ne ovat aina osa jotain yksilöllistä kontingenttia elämänhistoriaa, näiden partikulaaristen kokemusten voimakkuus antaa niille universaalilunonteen. Kuten Kramer (ibid.) jatkaa, musiikki on tässä suhteessa erityinen ilmiö: varma, ei-kontingentti¹¹ subjektiviteetti ja historiallis-kulttuuris-sosiaalisesti rakentunut subjektiviteetti ovat molemmat musiikissa ja musiikkia koskevassa keskustelussa relevantteja (ks. myös Kramer 2003, 126). Fenomenologian näkökulmasta tähän on lisättävä, että musiikkiin yhteydessä olevan subjektiviteetin kulttuurinen määrättyneisyys edellyttää mainittua ei-kontingenttia ja välitöntä kokemuksen tasoa, sillä ilman kiinteää vertailukohtaa subjektiviteetti ei ole tulkittavissa epäkoherenttina, fragmentaarisena tai muuntuvana.

¹⁰ Lukuisista esimerkeistä mainittakoon Susan McClaryn jo klassikoksi muodostunut *Feminine Endings* (1991) sekä Rose Rosengard Subotnikin *Deconstructive Variations* (1996). Philip Brettin, Elizabeth Woodin ja Gary C. Thomaksen toimittama *Queering the Pitch* -antologia (1994) on myös huomattava päänavaus tähän suuntaan. Antologiaan sisältyvällä Suzanne G. Cusickin artikkelilla ”On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight” lienee jonkinlainen epävirallinen ennätys ”I”-pronominin käytössä. Suomessa omakohtaisen musiikkikokemuksen merkitystä ovat viime aikoina korostaneet muun muassa Marko Aho (2004 & 2005), Anne Tarvainen (2005) ja Taina Riikonen (2005).

¹¹ Ei-kontingentilla tarkoitetaan ei-sattumanvaraista; vrt. kontingentti eli ei-välttämätön, ei-mahdoton.

Kramerin kirjoitukset ovat vain yksi esimerkki musiikkia ja subjektiviteettia koskevasta teoretisoinnista. Kokonaisuutena musiikin ja subjektiivisuuden kysymykseen voi tutkimuksellisesti suhtautua karkeasti ottaen kahdella tapaa, jotka jossain määrin heijastavat Kramerin dilemman eri puolia. Toista tapaa kuvaa Kramerin (2003, 126) toteamus, jonka mukaan kulttuurinen musiikintutkimus vastaa musiikin merkityksellisyyden ja subjektiviteetin haasteeseen ”ottamalla subjektiviteetin itsensä tutkimuksen kohteeksi”. Tällöin subjektiivisuudesta tulee tutkimuksen *kohde* eikä tutkimuksen tavan tarvitse välttämättä muuttua tai irtautua tieteen perinteeseen kuuluneesta subjekti–objekti-jaosta.¹² Fenomenologian näkökulma subjektiivisuuteen sen sijaan kannattaa näkemystä, jonka mukaan muuntuva subjektiivisuus on tutkimuksen tekemisen välttämätön lähtökohta ja väline. Tilanteessa on kyse samantyyppisestä näkökulman muutoksesta kuin mihin Roland Barthes (1985a, 14) törmäsi valokuvaa käsittelevässä tutkielmassaan:

Oli kerta kaikkiaan parempi kääntää yksilöllisyytensä vastalause hyveeksi, yrittää tehdä ”minän muinaisesta kaikkivaltiuudesta” (Nietzsche) heuristinen periaate. [–] Sinänsä varsin tavanomaisessa kiistassa tieteen ja subjektiivisuuden välillä olin päätenyt seuraavaan merkilliseen käsitykseen: eikö voisi olla eräällä tapaa uutta tiedettä jokaista uutta kohdetta kohden? *Mathesis singularis* (eikä enää *universalis*)?

Oli näkökulma subjektiivisuuteen mikä tahansa, nykyisessä musiikintutkimuksessa ei voi sivuuttaa kysymystä subjektiivisesta, yksilöllisestä ja paikallisesta näkökulmasta. Se on nähtävissä osana sitä ”todellista maailmaa”, jonne jo Joseph Kerman (1985, 18) halusi siirtää musiikkianalyysin, joka sai Leo Treitlerin (1989, 6) pohtimaan tunteiden roolia tutkijan työssä ja joka innosti Simon Frithiä (2003, 98) viittaamaan ”itseiden teknologiaan” musiikin identiteettiä rakentavan funktion tarkastelun yhteydessä – vain muutama esimerkki mainitakseni. Tässä on kyse viimeaikaisen tutkimuksen painottamasta musiikin kiinteästä suhteesta identiteettiin: toisaalta musiikkiin liittyvät valinnat ja mieltymykset heijastavat jo olemassa olevaa identiteettiä, toisaalta musiikki(suhde) on keskeinen identiteetin rakentamisen ja uudelleenmuotoutumisen keino. Tämä identiteettien rakenta(utu)minen koskee myös musiikin tutkijoita.

Postmodernin tieto- ja musiikkikäsitteiden yhdistyessä fenomenologiseen näkökulmaan voidaan sanoa, että paitsi tietämismme ehdot myös ontologia itsessään on lokaalia, heterogeenistä ja muuttuvaa. Philip V. Bohlman on todennut artikkelissaan ”Ontologies of Music”, että ”kaikkina aikoina ja kaikissa paikoissa on kysyttävä mitä musiikki on”, jolloin ”moninaiset musiikin ontologiat esiintyvät sekä yksilöllisellä ja paikallisella että globaalilla tasolla” (1999, 17). Tässä kohtaa haluan nostaa esille käsitteen *lokaali ontologia*: nykyisessä tilanteessa vaikuttaa siltä, että jokaisessa yksittäisessä ja yksilöllisessä eli ainutlaatuisessa tapauksessa määrittyy erikseen, mitä musiikki on. Kramerin (2003, 126) mukaan kulttuurinen musiikintutkimus käsittää subjektiviteetin sosiaalisesti konstruoituneena positiona, joka tulee saavutettavaksi musiikin kautta. Fenomenologisella

¹² Tällaiseen näkemykseen voi kohdistaa vastaavaa kritiikkiä kuin mitä Husserl kohdisti psykologisiin (vrt. artikkelin I osa, ks. Torvinen 2006).

lisäotteella asia on ajateltava myös toisinpäin: *musiikki on konstruoitunut positio, joka tulee olemassa olevaksi subjektin kautta.*

Edellä esitettyä vasten kysymys siitä, missä musiikki loppuu ja missä jokin ”muu” alkaa, ei tarkoita fenomenologisesti ajateltuna ”objektiivisen” musiikin ja kulttuurin suhdetta, sillä sellainen edellyttää aina jonkinlaisen etukäteisen määritelmän musiikille. Olennaista on, että ”muu” tulee näkyväksi tai olevalsi myös ja ennen kaikkea musiikin kohtaavan subjektin konstruoivan toiminnan myötä. Tällaista fenomenologisen reduktion metsästäämää ”muuta” ei ole ehkä otettu riittävästi huomioon, sillä se on musiikin kannalta tarkasteltuna etäisempää, subjektin tai subjektiposition välittämää.

Samalla musiikin monikoituminen saavuttaa radikaalin asteen: musiikki ei ole olemassa vain erilaisina kulttuurisina ilmiöinä vaan myös lukemattomina lokaaleina – so. subjektiivisina – musiikin ontologioina. Bohlmanin (1999, 34) toteamusta voi soveltaa kuvaamaan tilanteen vastavuoroisuutta: ”yksilöllinen musiikin ontologia [– –] kartoittaa globaalin musiikillisen maiseman lokaaleista perspektiiveistä ja hahmottelee sen, mitä musiikki on noita lokaaleja perspektiivejä määrittävien ehtojen puitteissa”. Lokaali musiikin ontologia muodostuu näin ollen kolmen tekijän kombinaationa. Nämä tekijät ovat:

- 1) akustis-fysikaalinen taso, johon kuuluu äänet ja ihmisen kehollinen kokemuskanava,
- 2) yksilöllinen kokemuksellinen perspektiivi, ymmärryshorisontti, ja
- 3) perspektiivin mahdollistavat ehdot eli kulttuuri laajassa mielessä.¹³

Musiikin ja musiikintutkimuksen subjektiivisuuden kysymys avaa myös ristiriidan tieteen instituution perinteeseen, joka on useimmiten pyrkinyt selvittämään yleistä ja pysyvää (*mathesis universalis*). Ehkä yksi tämän hetken musiikkitieteen suurimpia haasteita on siinä, että hitaasti muuttuva institutionaalinen perinne vaatii julkista ja siten jossain määrin objektiivista käsittelyä musiikille, joka on ratkaiseviltä osiltaan ontologisesti subjektiivista, yksityistä ja identiteetin kannalta merkityksellistä. Tämä lienee yksi selitys sille, että koulukuntakiistat ovat olleet varsin voimakkaita viimeaikaisen musiikintutkimuksen kentällä. Samalla se tekee ymmärrettäväksi esimerkiksi Suzanne G. Cusickin (1994, 67–68) ilmaisevan pelon: oman lesbouden nostaminen tutkimustyön polttopisteeseen tarkoittaa, että yksi kaikkein henkilökohtaisimmista tekijöistä (seksuaalinen identiteetti) asettuu vastatusten – ainakin perinteisesti – kaikkein objektiivisimmaksi mielletyn tekijän (tiede) kanssa.

¹³ Lauri Rauhalan (2005a & 2005b) eksistentiaalis-fenomenologisen ns. monopluralistisen ihmiskäsityksen kontekstissa nämä kolme lokaalin ontologian tekijää hahmottuvat seuraavasti: ihminen (musiikki) on aina kehollisuuden (fysikaalisen ääni-ilmion), tajunnallisuuden (yksilöllisen ymmärrysperspektiiviin, johon ääni-ilmio asettuu) ja situationaalisuuden eli elämäntilanteeseen kietoutuneisuuden (ymmärrysperspektiivin mahdollistavien maailmallisten ehtojen) muodostama kokonaisuus.

11. Lokaalista ontologiasta yhteisesti merkitykselliseen

Fenomenologian syntyyn läheisesti liittynyt kysymys tieteen lähtökohdista korostaa tieteen väistämätöntä tarvetta perustua ihmisen maailmaan ja kokemukseen, jotta tutkimuksen mielekkäys ja kohdallisuus olisi arvioitavissa. Musiikin tutkimuksessa edellä käsitellystä ontologisesta lokaaliudesta seuraa musiikin yhteys elämismaailmaan ja ihmisen kokemukseen. Samalla tämä johtaa myös seuraavanlaiseen ongelmaan: miten lokaaliin ontologiaan rakentuva musiikin tutkimus voi edelleen säilyttää tieteen vaatiman ylyksilöllisyyden muuttumatta kuitenkaan sellaiseksi yleiseksi "ei-kenenkään" ontologiaksi, jota fenomenologia on luonnontieteissä kritisoinut?

Kyseessä on ongelma, koska lokaali ontologia ja yleispätevyys ovat jo määritelmällisesti ristiriitaisia käsitteitä. Apuna ylyksilöllisen etsimiseksi subjektiivisesta musiikkimääritelmästä voidaan käyttää erottelua, jota Tere Vadén (2001, 95–106) käsittelee Suomessa viime vuosina yleistyneen taiteellisen tutkimuksen metodologian kehittelyn yhteydessä (ks. esim. Kiljunen & Hannula 2001; Hannula – Suoranta – Vadén 2003; Varto – Saarnivaara – Tervahattu 2003). Kyse on pyrkimyksestä tuoda esille jonkin yleispätevän sijaan jotain *yhteisesti* jaettavaa. Yhteiseen siirtyminen ei tarkoita tutkimuksen muuttumista "kaikkia" koskevaksi, mutta tutkimus pyrkii silti koskemaan yhtä subjektia laajempaa joukkoa samalla kun se pyrkii säilyttämään ainutkertaisuuksia ja yksilöllisyyksiä, jotka nekin ovat yhteisesti ja merkityksellisesti pohdittavissa (vrt. Vadén 2001, 101).

Sivuan seuraavassa luonnosmaisesti neljää tutkimuksellista aluetta, jotka voivat fenomenologisen musiikin tutkimuksen kontekstissa olla "yhteisen" alueita. Alueet ovat osin samat kuin ne painotukset, jotka ovat luonnehtineet fenomenologista musiikintutkimusta (ks. Ferrara & Behnke 1997, 471; vrt. artikkelin I osa, ks. Torvinen 2006). Samalla nämä yhteisen alueet – tai yhteiset tekijät – koskevat sitä ei-kontingenttia musiikillisen kokemuksen piiriä, johon viittasin edellä Kramerin (2002 & 2003) musiikkia ja subjektiivisuutta koskevien näkemysten yhteydessä. Tuossa yhteydessä mainittujen auditiivisuuden, kehollisuuden ja ajallisuuden ohella korostan seuraavassa myös musiikin affektiivisuutta, millä on merkitystä erityisesti tutkimuksen ontologisessa suuntautumisessa.

Kenties keskeisin käsittelemistäni yhteisistä tekijöistä on musiikin *auditiivisuus*. On kiinnostavaa, kuinka Heinrich Bessler, joka oli yksi ensimmäisiä fenomenologiaa musiikintutkimukseen soveltaneita tutkijoita (ja Heideggerin oppilas), pohti jo vuonna 1926 nimenomaan musiikillisen *kuulemisen* (saks. *Hören*) perusteita ja lähestyi musiikinhistoriaa kuulemisen muutosten kautta. Besslerin (1978, 30) mukaan kuulemisessa on kysymys siitä, "millä tavoin musiikki ylipäänsä tulee tai voi tulla kohdattavaksi" ja kuinka näiden kohtaamisten mahdollisuuksien täytyy "luonnollisesti tulla ilmi myös yhteiskunnallisissa muodoissa". Edelleen Bessler kysyy, kuinka "musisointi [*Musizieren*] on yhteydessä yksittäisen ihmisen [*Dasein*] jokapäiväisyyteen" (ibid. 42; vrt. myös 104–173). Auditiivisuus on siis yksi vanhimpia fenomenologisen musiikintutkimuksen teemoja. Samalla se sisältää implisiittisen kannanoton siihen, että ääni on musiikin

universaali elementti – joko kuuluvana elementtinä tai viittauksen kohteena kuten John Cagen *4'33''*-teoksessa. Ääni ei kuitenkaan ole musiikin riittävä ehto, sillä musiikin voi ajatella vaativan Roman Ingardenin (1986) musiikkiteoksen tarkasteluissaan painottamia realisoivia ja konkretisoivia akteja. Audiitiivinen lähestymistapa on ollut keskeinen useissa fenomenologiasta vaikutteita ottaneissa musiikkianalyyseissä (esim. Batstone 1969; Ferrara 1984 & 1991; Thoresen 1987; Lochhead 1989). Fenomenologian perustelut audiitiiviselle lähestymistavalle musiikintutkimuksessa ja erityisesti musiikkianalyysissä ovat seuraavat:

- 1) Audiitiivinen lähestymistapa tarkastelee kaikkea musiikkia samalla tavalla saman mediumin, äänen, välityksellä.
- 2) Audiitiivisuus on musiikin ilmenemisen tapa, joka on saavutettavissa ilman erityistaitojen kuten musiikinteorian, nuottikirjoituksen tai soitotaidon hallintaa tai todellistumista.
- 3) Audiitiivisesti orientoituneen tutkimuksen mielekkyyttä voidaan arvioida suhteessa kaikkien ihmisten elämismaailmojen konteksteihin, millä voidaan ehkäistä se vaara, että tutkimus näyttäytyisi vain asiantuntijoiden pelinä tai ”tiedon estetiikkana” (vrt. Subotnik 2002, 250; Mantere 2005, 19–20; Cook 1987, 220).
- 4) Musiikissa on tekijöitä – kuten sointiväri, dynamiikka, agogiikka, groove, affektiivisuus, aleatoriikka jne. – jotka eivät hahmotu muuten kuin soivassa muodossa.
- 5) Audiitiivinen lähestyminen on erityisesti nykymusiikin (ks. Clifton 1983, x), elektronimusiikin (ks. Ferrara & Behnke 1997, 470), populaarimusiikin ja kaiken ilman kirjoitettua traditiota välittyneen musiikin kohdalla lähes ainoa kohdallinen tutkimuksen tapa (vrt. Thoresen 1981, 105–106).
- 6) Audiitiivinen lähestyminen ei ole lähtökohtaisesti reduktiivista vaan mahdollistaa kaikkien musiikkikokemuksen tekijöiden esiintulon.
- 7) Audiitiivisuuden kautta musiikkia voidaan käsitellä mahdollisimman intuitiivisella tasolla (intuitio-termin fenomenologisessa mielessä), jolloin voidaan ehkäistä se, että musiikin ohella tutkimuksessa todellistuva ”muu” saisi ensisijaisen roolin. Toisin sanoen audiitiivisuuden kautta on paremmat mahdollisuudet kontrolloida sitä, että musiikki motivoi käytetyt tutkimusmenetelmät eikä toisinpäin (vrt. Cook 1987, 2–3).

Audiitiivisuutta voi pitää eräänlaisena kattokäsitteenä hyvin monenlaisille fenomenologisille musiikintutkimuksille, jotka ovat keskittyneet muun muassa musiikin ajallisuuteen, kehollisuuteen ja affektiivisuuteen. Musiikin *ajallisuus* on muodostanut ylipäätään musiikintutkimuksessa keskeisen musiikkifilosofisen ja -analyttisen ongelmakokonaisuuden. Se on ollut myös yksi fenomenologisen musiikintutkimuksen keskeisimpiä teemoja (ks. esim. Clifton 1983, 81–136; Galvalchin 2000; Greene 1982 & 1984; Lewin 1986; Lochhead 1989), mihin on varmasti osaltaan vaikuttanut Husserlin aikatietoisuutta käsittelevien luentojen sisältämät viittaukset musiikkiin.¹⁴

Kehollisuus muodostaa musiikin tuottamisessa, kokemisessa ja tutkimisessa alueen, jonka konkreettinen, akustis-fyysinen perusluonne mahdollistaa kommunikoinnin yhteisesti merkityksellisellä, ylyksilöllisellä tavalla (vrt. Clifton 1983, 7). Vaikka kehollisuus on toisaalta myös yksilöllistä ja historiallisesti (sosio-kulttuurisesti) konstruointua, liittyy siihen näin ollen edellä mainittu kiinnostava piirre: Thomas Clifton (1983, 33–34) kirjoittaa, että vaikka ”tonaalisuuden historiallinen ilmeneminen voidaan selittää formaalina skeemana, tämä skeema tulee mielekkääksi vain sen kautta kuinka keho käyttäytyy sen läsnä ollessa”. Tonaalisuus on näin ollen paitsi formaali, intellektuaalinen käsite myös aistimellinen ja materiaalinen käsite (ibid. 34.) Tämä on nähtävissä fenomenologisen musiikintutkimuksen kehollisuutta painottavan suunnan ehkä kiinnostavimpana alueena: eikö kaikissa musiikillisissa tyyleissä ja genreissä ja niiden erottamisessa toisistaan ole pohjimmiltaan kyse erilaisesta kehollisesta tottumuksesta samaan tapaan kuin osaamme muutenkin asettua ja mukautua kehollisesti ympäristöömme ja sen muutoksiin? Näin ollen esimerkiksi Erik Bergmanin ja The Who -yhtyeen musiikkien tyylit tai vaikkapa C-duurisoinnun ja c-mollisoinnun erot olisivat ensisijassa kehollisia tapoja reagoida ääniin. Kehollisuuden yhteisyys musiikin tapauksessa tarkoittaa siis sitä, että esimerkiksi Bergmanin sävellys *Colori ed Improvisazioni* on nimenomaan akustis-fysikaalisilta ominaisuuksiltaan kaikille samanlainen.¹⁵

Musiikin ja tunteiden suhde on mainitun ajallisuuden ohella yksi käsitellyimpiä musiikkifilosofisia aiheita. Tässä yhteydessä kiinnostava *affektiivisuuden* muoto on fenomenologian kannalta jo edellä intentionaalisuuden yhteydessä mainittu ”virittyneisyys” ja siihen liittyvä mielialaisuus¹⁶. On kiinnostavaa, että vaikka Heidegger tiedosti musiikin affektiivisuuden ja tunteisiin liittyvän vaikuttavuuden (ks. Heidegger 1961, 92–108; ks. myös Torvinen 2005, 92–93), ei tähän liitty-

¹⁴ David B. Greenen (1982 & 1984) fenomenologiset tutkimukset musiikin ajallisuudesta keskittyvät pääasiassa musiikin ”laajemman tason” ajallisten kokonaisuuksien hahmottelemiseen heideggerilaisesta filosofisesta näkökulmasta. Judy Lochheadin (1989) lähestymistapa on puolestaan enemmän husserlilainen soveltaessaan Don Ihden (1976 & 1977) muotoilemaa fenomenologista tutkimusmenetelmää nykymusiikin ajallisen konstituoitumisen analysointiin. Myös David Lewin (1986) on lähempänä Husserlin kuin Heideggerin ajattelua. Musiikin ajallisuudesta fenomenologisessa perspektiivissä ks. myös Bartholomew 1989 ja Asknes 2002.

¹⁵ Tässä kohtaa olisi kiinnostavaa kehittää Barthesin (1985b) ajatusta genolaulusta ”genokuunteluksi”, jolloin puhuttaisiin kuuntelun (tutkimisen) tavasta, joka on *kehollista*, tapahtuu kehon kautta ja siitä lähtien teoretisoiden. Kehollisesti kuunteleminen (ja tutkiminen) on eri asia kuin kehollisen kuuntelemisen tutkiminen, aivan kuten Barthesin genolaulu-käsitteeseen ei ole varsinaisesti kehollinen vaan kehollisuudesta kiinnostunut käsite – ellei se sitten kosketa omaa (tutkijan?) laulamista. Barthesin genolaulu-käsitteen liittämistä fenomenologisiin pyrkimyksiin ks. Aho 2004.

¹⁶ Heideggerin mielialan kohdalla käyttämä termi ”Stimmung” on sikäli kiinnostava musiikin kannalta, että sillä on myös merkitykset ”vire” tai ”viritys” ja kantasana ”Stimme” puolestaan tarkoittaa ääntä.

vää edelleen kehittelyä ole löydettävissä Heideggerin kirjoituksista. Liitoksen on sen sijaan tehnyt muun muassa Heidegger-tutkija Joseph J. Kockelmans (1989 & 1999; ks. myös Clifton 1983; Pelt 1983). Musiikkiin liittyvät affektiivisten tilojen voidaan nähdä osoittavan tietyn virittyneisyyden, jolla on Heideggerin ajattelussa ontologinen ihmisen maailmallisuuden kokonaisuutta ilmentävä ja subjekti–objekti-jaottelua edeltävä funktio. Mikäli tämä virittyneisyys voitaisiin saavuttaa sellaisenaan, olisi kyseessä myös ideaali fenomenologisen reduktion päämäärätila. Virittyneisyyden primaariuden huomioiminen auttaa kuitenkin tutkimusta välttämään musiikkikokemuksen redusoitumista, sillä mielialassa oleminen ilmenee ”*ennen* mitään tietämistä ja tahtomista” (Heidegger 2000, 176).

Mainittujen tekijöiden – auditiivisuuden, ajallisuuden, kehollisuuden ja affektiivisuuden – yhteisyys edellyttää, että ne liittyvät kaikkiin musiikin lokaaleihin ontologioihin. Siten niissä voisi sanoa olevan kyse musiikkikokemuksen *olemuksista*. Olemuksista puhuttaessa on kuitenkin oltava tietoinen reduktionismiin tai essentialismiin sortumisen vaarasta. Fenomenologian pyrkimyksenä ei ole kokemuksen perustekijöihinsä riisuminen tai kaikkia koskevaan yleispätevään keskittyminen. Sen sijaan se pyrkii löytämään niitä laatuja ja luonteita, joissa musiikkikokemus ilmenee. Tällöin (musiikkikokemuksen) olemus on Maurice Merleau-Pontyn (2000, 170) määritelmää seuraten *väline*, joka johdattaa yksilöllisen musiikkikokemuksen ja musiikin lokaalin ontologian *intuitiiviseen* lähtökohtaan. Tämä ei tarkoita, että musiikki *on* aikaa, kehoa tai virittyneisyyttä vaan että musiikki on läsnä ajallisuuden, kehollisuuden ja virittyneisyyden kautta toisin kuin teoreettisessa lähestymisessä, josta musiikki on konkreettisesti koettu- na ilmiönä poissa (vrt. Torvinen 2006). Mainitut tekijät muodostavat siis ikään kuin yhteisen, kaikkien jakaman pohjan musiikilliselle kokemukselle sanomatta mitään musiikin tai musiikintutkimuksen sisällöistä.¹⁷

12. Deskriptiivisyydestä tulkinnallisuuteen

Musiikin filosofian ja estetiikan keskeisiin kirjoittajiin kuuluva Roger Scruton pohtii musiikin estetiikan yleisesityksessään sitä, kuinka puhuminen musiikista on lähestulkoon mahdotonta ilman metaforia (1999, 92–93). Scruton (ibid. 235) toteaa, kuinka esimerkiksi Eduard Hanslick kaikesta musiikin sisältöihin kohdistuneesta torjunnastaan huolimatta joutuu kuitenkin turvautumaan liikkeen metaforaan. David B. Greenen (1982, 5) mukaan musiikkianalyttikot ja -kritisistit työskentelevät metaforilla pääosin kahdella suunnalla: toisaalta valitaan sanoja sen kuvaamiseksi, kuinka musiikki koetaan eli pyritään luomaan metaforia mu-

¹⁷ En ota tässä kantaa siihen, mitä musiikki on eli ovatko nämä mainitut olemukselliset tekijät musiikin konstitutiivisia elementtejä ja onko näitä elementtejä enemmänkin kuin tässä esitetyt neljä. Esimerkiksi Clifton (1983) on esittänyt musiikillisen kokemuksen taustaksi hieman toisenlaiset neljä elementtiä: ajallisuus, musiikin tilallisuus, leikki ja tunne.

siikille, ja toisaalta haetaan suhteita musiikin ja muiden kokemusalueiden välille eli etsitään sitä, mille musiikki on metafora.

Ensimmäisessä Greenen mainitsemassa muodossa metaforat voivat liittyä anekdoottien, analogioiden, negaatioiden ja fantasian rinnalle fenomenologisen kuvailun yhdeksi keinoksi (vrt. artikkelin I osa, ks. Torvinen 2006). Fenomenologisen tutkimuksen merkityksen ja mielekkyyden kannalta ongelma ei ole siinä, kuinka näillä – tai muilla kuviteltavissa olevilla – kuvauskategorioilla voi kuvata omaa lokaalia ja subjektiivista musiikin ontologiaa.¹⁸ Siten en paneudu tarkemmin kyseisiin kategorioihin. Haaste on sen sijaan siinä, kuinka tällainen kuvaus täyttää tieteellisen tutkimuksen kommunikoivuuden vaatimuksen eli sen, miten sanottava suhtautuu jo aiemmin sanottuun ja mitä lisää tai uutta se tähän tuo. Ilman tätä muuhun ja aiempaan tutkimukseen suhteuttamista subjektiivisuudesta ponnistavan tutkimuksen vaarana on jäädä vain tutkijan introspektioksi tai itseterapiaksi¹⁹ ilman laajempaa merkitysyhteyttä ja tieteellistä katetta. Jotta tutkimus olisi merkityksellistä myös yksilöllisen kokemusmaailman ulkopuolella, on auditiivisuuden, kehollisuuden, ajallisuuden ja virittyneisyyden ulottuvuudet nähtävä ikään kuin musiikin metaforisen kuvailun liikkumistilana ja samalla tutkimuksen ihmisen konkreettiseen elämismaailmaan kiinnittävinä tekijöinä. Kysyttäväksi kuitenkin jää edelleen: miten tämä laadullinen yhteisyyden tila on kommunikoitavissa?

Viimeaikaisessa musiikintutkimuksessa yleistynyt positivistista tutkimusta vastustava *tulkinnallisuuden* idea kokoaa yhteen paljon siitä, mikä on pyrkimyksenä myös fenomenologisessa deskriptiivisydessä. Tulkinnallisuus toimii erinomaisesti esimerkkinä yhteisestä (tutkimuksellisesta alueesta tai kokemuksesta): sisällöllisesti musiikintutkimuksessa puhutaan enää harvoin lopullisista totuuksista eli yleisestä, mutta silti tutkimuksellinen diskurssi ei ole tullut mahdottomaksi. Vaikka eri tulkinnat ovat usein sisällöllisesti paljonkin toisistaan poikkeavia, ainutkertaisia, subjektiivisia ja jopa keskenään ristiriitaisia, voidaan niistä keskustella merkityksellisesti, kun keskustelu tapahtuu yhteisöllisesti ja yhteisen elämismaailman ilmiön, musiikin äärellä. Samoin lokaalin ontologian muodossa tapahtuva musiikin identiteettiä rakentava merkitys on kaikille tutkimussuuntauksille yhteistä kuten myös tietyt teoreettiset ja menetelmälliset käytännöt. Ingardenin terminologiaa soveltaen voisi sanoa, että auditiivisuus, kehollisuus, ajallisuus ja virittyneisyys tarjoavat ikään kuin kaikille tutkijoille yhteisen skeeman, jonka realisoitumia tulkinnallisuus yhteisenä toimintana tuottaa. Yhteisenä skeemana kyseiset tekijät myös luovat perustan, joka estää musiikin ja tulkinnan

¹⁸ Tällaisia omakohtaisen musiikkisuhteen kuvauksia on tietenkin kirjoitettu valtava määrä sekä musiikkialan ammattilaisten että musiikkia mielellään kuuntelevien ihmisten toimesta.

¹⁹ Tämän ilmauksen olen velkaa Alfonso Padillalle. On kuitenkin huomautettava, ettei ainakaan humanistinen tutkimus liene koskaan täysin vailla "itseterapeuttista" ulottuvuutta. Luovana toimintana se on aina myös tutkijan oman maailmankuvan ja maailmasuhteen erittelyä ja tämän motivoimaa. Samalla tutkimuksen tulee kuitenkin olla muutakin eli täyttää tieteen periaatteet, ehdot ja tavoitteet.

suhdetta kääntymästä ylösalaisin: kohdallisen musiikintutkimuksen tulee olla varma, että tulkinta (tutkimus) on musiikin hahmottamisen väline eikä toisinpäin. *Tulkinnallisuus on musiikintutkimuksen ontologista yhteisyyttä.*

Susan McClary, yksi feministisen ja uuden musiikkitieteen keskeisistä pioneereista, on pohtinut tätä kysymystä oman tutkimuksensa näkökulmasta seuraavasti: ”työhöni on aina suuresti vaikuttanut omat havaintoni. [– –] Lähden aina liikkeelle luottamuksesta, että omat reaktioni musiikkiin ovat oikeutettuja” (1991, 21–22). Samalla McClary jatkaa, ettei

hyväksy syytöstä, jonka mukaan luentani ovat ”subjektiivisia” siinä mielessä, että ne heijastaisivat vain omia oikkujani. Sen sijaan koen reaktioni olevan suurelta osin sosiaalisesti konstituoituneita. [– –] Pelkät vaistonvaraiset reaktiot (omani tai muiden) ovat vain lähtökohta [– –]. Pääasiallinen kiinnostuksen kohteeni on [– –] näiden reaktioiden oikeuttamisessa musiikkianalyysin, sosiaalishistorian, kriittisen teorian ja monen muun avulla. (Ibid. 22.)

McClarylle subjektiivinen lähtökohta ei siis tarkoita kommunikatiivisuuden katoamista, sillä musiikin merkitysten konstruoitumisen ehtoina ovat vahvasti yhteiset kulttuuris-sosiaaliset olosuhteet. Samoin lokaalin ontologian kautta syntyvä tulkinta on kommunikoitavissa asettamalla se auditiivisuuden ei-kontingentin lähtökohdan ohella aikaisemman tutkimuksen ja tieteen tulkintojen perinteeseen. Yksittäisen tulkinnan erityisyys on ymmärrettävissä vain purkamalla auki se tutkimuksellinen subjektipositio, josta käsin ko. tulkinta syntyy. Subjektiposition purkaminen pyrkii osoittamaan, kuinka yksittäinen tulkinta on lähtökohdissaan aina kaikkien muidenkin tulkintojen tapaan kulttuuris-sosiaalisesti rakentunut.

Vaikka McClary ei varsinaisesti liity fenomenologisen musiikintutkimuksen perinteeseen, on kuitenkin merkittävää, että hänen edustamansa uusi musiikkitiede on kohdistanut musiikintutkimukseen hyvin samanlaista kritiikkiä kuin mitä fenomenologinen näkökulma tarjoaa. Esimerkiksi Kermanin (1985, 18) edellä mainittu, musiikkianalyysin palauttamista todelliseen maailmaan peräänkuuluttava lausuma olisi saattanut tulla vaikka Husserlin kynästä – mikäli tämä olisi musiikintutkimuksen metodologiaa pohtinut. Kuten Kofi Agawu (1996) on huomauttanut, fenomenologinen lähestymistapa – monien muiden lähestymistapojen ohella – on kuulunut niihin musiikkianalyysin alueisiin, joihin uusi musiikkitiede ei ole juuri viitannut (siitäkin huolimatta, että fenomenologia kuuluu Kermaninkin [1985] aikoinaan musiikintutkimukseen kaipaamiin yleishumanistisiin teorioihin). Tämä on yllättävää muun muassa siksi, että esimerkiksi Cliftonin tutkimukset pyrkivät osin samanlaiseen ”anti-formalismiin” jo ennen uuden musiikkitieteen liikkeen syntymistä (Agawu 1996).

Subjektiivisuudesta nousevat tulkinnat eivät tarjoa ”objektiivisia” totuuksia. Sen sijaan tulkinnat tarjoavat kysymyksiä, uusia ajatuksia ja vastaväitteitä, jotka muodostavat uusia tulkintoja, vahvistavat olemassa olevia tulkintoja, uudelleen-tulkitsevat jo tulkittua tai ravisuttavat vanhoja tulkintoja uudellaisilla näkökulmillaan. Fenomenologian kautta hahmottuva lokaalin ontologian huomioiva musiikintutkimus onkin nähtävissä ennen kaikkea erilaisten tutkimuksellisten ontologisten ratkaisujen dialogina, jossa yksityinen musiikillinen elämismail-

ma ja tulkinta näyttäytyvät *esimerkkeinä* yhteisestä (ks. Spiegelberg 1982, 697). Silloin ne ovat esimerkkejä siitä, mitä musiikki potentiaalisesti voi olla ja mitä potentiaalisesti on se ihminen, joka tätä musiikkia tulkitsee. Säilyttääkseen esimerkkiluonteensa – eli toisin sanoen toimiakseen tutkimuksellisesti kiinnostavana ja innovatiivisena tulkintana – tulkintojen tulee pyrkiä murtamaan olemassa olevia käsityksiä musiikista kieltojen ja pelottavuuden uhallakin (vrt. Bataille 1998, 187–188). Tällaisen tutkimuksellisen transgression välttämisen motiivina voi olla korkeintaan modernistis-ideologinen tarve säilyttää vakiintunut tieteellinen koulukuntakonsensus.

13. Loppuhuomioita: musiikki ja musiikintutkimus (lokaalina) ontologiana

Fenomenologinen tutkimus on aina luonteeltaan induktiivista ja teoriaa luovaa – olennaisesti juuri tässä järjestyksessä. Se on toisin sanoen etenemistä subjektiivisesti ainutkertaisesta kokemusmaailmasta lokaaliin musiikin ontologiaan, jonka synnyttämät tulkinnat ilmenevät yhteisesti merkityksellisinä musiikkia teoretisoivina käsitteellistämisinä. Tässä teoretisointitavoitteessaan fenomenologia asettuu yhteiseen rintamaan monien viimeaikaisten musiikintutkimuksen suuntausten (musiikkisemiotiikka, kulttuurinen musiikintutkimus, feministinen musiikintutkimus, psykoanalyttinen musiikintutkimus) kanssa vaihtoehdoksi muun muassa formalistis-positivistista musiikkianalyysia ja analyttista musiikkiestetiikkaa luonnehtiville deduktiivisille tai reduktionistisille lähestymisille.

Altti Kuusamo (1996, 5; ks. myös Välimäki 2005, 44–45) on jakanut uuden tieteellisen suuntauksen syntymisen kolmeen vaiheeseen. Ensimmäisessä vaiheessa uusi suuntaus korostaa radikaaliuttaan ja erottumistaan vallalla olevista suuntauksista. Toisessa vaiheessa aletaan etsiä uuden suuntauksen ennakoijia. Kolmannessa vaiheessa huomataan, että näitä ennakoijia on niin paljon, että ”uusi” suuntaus asettuu mielekkäästi tutkimustradition osaksi. Fenomenologisen musiikintutkimuksen nykyisellä kentällä on esitetty näkemyksiä, joiden mukaan ala voitaisiin liittää oikeastaan kaikkiin näihin vaiheisiin. Olen pyrkinyt osoittamaan edellä implisiittisesti, kuinka fenomenologinen musiikintutkimus on jo ainakin toisessa vaiheessa ja kuinka sen tulisi hiljalleen myöntää saapuneensa jo kolmanteen vaiheeseen eli osaksi laajempaa tutkimustraditiota. Fenomenologisen musiikintutkimuksen korostamat teemat ja päämäärät ovat nimittäin monilta osin lähellä varsin yleisiä musiikintutkimuksen nykypainotuksia.

Fenomenologia on tuonut kuitenkin myös uusia painotuksia musiikintutkimukseen. Ensinnäkin se korostaa muita suuntauksia voimakkaammin auditiivisuuden, kehollisuuden, ajallisuuden ja virittyneisyyden muodostaman intuitiivisen, ei-kontingentin tason merkitystä musiikissa. Ihminen ei ole vain kulttuurisesti määrittynyt vaan myös ”lihaa ja verta” eli materiaalisuutta, jota ilman koko musiikkia ei olisi hänelle olemassa. Toiseksi fenomenologia korostaa, kuinka musiikin tutkiminen ja kuuntelu ei ole vain olevan (musiikin) tarkkailua vaan myös sen (musiikin) tekemistä. Vladimir Jankélévitchia (2003, 11) seuraten

musiikki on luonnostaan tällaisen luovan ja merkityksellistävän ontologisen toiminnan alue:

Itsessään musiikki ei signifioi mitään, paitsi konvention ja assosiaation kautta. Musiikki ei merkitse mitään mutta merkitsee kuitenkin kaikkea. Sävelten voi antaa sanoa mitä tahansa ikinä halutaan, niille voi antaa minkä tahansa analogian voiman: sävelet eivät protestoi. [– –] Musiikilla on leveät hartiat. Musiikin hermeneutiikassa kaikki on mahdollista[.]

Musiikin avoimuus erilaisille tulkinnoille ja merkityksille tekee siitä erityisen hyvän kohteen fenomenologiselle kuvailulle. Merleau-Pontyn (2000, 181) toteamus fenomenologian luonteesta sopiikin hyvin siirrettäväksi musiikin ja sen tutkimisen konteksteihin: ”Mikään selventävä hypoteesi ei ole selvempi kuin se teko, jolla tavoitamme [– –] keskeneräisen maailman täydentääksemme ja ajatellaksemme sitä.” Musiikki jos mikä on tässä mielessä ”keskeneräinen” ja vaatii tutkimuksellisia ja tutkimusenukkoisia tulkintoja realisoituakseen. Jotta fenomenologinen musiikintutkimus säilyttäisi tämän ontologisen luovuuden, on artikkelini I osan alussa ilmi tuotu fenomenologisen tutkimuksen kenttää luonnehtiva konsensuksen puute (Torvinen 2006) itse asiassa kiitollinen tila: vakiintuneena analyysi- tai tutkimusmenetelmänä fenomenologia kadottaisi oman tavoitteensa tarkastella asioita avoimesti ja jokaisessa tapauksessa uudella tavalla. Näin ollen vaikka fenomenologia sulautuisikin osaksi laajempaa tutkimustraditiota, sen soisi säilyttävän oman heterogeenisyytensä, ristiriitaisuutensa ja määrittelemättömyytensä.

Näihin ontologian ja tieteenfilosofian kysymyksiin liittyvien hypoteesien ohella esitin artikkelin I osan alussa, kuinka fenomenologia ei ole johdettavissa ankaraksi musiikin tutkimusmenetelmäksi (Torvinen 2006). Fenomenologisen musiikintutkimuksen muotoutumista on ehkä haitannut juuri halu nähdä se suljettuna tutkimusproseduurina (ks. esim. Ferrara 1984; Lochhead 1989). Ontologiana fenomenologia liikkuu kuitenkin tasolla, joka tutkii menetelmien edellytyksiä. Näin ollen alan heuristisuus ilmenee parhaiten silloin, kun fenomenologinen asenne on tutkimuksessa liittyneenä muihin tutkimus-, analyysi- ja tulkintamenetelmiin eräänlaisena meta-analyyttisenä itsereflektion muotona.²⁰ Jonkinlainen merkki tästä on esimerkiksi Lawrence Ferraran tutkimukset, joissa fenomenologinen musiikkianalyysin menetelmä (1984) muuttuu kehitteilyn myötä ”eklektiseksi” menetelmäksi (1991). Samalla tapaa fenomenologiaa hyödyntää myös Eero Tarastin (2006) musiikin eksistentiaalisuuteen ja transsendentaaleihin elementteihin keskittyvä analyysimenetelmä. Tarastilla fenomenologinen kuuntelu muodostaa analyysimenetelmän ensimmäisen vaiheen, jonka päämääränä on musiikin ”attraktiopisteiden” hahmottaminen. Menetelmän muut vaiheet tuovat mukaan laajemman (eksistentiaali-)semioottisen analyysimenetelmän kontekstin (ks. Tarasti 2006, 235–237).

²⁰ Vaikka fenomenologia olisi määritetty Heideggerin tapaan fenomenologiseksi, on tähänkin määrittelyyn suhtauduttava fenomenologisesti: on aina kysyttävä, onko fenomenologia itsessään rajoittunut näkökanta, joka rajaa kohteen perusväitteidensä tarjoamalla tavalla. Jatkuvan itsereflektion on siis oltava myös fenomenologiaan itseensä kuuluva piirre.

Väljästi määriteltynä voidaan ajatella, että kaikki tulkinnallisuutta korostava musiikkianalyysi on aina implisiittisesti fenomenologista, sillä se on ontologista toimintaa, joka rakentaa musiikkia ja näin ”täydentää keskeneräistä maailmaa”. Ankaremmin määriteltynä voidaan puolestaan esittää, että fenomenologinen musiikintutkimus edellyttää 1) auditiivis-kehollis-ajallis-affektiivisen intuitiivisen tason ei-kontingentin lähtökohdan ja 2) tietoisien tutkimuksen lähtökohtien eli ontologisen ratkaisun erittelyn. Jälkimmäisen päämääränä on paljastaa, missä määrin tutkimuksessa todellistuu musiikki ja missä määrin jokin ”muu” sekä edelleen se, mitä tämä ”muu” on: liittyykö tämä ”muu” ensisijaisesti musiikkiin, musiikkia tutkivaan subjettiin vai tutkimisen välineisiin ja edelleen, voidaanko näitä erottaa toisistaan? Ankaramman määritelmän mukaan musiikintutkimus on aina välttämättä tulkintaa subjektiivisesta lokaalista ontologiasta käsin, sillä lokaali ontologia on ainoa tapa, jolla musiikki voi olla olemassa nykyisessä länsimaisessa kulttuurissa. Musiikista voi siis sanoa samoin kuin fenomenologiasta itsestään: ”Fenomenologian ykseyden ja todellisen mielen löydämme itsestämme” (Merleau-Ponty 2000, 17).

Kirjallisuus

- Agawu, Kofi 1996. Analyzing music under the new musicological regime. *Music Theory Online* 2 (4), <www.societymusictheory.org/mto/> (9.1.2006).
- Aho, Marko 2004. Fenolaulu, genolaulu ja Reijo kallion kadenssi. Lauluäänen kehollisesta kokemuksesta. *Musiikki* 2: 23–38.
- 2005. Laulu Irenelle: Olavi Virta, eleet ja tulkinta. *Etnomusikologian vuosikirja* 17: 72–93.
- Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen: Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Asknes, Hallgjerd 2002. *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works*. Oslo: University of Oslo.
- Barthes, Roland 1985a. *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Jyväskylä: Kansankulttuuri Oy & Suomen valokuvataiteen museon säätiö. [Orig. *La chambre claire* 1980.]
- 1985b. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, Representation*. Transl. Richard Howard. Berkeley, CA: University of California Press. [Orig. *L'obvie et l'obtus* 1982.]
- Bartholomew, Douglas 1989. Preamble to a Phenomenology of Music. *Understanding the Musical Experience*. Ed. F. Joseph Smith. Montreaux: Gordon and Breach, 1–42.
- Bataille, Georges 1998. *Noidan oppipoika: Kirjoituksia 1920-luvulta 1950-luvulle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Batstone, Philip 1969. Music Analysis as Phenomenology. *Perspectives of New Music* 7 (2): 94–110.
- Bent, Ian [& William Drabkin] 1987. *Analysis*. London: Macmillan.
- Bent, Ian D. & Anthony Pople 2006. *Analysis*. *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. <www.grovemusic.com> (31.3.2006).
- Besseler, Heinrich 1978. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.

- Bohman, Philip V. 1999. Ontologies of Music. *Rethinking Music*. Ed. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford & New York, NY: Oxford University Press. 17–34.
- Brett, Philip – Elisabeth Wood – Gary C. Thomas (eds.) 1994. *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. New York, NY & London: Routledge.
- Clifton, Thomas 1983. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press.
- Cook, Nicholas 1987. *A Guide to Musical Analysis*. New York, NY: George Braziller.
- Cook, Nicholas & Mark Everist 1999. Preface. *Rethinking Music*. Ed. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford & New York, NY: Oxford University Press. V–xii.
- Covach, John R. 1994. Deconstructing Cartesian Dualism in Musical Analysis. *Music Theory Online* 0 (1), <www.societymusictheory.org/mto/> (13.11.2004).
- 1995. Schoenberg's Turn to an "Other" World. *Music Theory Online* 1 (5), <www.societymusictheory.org/mto/> (14.11.2004).
- Cusick, Suzanne G. 1994. On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight. Ks. Brett et al. (eds.) 1994. 67–83.
- Ferrara, Lawrence 1984. Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. *The Musical Quarterly* 70 (3): 354–373.
- 1991. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical, Sound, Form and Reference*. Westport: Greenwood Press.
- Ferrara, Lawrence & Elizabeth A. Behnke 1997. Music. *Encyclopedia of Phenomenology*. Ed. Lester Embree et al. Dordrecht – Boston – London: Kluwer Academic Publishers. 467–473.
- Frith, Simon 2003. Music and Everyday Life. *The Cultural Study of Music*. Ed. Martin Clayton – Trevor Herbert – Richard Middleton. New York, NY & London: Routledge. 92–101.
- Gavalchin, John Emil 2000. *Temporality in Music: A Conceptual Model Based on the Phenomenology of Paul Ricoeur*. PhD. Diss. New York, NY: New York University.
- Greene, David B. 1982. *Temporal Process in Beethoven's Music*. New York, NY: Gordon and Breach Science.
- 1984. *Mahler, Consciousness, and Temporality*. New York, NY: Gordon & Breach.
- Haapala, Arto 1986. Taideteos tapahtumana – Martin Heideggerin taidekäsitteksen peruslinjoja. *Synteesi* 2–3: 1–18.
- Hannula, Mika – Juha Suoranta – Tere Vadén 2003. *Otsikko uusiksi: taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: 23°45.
- Heidegger, Martin 1961. *Nietzsche I*. Pfullingen: Neske.
- 1982. *The Basic Problems of Phenomenology*. Transl. Alfred Hofstadter. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press. [Orig. *Die Grundprobleme der Phänomenologie* 1927.]
- 1998. *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Taide. [Orig. *Der Ursprung des Kunstwerkes* 1950.]
- 2000. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. [Orig. *Sein und Zeit* 1927.]
- Hubig, Christoph 1988. Ontologie des musikalischen Kunstwerks? *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*. Hg. H. Danuser – H. de la Motte-Haber – S. Leopold – N. Miller. Laaber: Laaber-Verlag. 85–90.
- Ihde, Don 1976. *Listening and Voice*. Athens, OH: Ohio University Press.
- 1977. *Experimental Phenomenology: An Introduction*. New York, NY: G. P. Putnam's Sons.
- Ingarden, Roman 1986. *The Work of Music and the Problem of its Identity*. Transl. Adam Czerniawski. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Jankélévitch, Vladimir 2003. *Music and the Ineffable*. Transl. Carolyn Abbate. Princeton and Oxford: Princeton University Press. [Orig. *La Musique et L'Ineffable* 1961.]

- Järviluoma, Helmi & Tarja Rautiainen 2003. Populaarimusiikin tutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 169–184.
- Kerman, Joseph 1985. *Musicology*. London: Fontana Press / Collins.
- Kiljunen, Satu & Mika Hannula (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataiteakatemia.
- Kockelmans, Joseph J. 1989. On the Meaning of Music and its Place in Our World. *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Hg. Walter Biemel & Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 351–376.
- 1999. Why is it impossible in language to articulate the meaning of a work of music? *Performance and Authenticity in the Arts*. Ed. Salim Kemal. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 175–194.
- Kramer, Lawrence 1995. *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- 2002. *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- 2003. Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History. *The Cultural Study of Music*. Ed. Martin Clayton – Trevor Herbert – Richard Middleton. New York, NY & London: Routledge. 124–135.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan: semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Leppänen, Taru & Pirkko Moisala 2003. Kulttuurinen musiikintutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 71–86.
- Lewin, David 1986. Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception. *Music Perception* 3 (4): 327–392.
- Lochhead, Judy 1989. The Temporal Structure of Recent Music. *Understanding the Musical Experience*. Ed. F. Joseph Smith. Montreal: Gordon & Breach. 121–165.
- Lochhead, Judith 1998. Retooling the Technique. *Music Theory Online* 4 (2), <www.societymusictheory.org/mto/> (14.11.2004).
- Mantere, Markus 2005. Mistä musiikkiteos voi puhua? Adorno, new musicology ja tulkinnan poliittisuus. *Musiikin suunta* 2: 14–20.
- Martinelli, Dario 2002. *How Musical is a Whale? Towards a Theory of Zoömusicology*. Acta Semiotica Fennica XIII, Approaches to Musical Semiotics 3. Helsinki & Imatra: International Semiotics Institute.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minnesota, MN & Oxford: University of Minnesota Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 2000. Esipuhe ”Havainnon fenomenologiaan”. Suom. Sara Heinämaa. *Tiede ja edistys* 3: 170–182.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- 1971. Musiikin merkitys ja informaatioteoria. Suom. Inari Teinilä. *Nykyestetiikan ongelmia*. Toim. Irma Rantavaara. Helsinki: Otava. 155–171.
- 1973. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Middleton, Richard 2003. Introduction: Music Studies and the idea of Culture. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Ed. Martin Clayton – Trevor Herbert – Richard Middleton. New York, NY & London: Routledge. 1–15.
- Moisala, Pirkko 1998. Var befinner sig musiken? Den ontologiska synen påverkar metodvalen. *Musiikki* 1: 5–10.

- Murtomäki, Veijo – Lauri Suurpää – Tiina Koivisto – Juha Henriksson 2003. Musiikki-analyysi. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura. 31–51.
- Pelt, Michael Albert 1988. *Being Attuned: an Ontological Analysis of Music*. Ann Arbor, MI: UMI.
- Rauhala, Laura 2005a. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- 2005b. *Tajunnan itsepuolustus*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä: Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turun yliopiston julkaisuja C 226. Turku: Turun yliopisto.
- Sadai, Yizhak 1980. *Harmony in its Systematic and Phenomenological Aspects*. Transl. J. Davis & M. Schlesinger. Jerusalem: Yanetz.
- Scruton, Roger 1999. *The Aesthetics of Music*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Silliman, A. Cutler 1976. Familiar Music and the Apriori. *Journal of Music Theory* 20: 215–226
- Smith, F. Joseph 1979. *The Experiencing of Musical Sound*. New York, NY – London – Paris: Gordon and Breach.
- Spiegelberg, Herbert 1982. *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- Subotnik, Rose Rosengard 1996. *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis & London: University of Minneapolis Press.
- 2002. Adorno and New Musicology. *Adorno: A Critical Reader*. Ed. Nigel Gibson & Andrew Rubin. Oxford, UK: Blackwell Publishers. 234–254.
- Tarasti, Eero 2006. Existential and Transcendental Analysis of Music. *Studia Musica* 34 (2): 233–266.
- Tarvainen, Anne 2005. "Between me and myself": Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa *Undo*. *Musiikki* 3: 66–91.
- Thoresen, Lasse 1981. En fenomenologisk tillnærmelse til musikteorien. *Studia musicologica Norvegica* 7: 105–140.
- 1987. An Auditive Analysis of Schubert's Piano Sonata Op. 42. *Semiotica* 66 (1): 211–237.
- Torvinen, Juha 2003. Musiikintutkimisen taide. *Musiikki* 2–3: 130–134.
- 2006. Musiikkianalyysi ontologiana I. Fenomenologisen musiikintutkimuksen filosofisesta ja historiallisesta taustasta. *Musiikki* 2: 3–28.
- Treitler, Leo 1989. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Vadén, Tere 2001. Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta. Ks. Kiljunen & Hannula (toim.) 2001. 91–111.
- Varto, Juha – Marjatta Saarnivaara – Heikki Tervahattu (toim.) 2003. *Kohtaamisia – taiteen ja tutkimuksen maastoissa*. Hamina: Akatiimi.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytical Approach to Musical Signification*. Helsinki: International Semiotics Institute.
- Wegehus, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään*. Suom. Axel Törnudd. Helsinki: Holm.
- Williams, Alastair 2001. *Constructing Musicology*. Hampshire: Ashgate.

FL Juha Torvinen (juha.torvinen@helsinki.fi) toimii tutkijana Helsingin yliopiston musiikkiteatessa ja viimeistelee väitöskirjaansa musiikista ja ahdistuksesta filosofisessa ja kulttuuriteoreettisessa perspektiivissä.

Music analysis as ontology II:

The methodological starting points of phenomenological music research

The article outlines methodological guidelines for a phenomenology-based music research by focusing on four central themes in the field. The first one is the role of the phenomenological reduction in musicology, which is developed by introducing a concept of ontological decision. Ontological decision includes all the theoretical premisses in a study and the pre-understandings of music which define the music in question as an object of research. Phenomenological reduction is taken as a means of achieving a better awareness of such bias and its effects. The second theme focuses on the locality of musical ontology. Here it is suggested that music is defined differently and uniquely in every subjective situation as related to specific subject position. The third theme outlines the phenomenologico-musicologically central issues of auditivty, tactility, temporality and affect, which are considered the most common and shared elements of the local ontologies, forming thus fundamental pre-requisites for a collectively relevant research and scholarly communication. The fourth theme develops the idea further by emphasising the interpretational stance of research. This is seen also, as a manifestation of local ontology and as a strive for scientific communication in musicology. The principles of phenomenological description are emphasized as relevant ways of research. Finally, the concluding remarks in the article stress the generally and necessarily ontological nature of phenomenological music research. The article forms the second part of a two part article the first part of which was published in *Musiikki* 2/2006.

Kaksiääninen diskurssi ja ruumiilliset nautinnot 2000-luvun suomalaisessa rock-musiikissa: esimerkkinä Maija Vilkkumaa¹

John Richardson

Johdanto

Vilkkumaan tekijäkuvasta ja taiteen tieteellisyydestä

Yhdessä Luca Garganon kanssa kirjoittamassaan kirjassa *Maija* laulaja-lauluntekijä Maija Vilkkumaa käsittelee poikkeuksellisen yksityiskohtaisesti laulujensa intertekstuaalisia viittaussuhteita (Gargano & Vilkkumaa 2004, 218). Yllättävää ei ole se, että lauluista löytyy viittaussuhteita muihin teksteihin (ovathan kyseiset viittaukset helposti havaittavissa ja keskeisiä monen kuuntelijan musiikki-kokemuksessa), vaan se refleksiivinen tekijäkuva, joka tämän asian käsittelystä syntyy. Seuraavassa lainauksessa Vilkkumaa painottaa laulun tekoprosessinsa intuitiivisia aspekteja, minkä voidaan nähdä edustavan romanttista näkemystä luovasta toiminnasta, mutta uutta ja erilaista on se tapa, jolla Vilkkumaa painottaa liittymäkohtia toisten tekijöiden teksteihin. Tapa tuo mieleen intertekstuaalisuutta koskevat tieteelliset kirjoitukset:

Kun alan kirjottaa biisejä, mulla on sellainen tunne, että mä sukellan valtavaan tekstimassaan joka mulla on päässä, ja otan siitä vaikutteita omaan kirjoittamiseen. Mutta se tapahtuu ihan alitajuisesti. Eikä mulla ole ikinä mitään pikku lehtiötä, johon mä laittaisin juttuja muistiin. (Gargano & Vilkkumaa 2004, 218.)

Sitaatin ”tieteellisyyts” yllättää kenties sen vuoksi, ettei se tunnu sopivan Vilkkumaan rock-imagoon, jota luonnehtii epäluuloinen suhtautuminen autoritäärisiä diskurssin muotoja kohtaan. Vilkkumaan henkilöhistorian valossa sitaatti ei ole kuitenkaan niinkään yllättävä: ennen kuin Vilkkumaa omistautui täysiaikaisesti

¹ Artikkelin perustuu englanninkieliselle käsikirjoitukselle, jonka alunperin suomensi Riitta Kelly. Käsikirjoituksen refereesimenettelyn jälkeen olen työstänyt artikkelia itse suomeksi ja otan vastuun kaikista kielellisistä puutteista, jotka mahdollisesti ovat artikkeliin jääneet. Olen kiitollinen useille käsikirjoitukseni kommentoijille, Yrjö Heinoselle, Stan Hawkinsille ja Sanna Rojolalle sekä kahdelle *Musiikki*-lehden anonyymille asiantuntijalle. Susanna Välimäkeä kiitän tarkkasilmäisestä toimittajan työstä. Olen saanut hyödyllistä palautetta myös *International Summer School on Semiotic and Structural Studies* -kesäkoulun osallistujilta esitelmöidessäni Imatralla 12.6.2006.

musiikin tekemiseen, hän työskenteli yliopistossa suomen kielen tutkijana. En väitä, että tieteellinen ote olisi ainut tekijä, joka on muokannut Vilkkumaan suhdetta sävellystensä ja sanoituksiensa lähdemateriaaliin, mutta se on epäilemättä ollut yksi tärkeä tekijä ja se myös osittain selittää Vilkkumaan viittaaman ”valtavan tekstimassan” alkuperiä. Sanoitustensa suhteen Vilkkumaa myöntääkin tämän seikan, joskin hieman varauksellisesti: ”Varmaan opiskelu on vaikuttanut siihen, miten tarkastelen ja tarkkailen kieltä ja sikäli myös sanoituksiin, mutta en mä tietoisesti mieli sanoituksia tieteelliseltä pohjalta.”²

Semioottis-intertekstuaalinen näkökulma: strategiset ja tyyllilliset intertekstit

Jos hyväksytään Vilkkumaan laulujen intertekstuaalisuus, mitä sillä sitten tarkemmin ottaen voitaisiin tarkoittaa? Tarkemmin tarkasteltuna intertekstuaalisuus on yksi viimeaikaisen humanistisen teorian kiistellyimpiä käsitteitä: toisaalta termi voi sulkea sisäänsä selkeitä viittauksia ja parodiaa, toisaalta yleistä tyyllillistä kiitollisuudenvelkaa. Graham Allen (2000, 130) erottelee intertekstuaalisten viittaussuhteiden eri tyyppisiä termeillä *määrätty* ja *aleatorinen* intertekstuaalisuus (engl. *determinate intertextuality* ja *aleatory intertextuality*). Näiden termien etu on tekijän aikomusten implisiittinen huomiointi; epäilemättä jonkinlainen tekijäkuva onkin lähes aina mukana vastaanotossa, vaikei se vastaanottoa määrääkään siinä mielessä kuin humanistisessa tutkimuksessa ajateltiin ennen jälkistrukturalistisia teorioita. Lukijakeskeisemmän intertekstuaalisuuden lajien erottelun tarjoaa kenties Norman Fairclough (1992, 104), joka kirjoittaa *ilmeisestä* intertekstuaalisuudesta ja *inter-diskursiivisuudesta* (engl. *manifest intertextuality* ja *interdiscursivity*).

Musiikin tutkimuksessa on pyritty varsin samanlaisen peruserottelun avulla ikään kuin pitämään musiikin intertekstuaalisuuden tutkimus kurissa. Tarkoitin tällä ilmaisulla sitä, että erottelua on käytetty keinona, jolla on säädelty sitä, mitkä tutkimuskohteet on katsottu musiikin intertekstuaaliseen tarkasteluun kuuluviksi ja mitkä ei. Esimerkiksi tästä käy Robert Hattenin (1985, 70–71) erottelu *strategisiin* ja *tyyllillisiin* interteksteihin. Ensimmäinen viittaa lähinnä selvällä tavalla tunnistettaviin (melodisiin, harmonisiin, rytmisiin ja dynaamisiin) lainauksiin, jotka ovat tekstissä ”merkittyjä” (engl. *marked*) ja jotka tuottavat merkityksiä suhteessa musiikkikappaleen kokonaisuuteen. Jälkimäinen taas viittaa niihin olemassa oleviin peruskuvioihin ja kaavoihin, joiden pohjalle tekijä sävellyksensä rakentaa. (Ibid.) Jaottelu on perusteltu ja hyödyllinen, ja on huomionarvoista, ettei Hatten tässä yhteydessä aseta eri intertekstuaalisuuden tyyppisiä arvojärjestykseen. Lähes vuosikymmen myöhemmin Hatten (1994, 197) tekee kuitenkin selväksi, että hän on lähinnä kiinnostunut strategisista sisällytyksistä eikä niinkään musiikkityylien intertekstuaalisista ulottuvuuksista. Ehkä hän on siis päätenyt Faircloughin tavoin siihen, etteivät tyyllilliset sisällytykset ole intertekstuaalisia sanan ilmeisimmässä merkityksessä vaan pikemminkin esimerkkejä interdiskursiivisuudesta.

² Vilkkumaan vastaus fanin esittämään kysymykseen Maija Vilkkumaan virallisessa chatissa osoitteessa http://www.kaitsu.org/mv_forum/index.php?showtopic=114 (8.10.2006).

Michael Klein (2005) ja Raymond Monelle (2000) lähestyvät kysymystä jokseenkin samankaltaisesti käyttäen hyväkseen sellaisia käsitteitä kuin musiikilliset aiheet (topokset), troopit ja eleet (engl. *topics*, *tropes* ja *gestures*). Vaikka kaikki edellä mainitut tutkijat kiinnittävät huomiota musiikin ekspressiivisiin merkityksiin, Klein ja Monelle eivät ole Hattenin tapaan kiinnostuneita tulkinnallisen kompetenssin rekonstruoimisesta (vrt. esim. Hatten 1994, 10). Ero on hyvä pitää mielessä siitakin huolimatta, että näillä semiotiikan lipun alla työskentelevillä tutkijoilla on epäilemättä keskenään enemmän yhdistäviä kuin erottavia piirteitä. Hieman karkeasti yleistäen voitaisiin todeta, että semioottis-intertekstuaalista musiikin tutkimusta luonnehtii käsitteiden pitkälle viety täsmällisyys tiukasti rajattuihin konteksteihin yhdistettynä. Kenties äärimmäisin esimerkki tästä taipumuksesta löytyy Kleinin tutkimuksesta. Vaikka hän (Klein 2005, 4) Foucault'ta lainaten kirjoittaa, että "musiikin tekstin rajat eivät ole koskaan yhdellä [tai selvällä] viivalla piirrettyjä",³ implikoituu koko hänen tutkimuksensa läpi melkoisen selkeä viiva musiikillisten ja ei-musiikillisten kokemusten välille. Intertekstuaalisuus viittaa Kleinin käsittelyssä lähes yksinomaan musiikillisten tekstien väliin viittaussuhteisiin. Paikkaan ja aikaan sijoitetuilla esityksillä ei hänen tutkimusasetelmassaan ole juuri sijaa eikä musiikin kulttuurista merkitystasoa liiemmin käsitellä. Tätä asetelmaa korostaa entisestään se, että Klein keskittyy lähinnä pianolle sävellettyihin "ei-dramaattisiin" teoksiin. Lawrence Kramerin (1990, 188) mukaan sellaiset teokset kuuluvat länsimaisen perinteen "monologisimpiin" käytäntöihin. Bahtinin käsitettä hyödyntäen Kramer kirjoittaa, että tällaisissa käytännöissä teosten dialoginen (eli intertekstuaalinen) luonne jää peitetyksi, esimerkiksi draamallisen musiikin muotoihin ja lauluihin verrattuna. Semioottis-intertekstuaalisen tutkimuksen suurin anti on kenties se, että se pyrkii kartoittamaan semanttisten konventioiden kulkua yhdestä musiikkitekstistä toiseen. Musiikin kulttuurisen tarkastelun näkökulmasta tarkasteltuna tällainen tieto on arvokasta, mutta vain siinä määrin kuin se nähdään osaksi laajempaa kulttuurista kuvaa eikä toimi "itseriittoisen" taiteen legitimoijana.

Dialogisuus ja populaarimusiikki: intertekstuaalisuudesta interdiskursiivisuuteen

Populaarimusiikin tutkimuksessa Philip Tagg (1979; Tagg & Clarida 2003) on vienyt pisimmälle semioottis-intertekstuaalisen lähestymistavan, jolla on paljon yhteisiä piirteitä äsken käsitellyn klassisen musiikin tutkimuksen kanssa. Suurin osa populaarimusiikologian kentässä työskentelevistä tutkijoista on kuitenkin viime aikoina valinnut hieman eri linjan, jossa useissa oppiaineissa vaikuttanut kulttuurin tutkimus on korostuneemmin esillä. Populaarimusiikin intertekstuaalista tutkimusta leimaa yhtenä vahvana suuntauksena kirjallisuudentutkimuksen piirissä kehitelty bahtinilaisen ajattelun soveltaminen (esim. Brackett 1995; Hawkins 2002; Middleton [toim.] 1999; Nehring 1997; Rojola 1995; Toynbee 2000; Walser 1993). Venäläisen kielitieteilijän Mihail Bahtinin näkemyksiin perustuvaa intertekstuaalista lähestymistapaa on kulttuurintutkimuksessa usein

³ "The frontiers of a musical text are never clear-cut." Kleinin lause on lähes sanataikka lainaus Foucault'lta (1972, 23) musiikin kontekstiin sovitettuna.

pidetty yhtenä hedelmällisimmistä sen vuoksi, että se ottaa kirjallisuuden (tai musiikin tms.) tarkasteluun mukaan laajoja yhteiskunnallisia konteksteja (esim. Allen 2000, 36). Leimallista bahtinilaisessa lähestymistavassa on, ettei se rajoitu ”määrättyyn” tai ”ilmeiseen intertekstuaalisuuteen” vaan ulottuu dialogisuuden käsitteen siivittämänä selkeästi myös diskursiivisuuden alueelle.

Bahtinilaiseen ajattelutapaan kuuluu keskeisesti *puhunnoksen* käsite, joka korostaa taiteellisen tekemisen performatiivisuutta. Puhunnokset sijaitsevat konkreettisissa esityksissä nykyhetkessä mutta myös ”toistavat” tai kehystävät aina jollakin tavalla aikaisempia puhunnoksia (vrt. Butler 1993, 1997; Lehtonen 2004c; Lempiäinen 2002, 19–24; Richardson & Hawkins 2007a, 13–14). Puhunnosten sisällä kuuluu aina kaikuja aikaisemmista puhunnoksista, ja tämä sisäänrakennettu dialogisuus ulottuu myös tulevaisuuteen tekijöiden säädellessä ilmaisuaan siten, että mahdollisten kuulijoiden vastauksia ennakoidaan jo ilmaisun tuotantovaiheessa. Siten kirjallisuus on Bahtinille aina eri toimijoiden välistä keskustelua, jossa toimijoiden ilmaisut paljastavat tahtomattaankin alkuperänsä tietystä ajasta ja paikasta. Ilmaisua on myös yhteiskunnallisesti kerroksellista, eli dialogisuus toimii myös vertikaalisesti siten, että jopa yhden tekijän puheessa kuuluu eri yhteiskunnallisten ryhmien välisiä heijastumia. Yksi artikkelini keskeinen oletus on se, että musiikkia voidaan ymmärtää samalla tavalla: musiikkilisten esitysten kautta välittyy heijastuksia eri yhteiskunnallisista ryhmistä ja intresseistä (esimerkiksi korkea/matala, maskuliininen/feminiininen, maaseutu/kaupunki, suomalainen/ei-suomalainen). Tällaisia seikkoja esille analysoimalla voidaan oppia paljon musiikkitekstien yhteiskunnallisesta merkityksestä.

On huomionarvioista, että Bahtin suosii kirjoituksissaan sellaisia puhunnoksia, jotka eivät yritä piilottaa dialogista perusluonnettaan. Bahtin pitää tämän tyyppistä ”moniaänistä” diskurssia yhteiskunnallisesti rakentavana voimana, koska se pitää sisällensä koko yhteiskunnan moninaisuuden eikä pyri pakottamaan yhteiskunnallisia todellisuuksia johonkin yhteen ”ääneen”. Yksi tärkeä idea bahtinilaisessa ajattelussa on käsitys *kaksiäänisestä diskurssista* (Bahtin 1991, 273–274, 278, 286–287). Tämän ajatuksen mukaan lainatun tyylin (vrt. hattenilaisittain ”tyylillisen intertekstin”) voi ymmärtää sinänsä edustavan kyseisen tyylin näkökantaa, johon tyylin omaksuja lisää omia vivahteitaan ja käänteitään siten, ettei alkuperäinen teksti muutu olennaisella tavalla. Samalla kuitenkin tekstin merkitys muuttuu siten, että alkuperäisen näkökulman rinnalla vaikuttaa uusi näkökulma. Kaksiäänisen tekstin ajatus on ollut vaikutusvaltainen erityisesti kirjallisuuden tutkimuksessa, lähinnä sellaisten tekstien tutkimuksessa, joissa tekijä on heikossa asemassa olevan yhteiskunnallisen ryhmän jäsen, jolla ei ole juuri muuta vaihtoehtoa kuin omaksua valtaväestön ilmaisukeinot. Samalla dominoivan koodin sisällä voidaan tunnistaa eräänlainen vastustuksen muoto koodin tullessa parodian kautta ”merkityksi” hybridisillä tunnusmerkeillä. (Allen 2000, 179–193.)

Bahtinilaisen ajattelutavan soveltamisesta musiikin tutkimukseen on ilmaistu myös jonkin verran varauksellisuutta. Esimerkiksi Jason Toynbee (2003, 105) korostaa, ettei musiikki toimi kielen tavoin denotatiivisella merkitystasolla. Tätä argumenttia on musiikintutkimuksessa viljelty monesti aiemminkin eikä se va-

kuuta kuin osittain: nimittäin kielitieteilijät ovat pitkään olleet tietoisia, että melko suuri osa kielenkin yhteiskunnallisesta painolastista välittyy nimenomaan ”ulkokielellisiin”, ei-semanttisiin, tilannesidonnaisiin performatiivisiin ja fonologisiin keinoihin (ks. Bahtin 1986, 109). Sellaiset kielessä vaikuttavat tekijät kuin murteet, intonaatio, rekisteri, puheakti-tilanne (vrt. John L. Austin, ks. Kramer 1990, 9) ja Bahtinin mainitsemat ”puhelajit” viittaavat kaikki diskursiiviselle alueelle, jossa kielen suhde musiikkiin on nimenomaan läheinen. Niinpä bahtinilaista lähestymistapaa vastustava argumentti, joka nojaa kielen ja musiikin eri toimintatapoihin, kaipaasi tässä mielessä paljon parempia perusteluja. Varauksia on syytä esittää, mutta ne tulisi kohdistaa pikemminkin kirjoitetun kielen ja puheaktin välisiin olennaisiin eroihin (kuin musiikin ja kielen eroihin). Tätä voisi verrata partituuriin ja soivan musiikin välisiin eroihin. Jos musiikki luokitellaan (tanssitaiteen ja teatterin tavoin) tietyssä aikana ja tietyssä paikassa tapahtuvaksi esitettäväksi taiteeksi (siitä huolimatta, että musiikkia voidaan äänittää ja siten irrottaa alkuperäisestä esityskontekstista), on selvää, että kokemukset kirjan lukemisesta ja musiikin kuuntelemisesta eroavat toisistaan olennaisesti. Suurin haaste musiikin tutkijoille kenties onkin soveltaa bahtinilaisia menetelmiä tavalla, joka ottaa riittävästi huomioon musiikin ontologisen ja esitys-sosiaalisen erityisyyden. Tästä näkökulmasta katsottuna musiikin tutkijoilla on jopa etuja kirjallisuuden tutkijoihin verrattuna. Musiikin tekijän (tai ”sijaistekijän” eli esittäjän) äänet ovat konkreettisella tavalla havaittavissa eikä kirjallisuuden tavoin ”lukijan” tehtäväksi jää rekonstruoida esityksiä mielessä. Tämän lisäksi moniäänisyys voi juuri musiikissa olla tietyissä tapauksissa keskenään kilpailevien ja toisiaan kommentoivien äänien samanaikaista läsnäoloa sellaisella konkreettisella, havaittavalla ja kuuluvalla tavalla, joka ei ole mahdollista kirjallisuudessa, jossa äänet luodaan loppujen lopuksi lukijan pään sisällä.

Tutkimuksellisista ja musiikkianalyttisistä lähtökohdista

Bahtinilaiseen tekstintutkimukseen nojaavan musiikin intertekstuaalisen tutkimuksen lisäksi artikkelini laajemmat tutkimukselliset lähtökohdat ovat kulttuurisessa musiikkitieteessä (Kramer 2003, 125; Kerman 1985) ja populaarimusiikin tutkimuksessa (esim. Tagg 1979; Walser 1993; Brackett 1995; Middleton [toim.] 1999; Hawkins 2002; Moore [toim.] 2003). Tällaisessa tutkimuksellisessa perspektiivissä pyrin ymmärtämään Maija Vilkkumaan säveltämää ja sanoittamaa musiikkia sen kulttuurisessa kontekstissa tämän päivän Suomessa. Tutkimuskohteeni luonteen vuoksi myös mediatutkimuksella on tärkeä osuus tutkimusasetelmassani. Silti lähestymistapani on ennen kaikkea *musiikkitieteellinen* (samalla kun se on monitieteellinen) siinä mielessä, että keskityn musiikillisessa diskursissa tuotettuihin (musiikkikulttuuriin) merkityksiin. Yleisöt, tekijät, esittäjät ja erilaiset materiaaliset ja käsitteelliset kontekstit ovat kaikki tähän asetelmaan kytkettyneitä – merkitykset eivät synny tyhjiössä – vaikkakin innostuin aiheestani sen vuoksi, että pidän erityisesti Maija Vilkkumaan *musiikillisista* esityksistä ja tarkoitukseni onkin pitää Vilkkumaan musiikilliset esitykset koko ajan kulttuurisen tarkasteluni keskipisteenä.⁴ Analyysini perustuvat musiikin semanttisten

konventioiden tarkasteluun (joka liittyy musiikin eri lajien ja tyylien tuntemukseen), musiikin ja audiovisuaalisten esitysten yksityiskohtaiseen empiiriseen tarkasteluun (vrt. Clifford Geertzin [1973, 5] ”tiheä kuvaus”; vrt. myös Titon 2003) sekä Vilkkumaan esitysten suhteuttamiseen niitä ympäröiviin kulttuuriisiin tendensseihin edellä kuvaamassani teoreettisessa kehityksessä.⁵

Artikkelini kohdistuu kolmeen Maija Vilkkumaan musiikkiesitykseen. Niistä ensimmäiseksi tarkasteluni alla oleva esitys, *Väärin*, on äänite ja toinen, *Kesä*, musiikkivideo. Tarkastelen artikkelini alkupuolella näitä kahta musiikkiesitystä pyrkien huomioimaan niiden erilaisia intertekstuaalisia ja musiikkikulttuurisia merkitysulottuvuuksia. Artikkelin päättävä osuus kohdistuu kolmanteen esimerkiksi ottamaani Vilkkumaan lauluun *Ei saa surettaa*. Tämän laulun puitteissa tarkoitukseni on valaista musiikin luomia paikalliseen identiteettiin ja yhteenkuuluvaisuuden tunteeseen liittyviä merkityksiä ja samalla vetää yhteen kaikki artikkelissa esitetyt langat, jotka liittyvät identiteettiposition, ruumiillisuuteen ja valtasuhteisiin (ja niiden vastustamiseen).

Väärintulkinnan kartta laulussa *Väärin* – kaksiääninen diskurssi ja bakkanaaliset nautinnot

Tausta ja profiili

Maija Vilkkumaalla on takanaan monia oppivuosia suomalaisen musiikin kentällä. Vilkkumaa aloitti uransa 1990-luvun alussa tyttöbandi Tarharyhmän laulaja-lauluntekijänä. Vilkkumaa omi vaikutteita suomenkielisestä rockista ja erityisesti punkin jälkeisestä suomirock-liikkeestä sekä naispuolisilta laulaja-lauluntekijöiltä kuten Alanis Morissettelta, klassisesta heavy metal -musiikista ja klassisesta musiikista. Vuonna 1999 Vilkkumaa aloitti soolouransa ja saavutti välittömästi menestystä laulullaan *Satumaa tango*. Kaksi sooloalbumia (*Pitkä ihana leikki* 1999; *Meikit, ketjut ja vyöt* 2001) vahvisti Vilkkumaan asemaa sooloartistina, mutta vasta julkaistuaan albumit *Ei* (2003) ja *Se ei olekaan niin* (2005) Vilkkumaasta tuli hallitseva hahmo suomalaisen musiikin kentälle. Aivan

⁴ Asetelmaa voisi verrata Mark Slobinin ja Jeff Titonin (1992, 3–4) etnomusikologiseen ”musiikkikulttuurin malliin”, jossa soivaa musiikkia tarkastellaan aina kulttuurisessa kontekstissa mutta jossa silti musiikin affektiivinen ulottuvuus muodostaa tarkastelun keskipisteen.

⁵ Jos lähteistäni näyttää puuttuvan musiikkitieteellistä tutkimusta muusta 2000-luvun suomalaisesta pop- ja rockmusiikista, se johtuu yksinkertaisesti siitä, ettei tällaista tutkimusta ole juurikaan ollut. Tällä tutkimuksellisella tilanteella ei ole mitään tekemistä musiikin laadun tai sen yhteiskunnallisen vaikutuksen kanssa, jota sillä on todistettavasti ollut. En kuitenkaan ala pohtia sen enempää tämän puutteen syitä (vaikuttavia tekijöitä ovat saattaneet olla niin tutkijoiden henkilökohtaiset mieltymykset kuin oppiaineiden sisällä vaikuttavat institutionaaliset paineetkin), mutta toivon hartaasti, että tilanne muuttuisi tulevina vuosina.

kuin tämän aseman vahvistukseksi Vilkkumaa sai arvostetun 40 000 euron suuruisen Teosto-palkinnon vuonna 2003 albumistaan *Ei*.⁶

Luonteenomaista Vilkkumaan esityksille on ensinnäkin voimakas toimijuuden tunne, joka välittyy niin esitysten musiikillisten, kielellisten (sanoituksien) kuin visuaalistenkin tekijöiden tasolla. Toiseksi niitä luonnehtii Vilkkumaan tapa dramatisoida musiikillista ja kielellistä ym. materiaaliaan tekniikalla, joka asettaa eri musiikkityylien, laulutekniikoiden ja muiden subjektiutta ilmentävien tunnelmien elementtejä dialektisesti vastakkain ilman pyrkimystä mihinkään näitä eroja "tasoittavaan" ratkaisuun. Vilkkumaan kyky liikkua vapaasti eri tyylien ja rekistereiden välillä vaatii suurta musiikillista ja kielellistä kompetenssia. Kuitenkin enemmän kuin pelkästään monipuoliseen musiikillis-kulttuuriseen "asiantuntemukseen", tämä piirre viittaa Vilkkumaan esityksiä keskeisesti luonnehtivaan musiikillis-kulttuuriseen asenteeseen. Kyse on sellaisesta panoraamanomaisesta otteesta, joka ammentaa monesta eri suunnasta ja kulttuurisista keinovaroista ja joka sekä tässä monialaisuudessaan että siitä johtuvasta monimutkaisessa yksityiskohtien verkostossaan on romaanikirjailijan tekniikkaan ja estetiikkaan verrattavissa. Vilkkumaa kuitenkin toimii tyyllisten ainestensa kanssa musiikillisten ja kielellisten "puhelajien" ja "lajityyppien" kentässä siten, ettei hänen kyvystään liikkua monien tyylien välillä muodostu mitään kulttuurisen pääoman kaunistelevaa tai "pinnallisen" estetiikan harjoittamisen tyhjää näyttelyä.

Ruumiillisuuden symboliset ja reaaliset ulottuvuudet

Se, että Vilkkumaa liikkuu populaarimusiikin kentällä toimivana lauluntekijänä kielenkäytössään ja musiikissaankin vulgaareilla diskursiivisilla alueilla, on yleistävä väite, joka vaatii tarkempaa selitystä. On totta, että Vilkkumaa esimerkiksi kiroilee lauluissaan, ja tässä hänellä on paljon yhteistä sellaisten punkin jälkeisten naisesiintyjien kuin Alanis Morissetten tai Riot Grrrl -bändien kanssa. Tällaista vaikutteiden hahmottelemista tärkeämpää on kuitenkin se, mitä Vilkkumaan laulutekstien kielenkäyttö kertoo hänen esteettisestä asenteestaan. Se nimittäin osoittaa mieltymystä arkipäiväiseen, "arvottomaan" ("matalaan") sekä emotionaalisuuteen tavalla, jota voidaan pitää vulgaarina siinä mielessä, että kyse on yleviä ja autoritäärisiä diskurssin muotoja vastaan asettumisesta (vrt. ransk. *vulgaire* > 'arkinen'). Tässä hänen lähestymistapansa tulee lähelle Bahtinin keskeistä kiinnostuksen kohdetta: karkeaa ja epäkunnioittavaa puhetta, joka oli ominaista keskiajan ja renessanssin markkina- ja karnevaalikulttuurille ja jota Bahtin puolusti François Rabelais'n romaaneissa. Bahtinin (1995, 18) mukaan "torikielestä muodostui tavallaan se varasto, jonne kerääntyivät ne erilaiset kielten ilmiöt, jotka virallisessa kielellisessä kanssakäymisessä olivat sopimattomia

⁶ Vilkkumaa on ensimmäinen populaarimusiikkia esittävä taiteilija, jolle tämä palkinto on myönnetty (Teosto 2003). Nähtäväksi jää, tekeekö tämä rock-artistin tunkeutuminen laajemman "virallisen" kulttuurin ja hyväksynnän alueelle pysyvän vaikutuksen suomalaiseen kulttuuripolitiikkaan, mutta joka tapauksessa on tärkeää huomata, ettei Vilkkumaan valinta palkinnonsaajaksi herättänyt minkäänlaista keskustelua – tämä kertonee jotakin Vilkkumaan suosiosta.

ja kiellettyjä”. Yhdistettynä makuun, joka suosi groteskia realismia, torikielen ”kiroukset, valat ja vannomiset, kansanomaiset lisänimet yms.” (ibid. 7) sisälsivät sellaisia ”materiaalisen” ja ”ruumiillisen” merkityksiä, jotka poikkesivat kirjallisen kaanonin konventionaalisista ruumiin toimintojen kuvaustavoista, joilla oli taipumusta eristäytymiseen ja salassa pysymiseen.

Kirjoittaessaan Riot Grrrl -ilmiöstä Nehring (1997, 136–140) liittyy sen korostuneeseen emotionaalisuuden ja materialistisuuden saksalaisten ja brittiläisten marxilaisten kirjoittajien teorioihin ja yhdistää nämä piirteet myös feminismiin poliittisiin tavoitteisiin. Vilkkumaan musiikista voidaan siis löytää samanlaisia piirteitä. Judith Butler (1997) on tuonut esiin, miten kiihtyvä tai loukkaava puhe voidaan helposti kääntää palvelemaan feminismiin poliittisia päämääriä (kuten muitakin sosiaalisen vastarinnan muotoja). Vilkkumaan esitykset eivät ole suoraviivaisesti loukkaavia mutta niitä luonnehtii ruman kielenkäytön performatiivinen aspekti – tähän liittyy käsitys kielestä kulttuurisena vaikuttajana tai välineenä, joka reflektiivisesti kimpoilee erilaisissa diskursiivisissa tiloissa ja vastakkainasetteluissa. Tämä Vilkkumaan musiikin performatiivinen aspekti yhdistyy usein liioiteltuun esityksen ja esittämisen intensiteettiin.

Butlerilaisen performatiivisuutta koskevan keskustelun lisäksi ruumiillisuus on nostettu esille myös niin sanotun materialistisen feminismiin puheenvuoroissa. Rosi Braidottin (1991, 282) sanoja lainatakseni tällaisessa näkökulmassa on keskeistä ajatus ruumiista ”symbolisten ja materiaalien voimien kohtauspaikkana”. Tässä katsantokannassa ruumista ei mielletä minään yksinkertaisena biologisena käsitteenä vaan sen sijaan ruumiillisuus korostaa sitä, miten (ruumiillinen) subjekti ei koskaan ”osu täysin yksin tietoisuutensa kanssa kuten ei subjektin anatomiakaan seksuaalisuuden kanssa” (ibid.). Näkemys ruumiista materiaalisena tilana, johon identiteetit kaivertuvat, pitää Vilkkumaa-tarkasteluni kannalta sisällään kiinnostavia implikaatioita. Viitataan ennen kaikkea kysymykseen siitä, kuinka Vilkkumaan oma (artistiseen) fyysiseen läsnäoloon kohdistuva muokkaaminen muodostaa hänen (laulajan) identiteettinsä projektion kaikkine ulkonäköön liittyvine roolitekijöineen kuten esimerkiksi hiustyyleineen, kasvoniilmeineen ja tatuointineen (vrt. Grosz 1994, 138–159). Teoretisoidessa Vilkkumaan esitysten emotionaalista ja ruumiillista voimaa tällaisessa perspektiivissä tulee kuitenkin samalla muistaa, että ruumiillisuuden kokemukset ja käsitykset ruumiillisuudesta neuvotellaan aina kulttuurissa eli tässäkin tapauksessa kyse on ruumiillisuuden kokemuksista symbolisessa viitekehityksessä välittyneinä ja välitettävänä. Toisaalta voidaan huomata, että ”korostaessaan sitä, kuinka symbolisilla esityksillä voi olla reaalisia vaikutuksia, performatiivisuutta koskeva ajatus purkaa tervetulleella tavalla totuttua ’reaalisen’ ja ’symbolisen’ välistä kahtiajakoa” (Lehtonen 2004c, 122).

Huolimatta Bahtinin kirjallisuusteorioiden materialistisista ulottuvuuksista niiden päämielenkiinto kohdistuu nimenomaan tekstin tekijän ruumiillisuuteen symbolisessa viitekehityksessä. Käsitys minkä tahansa kulttuurisen esityksen (esim. romaanin) tekijästä, aivan kuten mistä tahansa tekijän luomasta diskursiiviseen kuuluvasta henkilöahmostakin, on bahtinilaisesta näkökulmasta jotakin, jonka lukija päättää *ilmauksen* perusteella. Tämä kuva on siis *todellisen*, oi-

kean tekijän projisoima kuva, joka on muodostunut tekijän luomien tekstin diskursiivisten strategioiden kautta kuin jonkin linssin läpi taittuen tai suodattuen – joskus jopa siihen pisteeseen saakka, että ”suora tekijän puhe täyttyy toisten tunnistettavissa olevilla sanoilla” (Bahtin 1986, 115). Pop- tai rock-musiikissa musiikillinen kommunikaatio on tietenkin huomattavasti suurempaa kuin kirjallisuudessa kirjoittajan ja lukijan välinen kommunikaatio. Mutta se on kuitenkin kirjallisuuden tavoin lukemattomilla tavoilla välittyntä (medioitunutta). Siten myös Vilkkumaan tähtipersoona yhdistettynä hänen lauluntekostrategioihinsa, jotka laulun diskurssin tasolla useimmiten välttävät suoraa osoittelevuutta, muistuttavat sellaisia vastaanoton strategioita, joita kirjallisuudentutkimus tarkastelee tekstien tulkinnan problematiikkaan liittyen.

Väärintoistoja

Vilkkumaan laulu *Väärin* tarjoaa selkeän esimerkin vulgaarin ja maallisen diskurssin ”bahtinilaisesta” vastakkain asettamisesta ylevän ja pyhän diskurssin kanssa (vrt. Bahtin 1979, 451–460). Tarkoittamani kohdan ”kaksiääninen” luonne rakentuu suorimmin lauluun sisältyvän lainauksen avulla, joka on niin ilmeinen ja suora (suorastaan ”raaka”), että lauluntekijä on itsekkin esittänyt varauksellisen huomion siitä, onko moisen lainauksen sisällyttäminen lauluun edes laillista:

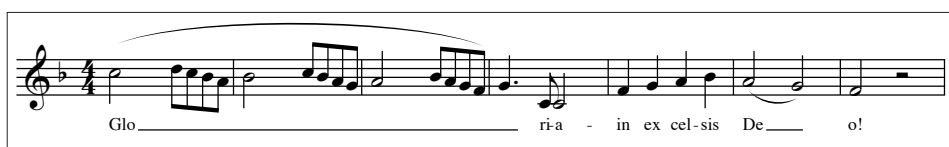
Musiikillista intertekstuaalisuutta on vaikkapa Gloria-melodia *Väärin*-kertsissä. Se oli ihan täysin tarkoituksellista, ja mä mietin vielä et voiko tätä pitää plagiaationa. Tollanen uskonnollinen biisi sopii hyvin, kun siinä lauletaan moraalikysymyksistä. (Ks. Gargano & Vilkkumaa 2004, 218.)

Viittauksia laittomuuteen – tai laillisen ja laittoman rajaan – ilmaistaan myös laulun sanoissa, joissa esitellään pitkä litania epäsosiaalisia toimintoja kuten Mercedes-Benz-merkkisten autojen kolmisakaraisten tähtien katkaisu (”mersujen nokasta merkit varastaa”), määrittelemättömän henkilön – mahdollisesti laulajan itsensä – suorittama jotakuta otsaan lyöminen (”tekis mieli lyödä otsaan”), puhelimen hajottaminen (”rikkoo puhelin”), töistä lintsaminen (”laiminlyödä kaikki työt”) ja koko yön läpeensä valvominen, syöminen ja juominen (”mä söisin ja joisin ja valvoisin aina vaan”). Laulun sanat antavat ymmärtää, että vaikka jotkin näistä toiminnoista voivatkin tarjota tyydytystä lyhyellä aikavälillä, ne ovat moraalisesti tuomittavia (”holtitonta”), vaarallisia (”eikä ihan turvallistakaan”) ja todennäköisesti myös laittomia (”eikä ihan laillistakaan”) toimintoja, mikäli niitä katsotaan yhteiskunnallisten normien tai rankaisevan yliminän näkökulmasta. Kertosäkeessä kuulijalle kerrotaan suoraan, että laulun kuvaama toiminta on ”väärin”, mutta tämä säe esitetään niin selkeästi sanan kirjamerkitykselle vastakkaisella sävyllä, ettei kuulijalle jää mitään epäilystä laulajan normista eriävästä mielipiteestä. Kyseisessä kohdassa eli laulun kertosäkeessä laulua hallitsevat riitasointuiset ja alakuloiset musiikilliset eleet korvautuvat kirkkomusiikista peräisin olevilla, suurta iloa ilmentävillä melismoilla; melodia nousee euforiseen huippuunsa ja purkautuu näennäisuskonnolliseen kiihkoon kirkkaassa ja riemullisessa E-duurissa. Tätä seuraa kaksi pitkää ja melismaattista alapäin laskevaa melodijaksoa, jotka molemmat koostuvat kolmiosaisesta sekvenssistä,

jota seuraa lyhyt toonikaan päättyvään kadenssiin johtava nousu. Esimerkissä 1 nähdään kyseinen kohta Vilkkumaan *Väärin*-laulusta. Esimerkissä 2 nähdään kyseisen kirkkomusiikista ammentavan kohdan lainauksen lähde.



Esimerkki 1. Maija Vilkkumaan Väärin: kertosäkeen toinen toisto (transkriptio on kirjoittajan).



Esimerkki 2. Gloria in Excelsis Deo ("Jumalalle kunnia korkeudessaan"; Suomessa laulun nimi on johdettu sen alkusanoista Kuului laulu enkelten, vrt. engl. Angels We Have Heard on High, ransk. Les Anges dans nos Campagnes): kertosäkeen toinen toisto.

Useimmat suomalaiset kuulijat tunnistavat Vilkkumaan laulun sisältämän viittauksen välittömästi, koska melodia on peräisin Suomessakin suosituista joululaulusta.⁷ Alkuperäisen ranskalaisen joululaulun (ransk. *noël*) tarkkaa syntyperää ei tunneta. Laulu muotoutui nykyiseen hahmoonsa 1700-luvulla, mutta sen melismaattisen kertosäkeen oletetaan olevan peräisin varhaisemmalta ajalta ja juontavan juurensa mahdollisesti renessanssin tai jopa keskiajan suosittuihin tanssimuotoihin (Keyte et al. 1993; Studwell 1995). Musiikillisen tyylin perusteella tämä onkin mielekäs oletamus. Huomionarvoista on myös se, että kyseessä oleva laulun kohta muistuttaa läheisesti vastaavaa "Gloria"-sanan musiikillista "venytystä" tunnetussa englantilaisessa joululaulussa *Ding Dong Merrily on High* (ransk. *Branle d'Officiel*), jonka pyhä teksti antaa harhaanjohtavan kuvan laulun alkuperästä, sillä alun perin laulu on ollut yksi 1500-luvun suosituimmista piirittansseista (engl. *branle*).⁸

Gloria in Excelsis Deo melismaattinen kertosäe kuvaa hartaiden, lammaslau-
maansa kaitsevien paimenten kuulemia enkelten ääniä, jotka kaikuvat seudun
kukkuloilla.⁹ Vilkkumaan laulussa taas kyseisiä melismaattisia kulkuja elävöittää

⁷ Yrjö Heinonen kertoi minulle, että kyseinen suomalainen joululaulu vaikutti voimakkaasti 1980-luvulla Dingo-yhtyeeseen, joka toisinaan sisällytti esityksiinsä livekonserteissa viittauksia tähän lauluun (ks. Heinonen 1999, 96). Tällä on saattanut olla oma vaikutuksensa Vilkkumaahan ja hänen *Väärin*-lauluunsa, sillä laulaja on maininnut juuri Dington yhdeksi tärkeimmistä vaikutteistaan. Dington musiikkia on moninaisista musiikkianalyttisistä näkökulmista tarkastellut Heinonen (1999).

⁸ Kiitän Pekka Toivasta huomioni kiinnittämisestä tähän seikkaan.

joukko aivan toisenlaisia konnotaatioita. Nopeampi tempo ja synkopoitu rytmisen aksentointi, kolmannen fraasin synnyttämä tunne paikalleen juuttumisesta – alkuperäisestä joululaulusta poiketen kolmas fraasi ei laske sekvenssissä eli se etenee tässä mielessä ”väärin” – sekä Vilkkumaan pilkallisen nasaali ääni kaikki omalta osaltaan ”saastuttavat” alkuperäisversion harrasta henkeä. Käytäten hyväkseen kliseistä iskulausetta ”se on niin väärin” kertosakeen toistuva fraasi viittaa teeskenneltyyn narkästytykseen, jota laulun kuvaama ja rakentama epäkunnioittava (esimerkiksi joululaulun edustamaa ”pyhää” pilkkaava) toiminta kuvitelluilla ”konservatiivisilla” tahoilla herättää. Kertosäe rinnastaa hyvän ja pahan, mutta toteuttaa tämän ”ambivalentilla” äänensävyllä (joka ei ole ”tosisaan”), raivokkailla kitarariffeilla ja Beach Boys -tyylisillä laulustemmoilla, joiden semanttinen voima on pikemminkin riemukas kuin katuva.

Pyhän parodian genealogiasta

Pohdittaessa, miksi Vilkkumaa kohtelee kyseistä joululaulua tällä tavalla, mitä merkityksiä tämä kohtelu tuottaa ja mihin sellaiset merkitykset perustuvat, voidaan palata hetkeksi takaisin Bahtiniin, joka liitti ranskalaisen *noëlin* sellaisten käytäntöjen perinteeseen, jotka parodioivat ja pilkkasivat kulttuurin hegemonisia rakenteita lajityyppien leikkissä, jonka jopa papisto oli hyväksynyt. Keskiaikaisessa kansanperinteessä 1500-luvun loppuun asti erilaisten arjesta poikkeavien ”lomapäivien” kuten karnevaalijan vietto toimi tekosyynä, jonka varjolla voitiin tilapäisesti luopua monista kulttuurisista ja sosiaalisista estoista. Korostuneet ja autoritääriset diskurssin muodot alistettiin leikkisästi moninaisten uudelleenkirjoitusten sarjatullelle.

Tärkeä osa tätä karnevalistista käytäntöä oli ns. *parodia sacra* (suom. pyhän parodia). Se tarkoitti pyhien tekstien ja riittien pilkkaamista ja ravistelua rinnastamalla pyhä ja maallinen, latina ja kansankieli, vakavuus ja nauru. Uskonnollisiin teksteihin lisättiin maallisia tekstejä, kuten esimerkiksi viittauksia ruumiilliseen elämään ja seksuaalisuuteen. (Bahtin 1995, 72; ks. myös Hawkins 2001.) Bahtinin mukaan kirkko sieti tällaisia kapinallisia tekoja tiettyinä niille määrättyinä ajankohtina, koska se katsoi tällaisen käytännön keinoksi, joka vahvisti kirkon ehdotonta valtaa normaaleina päivinä ja aikoina. Voidaan myös ajatella, että koska (pakanallinen) naurukultteja sisältävä kansankulttuuri hallitsi edelleenkin kansan mielikuvitusta merkittävässä määrin, joitakin myönnytyksiä tälle kansan maulle

⁹ Tämä ohjelmallinen alateksti tulee esille laulun ranskankielisessä, englanninkielisessä ja suomenkielisessä versiossa. Kaksi viimeksi mainittua ovat enemmän tai vähemmän suoria käännöksiä alkuperäisestä ranskankielisestä sanoituksesta. Molempien käännösten kertosaakeessa on säilytetty alkuperäisen laulun noudattama latinan kieli. Ranskaksi laulun sanat kuuluvat seuraavasti: ”*Les anges dans nos campagnes, Ont entonné l’hymne des cieux, Et l’écho de nos montagnes, Reddit ce chant mélodieux, Gloria in excelsis Deo!*” Englanniksi ne ovat: ”*Angels we have heard on high, Sweetly singing o’er the plains, And the mountains in reply, Echoing their joyous strains, Gloria in excelsis Deo!*” Suomeksi sanat kuuluvat: ”*Kuului laulu enkelten, kautta avaruuksien, vuoret kertas kaiullaan, riemulaulun taivaisen. Gloria in excelsis Deo!*”

oli tehtävä valtaapitävienkin taholta. 1600-luvulta alkaen kirkko kuitenkin alkoi vahvistaa valtaansa tavalla, joka johti näiden käytäntöjen rajoittamiseen. (Bahtin 1995, 70.) Parodia oli tässä kontekstissa kuitenkin kumoukselliselta voimaltaan varsin rajallista, koska kyse oli nimenomaan *tilapäisestä* eli hetkellisestä uskonnollisen ja sosiaalisen elämän määräämästä vastuusta ja hierarkiasta vapautumisesta eikä mistään pysyvistä vapautumisesta. Bahtinin (ibid. 77) sanoin

keskiaikainen parodia [– –] ei millään tavoin kohdistunut mihinkään negatiiviseen, mihinkään kultin yksittäisiin vajavaisuuksiin, kirkolliseen järjestykseen, koulutietisiin, jotka olisi asetettu pilkattaviksi ja halveksittaviksi. Keskiaikaisissa parodioissa poikkeuksetta kaikki on naurettavaa [– –].

Bahtinin toteamus pätee ehdottomasti myös Vilkkumaan parodisiin ja ”karnevalistisiin” esityksiin, jotka ovat yhtä paljon itseironisia kuin ulkoisia ”vihollisia” vastaan suunnattuja. Joulunvieton kontekstissa juuri ranskalainen *noël* oli parodisen pilailun suosikkikohte. Bahtin (1979, 452–453) kirjoittaa, että tässä mielessä erityisen rikas

joulunauru (risus natalis) [– –] ilmaisi itsensä kertomuksissa ja lauluissa. Hartaita kirkkovirsiä laulettiin erilaisten katulaulujen sävelillä ja siten ne saivat uutta painotusta. Kaiken tämän rinnalla luotiin valtava määrä joululauluja, joissa hartaat jouluaiheet nivoutuivat yhteen iloisesta vanhan kuolemasta ja uuden synnystä seipitettyjen kansanlauluaiheiden kanssa. Vanhan parodinen ivaaminen oli usein hallitsevaa näissä lauluissa, varsinkin Ranskassa, missä Noël-joululaulusta [*sic*] tuli yksi levinneimmistä vallankumouksellisen katulaulun lajeista [– –]. Pyhähumun naurulle miltei kaikki oli sallittua.

Sellaiset joululaulut kuin *Gloria in Excelsis Deo* joutuvat helposti parodisen uudelleenkirjoituksen kohteiksi; latinan kieli ja kertosäkeiden ylenmääräinen musiikillinen korukuviointi erottavat ne arkipäiväisestä kokemuksesta ja nostavat ne kohotetun diskurssin muodoksi, joka näistä seikoista johtuen synnyttää kuulijassaan todennäköisemmin huvittuneisuutta kuin hartautta. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Vilkkumaan epäkunnioittava konventionaalisen musiikillisen materiaalin käsittely voidaan nähdä pikemminkin varsin tutun kulttuurisen teeman variaationa kuin radikaalina musiikillisesta traditiosta loitontumisena.¹⁰ *Väärin*-laulun sanojen tarkempi tarkastelu tulee tätä väittämää:

Joskus tekis mieli juhlia kauan
pari viikkoa ainakin [– –]
Mä söisin ja joisin ja valvoisin aina vaan
[– –]

¹⁰ Myös henkilökohtaiset kokemukseni tukevat tätä huomiota. Vilkkumaan versio ”Gloriasta” löytää kaikupohjaa omista kokemuksistani joululaulujen laulamista englantilaisen oppikoulun aamuhartauksissa 1970-luvulla. Erityisesti *Ding Dong Merrily on High* -laulun melismaattisen kertosäkeen ylenmääräinen pursuavuus houkutti esiin ironian estetiikkaa, jonka omaksumista pidettiin vastarinnan muotona. Ironian esittämisen taktiikoita olivat muun muassa musiikillisen jakson pidentäminen asianmukaisen pituuden yli, hengästymisen teeskenteleminen kesken säkeistöä ja sävelten tarkoituksellinen unohtaminen tai epäselvä esittäminen.

Rajoittavien uskonnollisten ja yhteiskunnallisten normien edessä laulaja näyttää tässä kohtaa pyytävän niiden lakkauttamista samalla tavalla, joka oli mahdollista keskiajan kausijuhlien ja karnevaalien osallistujille: anomisella, joka kohdistuu yhtä paljon anojaan itseensä kuin tämän ulkopuolisiinkin voimiin. Vilkkumaan laulun kuvaama halu ”päästä vapaaksi” on läheisessä yhteydessä sellaisiin pakannallisiin nautintoihin kuin juomiseen, syömiseen ja juhlimiseen – toisin sanoen fyysisiin nautintoihin. Tämä kääntyminen tai ihmisen halu ”palata” siihen, mitä Bahtin (1995, 74) kutsuu kulttuurisen ihmisen ”materiaalis-ruumiilliseksi alapuoleksi” tuo mukanaan ihmisen ”alennustilan”, joka on perusolemukseltaan puhdistava ja palauttaa vieraantuneen subjektin niiden kokemuksellisten aspektien yhteyteen, jotka hengellisen ja oppineen diskurssin abstraktioissa ovat enimmäkseen kiellettyjä ja torjuttuja.

Aistillisen kumouksen kulttuuriset ulottuvuudet

Suhde kirkkoon ja sen moraalialia säätelevään toimintaan ei ole tietysti täysin sama nykyisessä Suomessa kun se oli Rabelais'n ajan Ranskassa, eikä laulussa ilmaistua vapautumisen halua tulisikaan redusoida yksinomaan uskonnonvastaisuuteen. Laulussa ilmaistu vastustamisen pyrkimys kytkeytyy kuitenkin tietoisesti kirkollisiin menoihin, ja tätä seikkaa onkin syytä pohtia hieman pitemmälle. Erilaisuuksista huolimatta Ranskassa vaikuttaneen roomalais-katolisen kirkon ja Suomessa vaikuttaneen evankelis-luterilaisen kirkon välillä on tiettyjä yhtäläisyyksiä: kirkoilla on yhteinen sukutausta, latinan kielen käyttö oli Suomessakin pitkään sivistyneistön käytössä ja sen jäljet ulottuvat nykypäivään asti ja myös idea perisyynnistä (ja sen moraalista painolastista) on yhteinen molemmille kirkoille. Suhtautuminen ruumiillisuuteen on oletettavasti ollut avoimempaa Suomessa kuin mitä se oli 1800-luvun Keski-Euroopassa. Silti (evankelis-luterilainen) kirkko on kytkeytynyt stereotyyppisiin käsityksiin suomalaisuudesta, jonka yhtenä piirteenä on ollut aistimaailman torjuminen tavalla, jonka erityisesti osa nuoremasta väestöstä on kokenut rajoittavana (ks. Lempiäinen 2002, 29; Lehtonen 2004b, 71).

Olisi houkuttelevaa etsiä yhteyksiä viime vuosina Suomen yhteiskunnassa lyhyellä aikavälillä tapahtuneen laajamittaiseen sekularisaatioprosessin ja Vilkkumaan laulussa ilmaistun vapautumiseen pyrkimyksen välillä.¹¹ Tärkeää on kuitenkin myös korostaa, ettei laulussa ilmaistu epäkunnioittava asenne rajoitu kirkon toimintaan. Kirkon (laulussa kuvatuissa) tiukasti moralisoivissa kasvoissa on epäilemättä osittain samoja piirteitä kuin vanhemman sukupolven kasvoissa muutenkin voi havaita. Ja todennäköisesti tahto vapautua kirkon vaikutuksesta kulkee rinta rinnan sen kanssa, miten on haluttu vapautua esimerkiksi sodanjäl-

¹¹ Siten on kenties merkittävää, että samana vuonna, jolloin *Väärin* kappale tuli myyntiin (2003), erosi evankelis-luterilaisesta kirkosta 0,5 % sen jäsenistä. Sen jälkeen tahti on vaan kiihtynyt: vuonna 2006 luku oli niinkin korkea kuin 0,8 %. Luvut tuntuvat tukevan ajatusta, että Vilkkumaa antaa tässä laulussa äänen tunteille, jotka saavat vastakaikua monien kuuntelijoiden kokemuksissa. Lukutiedot ovat peräisin *Wikipedia*-tietosanakirjan Suomen evankelis-luterilaista kirkkoa käsitteleviltä internet-sivuilta (*Wikipedia* 2007). Tietoja tukee myös Suomen evankelis-luterilaisen kirkon viralliset internet-sivut (Evl 2007).

keisen pula-ajan säästäväisyydestä tai talonpoikaiskulttuurin askeettisuudesta (ks. Löfström 1999, 259–260; Lehtonen 2004b, 71) tai miksei myös patriarkaalisesta ”isänmaallisuudesta” (ks. Lahelma 2002; Lehtonen 2004c, 145; Palmu 2002). On myös muistettava, ettei vapautumista voi tapahtua ilman normeja, joita rikotaan – Mikko Lehtosen (2004a) käsitettä lainatakseeni, vapautuminen ja normit kuuluvat samaan ”suhdekimppuun”. Tässä tapauksessa suhdekimppu implikoi ambivalenttiutta vanhempia sukupolvia kohtaan: osaltaan kunnioitusta mutta myös kriittisyyttä. Palaan tähän seikkaan artikkelini viimeisessä osassa, jossa pyrin osoittamaan, miten talonpoikaiskulttuurin arvot myös sisältyvät Vilkkumaan musiikilliseen ilmaisuun.

On merkittävää, että *Väärin*-laulussa pyrkimys (monille kulttuurisille tasoille ulottuvaan) vapautumiseen ilmenee yhdessä fyysisen voiman kanssa tai sen saattelemana. Kun laulussa mennään ”paluussa ruumiillisuuteen” niin pitkälle, että laulaja (sanat) ehdottaa fyysistä väkivaltaa, se tulee ymmärtää – sanojen hypoteettisessa kontekstissa – pikemminkin emotionaalista (ja symbolista) kuin raakaa fyysistä voimaa tarkoittavaksi. Kyse on jostakin, joka on oikeutettua laulun sanojen ja musiikin materiaalisen vaikutuksen valossa eli niiden passiivista väkivaltaa ilmentävien normatisoivien voimien (järjestelmien) valossa, joita laulussa humoristisesti vastustetaan. Yhteys mielihyvään (ja mielihäpään), joka on pikemminkin aistillista kuin älyllistä ja pikemminkin konkreettista kuin abstraktia, korostuu usein Vilkkumaan lauluissa laulujen kerronnallisten rakenteiden avainkohdissa. Esimerkiksi Vilkkumaan menestyslaulun *Ei* tarinassa ulkomaailma, jonka teinitytön ylisuojeleva (ja toisen tyttärensä kuolemaa sureva) äiti tyttäreltään kieltää, ei ole pelkkä abstraktio vaan sitä luonnehtivat sanoituksessa ruumista lämmittävä merivesi ja lämpöä säteilevä hiekkaranta (”meri lämmin ja hiekka kuumenee”). Toisessa *Ei*-albumin menestyslaulussa *Mun elämä* ainoa tarinan kertojalle tarjolla oleva pelastumisen mahdollisuus hänen kohtaamiensa onnettomien – ja farssi- maisten – sattumien jälkeen on vaistomaisessa toiminnassa. Sitä edustaa esimerkiksi tanssi, jossa kertojan lanteet pyörivät kornin rock-kappaleen tahdissa laulun tarttuvassa kertosäkeessä, jonka kaupallisuus muistuttaa 1980-luvun suomalaisen uusromanttisen Dingo-yhtyeen musiikkia (”Anna lantion pyörii huuda wou-ou-ou, kaikki murheet poistaa kunnon rock’n’roll-show”).

Intensiteetti, refleksiivisyys ja melankolia: audiovisuaalisia näkökulmia lauluun *Kesä*

Kuten tarkasteluni on tähän mennessä tuonut esiin, Vilkkumaan laulujen rakentamat merkitykset syntyvät erilaisten kerronnallis-strategisten ”äänten” ja näkökulmien yhteisvaikutuksesta yhden laulun kontekstissa. Jotkut näistä erilaisista ”äänistä” asettuvat räikeästi toisilleen vastakohtaisiksi, toisissa taas on kyse hienovaraisemmin tapahtuvista puhunnallisten näkökulmien muutoksista. Tarkastelen seuraavaksi näitä Vilkkumaan laulun tekstuaalisia prosesseja ja diskursiivisia voimia analysoimalla yksityiskohtaisesti musiikkivideota *Kesä*. Vaikka epäilemättä myös laulun CD-levyllä oleva esitys tai live-esitys toimisi hyvin

tässä tarkoituksessa, olen valinnut tarkastelun kohteeksi musiikkivideon. Tätä puoltaa ennen kaikkea se, että se suunnittelutyön määrä, jota laulun musiikkivideoksi tuottamiseen tarvitaan, johtaa usein tiheästi koodattuihin taiteellisiin viesteihin, jotka näyttävät selkeyttävän esittäjien esteettisiä pyrkimyksiä tavalla, jonka kanssa ei muu pop-musiikkiin liittyvä kulttuurituotanto pysty kilpailemaan. Lisäksi se tapa, jolla yksi median muoto (musiikki) on vuorovaikutuksessa toisen median muodon (audiovisuaalisen esityksen) kanssa siirtäen tai vastustan kilpailevien kokeellisten alojen vakiintuneita merkityksiä, avaa väyliä tulkinnolle, jotka eivät ole samalla tavalla tavoitettavissa vähemmän vuorovaikutteisia median muotoja tarkasteltaessa.¹²

Kesän musiikillinen rakenne on selkeä (ABACB, ks. taulukko 1), jopa stereotyypinen. Se sisältää muun muassa rinnakkaissävelläjien (c-mollin ja Es-duurin) välisiä modulaatioita, jotka rajaavat laulun pääjaksoja. Jaksojen viehätys pohjautuu musikkojen taitavasti rakentamiin intensiteettien muutoksiin. Musiikkivideon (ohj. Finn Andersson) lähtökohtana on levytyksen näennäinen live-intensiteetti, jota videolla ilmennetään lavastetulla ”harjoitushuone”-esityksellä: A-osien säkeiden ”realismi” vuorottelee kertosäkeiden avoimemmin ”tuotetun” – konstruktio-luonnetta piilottamattoman – lähestymistavan kanssa. Näissä jaksoissa käytetään elokuvallisia *auteur*-tekniikoita luomaan laulun sanoituksen ja musiikin keskeisille teemoille, melankolialle ja sisäänpäin kääntyneisyydelle, rinnakkaisia visuaalisia kuvauksia.





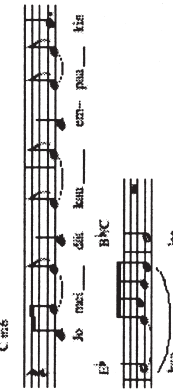

Sanat ja musiikki

Kesän sanoitusta hallitsee voimakkaasti ruumiillisuutta korostava hullaantuminen aistilliseen ja emotionaaliseen, jota käsiteltiin jo edellä. Kertosäkeessä laulaja muistelee ”viattomuuden ajalta” juontuvaa aistihavaintojen joukkoa: sormia, jotka tuoksuvat tupakalta (”sormissa tuoksuu tupakka”), ja naurua, joka on outoa ja ihastuttavaa (”sun nauru on vieras ja ihana”). Kun laulun intensiteetti¹³

¹² Musiikkivideoiden musiikintutkimuksellisia kysymyksiä olen käsitellyt yksityiskohtaisemmin toisissa yhteyksissä (Richardson 2006; Richardson & Hawkins 2007b).

¹³ *Intensiteetin* käsite on keskeinen Vilkkumaan musiikkia koskevassa tarkastelussani. Käsite liittyy sekä Vilkkumaan laulujen tyyliin ja estetiikkaan että hänen laulutekoprosessia hallitsevaan menetelmään. Viitataan jälkimmäisellä laulutekoprosessiin, jossa perinteiset dialektiset tai syklistet rakennemallit eivät ole yhtä keskeisellä sijalla (vaikka ovatkin läsnä) kuin niiden kanssa limittäin asetuvat intensiteettikentät, joissa yhtä sointukulkua ylläpidetään pitkään samalla kun dramaattisuuden tunnetta lisätään tai vähennetään sovitusta tai laulutapaa muuntelemalla. Tällainen intensiteetin käsite muistuttaa läheisesti Gilles Deleuzen ajatusta erosta intensiteetin muutoksena (1994, 222–246; ks. myös Deleuze & Guattari 1988, 175). Vilkkumaan laulutekoprosessia voisikin ylipäättään tarkastella deleuzelaisen filosofian perspektiivistä mutta se vaatisi oman tutkimuksensa. Bogue (2004) on käsitellyt intensiteetin ja nopeuden kysymystä deleuzelaisesta näkökulmasta mustassa metallimusiikissa kuoleman ja tuomion tematiikkaan liittyen. Jason Toyne (2000, 136–142) käsittelee samoja aiheita elektronisen tanssimusiikin kontekstissa.

Taulukko 1. Maija Viikkumaan Kesä-musiikkivideo (ohj. Finn Andersson): rakenne ja analyttisiä huomioita (jatkuu seuraavilla sivuilla).

Aika/ muoto	Kuvat	Sanat	Tärkeimmät musiikilliset sisäntulot	Graafinen partituuri: harmonis-rytmisen intensiteetti/audiovisuaaliset suhteet
00:00 INTRO			 <p>Riffi toistuu energisesti useaan kertaan c-mollissa. Pohjautuen es-a-tritonukseen, riffi on sekä tonaalisesti että rytmisesti epävakaa ja sen kolmitaitteinen rytmien kaava (3–3–2) toimii vastakkaisena elementtinä 4/4-tahtitajille. Musiikki esitetään erittäin suurella rytmisellä tarkkuudella ja fyysisellä innolla.</p>	 <p>Ensin epätarkka oitto kaluttamista, sitten leikkaus surrealistiseen harjoitusuoneeseen jossa bändi (univormuissa) reagoi riffin liioitelluilla fyysisillä teillä. Kosketinsoitajan liikettä korostaa patsasmainen poseeraus ennen soiton aloittamista. Viikkumaa huojuu musiikin tahdissa ja kohtaa kameran intensiivisellä katseella ja tietävällä hymyllä.</p>
00:19 A1		<p>Jo meidät kauempaakin kuulee, ihmiset kaikenlaista luulee, meitä on viis, me raukeina nojailaan seinään, kadunreuna kasvaa heinää.</p>	 <p>Riffi jatkuu muita vaimennettuna. Melodia nousee soinnun sävelten kautta kohti heikkoja kadenssia mollissa (c). Viikkumaan laulussa on tumma sävy, joka sopii fraasin alun aiheisiin; fraasit päättyvät emotiivisemmin melismaan. Instrumenttaalisia vastausfraaseja.</p> <p>c: i6 – i6 – III – bVII/III (4x)</p>	 <p>Intensiteetti (sekä musiikillinen että visuaalinen) vähenee kun huomio kiinnitetään laulajaan. Kamera liikkuu siitä huolimatta levottomasti Viikkumaan ja bändin välillä painopisteen ollessa puolikuvissa ja suurissa puolikuvissa. Laulaja on useimmiten muualla kuin kuvan keskipisteessä kun taas kuvat bändistä ovat fragmentaarisia viitaten nuorekkaan energian ja kärsimättömyyden tunteisiin. Kuvaustapa, jossa kuvattava kohde ei pysy keskellä ruutua, ja rosoinen musiikki toimivat yhdessä sanojen kanssa, joiden kautta laulaja luo tilan kertoakseen tarinan kapinallisista nuorista – joihin kuuluu kertojana laulajan nuorempi minä.</p>

<p>B1 00:51</p>		<p>Kesä eikä mitään tekemistä, kaupunki nöyränä sylissä, sormissa tuoksuu tupakkaa, sun nauru on vieras ja ihana,</p>	 <p>Koukku (kesä) aiheuttaa äkillisen siirtymän rinnakkaiseen duuriin (Es) samaan aikaan kun rytmisektio jää kappaleesta pois jättäen Viikkumaan laulamaan pehmeitä emootiivisia säveliä. Sähkökitara soittaa huiluidämiä samaan aikaan kun pidennetty basso/kosketinsoitin-pedaaliin käyttö luo vaikutelman ajankulun keskeylymisestä. Äkillinen siirtymä täysimittaiseen heavy rock -sovitukseen kertosäkeen toisessa puolikappassa. Pedaali nostetaan viimeisellä kerralla yhtä aikaa bassokuvion kanssa.</p> <p>Eb: I – iii/ I – IV/ I (3x)/ I – ii – IV – V7 (1x)</p>	 <p>Sanoissa tapahtuva siirtymä kohti inttiimpää kokemusta rinnastuu visuaaliseen ja musiikilliseen sovitukseen. Viikkumaa, joka on nyt keskellä kuvaa, muuttuu kirjaimellisesti kuvan ainoaksi keskipisteeksi. Zoomaus ja taaksepäin suuntautuva kamera-ajo korostavat laulajan uppoutumista idylliseen kesään, josta laulun sanat kertovat ja joka on ennen kaikkea aistein koettavissa oleva maailma. Vahva taustavalo irrottaa laulajan taustasta saamalla aikaan halo-efektin, talkapöytä (tai voikukan siemenet) on lisätty jälkituotantovaiheessa. Äkillinen leikkaus lähikuvaaan säestävästä kitarasta alkaa vaikuttaa myös musiikissa. Bändin esityksen sekään on siroteltu diakuvia, jotka saavat aikaan vahvan nostalgisen latauksen.</p>
<p>INTRO 01:25</p>		<p>Me puhutaan, et tunne ei saa hukkuu taitoon, eikä teosta väärää tee se et se on laiton, eikä meistä tuu sellaisia kuin nuo tuolla, jotka rientää töihin, pelkää kuolla</p>	 <p>Esisäkeistöässä paluu lyhennettyyn intton riffin (4 tahtia).</p>	 <p>Kuva siirtyy takaisin harjoitusluonneeseen käyttäen nopeaa kamera-ajoa, nopeaa zoomausta ja sattumanvaraisia leikkausta.</p>
<p>A2 01:33</p>		<p>Kesä eikä mitään tekemistä, kaupunki nöyränä sylissä, sormissa tuoksuu tupakkaa, sun nauru on vieras ja ihana,</p>	<p>Samanlainen kuin ensimmäinen säkeistö tukuunottamatta pienä intensiteettin lisäystä. Viikkumaa laulaa nyt voimakkaammin hieman raspisella rockiin kuuluvalla äänellä käytäten kiusoittelevaa ja leikkisää äänensävyä. Kuten edellisessäkin säkeistöässä alennetuille septimille pohjautuva kadenssi, niukka rumpujen käyttö ja avoimeksi jätetty melodia saavat paremminkin aikaan tasaisen sykkisen liikkeen tunnun kuin vahvan teleologisen imun.</p> <p>c: i6 – i6 – iii – iii – bVII/iii (4x)</p>	 <p>Lähikuvia, erikoislähikuvia, kuvia käsistä instrumentteilla ja kuvia Viikkumaan kasvoista esiintyä enemmän, ja ne saavat aikaan suuremman läheisyyden tunteen. Laulajan ilme (katso still-kuvaa), joka heijastaa laulajan mielestä herännyttä rikkomuksen ideaan aiheuttamaa mielihyvää liittyy yhteen sen ajatuksen kanssa, että laittomat teot eivät ole ipso facto väärää.</p>
<p>B2 02:06</p>		<p>Kesä eikä mitään tekemistä, kaupunki nöyränä sylissä, sormissa tuoksuu tupakkaa, sun nauru on vieras ja ihana,</p>	<p>Toinen kertosäe on hyvin samanlainen kuin ensimmäinenkin, vaikka intensiteetti kasvaakin jonkin verran heijastuen laulun lisääntyneessä kriydessä. Jyskyttävä bassorummumut ja Kososen särökitarra saa jälleen kerran aikaan dramaattisen sisääntulon toiseen osaan.</p>	 <p>Viikkumaan esiintymisessä on kasvavaa intensiteettiä kameran zoomatessa ja taaksepäin liikkuvassa kamera-ajossa</p>

<p>02:23</p>		<p>kato mua kun mä vilinä värisen, enkä surua pelkää kun tunne en, oo miten suloinen kesä, kun se loppuu, jää vain pimeä.</p>	<p>Eb: I – ii/I – IV/I – V7/I (3x) I – ii – IV – V7 (1x)</p>  <p>c: i – i7 – IV/i – iv/i (4x)</p>	<p>taikapölypilven ympäröidessä häntä. Kun rytmii alkaa vaikuttaa, laulajien takana olevat kaluttimet valaisaan ja läheisyyden tunne haihtuu. Tässäkin still-kuvien käyttö saa aikaan nostalgisen liikututtavan vaikutelman.</p>
<p>C (SOOLO) 02:39</p>		<p>Merkitävä intensiteetin lisäys kun voimakas toistuva kitara/bassokuvio alkaa vallata kappaletta. Osan jälkimmäisessä puoliskossa kitaristi nostaa painetta soittamalla korkean tremolo-ohjaukseen seuraavaan osaan käyttämällä runsaasti "cry baby" wah wah -pedaalia.</p>	 <p>Äärimmäisen aistillista, osin ummakasta lähikuvaä Viikkumaasta seuraav leikkauks bändin jäsenten viikkumasiin liikkeisiin. Tässä kohdassa on löydettyvissä vahva painotus Bändin "materiaalis-ruumilliseen alapuoleen". Lähikuva laulajan piikkikoroista seuraa kuva kitaristin tosuista wah wah –pedaalia saaden aikaan (sukupuolitetun) dikotomian "esillä" olevien jalkojen ja "työskentelevien jalkojen" välillä.</p>	
<p>C 02:56</p>		<p>Ei mä en tiennyt että sä muuttuisit niin äkkiä, ja että muut katoaisi, ja että mä en unohtaisi</p>	<p>c: i – i7 – IV/i – V – V – V – V – V</p> <p>Kohta, joka on musiikillisesti ylijampua Viikkumaan pitkästä draamaa kahden fraasin mittaisella trillinkaitaisella viereisten sävelten huolitelluilla dominantin tonaalisen funktion kautta.</p>  <p>G</p> <p>ja et-tä mä en s noht tui si. Ku sä —</p>	 <p>Tähän jaksoon on sijoitettu erikoislähikuva, joka näyttää ainoastaan Viikkumaan silmät (ja oletettavasti tahattoman vierarunuttavan efektiin, jonka saa aikaan kameran heijastus Viikkumaan iirissä). Tämä kasvava läheisyyden tunne heijastuu myös suurista puolikuvista, jotka on kuvattu bändistä takaapäin.</p>
<p>B3 03:12</p>		<p>Kesä eikä mitään tekemistä ... kun se loppuu, jää vain pimeä.</p>	<p>Tällä kerralla bändin tufti-sovitus alkaa heti kertosäkeen alusta säilyttäen välikkeen intensiteetin, tosin tällä kertaa rinnakkaisessa duurissa</p> <p>es: I – ii/I – IV/i – V7/I (3x) I – ii – IV – V7 (1x)</p>	 <p>Still-kuvia, joita leikataan harjoitusluoneen oitujen sekään.</p>
<p>OUTRO 03:45</p>		<p>Äkillinen lopetus kesken kaiken riitasävellelle.</p>	 <p>Toiminta pysähtyy äkillisesti laulun loppuessa. Otto bändistä takaapäin leikkautuu lähikuvaan puhujista, fokus heilahtelee (kuten alussa).</p>	<p>Toiminta pysähtyy äkillisesti laulun loppuessa. Otto bändistä takaapäin leikkautuu lähikuvaan puhujista, fokus heilahtelee (kuten alussa).</p>
<p>LOPPU 03:51</p>				

kasvaa äkillisesti keskellä kertosaettä ja siihen tulee mukaan jyskyttävä basso, hakkaava kitara ja täysmittainen rumpujen käyttö, laulun sanat kehottavat kuulijaa katsomaan laulajaa, kun tämä värisee raivokkaasti ("kato mua kun mä villinä värisen"). Tämä säe asettuu voimakkaasti vastakkaiseksi sitä seuraavan säkeen kanssa, jossa kuvataan abstraktia pelkoa jonakin, joka ei ole "tiedettyä" tai "tunnettua". Sanoituksessa hyödynnetään suomen kielen "tuntea"-verbin kaksoismerkitystä eli sitä, että se pitää sisällään sekä tiedollisen ulottuvuuden että tunnekokemuksen ("enkä surua pelkää kun tunne en").¹⁴ Siten koko kertosaë pyörii kahden vastakkaisen asian ympärillä: toisaalta emotionaalisesti latautuneiden, konkreettisten fyysisten tuntemusten sarjan ja toisaalta pelon abstraktion, josta ei ole tunnekokemusta eikä sitä kautta myöskään tietoa.

Tämä ihmisen emotionaalisen kokemuspiirin nostaminen älyllisen toiminnan yläpuolelle tulee selvästi ilmi seuraavassa säkeistössä, jossa kuvataan ystävysten pohtivan sitä, miten tunteita ei tulisi "hukuttaa" taidolla ("me puhutaan et tunne ei saa hukkuu taitoon"). Laulun nostalginen ahdinko ja aikuisen Vilkkumaan ilmeinen virtuoosisuus rakentavat sanoihin naiiviutta, mikä avaa ikään kuin kuilun laulajan ja sen henkilön välille, jolle laulaja laulussaan antaa äänen. Vaikka sanoituksissa laulaja viittaakin ainakin jonkinlaiseen etäisyyden ottoon laulun kuvaamasta päähenkilöstä, tämä vaikutelma vaatii kuulijalta pohdiskelevaa päättelyä, sillä ensisijainen vaikutelma laulusta kuitenkin on se, että aistilliset ja tunteelliset tekijät ovat kyseisen laulutekijän näkökulmasta kaikkein tärkeimpiä.

Musiikillisesti Kesää luonnehtii rinnakkaissävellajien (mollin ja rinnakkaisduurin) välinen vuorottelu. Säkeistöt, välike ja välisoitot ovat c-mollissa, kun taas kertosaë on Es-duurissa. Kertosäkeen modulointi rinnakkaisduuriin ei ole kuitenkaan täysin "vakuuttavaa" vaan oikeastaan eräänlainen näennäismodulatio. Kertosäkeen "uuden" sävellajin voi tulkita sekä duuriksi että molliksi. Tämä johtuu siitä, että voimakkaat riffit laulun rakenteellisesti merkittävässä kohdissa korostavat mollia (laulun alussa, lopussa sekä väliskeessä), ja rinnakkaissävellajien kohdalla sointuja on mahdollista tulkita kahdesta sävellajista käsin.¹⁵ Tämä on yksi laulun musiikillinen keino rakentaa monimerkityksellisyyttä, "kaksiäänisyyttä"; laulun jännitteet ja niiden purkautumiset ovat aina monimielisiä ja mahdollisia tulkita eri tavoin. Ennen kuin pohdin sitä, mitä tämä vastakohtien rinnastamisesta syntyvä "kaksiääninen" tekniikka merkitsee laulun diskursiivi-

¹⁴ Tarkemmin analysoituna "tuntea"-verbillä on enemmänkin kuin nämä kaksi merkitystä, jotka nostan Vilkkumaan esityksen tarkastelussani esiin. *Nykysuomen sanakirjasta* löytyvät seuraavat vaihtoehdot: "1. aistia, kokea jtk tunto-, haju- t. makuaisin välityksellä; aistia jtk oman elimistön tilaa koskevaa. 2. kokea elämyksellisesti; vrt. tunne. 3. tietää, olla tietoinen, selvillä, perillä jstak, jnk laadusta, ominaisuuksista. 4. ihmisiin liittyen. a. henkilöyttä koskevasta ylimalkaisesta tietämyksestä. b. yksilöllisiä piirteitä koskevasta tarkemmasta t. perinpohjaisesta selvillä olemisesta. 5. tunnistaa, identifioida. 6. ymmärtää jnk merkitys, arvo, osata arvostaa jtk."

¹⁵ Samantyyppisestä tonaalisesta monimerkityksellisyydestä Philip Glassin post-minimalistisessa musiikissa ks. Richardson 1999, 68–71.

sen rakenteen kannalta ja minkälaisia kulttuurisia merkityksiä se pitää sisällään, tarkastelen vielä tarkemmin sen musiikillista rakentumista.

Laulun ensimmäisessä säkeistössä Vilkkumaa laulaa c-mollisoinnun sävelistä koostuvaa, yöspäin liikkuvaa melodiaa, joka kulminoituu lyhyeen, asteikon viidennelle asteelle jäävään melismaan. Vilkkumaan laulu on sävyltään tummaa ja lähellä hänen rekisterinsä alarajaa, mikä sopii kapinallisen nuoren kerrontaan (mistä voidaan päätellä, että kyseessä on ”nuorempi Vilkkumaa”). Kollektiivisuuden tunnetta voimistetaan ”sävelmaalailun” avulla: kohta ”meitä on viis” lauletaan moniäänisesti. Yleisesti ottaen laulun musiikilliset ratkaisut rakentavat vahvaa dysforista latausta. Ilmeisimmillään tämä dysforia on laulun alussa esiintyvissä raskaissa rifeissa, mutta se tunkeutuu vaimennettuna ostinatona myös säkeistöjen kudokseen korostaen jokaisen neljän tahdin jakson ensimmäistä puoliskoa. Purkautumisen sijasta nämä lyhyet fraasit kiertävät takaisin toonikaan lyhyiden kitaran ja kosketinsoittimen ”vastausten” ja askelittain etenevän bassoliikkeen kautta. Harmoniassa toistuva i–III–bVII/II-kulku ei sinänsä sisällä suurta liikkeellepanevaa jännitettä, vaikka kulmikkaat kitara- ja bassoriffit sekä lauluäänien mollivoittoinen, mielipahan mieleen tuova sävy yhdessä vihjaavat, että kyse on purkautumistietä hakevasta tyytymättömyydestä.

Kertosäkeestä ja vuoden ajan musiikillisesta representaatiosta

Kun musiikki sitten kertosäkeessä liukuu c-mollista rinnakkaissävellajiin eli Es-duuriin, tämä ”purkaus” on lähinnä harmonista ja affektiivista ”luisumista”. Rytmin tuen äkillisestä puuttumisesta sekä toonika-urkupisteestä johtuen Vilkkumaan laulu jää roikkumaan eräänlaiseen musiikilliseen ”limboon” kertosäkeen ensimmäisten tahtien ajaksi. Näiden kertosäkeen alkutahtien tapahtumat ovat varsin valaisevia Vilkkumaan musiikin diskursiivisen tekniikan kannalta: alkamalla sanan ”kesä” kohotahdilta Vilkkumaa työntää sanan painon sen toiselle tavulle (joka siten osuu tahdin ensimmäiselle eli painolliselle iskulle), mikä on vastoin idiomaattisen suomen kielen ääntämystä, jossa paino on aina sanan ensimmäisellä tavulla. Tämä seikka toimii kertosäkeen koukkuna.

Sanan jälkimmäinen tavu tunkeutuu aksentoitumisestaan huolimatta kertosäkeeseen lähinnä teatraalisena huokauksena, johon rytmisen säestys vastaa äkillisellä fyysisen energian hajaantumisella. Vilkkumaan kertoessa arjen vaatimuksista vapautumisesta varsin aistillisesti eli kuiskien sanoja intiimillä ja erittäin tunteellisella äänensävyllä musiikillinen säestys muuttuu ilmapiksi ja paikallaan pysyväksi; tämä on seurausta kitaristi Mikko Kososen murtosointuja rakentavista huiluäänistä, joilla on eteerinen ja kimmellelevä sointi. Samaan aikaan lyömäsoittimissa ei tapahdu mitään erityistä ja basso ja kosketinsoittimet pelkästään toistavat toonikaa pitkillä äänillä. Kun tällä tavalla on soitettu kaksi kierrosta, seuraa sytyttävä rytmisen voiman paluu kaikilla instrumenteilla (ja laululla). Tämän eleen emotionaalinen lataus, joka vaatii muusikoilta huomattavaa fyysistä energiaa, heijastuu myös lauluun, joka siirtyy rekisterinsä ylärajoille. Äärimmäisen herkästä laulusta siirrytään yhtäkkiä iskevään, voimaa uhkuvaan rock-lauluun. Laulu on tässä kohtaa vieläpä kolmeäänistä: solistia tukee kak-

si äänialojensa ylärajoilla pinnistelevää miesääntä. Kaikki tämä fyysinen energia kuuluu tai heijastuu myös laulun sanoissa (tai on niiden heijastusta), jotka käskevät kiinnittämään huomiota minämuodossa esiintyvään kertojaan, joka värisee villissä ilossa ("kato mua kun mä villinä värisen"). Painokkaalla instrumentaation muutoksella luodaan tilaa voimakkaasti kasvavalle eteenpäin liikumisen tunnulle. Tämä seikka korostuu kertosäkeen viimeisessä kertauksessa, kun sitä edellisillä kerroilla monotonisesti rummuttanut basso "pääsee vauhtiin" ja rakentaa sointujen pohjasävelistä tasaisesti ylöspäin nousevan sävelkulun, joka on samalla autenttinen kadenssi (I–ii–IV–V/).

"... kun se loppuu jää vain pimeä": alkuriffin diskursiiviset ulottuvuudet

Edellä kuvattu huomattava musiikillisen energian kasvu ei kuitenkaan merkitse pysyvää ratkaisua. Päinvastoin, mainitun kohdan jälkeen kuulija sysätään välittömästi "pimeään kuiluun", kuten kertosäkeen viimeisissä sanoissa todetaan: "kun se [kesä] loppuu jää vain pimeä". Musiikillisesti tämä affektiivinen siirtyminen saadaan aikaan samanlaisella raskaalla riffillä kuin jo aiemminkin. Vahva tunne rytmisestä epävakaudesta sisältyy lähinnä riffin kolmijakoiseen kaavaan (3–3–2), joka pyristelee nelijakoisuutta vastaan. Kun tähän lisätään tritonuksen konnotatiivinen merkitys – keskiaikaisen musiikin *diabolus in musica* (ks. esim. Cooke 1959, 84–89; Richardson 1999, 79; Scott 2003, 130) – ovat kaikki tarvittavat elementit maanpäällisen helvetin musiikilliseen esittämiseen läsnä. Tässä sen keinovarat tuovat mieleen Jimi Hendrixin *Purple Haze* -kappaleen alun, jossa kuullaan kappaleelle luonteenomaisen tritonuksen tuottamaa alakuloisuutta, tai Black Sabbathin nimikkokappaleen alun, jossa kuullaan tritonusaiheen lisäksi tuomiokelloa ja ukkosen jyrinää. Kesän alkuriffin helvetin merkit tunnistaa varmasti suurin osa kuulijoista. Heavy-musiikin lisäksi tritonus-aiheen semantiikka ulottuu Claudio Monteverdin musiikista nykypäivän teatteri- ja elokuvamusiikkiin, jossa pahuuden läsnäolo merkitään kliseenomaisesti tritonus-aiheilla (ks. esim. Gorbman 1987, 153; Tagg & Clarida 2003, 498, 584–588).

"Pimeys" on heavy-musiikin tyylien harrastajien suosittu diskursiivinen tila. Tämän laulun kontekstissa se viittaa myös Pohjolan vuodenaikojen synnyttämään kokemuksellisuuteen: kesää (eli kertosäettä) seuraa väistämättä pimeä vuodenaika (eli "pimeäksi" koodattu riffi). Mutta vahvat konnotaatiot syntyvät laulun kertomuksellisen kontekstin lisäksi myös genre-tietouden kautta. Bändien nimet kuten The Darkness, Dark Angel, Darkthrone, Deep Purple ja (kenties tärkein vaikuttaja "pimeyden" suhteen) Black Sabbath, antavat jossain määrin vihjeitä miten yleinen tematiikka on. Asian ympärillä on syntynyt jopa oma äärimmäistä pimeyttä edustava heavyn alalaji Black Metal (ks. Bogue 2004). Suomen kontekstissa Nightwish, The Rasmusen laulu *Destination Darkness*, ja HIMin levy *Dark Light* ovat muutamia mielivaltaisesti poimittuja esimerkkejä.

Vaikka suoraviivaisen semanttisen tulkinnan mukaan pimeys on dysforista (ja tietysti olisi mahdollista kiinnittää huomio joidenkin heavy-harrastajien osalta äärimmäisimpiöihin, kuten saatananpalvontaan, pyromaniaan ja rasistisiin käytäntöihin), on sillä tarkemmin katsottuna myös parantavia konnotaatioita,

joista raa'an energisyyden ohella kenties tärkein on huumori.¹⁶ Kun myös huomioidaan se, että tietyt heavy-musiikin tyylit ovat viime aikoina muuttuneet refleksiivisiksi ja siten ainakin osittain itseironisiksi, on ilmeistä, että "pimeys" heavy-rockin kielellä voi avata ikkunan rikkaaseen ja vaihtelevaan diskursiivisten käytäntöjen kenttään. Tämä on oleellista Kesä-videon heavy-viitteissä. Tätä tulkintaa vahvistavat myös sellaiset videolla nähtävät, *Spinal Tap* -elokuvan (alunp. 1984) myötä syntyneet heavy-musiikin refleksiiviset merkitsijät kuten pään heiluttaminen,¹⁷ simuloitu pyrotekniikka ja pakanallisten rituaalien hyödyntäminen, jotka myös lieventävät heavy-musiikin "pimeyttä" ja "pessimismiä". Tällaiset vahvasti performatiiviset tekijät Vilkkumaan musiikkivideoissa tekevät jokapäiväisen kärsimyksen banaalisuudesta karnevalistisen speaktaakkelin.

Välke: ylimitoitettu ehdistus ja performatiivisuus

Laulun intensiteetti saavuttaa huippunsa väliskeessä. Kitaralla soitettu hellittämätön oktaavin aksentointi kasvattaa musiikillista jännitettä, mikä johtaa valtaavaan musiikillisen energian kuohahtamiseen. Sähkökitaran "wah-wah"-efektin tuottama "hallitsematon" sointi lisää osaltaan musiikin dramaattista latausta. Sitten Vilkkumaan laulu hyökkää sisään yllättäen ja dominanttitehoisena samanaikaisesti kun kitaristi tekee vastaavan purkautumisen ja vapautumisen eleen iskemällä dempatusti kitaran kieliä pitkin soittimen kaulaa, mikä tuottaa säröisän ja rämisten alaspäin liukuvan atonaalisen efektin. Tämä on laulun kulminaatiopiste, jossa tonaalista dominanttitehoa venytetään yli neljä tahtia ja Vilkkumaa lisää dramaattisuutta pienen sekunnin laajuisella trillinkaltaisella eleellä (jossa g ja as-sävelet vuorottelevat). Tonaalisen musiikin dominanttitehon konventionaalinen esitys on siis tässä liioiteltu, ylimitoitettu¹⁸ tavalla, joka tuo mieleen David Brackettin (1995, 145) pohdinnan tonaalisten käytäntöjen ironisesta käytöstä James Brownin kappaleessa *Superbad*. Vertaus saattaa tuntua kaukaa haetulta, mutta Vilkkumaan ja Brownin musiikillisille tyyleille on yhteistä liioitteleva itseilmaisuus, joka näkyy ja kuuluu niin esittäjänsä ruumiissa kuin laulun musiikillisessa ilmaisussa. Vilkkumaalla on Brownin tavoin taipumus

¹⁶ Heavy-musiikin positiivisia kulttuurisia ominaisuuksia käsitellään mm. seuraavissa lähteissä: Straw 1993; Walser 1993; Fast 2001.

¹⁷ Vilkkumaa kertoo virallisilla kotisivuillaan, että pään heiluttaminen musiikkivideon tekoprosessissa oli niin voimakasta, että "jätkiltä meni niskat tukkoon". [http://www.maijavilkkumaa.net/diary.php?archive=1127072478&subaction=list-archive&\(tark. 10.8.2006\)](http://www.maijavilkkumaa.net/diary.php?archive=1127072478&subaction=list-archive&(tark. 10.8.2006)).

¹⁸ Tässä mielessä Kesä-laulun väliskeen loppu – samoin kuin myöhemmin käsittelemäni kertosäkeen alku – toimii kuten Lawrence Kramerin mainitsemat musiikilliset "ylideterminaation pisteet". Tällaiset pisteet ovat Kramerin mukaan musiikin diskursin merkittävimpiä kohtia, eräänlaisia musiikillisten koodien ylenmääräisiä risteymiä, jotka toimivat myös tulkinnallisten näkökulmien lähtökohtina. "Tulkinta pakenee murroskohtia, joilla yleensä tarkoitetaan yli- tai alimääräytymiskohtia, jotka yhtäältä ovat aukkoja, puutteita tai puuttuvia yhteyksiä, toisaalta liiallisia kuvioita, ylimääräisiä toistoja ja liiallisia yhteyksiä." (Kramer 1990, 12.)

venyttää musiikillisia rakenteita tavanomaista pitemmiksi eli yleisesti hyväksytyistä ja totutuista normeista poiketen. Tämä on erityisen näkyvää vahvoissa kadensseissa, joissa tavanomaisin tonaalisiin käytännöin koodattu "ahdistus" (tonaalinen jännite) päättyy lupaukseen lähestyvistä vapautumisesta. Monissa Vilkkumaan lauluissa kadenssi hoippuu vapautumisen rajamailla kauemmin kuin mitä yleensä populaarimusiikissa on tapana. Samalla laulaja vielä "lisää kierroksia" rakentamalla kadenssiin jännitteisen levottomuuden tuntua laulamalla melodiaa, jossa soinnun sävelet vaihtelevat sointuun kuulumattomien – jännitettä lisäävien – naapurisävelien kanssa laulun kerronnallista sisältöä liioitellusti korostaen.

Tällainen tonaalisten konventioiden *melodramaattista* muotoa rakentava käyttö, joka nimenomaan tuo esiin tonaalisten käytäntöjen konventionaalisuuden eli niiden konstruktivisuuden, korostaa musiikin performatiivisuutta. Kuten Thomas Elsaesser (1972, 13) on määritellyt, melodraama voidaan käsittää kerronnalliseksi muodoksi, jossa sosiaalisten suhteiden korostunut merkitys luo "painetta [– –], joka kasautuu henkilöihin". Tämä melodraaman keskeisin piirre pätee sekä Vilkkumaan laulujen musiikilliseen rakenteeseen että niiden sanoitusten sisältämiin juoniin. Yksityiskohtaisemmin tarkasteltuna Vilkkumaan laulujen melodramaattiseksi koodatut konventiot muistuttavat *burleskia* melodraamaa eli näytelmän muotoa, joka rinnastaa riemukkaan (korkean) ja tavallisen (matalan) ja pyrkii siten osoittamaan edellisen naamioituneisuuden eli konstruktio-luonteen (Dentith 2000, 147).¹⁹ Tällainen parodinen kritiikki ei kuitenkaan ole Vilkkumaan musiikissa aina suoraviivaista tai selkeästi esitettyä. Kesässä burleskinomainen vastakkainasettelu on hienovaraisempaa kuin esimerkiksi sellaisissa Vilkkumaan lauluissa kuin *Väärin*, *Ingalsin Laura* ja *Ei saa surettaa*, joissa arkipäiväisen ja korkean vastakkain asettaminen on helpommin tunnistettavaa. Tarkasteltaessa näiden kappaleiden diskursiivista kontekstia – sanat mukaan lukien – huomataan, että "korkea" musiikillinen diskurssi sisältää eksplisiittistä klassisen musiikin merkkien käyttöä: esimerkiksi romanttisia viuluja, flyygelin tai suoran tekstuaalisen lainauksen kuten laulussa *Väärin*.

¹⁹ Burleski pilkka sisältää aina ajatuksen valepuvun taakse naamioitumisesta. Vilkkumaan kohdalla voidaan tarkastella myös sitä, mitä hänen levynkansikuvissa käyttämänsä (vale)puvut edustavat – erityisesti viitataan tässä albumeihin *Ei ja Se ei olekaan niin*. Leopardikuviot, kirkukuvioiset (kullanväriset ja punaiset) piikkikorkokengät, höyhenpuuhkat, paljetit ja boheemi kampausta viittaavat kaikki mielihyvään, jota ylenpalttinen esiintyminen tuottaa, ja muistuttavat (miespuolisen) drag-taiteilijan varustusta. Asusteet ovat luonteeltaan niin fetisistisiä, että niiden voi joissakin levynkansissa ajatella tarkoituksellisen ironisesti korvaavan laulajan "oman itsen". Butler (1993, 125) huomauttaa teoksessaan *Bodies that Matter*, ettei dragin ja sukupuolisen kumouksellisuuden suhde ole itsestään selvä tai välttämätön. Kun naisartisti (Vilkkumaa) omii miehisen transseksuaalisuuden/sukupuolisuuden käytäntöjä, ele epäilemättä kantaa mukanaan kaksin verroin "kieroutunutta" kumouksellista voimaa monipolvisessa performatiivisuudessaan. Samankaltaista käsittelyä voidaan nähdä myös Vilkkumaan tavassa käyttää musiikillisten rakenteiden konventionaalisia sukupuolittuneita merkityksiä. Tässä mielessä Vilkkumaa työstää musiikillisia rakenteita kumouksellisesti hyvin konkreettisella tavalla.

Tässä yhteydessä on huomattava, ettei parodian tarvitse aina sisältää pilkkaa, kuten monet parodian teoreetikotkin toteavat (Dentith 2000, 147; Hutcheon 1985, 32). Sen sijaan parodia paljastaa aina parodian kohteen tyyllilajin epäluonnollisuuden eli denaturalisoi kohteensa edustaman diskurssin muodon yksinkertaisen vastakkainasettelun avulla. Parodian tuottamasta diskursiivisesta kaksoissidoksesta johtuen (esim. Rose 1993, 226) omaksujan oman diskurssin laji tai muoto (eli laji/muoto, johon lainaus sisältyy) ei kuitenkaan selviä sekään parodiasta muuttumattomana. Tämä käy ilmi myös seuraavasta Vilkkumaan musiikin heavy-viitteiden analyysistä.

Audiovisuaaliset suhteet: konventionaaliset keinot

En kiistä Vilkkumaan Kesä-laulun tarkastelussani musiikin ensisijaisuutta suhteessa samannimiseen musiikkivideoon. Jo pintapuolisella Kesä-videon katse- lulla selviää, että musiikin ja sanoituksen rakentamat merkitysollutvuudet ovat muodostaneet lähtökohdan musiikkivideon visuaaliselle tekstile. Esimerkiksi videon lavastus hyödyntää sellaisia stereotyyppisiä rock-musiikin audiovisuaalisen kommunikaation muotoja, jotka Goodwinin (1992, 77) mukaan toimivat autenttisuuden merkkeinä. Niihin kuuluvat esimerkiksi harjoituslissa ("treeni- kämpässä") tapahtuva kuvaus sekä katsojan suora puhuttelu, jossa laulaja-tähti ylläpitää katsekontaktia katsojaan (kameraan) tavalla, joka simuloi live-esityk- sen suoraa kommunikaatiotapaa. Goodwinin (ibid. 78) mukaan musiikkivideoi- den suunnittelun nykykäytännöt ovat itse asiassa ottaneet uudelleen käyttöön konservatiivisen "läpinäkyvyyden ideologian"; tässä Goodwin asettuu vastak- kaiselle kannalle suhteessa niihin aiempiin näkemyksiin musiikkivideoista, jotka ovat korostaneet musiikkivideoiden audiovisuaalisten tekniikoiden kumouksel- lisuutta ja avantgardistisuutta.²⁰ Vilkkumaan videota tarkasteltaessa on todetta- va, että jotkut audiovisuaaliset näkökulmat tukevat Goodwinin kantaa, jotkut taas asettuvat sitä vastaan ja ehdottavat vähemmän läpinäkyvää ja vähemmän ilmeisellä tavalla välittyntä puhuttelun muotoa.

Vilkkumaan videon vaikutelmaa simuloidusta live-esiintymisestä on kuiten- kin vaikea ohittaa ja se rakentaa vahvoja viestejä. Esimerkiksi se rakentaa voi- makasta tunnetta bändistä toimijana. Toimijan roolissa on erityisesti Vilkkumaa, jonka suhde kameraan on samanaikaisesti voimakas ja käskävä. Vilkkumaan toi- minnan ja kameraan kohdistuvan "vastakatseen" ilmentävä itsevarmuus kertoo siitä, että hän hallitsee sekä yleisöä että muusikoita. Visuaalisella kuvauksella on tässä oma merkityksensä. Kamerakulmien valinta säkeistöjen ja välkkeiden kohdalla heijastaa suoraan sitä musiikillisen intensiteetin kasvuprosessia, jota olen jo edellä kuvannut. Ensimmäisen säkeistön otokset laulajasta vaihtelevat puolilähikuvien ja laajempien kuvakulmien välillä. Satunnaisen oloisissa puolilä- hikuvissa (joissa siis nähdään laulajan pää ja hartiat), jotka ovat välttämättömiä laulajan ja katsojan välisen yhteyden muodostumisessa, Vilkkumaa on yleensä kuvan laidalla. Toisen säkeistön otoksissa esiintyy enemmän suuria lähikuvia

²⁰ Läpinäkyvyyden ideologian haastamisesta rock-esitysten kontekstissa ks. Richardson 2005.

(joissa vain osa kasvoista mahtuu kuvaan), mikä rakentaa laulajan ja vastaanottajan välisen läheisyyden ja intensiteetin kasvua. Tämä prosessi saavuttaa huipunsa välikkeessä, joka on musiikillisesti laulun energisin ja voimakkain jakso. Välikkeen alussa nähdään erikoislähikuva laulajasta, ja sen lopussa nähdään vain laulajan katseesta –ilmistä – koostuva, kyseisen musiikkivideon suurin erikoislähikuva, joka yhdistyy vastaavaan musiikilliseen ”ylilyöntiin”. Välikkeessä esitellään myös uusi kuvakulma, jossa bändiä kuvataan takaapäin, mikä ikään kuin synnyttää vaikutelman katsojan osallistumisesta esitykseen.

Läheisyyden kuvallinen kasvattaminen yhä suurempien lähikuvien muodossa on konventionaalista ja odotettavaa seksuaalisoiduissa audiovisuaalisissa esityksissä. Vilkkumaan Kesä-videon välikkeessä nähdään lähikuvana sekä laulajan että kitaristin kengät, mutta näiden lähiotosten funktiot vaikuttavat erilaisilta. Vaikka Vilkkumaan jalkoihin kohdistuneessa otoksessa nähdään myös jonkin verran mikrofonitelineen liikettä, huomiota herättävintä otoksessa ovat Vilkkumaan piikkikorkoiset kengät ja tummat nailonsukat. Nämä asusteet täydentävät Vilkkumaan vartaloa myötäilevää valkoista satiinimekkoa, joka täyttää ”rockprinsessan” imagoon liittyvät odotukset. Kyse on roolista, joka on tavanomaisempi muille suomalaisen rock-musiikin naislaulajille kuten esimerkiksi Nightwishin entiselle laulajalle Tarja Turuselle kuin Vilkkumaalle ja joka ei näytä sopivan kovin hyvin yhteen Vilkkumaan lavapersoonan muiden aspektien kanssa.

Lähikuvaa laulajan korkokengistä seuraa välittömästi lähikuva kitaristi Kososen koripallotossuista. Toisin kuin Vilkkumaan jalkineet – joiden päätarkoitus on epäilemättä seksuaalisoida hänen esitystään – Kososen jalkineet ovat mukana toiminnassa, jota ei voida erottaa hänen musiikillisesta esityksestään: jalka polkee wah wah -pedaalia. Madonnan tapaisiin naisartisteihin kohdistuneen laajan musiikintutkimuksen myötä (ks. esim. Fouz-Hernández & Jarman-Ivens [toim.] 2004; Hawkins 2002, 36–65; Cook 1998, 147–173) nykytutkimuksessa pidetään yleisesti hyväksyttynä sitä, että naisesiintyjät pyrkivät näyttämään hohtokkailta ja haluttavilta erityisesti silloin, kun sillä viitataan vahvaan tunteeseen toimijuudesta – kuten käsittelemässäni Vilkkumaan videossa.

Jotkut tutkijat ovat kuitenkin tähdentäneet, että tutkimuksen pitäisi pyrkiä selvittämään sitä, milloin feminiinisyyden muodostuu (ruumiin ja seksuaalisuuden kannalta) merkityksi kategoriaksi vastakohtana ”neutraalille” maskuliinisuudelle. Tasapuolisuuden nimissä voitaisiin väittää, että Vilkkumaan videolla bändin miespuolisten jäsenten esitys on aivan yhtä ruumiillistettua ja seksuaalista kuin Vilkkumaankin. Valkoisista paidoista, kirkkaanpunaisista solmioista ja tummista housuista koostuviin ”univormuihin” sonnustautuneina bändin miesmuusikoiden huomiota herättävä ”värikoodaus” tuo mieleen amerikkalaisen White Stripes -duon. Lisäksi he säestävät laulajaa energisellä esityksellä, jonka liioiteltu performatiivisuus välittää vaikutelmaa teennäisestä sankaruudesta. Kosonen käsittelee matalalla roikkuvaa Gibson Flying V -kitaraansa tavalla, joka helposti voidaan tulkita refleksiiviseksi. Tämä V-kirjaimen muotoinen ”uskalias” ja ”röyhkeä” kitara on *cock rock* -tyylin ruumiillistuma (ks. Frith & McRobbie 1990, 374–375; Middleton 1990, 259–260; Fast 2001, 162–163; Richardson 2006). Kitaristi näyttää olevan tästä kulttuurisesta ulottuvuudesta varsin tietoinen suo-

rittaessaan sellaisia soittoeleitä ja -tekniikoita, jotka vuosikymmen sitten olisivat saaneet tarkkasilmäisen yleisön kiemurtelemaan nolona. Samaa tyyliä ilmentää kosketinsoittaja Tero Pennanen, joka pysyy laulun alkutahtien aikana paikallaan mutta joka ikään kuin musiikin nostamana intoutuu painiotteluun Hammond-urkujensa kanssa. Näiden performatiivisten toimintojen tuottama mielihyvä on niin suuri, ettei voi kuin ihmetellä, eikö tämä jo jossain määrin syrjäytä selkeää parodian elementtiä jonkinlaisen ”uus-tosissaanolemisen” muotona.²¹

Audiovisuaalinen refleksiivisyys

Missä määrin tämä refleksiivinen käänne sitten heijastuu Kesä-musiikkivideon kuvaustekniikkaan? Kuten jo olen todennut, video rakentaa jatkuvaa kasvua kohti yhä suurempaa intiimiyttä, mitä toteutetaan ennen kaikkea välikkeen ja säikeistön oioissa. Tarkasteltaessa videon visuaalisen ja musiikillisen tason synkroniaa mikrotasolla huomataan, että autenttisen ilmauksen tunnetta rakennetaan kamerakulmien jatkuvilla vaihtumisilla, odottamattomilla zoomauksilla, leikkauksilla ja nopealla panoroinnilla sekä simuloimalla kameran ”kyvyttömyyttä” pysyvä tarkennettuna. Vaikutelma on, että kamera seuraa esitystä spontaanisti ja kärsimättömästi eikä pitäydy tiukasti kiinni laulun rakenteen ajallisissa raameissa tai kuvauskulmien tilallisissa konventioissa. MTV:stä (*music television*) alkunsa saanut kuvaustapa on vaikuttanut merkittäväällä tavalla myös viime aikojen elokuvaan, ja se tuo mieleen sellaisen nopeuden ja energian, joka yleensä yhdistetään nuorisokulttuuriin (Dickinson 2003).

Jos palaamme tarkastelussa näyttämöllepanoon liittyviin seikkoihin, voidaan todeta, että myös videon treenitila-lavastukseen liittyviä аспектеja voitaisiin pitää refleksiivisinä ja ”epärealistisinä”. Kuva tilasta, joka on vuorattu koko seinän kattavilla Marshall-vahvistinpinnoilla ja muilla ”bändikamoilla”, muistuttaa todellisuudessa varsin vähän rock-yhtyeiden harjoitustilaa. Lavastuksessa on kyse samanlaisesta liioittelun parodisesta retoriikasta kuin bändin esiintymisessäkin. Vieläkin merkittävämpää on se, että kaikki tämä ”teeskennelty realismi” tulee kertosaheen alussa yhtäkkiä hylätyksi Alfred Hitchcockin elokuvista tutulla tekniikalla. Kyse on zoomauksen ja taaksepäin suuntautuneen kamera-ajon samanaikaisesta yhdistelmästä muodostuvasta tekniikasta, jota *Vertigossa* käytetään ilmentämään elokuvan päähenkilön (Scottien/James Stewart) epävaakaata tajunnantilaa (korkeanpaikan kammosta ja siihen liittyvistä psykologisista tekijöistä johtuvaa huimausta). Tekniikkaa on viime aikoina käytetty merkillepantavan paljon erilaisissa vakavissa ja koomisissa audiovisuaalisissa konteksteissa. Kun tällä tekniikalla tarkennetaan ihmiskasvoihin, kuten Kesä-videossa tapahtuu, efekti rakentaa korostettua subjektiivisuutta *per se*: kasvot pysyvät tarkennettuina mutta tausta liukenee, häipyä utuisaksi ja näyttää vetäytyvän.

²¹ Tässä mielessä Vilkkumaan yhtyeen muusikoiden esiintymistapa muistuttaa Darkness-yhtyeen kitaristin Justin Hawkinsin tyyliä tai Madonnan *Drowned World* -kiertueen kitaristia, jonka t-paidan teksti ”rockjumala” viittasi selkeästi ironiseen alatekstiin. Refleksiivisyys on saanut yhä enenevässä määrin merkittävää sijaa suomalaisessa rockissa viime vuosina, kuten olen todennut toisessa artikkelissani (Richardson 2006).

Kesä-videossa tämä tekniikka saa lisäpainoa taustan tummenemisesta ja samanaikaisesta Viikkumaan pään takaa tulevasta valaistuksesta, joka saa aikaan surrealistisen halo-efektin. Se tapahtuu samanaikaisesti kertosäkeen musiikillisen kudoksen äkillisen häviämisen kanssa.

Tämä on esimerkki siitä, miten Kesä-musiikkivideon kuvaustekniikka vastaa varsin suoraan laulun musiikillisia ja kielellisiä merkityksiä ja miten kaikki videon mediaaliset kerrokset viittaavat samaan sisällölliseen ideaan: siirtymiseen kollektiivisesta tajunnallisuudesta individualistiseen tietoisuuteen. Laulaja (tai laulun minä) siirtyy arkipäivän tilaan ja aikaan liittyvästä viitemaailmasta idealisoituun toiseen maailmaan, jonka ohimenevyydestä ja keinotekoisuudesta ollaan koko ajan tietoisia. Siirtymisen tunnetta säestää kuvallisesti myös voikukansiemenistä muodostuva ”taikapöly”, jota kesäinen tuulenvire lennättää. Kuva taikapölystä kehystämässä lumoutuneen laulajan kasvoja on toteutettu jälkituotantotekniikalla, joka muistuttaa varsin paljon Crashin musiikkivideota *Star* (2002), joka on Tommi Pietiläisen ohjaama. Kumpikin video rakentaa kuvan idealisoidusta luonnosta tavalla, joka luo sille merkityksen arkielämän keskeytyksenä, hetken pakotilana, joka sallii kertojan muistella kadonnutta viattomuutta ja kokea huumavaan nuoruuden hetkellisen läsnäolon. Molemmissa tapauksissa tämä luonnon tai menneen muistamisen kokemus viittaa kesään, joka perinteisesti tarkoittaa vapautusta työelämän huolista, etenkin suomalaisessa kulttuurissa, jota luonnehtii lyhyt kesä ja jyrkät vuodenaikojen vaihtelut (vrt. Richardson 2006).

Muistoja kertojan kaipaamasta maailmasta esitellään kertosäkeen toisessa osassa, kun taikapöly on hajonnut ja laulaja on äkillisesti palannut (kollektiiviseen) asetelmaan bändin harjoitustilassa; äkillistä siirtymän tunnetta rakentaa nopea ja dramaattinen valaistuksen muutos. Tässä osassa nähdään postkorttikuvien sarja, joka sisältää stereotyyppistä suomalaista kesäkuvastoa kuten puoliksi juotuja Karjala-olutpulloja (joiden kansallinen menetyksen ja kaihon symboliikka ei jää monellekaan katsojalle hämäräksi²²), hiljaisessa satamassa lepäviä veneitä, matkakuvia, autioita katuja valoisassa kesäyössä ja festivaalijuhliloita ynnä muuta. Kuviin liittyy suomalaisuuden ohella myös vapauden, nuoruuden ja kapinan merkityksiä. Video sisältää vain muutaman laulun sanoja suoran realistisesti havainnollistavan kuvan, kuten esimerkiksi viimeisen säkeistön aikana nähtävän lähikuvan tupakantumpista, joka liittyy sanoituksen tupakantuoksuisiin sormiin (”sormissa tuoksuu tupakka”). Nostalgiseen sanoitukseen yhdistettynä kuvat rakentavat melankoliaa, joka syntyy yhtä paljon kuvien ohimenevästä visuaalisesta käsittelystä kuin kuvien sisältöjen viitemerkityksistä.

Staattisten kuvien käyttö ja nostalgia

Kesä-musiikkivideon nostalgisten kuvien käyttöön tuo mielenkiintoisen näkökulman Roland Barthesin näkemykset valokuvasta. Teoksessaan *Valoisa huone* (1993) Barthes pohtii valokuvallisen merkitysijän melankolista luonnetta sellaista haavekuvien sarjaa vasten, jonka keskipisteenä toimii joukko valokuvia Barthesin (vähän ennen kirjan kirjoittamisajankohtaa) kuolleesta äidistä vanhana nai-

²² Karjalan myyttisyydestä ks. Lehtonen 2004b, 62.

sena ja nuorena tyttönä. Valokuvan pysäyttämän ajan paradoksin kautta työstä on tullut "Barthesin pieni tyttö". Keskeinen käsite Barthesin valokuvaa koskevissa pohdintoissa on *punctum*, joka tarkoittaa valokuvan pientä yksityiskohtaa, jonka merkitys katsojalle ylittää sen ilmitason esittävät funktiot. Barthes avaa tätä käsitettä asettamalla sen vastakohtaksi *studiumin* käsitteen, joka liittyy läheisemmin kuvan yksiselitteisempään symboliseen merkitykseen.²³ (Barthes 1993, 96.) Barthesin käsitteiden valossa Vilkkumaan Kesä-videon välikkeiden viimeisiä tahteja voidaan tarkastella laulun *punctumina*, joka musiikillisten yllälyöntien avulla kääntää vastaanottajan huomion pois laulun tarinan ilmitason merkityksmaailmasta ja siirtää sen toisaalta refleksiivisten merkitysten ja toisaalta intensiteettien leikkien alueelle.

Barthes kuitenkin esittelee valokuvaa käsittelevässä kirjassaan myös kolmannen käsitteen, toisen *punctumin*. Ensimmäinen *punctum* viittaa tietynlaiseen yksityiskohtaan, toinen *punctum* intensiteettiin: "tämä uusi *punctum*, joka ei enää ole muotoa vaan intensiteettiä, on Aika, *noemen* ("sen-mikä-on-ollut") repivä painotus, sen puhdas esitysmuoto". (Barthes 1993, 96.) "Poissaolon läsnäolona" (ibid. 106) kuva antaa todistuksen siitä, miten asiat ovat olleet jonakin tiettyinä ajallisena hetkenä. Siten kuva autentisoi läsnäolon mutta muistuttaa samalla katsojaa siitä, että kuvaan vangittu todellisuus on peruuttamattomasti mennyttä. Tällainen tekstuaalinen mekanismi on Kesä-videonkin postkorttien sarjassa merkitsevä ja varmaankin kyseisten pysäytyskuvien käytön päämotiivi: oleellista tämän diashow-osan ilmaisuvoimaisessa toiminnassa on juuri se, "mikä on lakannut olemasta". Vaikka pysäytyskuvat tulevatkin laulun sanojen ja bändin mukaansatempaavan esityksen kautta personalisoiduiksi, kuvat pysyvät riittävän epämääräisinä antaakseen huomattavasti tilaa vaihtoehtoisille tulkinnoille ja yksilöllisille vastaanoton muodoille varsinkin suomalaisen kulttuurin kontekstissa (mikä on tietenkin Vilkkumaan ensisijainen tulkintaryhmä). Tässä mielessä kuvat edustavat "lajityypillisesti" eräänlaista jokamiehen tai -naisen kesää, joka sijoittuu ajallisesti varsin lähelle nykyhetkeä (noin vuosikymmenen tai kahden takaiseen menneisyyteen).

Pysäytyskuvien ja ruumiillistetun esityksen tekstuaalinen voima muodostaa ilmaisullisen vastakohtan sille intensifikaation prosessille, joka tapahtuu musiikin tasolla. Välikkeen musiikillinen intensiivisyys säilyy koko viimeisen kertosäkeen ajan, sillä nyt siinä ei tapahdu samanlaista soittimien poisjäämistä kuin kahdella tätä edeltäneellä kerralla. Siten musiikillinen intensiteetti säilyy myös "pimeyden teeman" viimeisessä toistossa, joka tässä kontekstissa keskeytyy epätydyttävällä tavalla laskemalla a-tritonuksesta yhtä riitasointuiseen matalaan f:ään. Laulu loppuu myös rytmisessä mielessä äkillisesti nelijakoisen tahdin takapotkulle, joka on monimerkityksisesti koodattu kolmitahtisen kuvion viimeiselle iskulle. Siten koko lauluun jää "hankalalta" kuulostava avoin loppu.

²³ Näistä Barthesin käsitteistä audiovisuaalisen analyysin yhteydessä ks. myös Neumeyer & Neumeyer 2006.

An-na ja *Di*-a-na: identiteetin lokalisointi – kuulumisen esittäminen

Yksi keskeisistä kysymyksistä, joihin Vilkkumaan laulut *Väärin* ja *Kesä* tuntuvat suhtautuvan varsin eri tavoin, on piirre, jota kutsun *paikallisuuden tunteeksi*. Tarkoitan sillä ilmaisua, jossa tekijän ääni jakautuu ja ikään kuin risteää muiden laulun rakentamien (sisäisten) äänien kanssa. Paikallisuuden tunteella Vilkkumaa merkitsee selkeän alueen, johon liittyvien tarkkanäköisten ja arvolatautuneiden havaintojen avulla laulu kohdistuu tiettyyn kuulijakuntaan. Vilkkumaa laulaa (puhekielistä) suomea ja luopuu siten mahdollisuudesta puhutella kansainvälistä yleisöä – toisin kuin HIM, The Crash, Poets of The Fall, The Rasmus ja Kwan, jotka kaikki ovat jossain määrin saavuttaneet kansainvälistä menestystä. Tästä huolimatta Vilkkumaan valinnalla on potentiaalisesti suuri etu. Vilkkumaa hyödyntää suomalaisen lyriikan arvostettua perinnettä, jossa laulunkirjoittaja on vakiinnuttanut asemansa ”kansan äänitorvena”²⁴, mikä ei olisi mahdollista jollakin toisella kielellä laulamalla. Lisäksi Vilkkumaa tekee tämän aivan omalla ja hyvin tunnistettavalla tyylillä. Sellaiset lauluntekijät kuin äskettäin kuollut Juice Leskinen, Hector, J. Karjalainen ja Heikki Salo ovat kaikki muuttaneet suomalaista laulusanoitustyyliä omilla tavoillaan (ks. Kurkela 2003, 583–589). Myös Vilkkumaa osallistuu tähän projektiin.

Vilkkumaan kohdalla tulee edelliseen huomioon vielä lisätä, että Vilkkumaan merkitys on erityisen voimakas naisen kokemuksiä käsittelevälle lauluperinteelle – ja naisen kokemusmaailmasta ammentaminen vaikuttaa tietenkin samalla koko suomalaisen sanoitusperinteen ilmaisulliseen kenttään.²⁵ Kuitenkin sen korostaminen, että Vilkkumaan ääni on selkeästi ”naisen ääni”, saattaa luoda vaikutelman itsestään selvän asian jankuttamisesta tai monisyisen kysymyksen yksinkertaistavasta redusoimisesta. Lisäksi siinä piilee vaara essentialisoida Vilkkumaan taito laulunkirjoittajana ja esittäjänä sukupuolelle ominaisiin tekijöihin. Mikään tällainen ei ole ollut tarkoituksenani vaikka haluankin tuoda esiin myös joitakin Vilkkumaan taiteilijuuteen ja hänen lauluihinsa liittyviä sukupuolisia merkityksiä. Sellaisia ovat esimerkiksi laulujen sisältämät viittaukset naisisiin tyyliihin ja lajityyppeihin sekä naispuolisten päähenkilöiden asemaan ja määrään Vilkkumaan lauluissa. Edelleen niitä ovat laulujen sisältämät ”feministiset” aiheet kuten yhteiskunnan ja kulttuurin naiselle asettamat epärealistiset

²⁴ Kansan käsitteen ongelmallisuudesta musiikintutkimuksen näkökulmasta ks. esim. Middleton 2006, 23. Myös Löytyn (2004) oivallinen kritiikki ”tavallisuudesta” kansanidentiteetin määrääjänä olisi hyvä pitää tässä mielessä. Toteamus, että ”olen ihan tavallinen suomalainen”, ei ole aivan viaton ele vaan ”merkitsee monesti laskelmoitua askelta alaspäin kansan pariin” (ibid. 48). Se myös pitää sisällään ajatuksen, ”jonka mukaan on olemassa myös sekä epätavallisia suomalaisia että ei-suomalaisia, joista tavalliseksi suomalaiseksi julistautuminen pyrkii erottamaan lausujansa” (ibid. 51).

²⁵ Tarkoitan tällä sitä, että Vilkkumaan musiikkiin tutustumisen jälkeen on vaikea kuulla Sielun Veljien, Eppu Normaalin tai Kolmannen Naisen musiikkia ihan samalla tavalla kuin ennen. Naisen (Vilkkumaan) äänen olemassaolo suomenkielisen populaarimusiikin ilmaisukentällä relativisoi koko kyseisen kentän.

odotukset ja niiden vaikutukset naisiin/tyttöihin (vrt. esim. *Ingalsin Laura*). Samoin sitä ovat arkipäivän feminiinisen trivian painottaminen (vrt. esim. *Kristiina* ja sen koukku ”mitkä ihanat vaatteet”; vrt. myös kyseisen albumin nimi *Meikit, ketjut ja vyöt*) sekä huomion kiinnittäminen aistimaailman ja ruumiillisuuden kokemuksiin (jota jo edellä olen käsitellyt). Myös ”kaksiääninen” kerronnallinen lähestymistapa laulujen musiikillisessa rakentumisessa ja sen sisällöissä voidaan liittää sukupuoli-sensitiiviseen tarkasteluun.

Vilkkumaan lauluissa naisen kokemusmaailmaan liittyvät aspektit yhdistyvät usein edellä viittaamaani lokalisaation (paikallisuuden) teemaan (vrt. Slobin 1992). Yhdeksi esimerkiksi tästä käy laulu *Ei saa surettaa*, jonka eepiset mitat ja tyyllinen moninaisuus tuovat mieleen progressiivisen rockin, vaikka laulun kulttuuriset viitteet klassiseen musiikkiin, tyttökirjallisuuteen ja heavy metal -musiikkiin liittyvät pääasiassa laulun sanalliseen kerrontaan eikä niillä ole juuri liittyväkohtia musikoiden virtuoosisuuden esittelemiseen.

Ei saa surettaa on mustan humoristinen kertomus Saarasta, jonka kahdeksanvuotis-syntymäpäiväjuhlan ilkeä Tuija sabotoi. Tuija, jota musiikissa ilmentää laulun ainoa vähennetty sointu, peruuttaa kutsun kaikilta muilta juhlavierailta. Tällä juonittelulla hän pyrkii saavuttamaan päivänsankarin jakamattoman huomion ja ystävyiden. Kertosäe kertoo antisankarin (Tuijan) kieroutuneesta mielenlaadusta. Siinä kuullaan klassisia viuluja keinuvassa valsirytmisessä ja flyygelin murtosointuja romanttisten etydien tyyliin (mitkä merkitsevät erityisen feminiinistä tyyliä). Samalla laulaja kuvailee Tuijan esittämää toivetta siitä, että kyseiset kaksi ystävää leikkisivät prinsessaa (”leikittäiskö prinsessaa”) ja sitten tulisivat ikuisiksi ystäviksi (”ikuisiksi ystäviksi tultais”) kuten Anna ja Diana tyttökirjassa *Annan nuoruusvuodet*²⁶. Piano ja viulut, jotka kiteyttävät tyttökirjan päähenkilön sovinnaiset ja kunnolliset porvarilliset ihanteet, sekä liioiteltu tunne maaseudun rauhasta koodautuu laulussa ”toiseksi” ja ”itsepetokseksi”. Tämä musiikillinen tekijä on täysin vastakkainen voimakkaalle ja raskaalle kitarariffille, joka välittää (ylidramatisoituneesti) tilanteen tulta ja tulikiveä sisältävän todellisuuden. Myös kyseinen riffi pitää sisällään kiinnostavan intertekstuaalisen sisällön: sen rytmi-aihe on johdettu Led Zeppelinin *Kashmir*-kappaleesta. Aihe muodostaa perustan laskevalle kromaattiselle kitarariffille, joka kasvaa despoottisessa intensiteetissä (c–h –b; e–es–d; g–fis–f; oktaavia korkeammalta c–h–b). Tämä riffi on aivan yhtä dysforinen kuin pimeyttä kuvaava riffi *Kesässä* (vrt. edellä). Se asettaa vastakkain ”korkean” (vieraan/toisen) ja ”matalan” (kotoisen/kotiutuneen) ja noudattaa tässä mielessä samanlaista retoriikkaa kuin laulu *Väärin*, jossa vastakkaisten voimien dialektiikan tuottama mielihyvä ei synny kyseisen vastakkainasettelun purkautumisesta (ratkaisusta suuntaan tai toiseen) vaan nimenomaan näiden vastakkaisten voimien ja intensiteettien vuorovaikutuksesta.

Mielenkiintoista on se, että Vilkkumaa pitää tärkeänä vastustaa kiusausta esittäen *Ei saa surettaa* -laulun intertekstuaalisten viittauksien kirjalliset lähteet niiden ”oikeassa” englanninkielisessä muodossa. Viittaukset on nimittäin esitety tarkalleen siten, kuin lauluntekijä on ne lapsuudessa ymmärtänyt:

²⁶ *Anna*-kirjasarjan kirjoittaja on L. M. Montgomery.

Ja kyllähän mä sellasia käytän, kuten "Anna ja Diana", jotka viittaa Vihervaaran Anna -tyttökirjoihin. Siksi se just lausutaankin "Diana", koska kun sitä lukee lapsena, niin siinä on sellaisia ihmisiä kuten "Matthew Guthberth" [sic], ja ne lausuu niin kuin lukee. (Gargamo & Vilkkumaa 2004, 218.)

Tässä on kyse kuitenkin muustakin kuin vain lapsuuskokemusten autenttisesta muistiin kirjaamisesta. Lauluntekوتا korostaa sellaista kulttuurisen omaksu- misen ulottuvuutta, joka seuraa kirjallisten vaikutteiden kulkeutumisesta kielel- listen ja kulttuuristen rajojen yli. Kulttuurinen ero tulee erityisen selväksi lainasa- nojen musikaalisessa muotoutumisessa. Fraasien "An-na" ja "Di-a-na" metrinen tarkkuus – jälkimmäisen jokainen tavu osuu triolin iskulle painon ollessa koros- tetusti ensimmäisellä tavulla – toimii todellakin kirjaimellisesti etäisyyden raken- tamisen strategiana, kun Vilkkumaa laulaa alun perin englanninkielisten nimien tilalla niiden suomenkielistetyt vastineet erityisellä painokkuudella. Kuten lau- lussa *Ingalsin Laura*, jonka nimi viittaa *Pieni talo preerialla* -kirjan ja televisiosarjan Laura Ingallsiin (joka myös kirjoitti alkuperäisen kirjasarjan), kyseessä on loka- lisaation muoto, jonka tunnistettavat ulkopuoliset vaikutteet toimivat sekä pai- kallisen kokemuksen kaikupohjana että niiden kanssa konfliktissa. Vilkkumaan tarinat ovat lähteitään brutaalimpia ja ehkä myös "todempia", mikä luo vankan pohjan Vilkkumaan implisiittiselle viittaamiinsa historiallisiin (ja ulkomaalaisiin) ja idealisoituihin sukupuolisiin identiteetteihin kohdistuvalle kritiikille.

Argumentoinnin päättäminen näihin toteamuksiin jättäisi kuitenkin huo- miotta sen selkeän mielihyvän, jota sekä lauluntekijä että laulun kuuntelijat saa- vat intertekstuaalisista viitteistä ja niiden luomista merkitysyhteyksistä. Se myös jättäisi huomiotta sen, missä määrin lokalisointiin liittyvät kulttuuriset muodot todella toimivat sellaisina – siis muotoina, jotka on kirjaimellisesti tuotu tänne ja tehty osaksi "vastaanottavaa" kulttuuriamme. *Anna-* ja *Pieni talo preerialla* -teosten kerronnalliset maailmat muistuttavat monin tavoin perinteiseen suo- malaiseen elämään sisältyviä aspekteja. Esimerkiksi maalaisympäristöllä on molemmissa tärkeä sija. Kanadalainen maaseutu, jota *Anna*-kirjat elävästi kuvaa- vat, muistuttaa monessa mielessä suomalaista maaseutua, ja niin tekevät myös muutamit *Pieni talo preerialla* -sarjassa kuvatut Yhdysvaltojen rajaseutukulttuu- rin piirteet. Molempien kirjasarjojen henkilöt asuvat perinteisissä puutaloissa ja niiden yhteisöt ovat pieniä, mikä muistuttaa monien suomalaisten (tai heidän vanhempiansa) kasvuympäristöä (vrt. Löfström 1998, 3). Lisäksi *Pieni talo pree- riialla* -sarjan perheellä (eli myös päähenkilöllä) Lauralla on pohjoismaista perua oleva sukunimi (ja Laura ja Anna ovat myös Suomessa käytössä olevia etunimiä). Maalaisuus on perinteisesti ollut tärkeä osa suomalaisuuden ideaa (Lehtonen 2004b). Suomalaisen nykyrockin kontekstissa maalaiselämään liittyvien aiheiden käsittelyyn kuuluu yleensä jonkinlainen käsitys paikallisesta identiteetistä. Seikka voidaan nähdä Vilkkumaan lisäksi monien muiden suomalaisartistien musiikkivideoissa, kuten esimerkiksi Pietiläisen ohjaamissa Crash-videoissa (ks. Richardson 2006). Erityisesti jo aiemmin mainitsemaani *Star*-musiikkivideon sisältyvät viittaukset Lassie-elokuvaan ovat osoituksia tällaisista monimerkityksi- sistä kulttuurisista kytkennöistä, jotka edustavat sekä Yhdysvaltojen kulttuuria (Kalliovuoria) että suomalaista maalaiselämää.

Vilkkumaan musiikissa on kuitenkin kyse monimutkaisemmasta merkityksenannosta kuin vain yksiselitteisestä agraarisesta eetoksesta, joka on suomalaisen kansalliseen tietoisuuteen iskostettua. *An*-nan ja *Di*-anan musiikki on vanhanaikaista ja kukkaromantiikassaan lumoavaa, mutta se on myös petollista samalla tavalla kuin miten *Ei saa surettua* -laulun antisankari identifioituu petturiksi säkeessä, joka perustuu Tuija-nimen ja *huijaa*-verbin loppusoinnulle. Itse asiassa tarinan konna tulee identifioiduksi vanhanaikaista maalaisromantiikkaa ilmentävän musiikin säestyksellä, johon tässä yhteydessä liittyy halventavia poporvarillisia merkityksiä ja joka siten muodostaa vastakohtaan yhteisöllisen ja urbaanin merkityksiä ilmentävälle heavy rock -tyylille yleisön laulattamisineen ja elektronisine tekniikoineen. Samoin *Kesän* kertosaakeen yhteisöllisyyttä ilmentävä toinen osa on musiikillisesti kaikkein ”kohottavin”, ja sitä edeltävät nostalgiset viittaukset (helsinkiläiseen?) kaupunkimaisemaan, jossa ”kaupunki [on] nöyränä sylissä”. Laulun säkeistöissä kuitenkin vältetään suoraviivaista luonnon ja kulttuurin vastakkainasettelua, ja päähenkilöt vertautuvat kadun reunalla kasvavaan heinäan (”me raukeina nojaillaan seinään, kadunreuna kasvaa heinää”).

Tämä mielikuva kulttuuriin tunkeutuvasta luonnosta viittaa sekä suomalaisen kaupunkimaaston konkreettiseen topografiaan, josta ”luonto” ei ole koskaan kovin kaukana, että maalaistunteen mentaaliin jälkiin paikallisessa kollektiivisessa tietoisuudessa, mitä nuorempi kaupunkilaiseksi itsensä mieltävä sukupolvi (Vilkkumaa mukaan lukien) hyvin ambivalentisti vastustaa. Jos haluttaisiin tämentää laulussa kerrottujen tapahtumien sijaintia, voisi esittää teesin, että nuoret oleskelevat Suomen nopeasti kasvavilla lähiöiden ja esikaupunkien alueilla, jotka edustavat eräänlaista liminaali-tilaa eli jonkinlaista raja- tai välitilaa kaupungin ja maaseudun välillä. Taidehistorioitsija Kirsi Saarikankaan (ks. Lehtonen 2004b) mukaan tällaisia alueita voi ”lähestyä sekä kaipuuna luontoon metsän keskelle että metsän asuttamisena, raivaamisena ja sivilisoimisena, yhteisöllisten sopimusten ulottamisena metsään”.

Osa Vilkkumaan ambivalentista viehtymyksestä amerikkalaiseen maaseutuun voidaan siis jäljittää suomalaiseen talonpoikaiskulttuuriin, jonka ydinarvot limittyvät Vilkkumaan laulussa taiteilijan epäkunnioittavan, epähierarkkisen, maanläheisen ja fyysisesti dynaamisen tyylin ilmentämän toisenlaisen henkisen ilmapiiriin kanssa. Maaseutuun liittyvät arvot sopivat hyvin yhteen autenttisuuden, rehellisyyden, läpinäkyvyyden, raa’an voiman ja muiden vastaavien perinteisesti rock-kulttuuriin liitettyjen ajatusten kanssa. Tästä syystä rockin estetiikka kaikkein raskaimmissakin muodoissaan sopi suomalaiseen kulttuuriin kenties paremmin kuin moneen muuhun kulttuuriin. Vaikka Vilkkumaan lauluista löytyy epäilemättä työväenluokan eetosta, joka on yhteneväistä perinteisten maalaiselämän arvojen kanssa, hänen musiikistaan voidaan löytää myös urbaaneja merkityksiä rakentavia piirteitä, kuten jo edelläkin toin esiin. Urbanit merkitykset ovat maalaisarvojen sijaan yhteneväisiä sellaisten suomalaista identiteettiä koskevien ”revisionististen” näkemysten kanssa, joissa teknologia, innovatiivisuus, varallisuus ja virtuoosisuus ovat tärkeällä sijalla (ks. Lehtonen 2004b, 74). Suomalaisessa kontekstissa tämä merkitsee perinteisten (”työväen”) maalaiselämään liittyvien arvojen siirtämistä kaupunkiympäristöön mutta myös joidenkin arvojen uudelleen kirjoittamista.

Voitaisiinkin väittää, että heavyrockin tyylit aina death metalista nu metaliin ovat monille suomalaisnuorille musiikillista kansankieltä, joka voidaan kaksijakoisen viitteistönsä perusteella identifioida sekä maalaiseksi että kaupunkilaiseksi – tai kenties ei kummaksikaan.²⁷ Tässä se eroaa esimerkiksi elektronisen tanssimusiikin (vrt. engl. EDM, *electronic dance music*) tyyleistä, joiden julkiset esitykset (butlerilaisessa mielessä) tapahtuvat sähköisten medioiden välittämänä ja lisäksi lähinnä urbaaneilla alueilla ja jotka siksi ovat vähemmän perinteisiä ja paikallisia musiikin muotoja. Sellainen suomalainen nykyrock, jota artikkeliniakin pyrkii valottamaan, edustaa kuitenkin jotakin muuta kuin sitä pääsääntöisesti miesten tekemää ei-refleksiivistä rockin valtavirtaa, jota Straw (1991) kutsuu ”ydinaluerockiksi” (engl. *heartland rock*) ja John Simon Frith (1998, 99) osuvassa Bruce Springsteenä koskevassa tarkastelussaan liittää poliittisesti konservatiivisen kohtalonuskon ja nostalgian. Siirtyessään sellaista musiikillisen ilmaisun muotoa kohti, jossa temporaaliset siirtymät rakentuvat hienovaraisista intensiteetin muutoksista ja jossa subjektiivisuus tulkitaan mustan ironisesti ja monimutkaisella tavalla ihmisuhteisiin, ruumiillisuuteen ja feminiinisyteen liittyväksi, Vilkkumaa on kirjoittanut suomalaisen rock-kulttuurin ilmaisuun liittyviä sääntöjä uusiksi. Kuten jo aiemmin mainitsin, nämä käytännöt ovat vain osittain yhteismitallisia suomalaisuutta koskevien perinteisten näkökulmien kanssa. Tämä voidaan nähdä todisteeksi jatkuvasta kulttuurisesta (vuoro)vaikutusprosessista, jota muun muassa kaupungistuminen, matkailu, koulutus, tekniset muutokset ja sukupuolipolitiikan muutokset luovat.²⁸ Sitä, minkälaisia ovat tällaisen kulttuurisen muutoksen poliittiset panokset, kuvaa oivasti Mikko Lehtonen (2004b, 75):

Jos muistamme pääasiassa ei-kaupunkilaista suomalaisuutta ja pidämme sitä päälle päätteeksi tavalla tai toisella aitona suomalaisuutena, on suhtautumisemme erilaisuuteen ja kulttuurin hybridisoitumiseen toinen kuin jos lähtökohtana on urbaani, medioitunut ja globaalistuva suomalaisuus, jota tavataan niin kaupungeissa kuin maaseudullakin. [– –] Siksi vastakkain ei tarvitse asettaa agraaria ja urbaania suo-

²⁷ Eurovision laulukilpailun voittanut hirviömäinen laulaja Mr. Lordi ilmaisi juuri tätä kaksijakoisuutta kannatellessaan televisiossa kylttiä, jossa luki ”torilla tavataan”. Vaikkei tämä viesti sopinutkaan Lordin groteskiin imagoon, se sopi suomalaisen kulttuurihistoriaan ja maalaiseetokseen, jotka muodostavat paikallista mentaliteettia koskevia käsityksiä. Palattuaan Suomeen bändi myös esiintyi Helsingin Kauppatorilla, joka on perinteisesti paikka, jossa maalaisuus tunkeutuu kaupunkilaisuuteen ja joka esiintyy myös merkittävässä roolissa Bahtinin karnevaalia koskevissa tulkinnoissa. Tietysti eleellä on myös vahvoja siteitä lähihistoriaan ja Suomen voittoon vuoden 1995 jääkiekon MM-kisoissa: voiton jälkeen Suomen maajoukkue juhli mestaruuttaan ensin Tukholmassa Sergelintorilla ja sitten Helsingin Kauppatorilla. On todennäköistä, ettei Lordille olisi tullut mieleen juhlia laulukilpailun voittoa kyseisellä torilla ilman tätä aiempaa mallia. Mutta silti voidaan kysyä, miksi sitten juuri tori – eikä esimerkiksi Helsingin Olympiastadion – on sopiva paikka tällaiselle juhlimiselle. Bahtinilaisesta näkökulmasta voidaan todeta, että tori on samalla sekä todellinen että mielikuvituksellinen paikka, eräänlainen liminaali-tila, jossa ”kansan” katsotaan sijaitsevan.

²⁸ Kansallisen identiteetin muuttuvista käsityksistä niiden sukupuoliset aspektit huomioiden ks. antologia *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli* (Gordon et al. [toim.] 2002).

malaisuutta, vaan sen sijaan on kritikoitava säiliömäisiä kuvia toisistaan irrallisista maaseudusta ja kaupungeista ja niiden sijaan tuotettava kuva sekä maaseudusta että kaupungeista muuttuvina suhdekimppuina, jotka ovat yhä heterogeenisempia. Tässä jos missä olisi selvästi tilausta kansakunnan kuvittelemiselle uudelleen – sel-laiseksi, jonka jäsenten ei tarvitsisi pelätä sen enempää *Kuutamonsaatin* Kyyröläitä, Kontulan jengejä kuin somaleitakaan.

Tämä kertoo myös Vilkkumaan musiikista välittyvästä *johonkin kuulumisen* tun-teesta, joka liittyy paikallisiin ja perinteisiin konteksteihin mutta joka samalla haastaa tällaisia identiteettejä koskevat konventionaaliset kategoriat. Tämä dia-lektiikka rakentuu Vilkkumaan musiikissa keskeisesti siten, että laulut suosivat epäsuoria, ”kaksiäänisiä” puhuttelun muotoja, jotka vuorostaan horjuttavat sellaisia binaarisia muodostumia kuten esimerkiksi sortaja/sorretty, kotimainen/ulkomainen, maaseutu/kaupunki, itse/toinen. Tekniikka on naiskirjallisuudelle tyypillinen ja tehokas keino ”naiskirjallisuuden ’toiseuden’ vangitsemiseen patriarkaalisessa kulttuurissa ja yhteiskunnassa” (Allen 2000, 160). Pop-esityksessä (naisen) läsnäolon huomiota herättävä vahvistaminen on poliittisesti yhtä teho-kasta kuin mikä tahansa muu tekijä musiikissa, sanoissa tai laulussa – olkoonkin, että epäilemättä nämä eri tekijät vaikuttavat toisiinsa. Tästä näkökulmasta kat-soen sellainen ruumiillisuutta korostava lähestymistapa performatiivisuuteen, joka Butlerin tapaan kiinnittäisi huomion perinteisten sukupuolimallien ”väärin” toistamiseen mutta joka ottaisi eksplisiittisemmin huomioon myös esitysten empiirisen todellisuuden, palvelisi hyvin tutkimukseni tavoitteita. Näiden ky-symysten ohella tutkimukseni keskeinen teema tässä suhteessa on siis *johonkin kuulumisen* tunteen (vrt. Bell 1999) kulttuurinen merkitys sekä se, miten sitä koodataan audiovisuaalisissa musiikkiesityksissä.

Jotta Vilkkumaan provokatiivista ja voimallista esittämistapaa voitaisiin vielä tarkemmin ymmärtää, tarvittaisiin varmaankin sellaista musiikintutkimuksellista lähestymistapaa, joka ulottuisi viime vuosien akateemista väittelyä luonnehtivien ajatuksellisten kuilujen ja jakolinjojen yli. Viittaan tässä ennen kaikkea musiikin tutkimusta hallinneeseen tapaan erottaa ankarasti toisistaan esimerkiksi autentti-nen ja refleksiivinen estetiikka, ruumiillisuus ja sosiaalinen konstruktivismi, post-modernismi ja modernismi sekä avantgarde ja populaari. Vilkkumaan musiikki herättää kysymyksiä, jotka hämärtävät tällaisia kategorisia jaotteluja: hänen mu-siikkinsa on ruumiillista ja refleksiivistä, sofistikoitua ja suoraviivaista, pahasuista ja jalostettua, poliittista ja persoonallista, purevan ironista ja leikkisän vakavaa, paikallisiin kysymyksiin kiinnittynyttä ja laajempaan ympäristöön liittyvää.

Lähteet

Äänitteet

- Vilkkumaa, Maija 1999. *Pitkä ihana leikki*. Cd-levy, Warner Music 8573-82965-2.
— 2001. *Meikit, ketjut ja vyöt*. Cd-levy, Warner Music, 8573-89425-2.
— 2003. *Ei*. Cd-levy, Warner Music, 5050466-4142-2-9.

- 2005. *Se ei olekaan niin*. Cd-levy, Warner Music, 5050467-8080-2-7.
- 2006. *Totuutta ja tehtävää*. Cd-levy ja DVD levy, Warner Music, 5051011741326.

Kirjallisuus

- Allen, Graham 2000. *Intertextuality. The New Critical Idiom*. London & New York, NY: Routledge.
- Bahtin, Mihail [Bakhtin, Mikhail] 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Transl. Vern W. McGee, ed. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bahtin, Mihail 1979. *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen & Veikko Airola. Moskova: Progress.
- 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.
- 1995. *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine & Paula Nieminen. Helsinki: Taifuuni.
- Barthes, Roland 1993. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Transl. Richard Howard. London: Vintage. [Alkuper. 1980, suom. *Valoisa huone* 1985.]
- Bell, Vikki 1999. *Performativity and Belonging*. London: Sage.
- Bogue, Ronald 2004. Violence in Three Shades of Metal: Death, Doom and Black. *Deleuze and Music*. Ed. Ian Buchanan & Marcel Swiboda. Edinburgh: Edinburgh University Press. 95–117.
- Brackett, David 1995. *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Braidotti, Rosi 1991. *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Cambridge: Polity Press.
- Butler, Judith 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits Of "Sex"*. New York, NY & London: Routledge.
- 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York, NY & London: Routledge.
- Cook, Nicholas 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- Cooke, Deryck 1959. *The Language of Music*. London: Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles 1994. *Difference and Repetition*. London: Athlone Press.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Athlone.
- Dentith, Simon 2000. *Parody. The New Critical Idiom*. London: Routledge.
- Dickinson, Kay 2003. Teenagers and the "MTV Aesthetic". *Movie Music, the Film Reader*. Ed. Kay Dickinson. London: Routledge. 143–151.
- Elsaesser, Thomas 1972. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. *Monogram 4*: 10–35.
- Evl 2007. Kirkon väestötilastot tarkentuneet – Suomalaisista 82,4 prosenttia kuuluu luterilaiseen kirkkoon. Kirkon tiedotuskeskuksen uutinen 19.2.2007 Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virallisilla internet-sivuilla (<http://evl.fi>). <<http://evl.fi/EVLUutiset.nsf/Documents/F322C5D68B64DB62C225728700454792?OpenDocument&lang=FI>> (tark. 22.3.2007).
- Fairclough, Norman 1992. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Fast, Susan 2001. *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Fouz-Hernández Santiago & Jarman-Ivens Freya [ed.] 2004. *Madonna's Drowned Worlds: New Approaches to her Cultural Transformations, 1983–2003*. Aldershot: Ashgate.
- Frith, Simon 1988. *Music for Pleasure*. Oxford: Polity Press.
- Frith, Simon, & Angela McRobbie 1990. Rock and Sexuality. *On record: rock, pop, and the written word*. London & New York, NY: Routledge. 371–389.

- Gargano, Luca & Maija Vilkkumaa 2004. *Maija*. Helsinki: WSOY.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures: selected essays*. New York, NY: Basic Books.
- Goodwin, Andrew 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI & Indiana University Press.
- Gordon, Tuula – Katri Komulainen – Kirsti Lempiäinen (toim.) 2002. *Suomineitonen hei! – Kansallisuuden sukupuoli*. Tampere: Vastapaino.
- Grosz, Elizabeth 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism, Theories of Representation and Difference*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hatten, Robert S. 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*. Advances in Semiotics. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hawkins, Stan 2001. Musicological Quagmires in Popular Music: Seeds of Detailed Conflict. *Popular Musicology Online* 1. <www.popular-musicology-online.com/issues/01/hawkins.html> (tark. 19.8.2006).
- 2002. *Settling the Pop Score: Pop Texts and Identity Politics*. Aldershot: Ashgate.
- Heinonen, Yrjö 1999. Ja käsi kädessä kuljemme ... Psykodynaaminen näkökulma Dingo-klassikkoon *Autiotalo. Tangosta Dingoön: 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*. Toim. Yrjö Heinonen – Elina Niemelä – Paulina Savolainen. Jyväskylä: Jyväskylä University Press. 79–116.
- Hutcheon, Linda 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York, NY & London: Methuen.
- Kerman, Joseph 1985. *Musicology*. London: Fontana Press.
- Keyte, Hugh – Andrew Parrott – Clifford Bartlett 1993. *The Shorter New Oxford Book of Carols*. Oxford: Oxford University Press.
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music, Musical Meaning and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley, CA: University of California Press.
- 2003. Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Ed. Martin Clayton – Richard Middleton – Trevor Herbert. New York, NY & London: Routledge. 124–135.
- Kurkela, Vesa 2003. Suomirockin aika. *Populaarimusiikki*. Toim. Pekka Jalkanen & Vesa Kurkela. Suomen musiikin historia -sarja. Helsinki: WSOY. 555–602.
- Lahelma, Elina 2002. Suomalaisuus, isänmaa ja äidinkieli. *Suomineitonen Hei! – Kansallisuuden Sukupuoli*. Toim. Tuula Gordon – Katri Komulainen – Kirsti Lempiäinen. Tampere: Vastapaino. 197–210.
- Lehtonen, Mikko 2004a. Johdanto: Säiliöstä suhdemppuun. *Suomi toisin sanoen*. Toim. Mikko Lehtonen – Olli Löytty – Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 9–27.
- 2004b. Suomalaisuus luontona. *Suomi toisin sanoen*. Toim. Mikko Lehtonen – Olli Löytty – Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 55–75.
- 2004c. Suomi on toistettua maata. *Suomi toisin sanoen*. Toim. Mikko Lehtonen – Olli Löytty – Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 121–147.
- Lempiäinen, Kirsti 2002. Kansallisuuden tekeminen ja toisto. *Suomineitonen hei! – Kansallisuuden sukupuoli*. Toim. Tuula Gordon – Katri Komulainen – Kirsti Lempiäinen. Tampere: Vastapaino. 19–36.
- Löytty, Olli 2004. Erikaisen tavallinen suomalaisuus. *Suomi toisin sanoen*. Toim. Mikko Lehtonen – Olli Löytty – Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino. 31–54.
- Löfström, Jan 1998. Introduction: Sketching the Framework for a History and Sociology of Homosexualities in the Nordic Countries. *Scandinavian Homosexualities: Essays*

- on *Gay and Lesbian Studies*. Ed. Jan Löffström. New York, NY & London: Harrington Park Press. 1–13.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- (ed.) 1999. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford & New York, NY: Oxford University Press.
- 2006. *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. New York, NY: Routledge.
- Moore, Allan (ed.) 2003. *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Monelle, Raymond 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ & Oxford: Princeton University Press.
- Nehring, Neil 1997. *Popular Music, Gender, and Postmodernism: Anger Is an Energy*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Neumeyer, David & Laura Neumeyer 2006. On motion and stasis: Photography, “moving pictures,” music. *Music, Meaning & Media*. Ed. Erkki Pekkilä – David Neumeyer – Richard Littlefield. Helsinki: Hakapaino. 3–25.
- Palmu, Tarja 2002. Suomalaisuus, isänmaa ja äidinkieli. *Suomineitonen hei! – Kansallisuuden sukupuoli*. Toim. Tuula Gordon – Katri Komulainen – Kirsti Lempiäinen. Tampere: Vastapaino. 118–132.
- Richardson, John 1999. *Singing Archaeology: Philip Glass’s Akhnaten*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- 2005. “The Digital Won’t Let Me Go”: constructions of the virtual and the real in Gorillaz’ ‘Clint Eastwood’. *Journal of Popular Music Studies* 17(1): 1–29.
- 2006. Intertextuality and Pop Camp Identity Politics in Finland: The Crash’s Music Video ‘Still Alive’. *Popular Musicology Online* 2. <www.popular-musicology-online.com/issues/02/richardson-01.html> (tark. 19.8.2006).
- Richardson, John & Stan Hawkins 2007a. Introduction. *Essays on Sound and Vision*. Ed. John Richardson & Stan Hawkins. Helsinki: Yliopistopaino. 13–23.
- 2007b. Remodeling Britney Spears: Matters of Intoxication and Mediation. Tulossa julkaistavaksi *Popular Music and Society* -lehdessä 2007.
- Rojola, Sanna 1995. Hei, kuka ”puhuu”? Mihail Bahtinin ajatuksia kulttuurista ja kulttuuriteksteistä. *Etnomusikologian vuosikirja* 7: 90–105.
- Rose, Margaret A. 1993. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scott, Derek 2003. *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Slobin, Mark 1992. Micromusics of the West: A Comparative Approach. *Ethnomusicology* 36 (1): 1–87.
- Slobin, Mark & Jeff Todd Titon (ed.) 1992. The Music-Culture as a World of Music. *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World’s Peoples*. New York, NY: Shirmer. 1–15.
- Straw, Will 1991. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. *Cultural Studies* 5 (3): 361–375.
- 1993. Characterizing Rock Music Culture: The Case of Heavy Metal. *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. London: Routledge. 368–381.
- Studwell, William 1995. *The Christmas Carol Reader*. New York, NY: Haworth Press.
- Tagg, Philip 1979. *Kojak – 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Gothenburg: Musikvetenskapliga institutionen, Gothenburg University.
- Tagg, Philip & Robert Clarida 2003. *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*. New York, NY: The Mass Media Music Scholars’ Press.
- Teosto 2003. Teosto Prize of 40 000 Euros Was Divided Equally between Three Composers: Kimmo Hakola, Kimmo Pohjonen and Maija Vilkkumaa Prized for Distinc-

- tive Compositions. Internet-tiedote osoitteessa <www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf/mainrame?readform&88D2454A42861EA1C2256F41002DED5A> (tark. 17.10.2005).
- Titon, Jeff Todd 2003. Textual Analysis or Thick Description? *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Ed. Martin Clayton – Trevor Herbert – Richard Middleton. New York, NY: Routledge. 171–180.
- Toynbee, Jason 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- 2003. Music, Culture, and Creativity. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Ed. Martin Clayton – Trevor Herbert – Richard Middleton. New York & London: Routledge. 102–112.
- Walser, Robert 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Wikipedia 2007. Suomen evankelis-luterilainen kirkko. *Wikipedia* internet-tietosanakirjan artikkeli osoitteessa <http://fi.wikipedia.org/wiki/Suomen_evankelis-luterilainen_kirkko> (tark. 22.3.2007).

FT, dos. John Richardson (john.richardson@campus.jyu.fi) toimii parhaillaan Suomen Akatemian tutkijana Jyväskylän yliopistossa Musiikin laitoksella. Hän on tutkinut muun muassa nykypoopperaa, populaarimusiikkia ja audiovisuaalisuutta nykykulttuurissa. Ennen Jyväskylään paluutaan hän toimi lehtorina Lontoon City -yliopistossa ja vanhempana lehtorina Leicesterin De Montfort -yliopistossa.

Double-voiced discourse and bodily pleasures in 21st century Finnish rock: the case of Maija Vilkkumaa

Maija Vilkkumaa is among the most influential artists in current Finnish music. Her musical idiolect draws on codes from Suomirock, heavy metal, and classical music, as well as broader discursive traditions, such as burlesque melodrama. In this way, her music is tangibly “dialogic” (Bakhtin), as well as being “double-voiced” (Bakhtin), in that it transforms traditional values while repeating them. Of particular interest here is how identity is negotiated in three Vilkkumaa songs, ‘Väärin’, ‘Kesä’, and ‘Ei saa surettaa’, which appropriate from a variety of sources, including the Christmas carol ‘Angels we have heard on high’, the novels and television series *Anne of Green Gables*, and riffing from Led Zeppelin’s ‘Kashmir’. These sources are invariably transformed, in such a way that the transnational is brought to bear on the local and vice versa. Performative rock in “the new Finland” is seen as revisionist, to the extent that it challenges conventional distinctions between high and low cultural strata, agrarian and urban life, and domestic (or local) and domesticated (or localised) forms. Most significantly, Vilkkumaa’s performances demarcate a significant transition in gender politics: she is arguably the first female artist in the country to have risen to the status of rock *auteur*, while at the same time transforming the expressive parameters within which she operates.

Susanne K. Langer ja musiikin ekspressiivisyys

Elina Packalén

Johdanto

Musiikin ja tunteen suhde on askarruttanut filosofeja ja muita asiasta kiinnostuneita varmaankin niin kauan kuin musiikista on puhuttu ja kirjoitettu. Toisinaan musiikin tunteisiin vetoavaa vaikutusta on pidetty arveluttavana ja hyvinkin negatiivisena seikkana. Esimerkiksi käy Platonin (427–347) kontrolloiva suhtautuminen tähän ”runotarten taiteeseen” hänen *Valtio*- (1981, 399a–d, 400a) ja *Lait*-teoksissaan (1986, 668a–b, 669a–e) tai kirkkoisä Augustinuksen (354–430) *Tunnustukset*-teoksessaan (2003, 379–381) esittämä näkemys, että jos laulun melodia liikuttaa kuulijaa enemmän kuin sen sanat, voisi olla parempi olla kuulematta laulua. Toisinaan taas musiikin ja tunteen suhteessa on korostettu sitä, että musiikki on ihmiselle apu. Esimerkiksi vanhan kreikkalaisen sanonnan mukaan tuskan lääkärinä ihmisellä on laulu,¹ ja musiikin tarkoituksena on pidetty myös muun muassa ikävystymisen haihduttamista ja mielen toimintojen ylläpitämistä (Dahlhaus 1980 [1967], 26). Tämän päivän tieteellisempiä osoituksia musiikista ihmisen auttajana löytyy esimerkiksi musiikkiterapian alueelta ja sen käytöstä psykiatriassa.

Nykyisin musiikin suhdetta ihmisen emotionaaliin kokemuksiin tutkitaan eri tieteenalojen menetelmin eli musiikkitieteen lisäksi esimerkiksi psykologian, neuropsykologian ja antropologian näkökulmista (ks. Juslin & Sloboda [toim.] 2001; Kallinen 2006). Varhaisempia musiikin ja tunteen suhteen pohdintoja voitaneen luonnehtia lähinnä filosofis-esteettisiksi. Aina 1700-luvun loppupuolelle asti näissä filosofisissa pohdintoissa oli keskeisellä sijalla antiikista peräisin oleva ajatus taiteesta jäljittelynä, jonkinlaisena imitoivana luonnon representaationa. Jäljittelyperiaate koski siis myös musiikkia, jossa tuolloin sanallinen laulumusiikki oli hallitsevaa. Usein tunteen musiikillisen jäljittelyn tarkoituksiksi ymmärrettiin tunnereaktioiden aikaansaaminen kuulijoissa. Tällaisten reaktioiden ajateltiin aiheutuvan esimerkiksi assosioinnin eli miellelyhtymien tai sympaattisen eli myötämielisen eläytymisen välityksellä. Tunnereaktioiden aiheutumista selitettiin myös kausaalisesti syy–seuraus-suhteilla siten, että musiikki (fysikaalisena) ääni-ilmiönä on liikettä, joka aiheuttaa liikettä kehon hermoissa ja ”elonhengis-

¹ Tämä Leonardo da Vincin aforismiksi luultu sanonta oli kirjoitettu kreikaksi yhteen Leonardon aikaiseen venetsialaiseen käsiliiraan (*Lira di Braccio*) (Hongisto 2006, 43).

sä”, mikä puolestaan on yhteydessä affektien kokemiseen (Webb 1974 [1769], 2–3). Tosin esimerkiksi filosofi Charles Batteaux (1713–1780), joka vuonna 1747 teoksessaan *Les Beaux arts réduits à un même principe* (suom. ”Kaunotaiteiden rajaaminen yhden periaatteen nojalla”) sisällytti myös musiikin kaunotaiteisiin sen representatiivisuuden eli esittävyuden ansiosta, ei edellyttänyt musiikilta jäljittelyyn perustuvaa tunnevaikutusta (Dahlhaus 1980 [1967], 30).

Käsitys musiikin ja tunteen suhteesta kuitenkin muuttui viimeistään romantiikan myötä jäljittelevästä suhteesta enemmän ilmaisua painottavaksi. Tämän muutoksen taustalla oli muun muassa imitoinnin mahdollisuuteen liittyvät epäilyt erityisesti instrumentaalimusiikin osalta sekä toisaalta instrumentaalimusiikin arvostuksen nousu: tällaisellakin musiikilla huomattiin voivan olla suuri vaikutus kuulijoihin, ja huomion kohteeksi tuli sellainen musiikin ekspressiivisyys eli ilmaisevuus, joka ei perustu imitointiin (ks. esim. Baker & Paddison 2001). Näihin käsityksiin liittyi yleinen muutos taiteen luonnetta koskevassa ajattelussa. Varhaisromantiikan aikana syntyi nimittäin käsitys taiteen määrittymisestä ennen kaikkea suhteessa taiteilijaan; tämä näkemys korvasi aiemmin hallinneen näemyksen, jonka mukaisesti taide ymmärrettiin ensisijaisesti luonnon jäljittelyksi (Neubauer 1986, 5). Taiteen ilmaisun ei kuitenkaan katsottu kohdistuvan vain ihmisen sisäisiin tunnekokemuksiin ja romantiikalle keskeiseen määrittelemättömään ”kaipuuseen”, vaan esimerkiksi G. W. F. Hegelin filosofiassa taide on absoluuttisen hengen (saks. *Geist*) itseilmaisun yksi muoto ja Arthur Schopenhauerille musiikki on ”Tahdon” (saks. *Wille*) välitöntä ilmentymää. Lisäksi on huomattava, että raja representaatiota (esittävyyttä) korostavan estetiikan ja toisaalta ilmaisuestetikan välillä ei ole ehdoton. Kyse on enemmänkin painotuseroista, sillä sävellettiinhan 1800-luvulla paljon kuvailevia ja ”maalauksellisia” pienimuotoisia teoksia ja ohjelmamusiikkia; näyttää myös siltä, että jotkin musiikin ekspressiivisyyden analyysit voidaan ymmärtää musiikilliseen representaatioon perustuviksi.²

Tälle keskustelulle olennaiset käsitteet *ekspressiivisyys* eli ilmaisevuus ja *representatiivisuus* eli esittävyys ovat keskeisiä taidefilosofian käsitteitä, joita on vaikea määritellä lyhyesti ja yksiselitteisesti. Vaikka näitä käsitteitä käytetään toisinaan ilman, että niiden välille tehdään selvää eroa – esimerkiksi 1700-luvulla monet olisivat ymmärtäneet musiikin ekspressiivisyyden siten, että musiikki imitoi ja siis yhdellä tavalla representoi tunteita (Neubeuer 1986, 150) – erottelu niiden välillä on kuitenkin mahdollinen. Erottelun lähtökohta voi olla esimerkiksi se, että englannin kielessä verbi ”represent” tarkoittaa muun muassa esittämistä ja jonkin edustamista, kun taas verbi ”express” tarkoittaa ilmaisemisen ja lausumisen lisäksi pusertamista ulos (esimerkiksi mehun puristaminen hedelmistä). Näistä suomennoksista käy ilmi käsitteiden ero tietynlaisessa *etäisyyden* ja *suunnan* merkityksessä. Representoiva teos esittää itsestään erillään olevan asian jonkinlaisena, osoittaa siihen ja ikään kuin sanoo, että representoitava asia on jonkinlainen. Ekspressiivisen teoksen tapauksessa taas huomio kiinnittyy siihen itseensä ja sen ominaisuuksiin. Teokset eivät ole ekspressiivisiä sellaisien primääriominaisuuksiensa kuin vaikkapa painon suhteen, joten esimerkiksi

² Vrt. alaviite 31, joka koskee ekspressiivisyyden ns. ulkoisen ilmenemisen mallia.

maalaukseen ei ilmaise painoaan, mutta se voi ilmaista vaikkapa iloisuutta tai ahdistuneisuutta eli ominaisuuksia, jotka sillä on vain metaforisessa mielessä.³

Musiikin ekspressiivisyyttä, erilaisia ilmaisuteorioita ja niiden perusteita on musiikinfilosofiassa selitetty monella tavalla. Tässä artikkelissa tarkastelen filosofi Susanne K. Langerin (1895–1985) ajatuksia musiikin ekspressiivisyydestä. Langerin ilmaisuteorian voidaan nähdä edustavan (esi-)semioottista käsitystä musiikin ilmaisevuudesta siinä mielessä, että Langerille musiikki ja yleisemmin taideteokset ovat eräänlaisia merkitseviä entiteettejä. Langer ei siis selitä musiikin ilmaisevuutta musiikin ekspressiivisten ominaisuuksien avulla (vrt. esim. Davies 1994, 228–229) vaan pitää musiikkiteoksia taidesympoleina, joiden ekspressiivisyyteen liittyvä presentatiivinen symbolisuus on kuitenkin erilaista kuin kielen symbolisuus. Artikkelini tarkoitus on selvittää, millaisesta symbolista Langerin musiikin ilmaisevuutta koskevassa teoriassa on kyse. Lähestyn aihetta Langerin omasta ajattelusta käsin, joka sai vaikutteita esimerkiksi Bertrand Russellin, Ludwig Wittgensteinin, Alfred Whiteheadin ja Rudolf Carnapin filosofioista mutta toisaalta myös Ernst Cassirerin symbolisten muotojen filosofiasta. En siis pyri suhteuttamaan Langerin ajatuksia esimerkiksi nykyiseen semioottiseen, psykoanalyttiseen tai kulttuuriseen musiikintutkimukseen. Sen sijaan lähestymistapani on filosofinen ja sitä voidaan luonnehtia analyttiseksi, vaikkon esimerkiksi käytä teoreettiselle filosofialle ominaista formaalia esitystapaa.

Artikkelini aiheen kannalta yhdessä tärkeimmistä teoksistaan *Philosophy in a New Key* (1957b, alkuper. 1942) Langer ottaa musiikkia koskevan tarkastelunsa

³ Vaikka jotkin emotivistiset mallit musiikin ekspressiivisyydestä perustuvatkin kuulijan kokemiin tunnereaktioihin (ks. esim. Matravers 1998), katsojien tai kuulijoiden tunnekokemukset eivät kaikkien käsitysten mukaan väistämättä liity teoksen ekspressiivisten ominaisuuksien kokemiseen (ks. esim. Kivy 1980). Esimerkiksi Alan Tormey (1971) ja Nelson Goodman (1976) osoittavat samankaltaisia eroja ekspressiivisyyden ja representatiivisuuden käsitteiden välillä. Tormey (1971, 52) huomauttaa, että jos näyttelijän ja hänen esittämänsä roolihahmon (esim. kuningas Lear) emotiot (esim. tuska) sattuvat olemaan samat, näyttelijä ei suinkaan ilmaise (*express*) Learin tuskaa, mutta on mahdollista, että esittäessään (representoidessaan) Learin tuskaa, näyttelijä ilmaisee omaa tuskaansa. Näyttelemine ei siis ole ekspressiivistä käyttäytymistä, vaan ekspressiivisen käyttäytymisen käyttämistä representaatioon, ja kuten mikään ei voi olla kopio itsestään, ei mikään representoi itseään; representoitu ja representoiva ovat erilliset (ibid. 54). On myös huomattava, että vaikka ihmisen ilmaisemasta tunteesta voidaan päätellä, että hän kokee tuon tunteen, musiikin ilmaisevuudesta ei voida päätellä mitään kenenkään kokemuksista (vaikka joissakin käsityksissä ekspressiivisyydestä näin voidaankin ajatella). Musiikki ei siis ilmaise tilaa *A*, mutta se voi olla *A*:ta ilmaisevaa, mikä tarkoittaa, että musiikilla on tietynlaisia ekspressiivisiä ominaisuuksia riippumatta siitä, millaisiin musiikin muihin ominaisuuksiin ne sitten perustuvatkaan. Tämä ekspressiivisten ominaisuuksien omaaminen ja lisäksi ekspressiivisyyden ja representatiivisuuden suuntautumiseen liittyvä ero käy ilmi myös siitä Goodmanin (1976, 50–52) ajatuksesta, että esimerkiksi puutarhaa esittävä ja samalla surullisuutta ilmaiseva maalaus denotoi (osoittaa) puutarhaa (olematta itse sellainen), mutta sana ”surullinen” denotoi metaforisesti maalausta: maalaus eksemplifioi surullisuutta metaforisesti ja tavallaan siis *on* surullinen.

aluksi esille joitakin näkemyksiä musiikin ja yleisemmin taiteen olemuksesta ja kiistää esimerkiksi, että musiikki olisi ensisijaisesti miellyttävän aistikokemuksen muoto tai että musiikissa olisi tärkeää sen aiheuttamat emotionaaliset reaktiot.⁴ Musiikki ei Langerin mukaan myöskään ole ensisijaisesti säveltäjän tai esittäjien itseilmaisua, sillä itseilmaisuus ei edellytä monimutkaisia ja kurinalaisia musiikin muotoja (ibid. 216). Jos musiikilla on emotionaalinen sisältö, se on musiikilla siten kuin kielellä on käsitesisältö: musiikki koskee tunteita (engl. *it is about them [affects]*) olemalla *tunteen loogista ilmaisua* (engl. *logical expression*) (Langer 1957b, 218); loogisella ilmaisulla Langer tarkoittaa tunteen *rakenteen* ilmaisua ja välittämistä (1953a, 31). Aktuaalisen tunnekokemuksen sijaan säveltäjä välittää musiikissa käsityksensä inhimillisen tunteen muodosta ja rakenteesta, ja kuten sanat voivat kuvailla tapahtumia ja asioita, joista kuulijalla tai lukijalla ei ole kokemusta, myös musiikki voi esittää tunnetiloja, joita kuulija ei ole kokenut, niiden rakenteellisen ilmaisun mielessä (Langer 1957b [1942], 221–222).

Langer (1957a, 134) kuvailee taideteosta tunteen (engl. *feeling*) mielikuvaksi, mutta on tärkeä huomata, että Langerin ajattelussa ”tunne” ei rajoitu vain sellaisten mentaalisten tilojen tuntemiseen, joita yleensä pidetään emootioina (esimerkiksi johonkin kohteeseen suuntautuva ilo tai viha, johon liittyy uskomuksia kohteesta ja sen arviointia ja joka ilmenee myös fysiologisina reaktioina ja näiden reaktioiden tunteenomaisena kokemisena). Langerin (ibid. 15) mukaan tunteen alaan kuuluu kaikki, mitä voidaan tuntea fyysisistä aistimuksista, kuten kivusta, jännityksestä ja rentoutuneisuudesta, aina emootioihin, älylliseen kiinnostuneisuuteen ja tietoisena olemisen eri vivahteiden kokemiseen asti.⁵ Langerin tunteen

⁴ Langer (1957b [1942], 212–214) ei ole vakuuttunut siitä, että musiikki voisi aiheuttaa kuulijoissa jotakin emootioiden kaltaista, sillä musiikin emotionaaliset vaikutukset kestävät kuulijassa vain kuuntelun ajan eikä seurauksena ole pysyvämpiä mielialan tai käyttäytymisen muutoksia. Jos musiikki todella aiheuttaisi esimerkiksi jotakin surun tai pelon kaltaista, niin tästä heräisi Langerin mukaan kysymys siitä, miksi me haluamme kuunnella myös sellaista musiikkia. Langer (ibid. 212) kuitenkin myöntää, että musiikki voi aiheuttaa kuulijassa sellaisia somaattisia reaktioita kuin pulssin ja hengityksen kiihtymistä. Langer kuitenkin ehdottaa, että tällaisten reaktioiden – joita on kaikilla musiikin kuuntelijoilla eli niin ”epämusikaalisilla” kuin ”musikaalisillakin” ihmisillä – aiheuttaja on itse asiassa ääni (engl. *sound*) eikä musiikki; Langerille musiikki on siis jotakin enemmän kuin pelkästään fyysikaalinen ääni-ilmio. (Ibid.)

⁵ Tätä taustaa vasten esimerkiksi se Stephen Daviesin (1994, 127–128) Langerin teoriaa kohtaan esittämä kritiikki, jonka mukaan Langerille emootiot näyttäivät olevan vain kompleksisia aistimuksia, ei toimi Langerin ekspressiivisyysteorian kritiikkinä: Langerin ajattelussa ekspressiivisyys koskee nimenomaan *tunnetta*, ja emootiot ovat vain yksi esimerkki siitä, mitä voidaan tuntea. Langer ei esitä tarkkaa selvitystä emotionin käsitteestä, luultavasti siksi, että hänen teoriansa kannalta vain emootioihin liittyvä tunne on oleellinen. Langerin kommenttien perusteella voidaan kuitenkin ajatella, että Langerille emootio on mielentila, johon liittyy somaattisia muutoksia (Langer 1957b [1942], 212), johon yleensä liittyy henkilön taipumus toimia jollakin tavalla (ibid.), joka voi aiheutua havaintoärsykkeistä (Langer 1962, 77), jota ilmaistaan mutta joka voidaan myös jättää ilmaisematta (ibid.) ja jossa keskeistä on ennen kaikkea sen kokeminen tunteena.

käsite on siis paljon laajempi kuin perinteinen emotionin käsite. Tunnekokemusten kielellisestä kuvailtavuudesta Langer (ibid. 91) taas toteaa, että sellaiset kielelliset tunteisiin viittaavat ilmaisut kuin esimerkiksi ”ilo”, ”suru” ja ”pelko” ilmaisevat yhtä vähän tunnekokemuksesta kuin mitä kielelliset ilmaisut ”asia”, ”oleminen” tai ”paikka” kertovat havaitusta maailmasta. Tunnekokemuksen ja musiikillisen merkityksen välisen suhteen kysymyksen kannalta keskeistä Langerin (1957b [1942], 240) ajattelussa on, että vaikka musiikissa kuullaan erityisesti juuri tunnekokemuksiin liittyviä merkityksiä, musiikin muotojen sisältö ei ole pysyvä ja määriteltävissä oleva. Minkäänlainen käänösopas ”musiikillisesta rakenteesta ilmaistuun emotioniin” ei siis vaikuta Langerin teoriassa mahdolliselta.

Langer käsittelee teoksessaan *Philosophy in a New Key* (1957b [1942]) musiikkia suoranaisesti melko vähän, vain noin yhden luvun verran. Langer kuitenkin esittelee juuri tässä teoksessa käsityksiään merkeistä, symbolisesta transformaatiosta, diskursiivisesta muodosta, loogisesta ilmaisusta ja sen erosta itseilmaisuuksiin nähden sekä yleisesti symbolisoinnin keskeisyydestä ihmiselle, jotka ovat myös hänen musiikkia koskevan ajattelunsa taustalla. Näiden teemojen käsittelyä Langer jatkoi musiikin ja yleensä taiteen näkökulmasta esimerkiksi teoksissaan *Feeling and Form* (1953a) ja *Problems of Art* (1957a). *Philosophy in a New Key* -teoksesta käy myös hyvin ilmi se laajempi konteksti, johon Langer musiikin ekspressiivisyyttä koskevat näkemyksensä asettaa: oleellista ihmisen ajattelussa ja ymmärtämisessä ovat erilaiset symbolisoinnin tavat eli ekspressiiviset muodot, ja ihmismieli transformoi alati kokemustaan ideoiksi, jotka muodostavat perustan esimerkiksi sellaisille ilmiöille kuin puhe ja yleisemmin kieli, tieteellinen ajattelu, rituaalit, uskonnollinen symboliikka ja taide (Langer 1957b [1942], xiii, 43, 49). Tältä laajemmalta filosofiselta pohjalta Langer myös kehitti käsityksensä musiikin ekspressiivisyydestä ja vain tätä teoreettista kontekstia vasten Langerin musiikkia koskevat näkemykset ovat todella ymmärrettäviä.⁶

Tarkoitukseni on keskittyä Langerin ajattelussa siihen, mitä Langer tarkoittaa musiikin ekspressiivisyydellä ja miten Langer johtaa oletuksistaan väitteensä musiikista tunnetta ilmaisevana muotona. En siis tarkastele epistemologisia kysymyksiä tai kysymyksiä musiikin totuudesta ja totuudenmukaisuudesta (näistä teemoista ks. Packalén 2007) enkä myöskään pohdi Langerin merkitystä mu-

⁶ Parhaita lähteitä Langerin ajatteluun ovat tietenkin hänen omat teoksensa. Ekspressiivisyyden teeman kannalta ks. erityisesti Langer 1953a, 1957a, 1957b [1942] ja 1962. Langerin musiikkifilosofiasta ks. esim. Blum 1959; Monelle 1992, 7–9, 216–217; Lippman 1992, 366–369; Bowman 1998, 202–224. Laird Addis (1999, 23–32) esittelee Langerin ajatuksia oman musiikillista representaatiota sekä tietoisuuden ja musiikin suhdetta koskevan teorian pohjaksi. Suomalaisia Langerin ajattelua tarkemmin käsitteleviä filosofian, estetiikan tai musiikkitieteen alan julkaisuja ei ole monia; ks. kuitenkin esim. Orsmaa 1971; Vuorinen 1997, 126–148. Monet Langerin käsitteet on havaittu relevanteiksi myös musiikkipsykologian, -terapian ja -pedagogian kannalta, ja näiden alojen julkaisuissa viitataan Langeriin melko usein; ks. esim. Vuori 1993, 101; Lehtonen 1996, 38, 40, 49; Erkkilä 1997, 30–31. Torvinen & Padilla (toim.) 2005 tarjoaa tuoreen ja laajan yleisesityksen suomalaiseen musiikinestetiikan ja musiikkifilosofian nykytutkimukseen, mutta siinä ei käsitellä musiikin ekspressiivisyyttä omana aiheenaan.

siikkikasvatukselle (tästä ks. esim. Reimer 1993). Näkemykseni mukaan Langerin musiikkia koskevaa ajattelua ei tee tämän päivän näkökulmasta mielenkiintoiseksi se, että Langer olisi esittänyt jotakin radikaalisti uutta (sillä sitä hän ei tehnyt), vaan se tapa, jolla Langer kuljettaa ajattelussaan musiikkia – ja yleisemmin taidetta – kielen rinnalla korostaen kielen ja musiikin erilaisuutta mutta pitäen samalla kuitenkin kiinni musiikista yhtenä ilmaisumuotona kielen ohella. Musiikki on Langerin mukaan siis yksi ns. ilmaiseva muoto: ekspressiivisyys ei ole vain musiikin yksi mahdollinen ominaisuus vaan sen olemus.

Esittelen ensin Langerin ekspressiivisyyttä koskevan teorian keskeiset käsitteet sekä hänen ajattelunsa päälinjat. Tässä teoreettisessa jaksossa käsiteltyjen käsitteiden tunteminen on välttämätöntä, jotta voidaan ymmärtää, millä perusteella ja millä tavalla musiikki on Langerin teoriassa ekspressiivinen muoto. Tämän jälkeen laajennan tarkasteluani koskemaan tunteen ja musiikin loogisia muotoja, tunteen kielellistä tavoittamattomuutta (engl. *ineffability*) ja presentatiivisen symbolin käsitettä. Lopuksi laajennan musiikin ekspressiivisyyden tarkastelua esittelemällä lyhyesti kaksi viime aikoina paljon esillä ollutta teoria-tyyppiä, joita nimitän *emotivistiseksi* malliksi ja *ulkoisen ilmenemisen* malliksi. Suora vertailu näiden mallien ja Langerin käsitysten välillä on kuitenkin vaikeaa ja epämielikästäkin, koska näissä malleissa ekspressiivisyyttä tarkastellaan ominaisuuksina musiikin muiden ominaisuuksien joukossa, kun taas Langerille musiikki on ekspressiivinen muoto ja ikään kuin lähtökohtaisesti ilmaiseva.

Langerin ekspressiivisyysteorian päälinjat

Langerin ekspressiivisyyttä koskevan ajattelun ydin on *ekspressiivisen muodon* käsite:

Ekspressiivinen muoto on mikä tahansa havaittavissa tai kuviteltavissa oleva kokonaisuus, jonka osien, kohtien tai jopa ominaisuuksien tai aspektien suhteet ovat sellaisia, että tuon kokonaisuuden voidaan ymmärtää representoivan jotain toista kokonaisuutta, jonka elementit ovat analogisissa suhteissa. (Langer 1957a, 20.)⁷

Kyseessä on siis kokonaisuus, joka rakenteeltaan on sellainen, että siinä voidaan havaita jotain muuta. Tällainen erityisesti vaikeasti hahmotettavien ja abstraktien asioiden ja ilmiöiden ymmärtäminen toisten asioiden avulla on Langerin mukaan ihmismielelle tyypillinen ja intuitiivinen prosessi: ajattelemme planeettaamme karttapallon avulla, ylikuonnollista jumaluuden käsitettä uskonnollisten symbolien avulla, käsitteitä ja konkreettisia asioita kielen välityksellä jne. Langerin mukaan myös musiikkiteos on kokonaisuutena taidesymboli ja ekspressiivinen muoto. On kuitenkin huomattava, että kuten tässä kirjoituksessani

⁷ "An expressive form is any perceptible or imaginable whole that exhibits relationships of parts, or points, or even qualities or aspects within the whole, so that it may be taken to represent some other whole whose elements have analogous relations."

myöhemmin esitän, musiikin ekspressiivisyys merkityssuhteena on luonteeltaan jotain muuta kuin esimerkiksi sellaisten merkkien kuin sanojen, logojen tai lii-kennettä ohjaavan poliisin käsimerkkien suhde tarkoitteisiinsa. Erottaakseen taidesympolin selkeästi muunlaisista symboleista Langer (1957a, 126) käyttää kirjoituksissaan taidesympoli-termin ohella ilmaisua ”ekspressiivinen muoto”; ilmaisujen ”*meaning*” ja ”*signification*” sijaan – jotka molemmat on suomen-
nettavissa lähinnä ”merkitykseksi” – Langer (1953a, 32) käyttää usein ilmaisua ”*import*”, jonka suomennan ”sisällöksi”.

Ekspressiivisenä muotona taidesympolin suhde sisältöönsä on erilainen kuin taideteoksessa – esimerkiksi maalauksessa – mahdollisesti esiintyvien symbo-
lien suhde tarkoitteisiinsa (Langer 1957a, 134, 136). Näiden taiteessa hahmotet-
tavien erilaisten symbolina olemisen tapojen ja niiden ja musiikillisen sisällön
suhteen selvittämisen kannalta on hyödyllistä tehdä lyhyt katsaus Langerin käsi-
tykseen merkeistä (engl. *signs*). Langer jakaa merkit kahteen luokkaan, *signaalei-
hin* ja *symboleihin*.⁸ Tärkeä ero näiden merkkilajien välillä on siinä, että symbolit
liittyvät ensisijaisesti käsitteisiin tai käsityksiin ja ovat ajattelun ja käsittämisen
välineitä,⁹ kun taas signaalit, kuten esimerkiksi palohälytysmerkit, aiheuttavat
reaktioita ja toimintaa tai ilmoittavat jonkin asian olemassaolosta.¹⁰ Signaalin
suhde tarkoitteeseensa on yksinkertainen: signaali on sitä tulkitsevalle subjek-
tille oire tai ilmoitus jostakin tai kehotus toimintaan; signaalit näyttävät meille
jotain asioista olemalla jotenkin yhdistettyjä niihin (Langerin käsitys signaalista
vastaa siis Charles Peircen merkkijaottelussa indeksiä). Myös musiikkiteos voi
olla signaali jossain mielessä, kuten esimerkiksi olemalla vihje sen aikakauden
arvostuksista, jolloin teos sävellettiin, mutta Langerin mallissa vasta käsittei-
siin liittyvät symbolit voivat olla abstraktien sisältöjen ilmaisemisen välineitä.
Symbolin keskeisin ominaisuus on Langerin mukaan symbolin konnotatiivinen
suhde siihen liittyvään käsitteeseen, jollainen on kaikilla symboleilla. Tämän
konnotatiivisen suhteen ansiosta symbolien avulla voidaan käsitellä ja ajatella
sellaisiakin asioita, jotka eivät ole läsnä tai joilla ei ole konkreettista olemassa-
oloa (kuten esimerkiksi poissaolevaa henkilöä tai fiktiivisiä olioita). Sellaisille
”aidoille” symboleille kuin vaikkapa kielen sanoille on konnotaation lisäksi omi-
naista denotatiivisuus, mikä tarkoittaa symbolin yhdistymistä käsitteen välityk-

⁸ Langer käyttää näitä termejä vasta teoksessaan *Feeling and Form*, joka on peräisin vuodelta 1953. Varhaisemmassa teoksessaan *Philosophy in a New Key* (vuodelta 1942) hän käyttää ”*signal*”-termin tilalla termiä ”*sign*” erottaessaan tämän merkityypin symboleista (engl. *symbols*).

⁹ Langer käyttää tässä yhteydessä ilmaisua ”*conception*” eikä muotoa ”*concept*”. Ilmaisujen ”*conception*” ja ”*concept*” erottelulla Langer (1957b [1942], 61, alavii-
te 6) haluaa muistuttaa, ettei ihmismieli muodosta täysin objektiivisia käsitteitä
vaan aina jossain määrin subjektiivisesti värittyneitä käsityksiä. Kirjoituksessani
käytän kuitenkin yleensä muotoa ”*käsité*” enkä ”*käsitys*”, koska tällä erottelulla
ei ole aiheeni ja tarkoitukseni kannalta suurta vaikutusta.

¹⁰ Langerin (1957b [1942], 57–59) esimerkkejä *luonnollisista* signaaleista ovat märät kadut sateen ja savu tulen merkinä, *konventionaalisista* signaaleista junan
vihellykset ja ovikellon soittot.

sellä tarkoitteeseensa (ei siis suoraan niin kuin signaalien tapauksessa) (Langer 1957b [1942], 64). Esimerkiksi sana "hyvä" liittyy hyvän käsitteeseen, joka on kyseisen sanan konnotaatio, ja sana "hyvä" denotoi niitä todellisuuden objekteja, asioita ja ilmiöitä, joiden sanan käyttäjä katsoo kuuluvan hyvän käsitteen alaan. On huomattava, että Langer käyttää konnotaation ja denotaation käsitteitä tavoilla, jotka vastaavat termin suhdetta sen *intensioon* ja toisaalta sen *ekstensioon* (tarkoitteiden alaan), eikä konnotaatio tässä yhteydessä siis tarkoita sanan sivumerkitystä, kuten sitä suomen kielessä yleensä käytetään.

Langerin (1957b [1942], 101) musiikin ekspressiivisyyden mallissa musiikin symbolisuus on aina puhtaasti konnotatiivista: musiikilla ei ole denotaation mukaista vakiintunutta viittaavaa suhdetta todellisuuteen, joten musiikin jaksot eivät siis merkitse sillä tavalla kuin miten vaikkapa sanaa "koira" käytetään tietynlaisista eläimistä. Myös konnotatiivisuutensa osalta musiikki eroaa kielen sanojen kaltaisista symboleista, sillä musiikilliset jaksot eivät vakiinnu edustamaan edes käsitteitä siten kuin esimerkiksi sana "kyklooppi" edustaa tietyn mytologisen olion käsitettä, jolla tosin ei ole reaalaisia tapauksia. Toisin kuin vaikka kielen sanat, jotka sellaisinaan voivat olla mielenkiinnostomia mutta välttämättömiä käsitteiden ajattelun ja kommunikoinnin kannalta, tässä mallissa musiikkiteoksen suhde sisältönsä on ainutkertainen eikä musiikkiteos ole väline sisällön käsittämiseksi. Musiikkiteos ei osoita itsensä ulkopuolelle vaan näyttää itsessään meille sisällön – objektivoituja, inhimillisen tunteen ideoita – ja siten musiikkiteoksen symbolisuus on presentatiivista (Langer 1957a, 134). Representatiivisten symbolien (jollaisia esimerkiksi sanat yleensä ovat) tapauksessa esitettävä asia on symbolista erillään ja siitä riippumaton. Musiikki taas on presentatiivisena symbolina kuin ikoninen merkki, joka "ruumiillistaa" sisältönsä ja tekee sisällön kokemuksessa välittömästi tajuttavaksi. (Ks. myös Vuorinen 1997, 99.)

Langerin teoriassa musiikki on ekspressiivisen sisältönsä suhteen siis presentatiivinen symboli, joka näyttää kuuntelijalle inhimillisen tunteen objektiivisessa, etäännytyksessä muodossa. Musiikin sisältö on kuitenkin vain käsitteellistä, eikä musiikissa ole varsinaisia tunteita sen enempää kuin sanassa "juna" on konkreettinen kulkuneuvo. Tässä kohdin Langerin ajattelussa voidaan nähdä vaikutteita Ludwig Wittgensteinin ajattelusta. Wittgensteinin kielen kuvateoriaa koskevien ajatusten vaikutus on havaittavissa siinä, miten Langer korostaa ilmaisevan, symbolisen kokonaisuuden ja toisaalta ilmaistavan asian loogisten muotojen samanlaisuutta edellytyksenä sille, että edellinen voi olla presentatiivinen symboli jälkimmäisen suhteen. Wittgenstein huomauttaa, miten propositioiden eli väitelauseiden sisältöjen (esim. "Kissa istuu matolla") ymmärtäminen on täysin erilaista kuin yksinkertaisten merkkien (sanojen) ymmärtäminen. Jokaisen uuden merkin merkitys on Wittgensteinin mukaan ensin selitettävä meille, mutta propositio voi välittää uuden merkityksen, uuden mahdollisia asiointiloja koskevan väitteen, joka ymmärretään välittömästi. (Wittgenstein 1997 [1921], 4.026, 4.027.) Tämä on mahdollista, koska propositio on rakenteellisessa yhteydessä merkitykseensä – mahdolliseen asiointilaan – jakamalla tuon asiointilan kanssa saman loogisen muodon ja olemalla sen looginen kuva (ibid. 2.18, 4.03).

Mitä Langerin tarkastelemat loogiset muodot sitten ovat? Ensi kuulemalta käsite saattaa tuoda mieleen lähinnä algebran lauseet tai sellaiset logiikan harjoitukset, joissa luonnollisen kielen lauseista hahmotetaan niiden loogiset rakenteet formaaleilla kielillä esitettäväksi. Langerille muodon – ja loogisen muodon – käsite on kuitenkin tällaista käsitystä paljon laajempi. Taiteellista muotoa Langer (1957a, 165) luonnehtii kuullun, nähdyn tai kuvitellun asian havaittavana yhtenäisyytenä, kokemuksen ääriviivoina tai hahmoina. Kun Langer lisää sanan ”muoto” eteen adjektiivin ”looginen”, ei merkitys juurikaan muutu, sillä looginen muoto on olion tai asian abstrakti rakenne,¹¹ jonka elementtejä voivat olla ominaisuudet, ominaisuuksien ominaisuudet (esimerkiksi värin syvyys) ja niiden suhteet (Langer 1953a, 51). Langer kutsuu loogisia muotoja myös käsitteiksi:

Abstraktiossa loogisia muotoja tarkastellaan ilman sisältöjä [– –]. Abstraktio on mahdollisesti voimakkain inhimillisen ymmärtämisen tapa. [– –] Abstrahoituja muotoja kutsutaan käsitteiksi. Koska luonto on täynnä analogioita, voimme ymmärtää sen tietyt osat muutamien hyvin yleisten käsitteiden avulla. (Langer 1953b, 42–43.)¹²

Kun Langer sanoo ekspressiivisyyden olevan *loogista* ekspressiivisyyttä, tämä tarkoittaa artikuloituneiden rakenteiden – loogisten muotojen eli käsitteiden – ilmaisua. Kaikkia loogisia muotoja ei voida tarkastella kielellisesti, mutta toisaalta yksi ja sama looginen muoto voi realisoitua erilaisissa materioissa: esimerkiksi pyörivä rengas ja akselinsa ympäri pyörivä maapallo ovat rotaation käsitteen realisoitumia (Langer 1953b, 35, 37). Onkin tärkeää huomata, että ekspressiivinen symboli voi ilmaista erilaisia asioita, jos niillä on sama artikuloitunut muoto kuin symbolilla (Langer 1953a, 31). Musiikin ekspressiivisyyden kannalta tässä on oleellista se, että loogisen muodon sisältö voi olla esimerkiksi musiikillinen tai psyykkinen (ibid. 42).¹³

Langerin mukaan presentatiivisessa symboloinnissa, jossa symbolin merkitys ei määräydy konventioiden nojalla vaan jossa muoto merkitsee yksinomaan artikuloituneen rakenteensa perusteella, oleellista on muotojen abstrahointi ja kongruenttien eli yhdenmukaisten muotojen huomaaminen (Langer 1957a, 176).¹⁴ Tunteen looginen muoto tietenkin rajoittaa sitä, minkälaisissa kokonaisuuksissa voimme havaita tunteen ideoita. Onkin huomattava, että vaikka kieli on Langerinkin mukaan mitä tärkein symbolijärjestelmä, hän (1957b [1942], 101) korostaa sitä, miten kielen diskursiiviseen muotoon on vaikea projisoida tunnekokemusta eri vivahteissaan. Kielen avulla nimetään asioita, välitetään käsitteitä ja ilmaistaan ajatuksia. Kielen diskursiivisessa järjestelmässä on sanasto, jonka

¹¹ Langer (1953b, 24) mainitsee itse, että hän käyttää ilmaisua *looginen muoto* tarkoittamaan hyvin yleistä muodon ideaa (joka kattaa esimerkiksi ”tyypit”, ”normit”, ”suunnitelmat” jne.), ja tällä ilmaisulla on tarkoitus myös välttää fyysisen muodon (engl. *shape*) käsitettä. Käsitökseni kuitenkin on, että muodon *loogisuus* liittyy loogisen muodon käsitteen rooliin presentatiivisen symboloinnin ajatuksessa.

¹² ”*Abstraction* is the consideration of logical forms apart from content. [– –] Abstraction is perhaps the most powerful instrument of human understanding. [– –] Abstracted forms are called *concepts*. Because nature is full of analogies, we can understand certain parts of it in the light of a few very general concepts.”

sanoilla on kiinteät merkitykset ja syntaktis-semanttiset säännöt; sanojen ja sääntöjen avulla voidaan muodostaa yhdistettyjä ilmaisuja uusien merkityksin ja sanojen merkityksiä voidaan myös määritellä saman kielen toisten sanojen avulla. Diskursiiviselle esitykselle on tyypillistä tietty symbolista toiseen tai laajemman symbolin ”osasta osaan” eteneminen, vaikka esitettävä asia olisikin kokonaisuus, jossa kaikki on samanaikasta (Vuorinen 1997, 129). Esimerkiksi lause ”Pekka osti kauppiaalta kilon omenia” koostuu merkityksellisistä toisiaan seuraavista yksiköistä, joissa ilmaistava asia hajaantuu erillisiksi yksiköiksi (henkilö, tapahtuma, toinen henkilö, omenat jne.). Tämä hajaannuttamisen mahdollisuus on myös edellytys kielelliselle esittämiselle. Vaikka siis se tosiasia, että Pekka oli iloinen ja onnellinen, on helposti ilmaistavissa kielellisesti, niin Pekan ilon ja onnellisuuden sekoituksen kokemusta on jo vaikea hajottaa erillisiksi kokemuksen tai tapahtuman osiksi. Tämä juuri tuo esiin sen, miten tunteen muoto ei ole diskursiivinen.

Yksi Langerin (1957b [1942], 228) keskeisistä väitteistä on, että musiikilla ja ihmisen subjektiivisella kokemuksella on samanlainen looginen muoto; Langer

¹³ Se mitä näemme, kuulemme tai tunnemme voi vaikuttaa meistä hyvin samanlaiselta, mikäli näillä kaikilla eri aistipiirien kokemuksilla on sama looginen muoto. Langerin loogisen muodon idea on lähellä *amodaalisen representaation* käsitettä (ks. esim. Stern 1985). Pikkulapsilla näyttää olevan amodaalisen havaitsemisen kyky, mikä tarkoittaa, että jo muutaman viikon ikäiset pikkulapset pystyvät jotenkin muuntamaan välittömästi (ei siis välttämättä assosiaatioon perustuen) yhden aistin (esim. näön) välityksellä saamansa informaation toisella aistilla (esim. kuulolla) havaittavaan muotoon (Stern 1985, 51). Havaitsemisen amodaalisuutta tukevat muun muassa sellaiset kokeet, joissa on huomattu, että pikkulapset pystyvät yhdistämään kuulemiinsa ääniin heille näytetyt suun ja huulien liikkeet oikealla tavalla (ibid. 50). Mahdollisesti amodaalisessa havaitsemisessa ei olekaan kyse niinkään aisti-informaation kääntämisestä: sen sijaan pikkulapset oletettavasti muodostavat ja havaitsevat aisteista riippumattomia *abstrakteja representaatioita* eivätkä siis ensisijaisesti näe, kuule ja kosketa jotakin, vaan kokevat sellaisia yleisempiä aistimistavasta riippumattomia kvaliteetteja kuin muoto, intensiteetti ja temporaalinen hahmo (ibid. 51). Amodaalisen havaitsemisen käsitteestä sekä tämän artikkelin alaviitteessä 20 mainittavasta vitaaliaffektin käsitteestä ja sen soveltamisesta musiikintutkimukseen ks. esim. Rechartd 1991, 21–23; Lehtonen 1996, 68–71; Erkkilä 1997, 27–34; Välimäki 1998, 379–380; 2005, 183–187, 197–198; Tarvainen 2005, 67, 70–71.

¹⁴ Muotojen kongruenssin keskeisyyttä tällaisessa presentatiivisessa symboloinnissa voidaan valaista seuraavalla yksinkertaistavalla esimerkillä. Oletetaan, että kaksi henkilöä keskustelee planeettojen liikkeestä auringon ympäri. Keskustelun tueksi ei ole tarjolla muita konkreettisia välineitä kuin hedelmävadilla olevat banaanit, viinirypäleterutut ja omenat. Toinen henkilö haluaa havainnollistaa kysymystä ja hän ottaa vadilta omenan sanoen samalla ”olkoon tämä aurinko”. Tässä tavassa, jolla omena esittää aurinkoa, on mukana konventionaalisuutta, koska henkilö julistaa omenan auringoksi, mutta presentatiivisen symboloinnin kannalta tärkeää on se, *mitä* hän valitsee vadilta: tiedostaen tai tiedostamattaan hän valitsee vadilta objektin, joka parhaiten sopii auringoksi eli jonka *muoto* parhaiten vastaa aurinkoa. Tässä tapauksessa muoto on konkreettinen materiaalsen objektin muoto, mutta periaatteessa samankaltaisesta muotojen vastaavuudesta on kyse myös pohdittaessa tunteen ekspressiivistä muotoa.

(1953a, 27) kutsuu musiikkia jopa tunne-elämän tonaaliseksi/soivaksi [engl. *tonal*] analogiaksi. Väitetystä loogisten muotojen samanlaisuudesta seuraa, että tunteen suhteen musiikki täyttää välttämättömän ehdon presentatiiviselle symbolisuudelle. Siten musiikki voi toimia subjektiivisen tunnekokemuksen presentatiivisena symbolina ja meidän on mahdollista havaita musiikissa sellaisia sisältöjä, joita emme pysty kielellä ilmaisemaan. Toinen mielenkiintoinen kysymys kuitenkin on, *miksi* tämä tunnesisältöjen musiikillisen kokemisen mahdollisuus usein toteutuu.¹⁵ Langerin mallissa näiden musiikillisten tunnesisältöjen taustalla on ihmiselle ominainen tapa muodostaa symboleja. Edes subjektiivinen aistikokemus ei tallennu mieleemme suorana kopiona tuosta kokemuksesta, vaan enemmän tai vähemmän vakaaseen mielikuvan muotoon muuntuneena.¹⁶ Langerin mukaan nämä mielikuvat toimivat symbolien tavoin:

Jos ne [mielikuvat] olisivat heikkoja aistikokemuksia, ne saattaisivat luonnonjärjestyksemme sekaisin. Meidän pelastuksemme on kuitenkin siinä, ettemme hyväuskaisesti suhtaudu niihin aistimuksina vaan kiinnitämme huomiomme niihin vain suhteessa niiden kykyyn merkitä asioita, olla asioiden mielikuvia [*images*] – symboleja, joiden avulla nuo asiat käsitetään, muistetaan ja joiden avulla asioita tarkastellaan, mutta joiden avulla niitä ei kohdata. (Langer 1957b [1942], 144–145.)¹⁷

Aktuaalisesti koettavan tunteen muoto on kuitenkin häilyvä, ja usein tunne kaatoa mielestämme sen kokemisen myötä; useinkaan emme muodosta mielikuvaa, jonka varassa tunnetta voisi tarkastella ja ymmärtää. Langerin mukaan me etsimmekin tunteen muotoa artikuloivia symboleja itsemme ulkopuolelta, projektioina sellaisista ulkoisista rakenteista kuin taideteokset:

Sellainen projektiio on taideteos. Se esittää tunteen muodon niin suoraan loogiselle intuitiolle, että me näytämme havaitsevan tunteen itse teoksessa; mutta tietenkään teos ei sisällä tunnetta sen enempää kuin propositio Sokrateen kuolevaisuudesta pitää sisällään kyseisen filosofin. (Langer 1967, 67.)¹⁸

¹⁵ Jos samanmuotoisuutta pidetään ainoana välttämättömänä ehtona sille, että yksi asia voidaan nähdä jonkun toisen asian kautta eli että yhdessä asiassa nähdään toinen, niin koska samanmuotoisuus on symmetrinen relaatio (jos *a* on samanmuotoinen *b*:n kanssa, niin *b* on samanmuotoinen *a*:n kanssa), pitäisi olla mahdollista myös ”kuulla musiikkia tunteessa”. Mahdollisesti näin joskus tapahtuukin, sillä intressimme ja taustamme vaikuttavat siihen, mitä asioita havaitsemme toisissa asioissa.

¹⁶ Langer käyttää tässä yhteydessä termejä ”*sense-image*” ja ”*image*”, jotka suomen kielen sanalla ”mielikuva”.

¹⁷ ”If they [*images*] were weak sense-experiences, they would confuse the order of nature for us. Our salvation lies in that we do not normally take them for bona fide sensations, but attend to them only in their capacity of *meaning* things, being *images* of things – symbols whereby those things are conceived, remembered, considered, but not encountered.”

¹⁸ ”Such a projection is a work of art. It presents the semblance of feeling so directly to logical intuition that we seem to perceive feeling itself in the work; but of course the work does not contain feeling, any more than a proposition about the mortality of Socrates contains a philosopher.”

Mitä musiikki siis on Langerille? Se on mahdollinen vastine tunnekokemusten mielikuville eli mielikuvallisen tason symboli näille tunteille.

Edellä on esitelty Langerin musiikin ekspressiivisyyttä koskevan teoreettisen mallin tärkeimmät käsitteet ja hänen tähän liittyvän yleisen ajattelunsa peruslinjat. Siirryn nyt tarkastelemaan vielä tarkemmin kysymystä musiikin ja tunteen loogisten muotojen vastaavuudesta, presentatiivisesta symboloinnista sekä tunteen ja kielen muotojen yhteensopimattomuudesta. Viimeiseksi mainitusta teemasta puhun myös ”kielellisenä tavoittamattomuutena” (jokin on kielellisesti tavoittamattomissa) tai vain lyhyemmin ”tavoittamattomuutena”.

Musiikki kielellisesti tavoittamattoman presentatiivisena symbolina

Kuten edellä olen tuonut ilmi, Langer pitää tunteen ja musiikin loogisten muotojen samankaltaisuutta edellytyksenä sille, että musiikki kuullaan tunteita ilmaisevana, mutta voidaanko tunteiden ja musiikin loogisista muodoista sanoa mitään tarkempaa? Langerin tunteen käsitteestä on ensinnäkin pidettävä mielessä sen laaja-alaisuus: Langerille tunne ei liity vain surun ja ilon kaltaisten kategoristen emootioiden kokemiseen vaan kaikenlaisiin aistimuksiin hengittämisen ja nälkäisyyden tunteesta yleiseen tietoisuuteen itsestämme (vrt. edellä). Lisäksi Langer korostaa tunteen välitöntä yhteyttä tunteen kokijan fyysisyyteen sekä sitä, ettei tunne ole elintoimintojen tuote tai vaikutus vaan pikemminkin sellaisten fysiologisten prosessien kokemista, jotka ovat kehittyneitä ja tarpeeksi intensiivisiä (vain osa kehon prosesseista siis tunnetaan) (Langer 1962, 8–10).¹⁹ Tunteen muotoa Langer (1953a, 27) kuvailee muun muassa puhumalla kasvun ja heikkenemisen, virtailun, konfliktin ja ratkaisun, nopeuden, pysähdyksen, jännittyneisyyden ja tyyneyden muodoista. Tunne ei siis ole staattinen tila vaan prosessi ja dynaaminen rakenne, jolle on tyypillistä jatkuva muutos ja liike. Tunteen edellytys on tietenkin elämä, ja artefakteissa vaikutelma tunteesta edellyttää puolestaan vitaalisten prosessien kaltaista rakennetta.²⁰ (Langer 1957a, 46.)

¹⁹ Langerille tunne on kehon elinprosessien aspekti tai ominaisuus samaan tapaan kuin omenan punaisuus on sen piirre, joka ilmaantuu vasta tietyissä omenan kypsyyssvaiheissa, eikä omenan aiheuttama vaikutus (Langer 1957a, 46).

²⁰ Stern (1985, 54) viittaa Langerin käsitykseen tunteiden muodosta ja niiden liittymisestä kaikkiin elämän vitaaliisiin prosesseihin käsitellessään *vitaaliaffekteja* (engl. *vitality affects*). Stern huomauttaa, että monet tunteen kvaliteetit eivät ole käsiteltävissä affektien yhteydessä tavanomaisesti käytetyillä sanoilla (esim. ”suru” tai ”ilo”), vaan niitä voidaan kuvailla paremmin sellaisilla dynaamisilla ja kineettisillä termeillä kuin esimerkiksi ”aaltoileva”, ”häipyvä”, ”räjähtävä” ja ”kasvava” (ibid.). Tällaiset vitaaliaffektit voivat esiintyä joko tavanomaisten emootioiden yhteydessä tai ilman niitä, ja näin esimerkiksi tuolilta nouseminen ylös voi olla räjähdysmäistä (henkilön päättäväsyyden vuoksi ja ilman mitään erityistä emootiokokemusta) siinä kuin vihan purkauskin (ibid. 56). Vitaaliaffektit koetaan omassa itsessä, mutta ne voidaan aistia myös toisten ihmisten olemuksesta, liikkeistä ja toiminnasta (ibid. 54). Ks. myös tämän artikkelin alaviite 13.

Prosessimaisuus koskee myös musiikkia, joka Langerin (1953a, 107) mukaan on muun muassa ”muotojen liikettä”. Tämä liike ei kuitenkaan ole todellista ts. fyysikaalista liikettä, sillä musiikissa ei mikään liiku paikasta toiseen ja liikkeen illuusio kuullaan ajallisena kokemuksena, ”elettyä” ja ”koettuna” aikana (ibid. 108–109; ks. myös Reichling 2004, 21). Tähän kokemukseen kehosta, ajasta ja muotojen liikkeestä vaikuttavat sellaiset tekijät kuin musiikin jännitteiden vaihtelu, jossa jännitteen purkautumiseen sisältyy esimerkiksi uutta musiikillista tapahtumaa ennakoivan jännitteen alku, sekä fraseeraukset ja toistot (Langer 1953a, 120, 127). Entä mitä nuo musiikin muodot ovat? Muodot eivät tässä yhteydessä tarkoita sonaatti- ja rondomuotojen kaltaisia rakenteita (Langer 1957a, 128) eivätkä mitään kuulijan ulkopuolisen maailman objekteja. Sen sijaan ne ovat musiikin soiviin ominaisuuksiin perustuvia kuultavia hahmoja, jotka muodostavat kuulijan musiikillisen kokemuksen keskeiset elementit. (Langer 1953a, 107–108.) Musiikin muodot ovat niitä hahmoja, joita kuulemme musiikin prosessimaisessa kasvussa, jännitteisyydessä ja jännitteisyyden muutoksissa; voidaan ajatella, että musiikilliset muodot ja niiden liike eivät ole toisistaan riippumattomia ja erillisiä tekijöitä vaan että ne edellyttävät toisensa.

Langerin teoriassa sekä musiikin että tunteen muodot on siis ymmärrettävä kokemukselliseksi muodoiksi, joita voidaan luonnehtia prosessimaisiksi kasvun ja vähenemisen vaihteluiksi. Näiden muotojen kuvaus jää kuitenkin sen verran epämääräiseksi, että Langerin ajatus ”tietystä musiikin ja subjektiivisen kokemuksen loogisten muotojen samanlaisuudesta” voi vaikuttaa liian löyhästi perustellulta. Miten musiikin ja tunteen muotojen elementtien ja suhteiden samanlaisuus voisi olla osoitettavissa?²¹ (Weitz 1954, 471.) On kuitenkin huomattava, että tunteen ja musiikin välinen kongruenssi täydentää Langerin ajattelun toista keskeistä teemaa, musiikin ja kielen loogisten muotojen erilaisuutta. Yksi tämän erilaisuuden seuraus Langerin ajattelussa on se, että musiikki ja kieli voivat artikuloida erityyppisiä asioita, ja erityisesti tunteen luonteen musiikki voi ilmaista todenmukaisemmin kuin kieli (Langer 1957b [1942], 235).²² Seuraavan lainauksen perusteella kieli onnistuu tunteen luonteen ilmaisemisessa perin heikosti:

Kielen avulla voidaan vain nimetä tiettyjä epämääräisesti ja karkeasti käsitettyjä tiloja, mutta mikä tahansa yritys välittää sillä alituisesti vaihtelevia tiloja, sisäisen kokemuksen epävarmuuksia ja sekavuuksia, tunteiden vuorovaikutusta ajatusten ja vaikutelmien kanssa, muistoja ja niiden kaikuja, hetkellistä fantasiaa tai sen arvoituksellisia jälkiä, kaikki muuntuneena nimettömäksi, emotionaaliseksi ainekeksi, epäonnistuu surkeasti. (Langer 1957b [1942], 100.)²³

²¹ Voidaan myös pohtia esimerkiksi sitä, miten rajataan se musiikin jakso, jonka muodot vastaavat tunteen muotoja. Langerille (1957a, 135) taideteos on kokonaisuutena yksi taidesymboli, jonka sisältö – teoksen ”elämä” – on jakamaton ja ymmärrettävissä vain kokonaisuuden kautta. Langer ei huomioi sitä, että esimerkiksi sinfoniat voivat sisältää laajoja osia, joiden tunnesisällöt vaikuttavat keskenään hyvin erilaisilta ja jotka ovat ymmärrettäviä myös itsessään omina kokonaisuuksinaan (joskin kokonaisuuden yhteydessä osan sisältö voi saada eri vivahteita).

Ihmisen sisäinen kokeminen on siis Langerin mukaan suurelta osin kielellisesti tavoittamatonta (engl. *ineffable*) eikä myöskään musiikki ole käännettävissä kielen sanoille (Langer 1957b [1942], 235): musiikki on luonteeltaan ”verbalisoi- matonta ajatuksen vapautta” (ibid. 243); musiikki ”voi artikuloida tunteita lii- tymättä yhteen näiden kanssa” (ibid.),²⁴ millä ymmärrän Langerin tarkoittavan, että samankaltaisissa musiikkijaksoissa voidaan kuulla erilaisia tunnesisältöjä ja että samankin musiikin sisältö voidaan kokea ambivalentiksi.

Langerin käsitykset musiikista ja tunteesta edustavat sitä melko yleistä ajatus- ta, että musiikilla voidaan välittää jotain kielellisesti tavoittamatonta. Toisinaan tällä väitteellä on pyritty perustelemaan ja oikeuttamaan sellaista instrumen- taalimusiikkia, jolla vailla sanoja ja ohjelmallista sisältöä (esim. sinfoniamusiikki) ei näytä olevan selkeää merkitystä tai sisältöä (Cooper 1992, 222). Toisinaan musiikki ja muu taide on myös nähty sellaisten asioiden ilmaisuväyläksi, joiden ei esimerkiksi tieteen empiirisyyttä ja mielekkäiden lauseiden verifioitavuutta painottaneessa loogisessa empirismissä ole katsottu kuuluvan tiedon ja mer- kityksellisten lauseiden alaan (esim. metafysiikka, etiikka, tunnekokemukset) (ibid.).²⁵ Musiikissa kuullun sisällön kielellinen eksplikoiminen voi siis osoittaa- tua vaikeaksi, mutta jo musiikkikokemuksen kielellinen kuvailu sen musiikillisten seikkojen osalta voi olla ongelmallista (esimerkiksi mitä musiikillisia rakenteita, tapahtumia ja vivahteita kuultiin). Diana Raffman (1993) on selittänyt tällaista tavoittamattomuuden muotoa kognitiivisella musiikin havaitsemista ja yle-

²² Tässä kohdin voidaan myös Lars-Olof Åhlbergin (1994, 71–72) tavoin esittää kysymys siitä, onko musiikin ja tunteen suhde määrätty ja tarkka (engl. *particu- larist*) vai yleinen (engl. *generalist*). Åhlbergin (ibid.) Langer-kriittisen tulkinnan mukaan kumpikin käsitys musiikin ja tunteen suhteesta sisältyy Langerin ajatte- luun. Langerhan (1957b [1942], 222) kirjoittaa, että kuten sanat voivat kuvailla tapahtumia, joita kukaan ei ole todistanut, paikkoja ja asioita, joita emme ole nähneet, samoin musiikki voi esittää emootioita ja mielentiloja, joita emme ole tunteneet, ja tunteita, joista emme ole tienneet. Tämä näkemys vastaa Åhlber- gin (1994, 71–72) mukaan tunteen ja musiikin määrättyä ja tarkkaa (partiku- laristista) suhdetta. Toisaalta Langer (1957b [1942], 238) väittää, että musiikki voi heijastella vain tunteen muotoja; tämä näkemys taas viittaa musiikin ja tun- teen suhteen käsittämiseen yleiseksi suhteeksi (Åhlberg 1994, 71–72). Krzysztof Guzczalskin (2005) mukaan ekspressiivinen merkitys koetaan musiikissa usein *samanaikaisesti* sekä yleiseksi ja abstraktiksi että erityiseksi ja konkreettiseksi. Analysoidessaan näitä käsitteitä Guzczalski argumentoi sen puolesta, että musiikillinen merkitys on sekä erittäin abstraktia (engl. *highly abstract*) että samalla erityistä (engl. *specific*).

²³ ”It [language] merely names certain vaguely and crudely conceived states, but fails miserably in any attempt to convey the ever-moving patterns, the ambiva- lences and intricacies of inner experience, the interplay of feelings with thoughts and impressions, memories and echoes of memories, transient fantasy, or its mere runic traces, all turned into nameless, emotional stuff.”

²⁴ ”It [music] can articulate feelings without becoming wedded to them.”

²⁵ Muun muassa Kari Kurkela (1984) on pohtinut musiikkia ”sanoin ilmaisematto- man ilmaisijana”. Susanna Välimäki (1998; 2005) on tarkastellut musiikin ei-kie- lllistä merkityksenantoa psykoanalyttisesta ja semioottisesta näkökulmasta.

säkin havaitsemista koskevalla teorialla. Yksi Raffmanin tarkastelema tavoittamattomuuden laji on musiikillisia sävyjä koskeva nyanssitavoittamattomuus (engl. *nuance ineffability*). Se koskee musiikillisen esityksen pieniä yksityiskohtia, joita ei yleensä ole merkitty partituureihin tarkasti mutta joita teoksen esittäjät tuottavat. Tällaiset esityksen detaljit liittyvät esimerkiksi vähäisiin eroihin sävelten korkeuksissa, kestoissa, painotuksissa ja sointiväreissä, jotka kuullaan ”oikeina” ja esitykseen kuuluvina musiikin vivahteina.²⁶ Kuulijat eivät kuitenkaan yleensä pysty muistamaan tarkasti ja nimeämään spesifisti näitä hienovaraista eroja. Raffmanin (1993, 86, 90) mukaan tämä johtuu siitä, ettei kuulijoilla ole riittävästi käytettävissä sellaisia mielensisäisiä representaatioita tai skeemoja, joiden varassa mieli voisi luokitella kyseisiä ärsykeitä eri tyyppisiin ja kategorioihin (mielensisäisen luokitteluskeeman ei ole tarkoituksenmukaista olla tiheä, sillä sen tarkoitus on redusoida ja luokitella informaatiota). Siten kuulijalle ei myöskään kehity kykyä nimetä toisistaan vähän eroavia nyansseja, vaikka kuulijalla voi olla tietoa näistä kielellisesti tavoittamattomista musiikin nyansseista (ibid. 80–81).

Langerin teoriassa tunnekokemuksen kielellinen tavoittamattomuus voidaan ymmärtää kahdella eri tavalla: onko se ilmaistavaa asiaa kuvaavien sanojen vähäisyydestä johtuvaa ”lievempää” tavoittamattomuutta vai jonkinlaisesta kielen ja ilmaistavan asian muotojen yhteensopimattomuudesta johtuvaa ”vahvempaa” tavoittamattomuutta? Näiden kahden tyyppin eroa voidaan kuvata seuraavalla esimerkillä. Oletetaan, että xy-koordinaatistoon halutaan piirtää monimutkainen käyrä. Meille on ilmoitettu vain muutamia (x, y)-koordinaatteja eikä käyrän piirtäminen onnistu pelkästään niiden varassa; toivotun käyrän muotoa päästään kuitenkin yhä lähemmäksi, jos koordinaattipareja annetaan lisää. ”Lievemman” tavoittamattomuuden tapauksessa on kyse tämänkaltaisesta tilanteesta. ”Vahvemman” tavoittamattomuuden tyyppiä edustavassa tilanteessa mikään määrä (x, y)-koordinaatteja ei riitä toivotun kuvion hahmottamiseksi – kuten tilanne olisikin esimerkiksi kolmiulotteista esitystä vaativan objektin kohdalla.

Edellä esitin Langer-lainauksen, joka koskee kielen kyvyttömyyttä ilmaista tunteen luonne, ja kyseisen lainauksen perusteella tunteen kielellinen tavoittamattomuus näyttää Langerin ajattelussa olevan ”vahvempaa” muotoa. Lisäksi

²⁶ Raffman käsittelee myös sellaisia musiikin kielellisen tavoittamattomuuden muotoja, joita hän kutsuu *rakenteelliseksi tavoittamattomuudeksi* (engl. *structural ineffability*) ja *tunnetavoittamattomuudeksi* (engl. *feeling ineffability*). Rakenteellisessa tavoittamattomuudessa on kyse siitä, miten esimerkiksi esittäjällä voi olla vakaa käsitys musiikin jakson esitystavasta (esim. siitä, että on painotettava jotain säveltä) vaikkei hän pysty sanomaan syytä tälle käsitykselleen (Raffman 1993, 32). Tällainen tavoittamattomuus voi kuitenkin poistua tarkan teoreettisen analyysin jälkeen. Tunnetavoittamattomuus puolestaan liittyy Raffmanin ajatuksen musiikillisesta tiedosta aistihavainnollisena, kokemuksellisenä ja tunnetuna tietona. Musiikin rakenteita voidaan tietenkin kuvailla sanallisesti, mutta viime kädessä musiikin merkityksen tietämiseen liittyy sellaisia musiikillisia tunteita kuin tunne rytmisistä painoista, tunne toonikan stabiiliudesta tonaalisessa musiikissa jne., ja tältä osin musiikillinen tieto on kielellisesti tavoittamaton tietoa. (Ibid. 40.)

tätä käsitystä tukee muun muassa se Langerin (1957a, 91) toteamus, että syy tunteen luonteen tavoittamattomuuteen ei ole kyseisten asioiden ”henkisyys” tai ylevyys vaan se, että tunteen muodot ja diskursiivisen ilmaisun muodot ovat loogisesti yhteensopimattomia. Tämän yhteensopimattomuuden vuoksi tunteita täsmällisesti kuvaavia käsitteitä ei voida projisoida sananmukaisen kielen loogiseen muotoon. Tosin myöhemmin Langer (1967, 57) esittää, että tunteiden kokemukset menevät usein ohi ilman, että kokija yrittää tallettaa niitä mieleen tai että hän yrittää välittää niitä yksityiskohtaisesti toiselle ihmiselle. Sen sijaan tunteiden kokemukset useimmiten vain tunnetaan – läpieletään – välittömästi ilman mitään niitä kuvaavia symboleja eli symbolista työstöä. Tunteiden kokemukset eivät siten useinkaan saa käsitteellistä muotoa eikä niistä eriydy selkeitä mielikuvia. Tällaisten kokemusten kielelliseen ilmaisuun on tietenkin olemassa totuttuja sanoja (esim. surullinen, onnellinen, utelias jne.), mutta jokainen tällainen sana sopii laajaan tapahtumien luokkaan, joka ei erittele tapahtumien yksityiskohtia (ibid.). Tässä Langer vaikuttaisi tarkoittavan pikemminkin lievempää tavoittamattomuutta ja myös lähestyvän tunteen tavoittamattomuuden osalta samankaltaista selitystä kuin minkä Raffman esittää musiikin nyanssien tavoittamattomuudelle, siis sitä ajatusta, että mielensisäiset skeemat eivät ole tarpeeksi ”tiheitä” kaikkien vivahteiden rekisteröintiä varten.

Olipa kyse kummasta tahansa tavoittamattomuuden tyyppistä, voidaan kuitenkin kysyä, onko tunne oleellisesti enemmän kielellisesti tavoittamaton kuin vaikkapa kadulla vastaan kävelleen ihmisen ulkonäkö tai orkidean värit. Kielen avulla nimetään ja osoitetaan asioita, kuvaillaan ja luokitellaan asioita käsitteiden aloihin (esim. ”Kissa on eläin”), ja kielen avulla voidaan myös käsitellä sellaisia abstrakteja ilmiöitä kuten esimerkiksi kauneus tai oikeudenmukaisuus.²⁷ Yleisnimet, mukaan lukien emotionaalisten tilojen nimet, ovat tietenkin yleistäviä ja luokittelevia ja saattavat näin ilmaista tietystä yksittäisestä tilanteesta verrattain vähän: kuten W. A. Kennick (1961) huomauttaa, esimerkiksi lause ”Napoleon oli mies” ilmaisee yhtä vähän Napoleonista kuin lause ”Wellington oli *peloissaan*” kertoo Wellingtonin mielentilasta.

Kun tunnetilaan viittaavan sanan tai käsitteen avulla riittävän samankaltaiset kokemukset luokitellaan jonkin tietyn käsitteen alaan, tästä ei kuitenkaan seuraa, etteivätkö nämä tilat olisi monessa suhteessa erilaisia. Lisäksi on huomattava, että ihmisen kokemuksista voidaan kielen avulla ilmaista paljon sellaista, mitä musiikilla ei voida välittää, esimerkiksi sellaisia seikkoja kuin mikä on koetun emotionin kohde, syy ja tausta, joten kokemusten kielellinen tarkastelu ei ole tarpeeton. Mitä Langerin kritiikki tunteen kielellisen ilmaisemisen osalta siis oikeastaan on? Jos kyse on siitä, että esimerkiksi lauseessa ”Wellington oli

²⁷ Asioiden osoittaminen ja kuvailu musiikin avulla on vaikeaa ja rajallista. On tietenkin kehittynyt konventionaalisia musiikillisia merkityksiä (esim. tietty soitin liitetään tiettyihin merkityksiin kuten esimerkiksi käyrätorvi luontoon ja metsästykseen) ja erityisesti 1600- ja 1700-luvuilla keskusteltiin affektien musiikillisen esittämisen tavoista ja yleisemmin musiikillisesta imitoinnista (ks. esim. Neubauer 1986). Musiikin avulla voidaan myös luokitella asioita käyttämällä esimerkiksi sellaisia ilmauksia kuin ”Mahlerin 5. sinfonian *Adagietto*-tunnelma”, mutta kyse on tällöin kielellisistä ilmaisuista.

pelouksaan” emotionaaliseen tilaan viittaava sana ei aiheuta kokemusta tuosta tilasta, niin myös sellaiset sanat kuin ”kuuma” tai ”kylmä” ovat riittämättömiä lämpötilojen kuvailuun, koska ne eivät aiheuta kokemusta kuumuudesta tai kylmyydestä (Kennick 1961, 319). Mitä tunteen ilmaisemisen siis tulisi sisältää Langerin mukaan? Tulisiko sen käsittää esimerkiksi tunnekokemuksen erittelyä nimettäviin osiin ja näiden kuvailua ja luonnehtimista vai tulisiko sen sisältää jotakin sellaista, joka aiheuttaa kyseisen tunteen tai jossa tunne on jollakin tavalla läsnä?

Ensimmäinen vaihtoehto (tunnekokemuksen erittely ja kuvailu) edustaa diskursiivista esittämistä, johon Langer yllä esitetyn perusteella ei siis tyydy. Ja kuten jo artikkelin johdannossa oli esillä, Langer ei edellytä, että ekspressiivinen musiikki aiheuttaisi emotionaalisia reaktioita kuulijoissa. Asettaako Langer siten tunteen ilmaisevaan symboliin? Sellaiset diskursiivisen symbolijärjestelmän symbolit kuin esimerkiksi sanat – vaikkapa sana ”puu” – konnotoivat käsitteitä ja mahdollisesti denotoivat näiden käsitteiden välityksellä todellisuuden kohteita – vaikkapa pihalla oleva puu. Tällainen symboli ei kuitenkaan milloinkaan korvaa tarkoittamiaan viittauskohteita: sana puu ei mitenkään muutu oikeaksi puuksi (Kurkela 1984, 71). Langerin ajattelussa musiikin suhde tunteeseen on kuitenkin konkreettisempi ja enemmän ikoninen kuin mikä on esimerkiksi sanan puu suhde johonkin oikeaan puuhun. Musiikki ei tietenkään korvaa oikeaa koettua tunnetta, sillä varsinainen tunne ei ole musiikissa, mutta presentatiivisena taidesymbolina soiva musiikki näyttää tunteen muodon tai käsitteen, ja juuri tämän muodon välittäminen on sen ilmaisemista, mikä tunteessa on kielellisesti tavoittamaton.

Tällaisena presentatiivisena symbolina musiikki ei edusta mitään sen ulkopuolista eikä viittaa sellaiseen; musiikkiteoksen idean ymmärtäminen on kokemuksellista eikä minkään propositionaalisten ajatusten pohtimista (Langer 1957a, 132; 1957b [1942], 263). Jo aiemmin totesin, että Langer alkoi puhua taidesymboleista ekspressiivisinä muotoina, koska taidesymbolia presentatiivisena symbolina pidettiin epä määräisenä. Sekä Langerin omana aikana että myöhemmin esitetyssä kritiikissä keskeisellä sijalla on ollut se ajatus, että symbolin tulisi esittää jotain itsestään erillistä. Esimerkiksi Ernest Nagel (1943, 325) huomauttaa, että symbolilla pitää olla objekti ja että pelkästään itseään esittävä aistittava muoto ei ole lainkaan symboli tai sitten se on sitä radikaalilla, tähän mennessä määrittelemättömällä tavalla. John Hospers (1946, 60) puolestaan kysyy samassa hengessä, että eikö symboli, joka vain presentoi mutta joka ei edusta mitään itsestään erillistä, ole käsitteellisesti ristiriitainen ajatus. Paul Welsh (1955, 194) taas kiinnittää huomiota siihen, miten Langer (1957b [1942], 94) pitää kuvaa (engl. *picture*) tutuimpana ei-diskursiivisen ja siis langerilaisittain presentatiivisen symbolin lajina. Welsh huomauttaa, että maisemamaalaus ei kuitenkaan ole maiseman symboli ja ihmisen muotokuva ei ole kyseisen ihmisen symboli: maalaukset ja muut kuvat *esittävät* kohdettaan eivätkä symboloi sitä (Welsh 1955, 194). Monroe Beardsleyn (1981, 361) mukaan Langer ei anna vastaus kysymykseen siitä, miksi musiikki viittaisi mihinkään itsensä ulkopuoliseen asiaan sen enempää kuin jokin tuoli tai vuori. Lisäksi hän huomauttaa, että

jos musiikki koostuu epätäydellisistä (engl. *unconsummated*) symboleista, kuten Langer esittää, musiikki ei sisällä symboleita lainkaan. Malcolm Budd (1985, 115–116) puolestaan huomauttaa, että jos ymmärrämme symbolin sitä Langerin keskeistä symbolin kriteeriä painottaen, jonka mukaan yhtä asiaa tai objektia – siis symbolia – käytetään toisen käsittämiseen ja jonka mukaan symbolit ovat meille siis välineitä, ei musiikilla selvästikään ole vastaavaa tehtävää ihmisen tunteiden muodon suhteen. Wayne Bowman taas kritisoi Langerin ajatusta mielikuvien symbolisesta luonteesta: symbolit toimivat jonkin välittäjinä, mutta mielikuvat voivat esittää vain omia ominaisuuksiaan (Bowman 1998, 218).

Merkkien avulla tapahtuvalla kommunikaatiolla on suuri osuus ihmisen jokapäiväisessä elämässä, ja tämän seikan vuoksi symbolin ja sen objektin välinen viittaava eli referentiaalinen suhde, jota edellisen kappaleen kriittiset kommentit koskevat, on keskeinen aihe kaikissa symbolisaatiota koskevissa teorioissa. Symbolin ideaa voidaan kuitenkin käyttää myös toisella tavoin toisenlaisissa yhteyksissä ja tarkoituksissa, kuten esimerkiksi puhuttaessa unista alitajuisten emotionaalisten kokemusten symboleina (unisymboliikka ei ole samanlaisessa konventionaalisessa suhteessa mahdollisiin merkityksiinsä kuin minkälaisessa suhteessa arkipäivän puheessa esimerkiksi erisnimet ovat niiden viittaamiin henkilöihin). Langerin (1957a, 132) taiteen ekspressiivisyyttä koskevan ajattelun perusta onkin symbolin toisenlaisessa, ”primitiivisemmässä” tehtävässä. Tällaisessa symbolisaatiossa kokemuksesta eriytyy ajattelun entiteettejä, muodostuu mielikuvia ja ideoita;²⁸ tässä artikkelissa esittämäni näkemyksen mukaisesti löydämme myös itsemme ulkopuolelta sellaisia ekspressiivisiä muotoja, joissa havaitsemme jotain muuta ja jotka toimivat havaitisjalle symbolisesti. Symboloinnissa ja myös symbolin vastaanottamisessa on keskeistä (loogisen) muodon havaitseminen, abstraktio, mikä Langerin (1962, 63) mukaan on yksi ihmisen intuition perustoiminto. Langer luonnehtii tätä eri tieteenalojen erilaisia symbolikäsitteitä yhdistävää tekijää seuraavasti: ”Mikä tahansa väline, jolla me suoritamme abstraktion, on symbolinen elementti, ja kaikessa abstrahoinnissa on symbolisointia” (ibid.).

²⁸ Langer on saanut ajatteluunsa vaikutteita muun muassa Immanuel Kantin transsendentaalifilosofiasta, joka koskee kokemuksen ennakkoehtoja ja sitä, miten kaikki havaittu ja ymmärretty on näiden ehtojen rajoittamaa ja mielen muokkaamaa. Samoin tärkeä vaikuttaja on Ernst Cassirerin symbolisia muotoja koskeva filosofia. Langer (1962, 59) on itse tähdentänyt sitä, miten Cassirerin symbolin käsite ei tarkoita jotain käsitettä edustavaa merkkiä vaan on ymmärrettävä ”primitiivisemmin”, aivan kuten Langerinkin filosofiassa. Esimerkiksi ääni, tapahtuma tai objekti voi olla symboli henkilölle myös siten, ettei tämä edes tiedosta merkin symbolisuutta. Juuri tällainen näkemys symboleista on Cassirerin myyttiteorian perustana.

Lopuksi: ekspressiivisyys muotona vai ominaisuuksina?

Tiivistetysti sanottuna Langerin käsitys musiikin ekspressiivisyydestä on se, että kokiessaan musiikilliset muodot (jotka ovat musiikissa koettuja hahmoja, ks. s. 53) kuulija voi kuulla näissä muodoissa myös tunteen ja siten kokea musiikin tunnetta ilmaisevaksi. Tämän käsityksen taustalla on kaksi artikkelissani esille ottamaani Langerin filosofiassa keskeistä oletusta: sama muoto voi realisoitua erityyppisin sisällöin, ja soivan musiikin ja sisäisen tunteen muodot ovat samantaisia. Entä miksi kuulemme musiikissa muuta kuin ”puhtaasti musiikillisia” elementtejä ja miksi kuulemme usein juuri tunnesisältöjä, vaikka musiikin muoto voi olla yhdenmukainen erilaisten liikeilmiöiden ja luonnontapahtumien kanssa siinä kuin ihmisen tunnekokemustenkin kanssa?

Langerin ekspressiivisyydsmallissa vastaus kysymyksen ensimmäiseen osaan perustuu (langerilaisten, laajasti ymmärrettyjen) symbolien eli ekspressiivisten muotojen tärkeyteen ihmiselle. Ihmismieli suorittaa kokemuksiensa suhteen koko ajan symbolista transformaatiota: edes mielikuvat aistien välityksellä saaduista kokemuksista eivät ole vain kokemusten kopioita vaan kokemusten fragmenttien muuntuneita esityksiä ja sellaisina eräänlaisia symboleita, joiden varassa kokemuksia pystytään ajattelemaan. Mielen transformatiivinen toiminta tuottaa mielikuvia, hahmoja ja ideoita, ja koska ihmiselle on tyypillistä myös ilmaista ideoitaan, tämä transformatiivinen toiminta johtaa tekemiseen ja tekojen tuloksiin (Langer 1957b [1942], 43). Myös musiikki on tällaisen ilmaisevan ja transformatiivisen toiminnan tulos, ekspressiivinen muoto, jossa voidaan kokea muutakin kuin sen ”puhtaasti musiikilliset elementit”.

Kysymyksen jälkimmäiseen osaan taas voidaan vastata Langerin teorian pohjalta huomauttamalla, että mielikuvat koetusta tunteesta ovat usein ohi-kiittäviä, mutta että ihmisellä on kuitenkin ilmeisesti tarve tarkastella näitäkin kokemuksia. Tämän vuoksi tunteen projektioita haetaan muualta, esimerkiksi musiikista. Lisäksi tässä yhteydessä on huomattava Langerin laaja tunnekäsitys, jonka piirissä myös jopa näkeminen ja kuuleminen ovat tuntemisen tapoja.²⁹ Koska sama muoto voidaan abstrahoida eri sisällöistä, käsitykseni on, että tällaisen tunnekäsityksen puitteissa on Langerin ajattelun mukaisesti mahdollista, että esimerkiksi myrskyävän meren katselu *on* tai sitä *vastaa* tunne, jonka muoto sopii vaikka Frédéric Chopinin *Valtamerietydissä* (op. 25, nro 12, c-molli) kuuluun ekspressiiviseen muotoon. Tässä esimerkissä musiikin ekspressiivisyys

²⁹ Langer (1962, 8) kirjoittaa: “[n]äkeminen on se tapa, jolla näköelimet tuntevat vastaanotetun valon, ja kuuleminen on se tapa, jolla kuuloelimet tuntevat ääniaallot” (“[v]ision is the way the optic apparatus feels the impingement of light, and hearing is the way the auditory structures feel sound waves”). Näin laajan tunne-käsitteen vuoksi Langerin ajattelua voisi olla mahdollista kritisoida huomauttamalla, että Langerin käsitys ekspressiivisyydestä on lopulta triviaali: koemme musiikissa tunteen, koska musiikin kuuleminen on tunnetta. Langerilaisesta näkökulmasta tähän voitaisiin kuitenkin vastata, että musiikin ekspressiivisissä muodoissa ulkoiseen aistimiseen liittymätön ihmisen sisäinen tunne transformoituu kuultavaksi tunteeksi.

koskisi meren katseluun liittyvää tunnetta ja saman tunteen kuulemista musiikissa, ei siis sitä, että musiikin kuultaisiin representoivan merta.³⁰

Langerin näkemystä musiikista ekspressiivisenä muotona ja tunteen mielikuvana voi selkiyttää lisää lyhyellä vertaavalla katsauksella kahteen viime vuosiin (analyttisessä) musiikkifilosofiassa keskeisessä asemassa olleeseen teoriaan musiikin ekspressiivisyydestä. Nämä teoriat – emotivistinen malli ja ulkoisen ilmenemisen malli – edustavat hyvin erityyppisiä filosofisia käsityksiä ekspressiivisyydestä kuin mitä Langer esittää. Emotivistiseksi ekspressiivisyydelleiksi nimittämäni käsitysten mukaan (esim. Nolt 1981; Matravers 1998) musiikki on tiettyä emotionaalista tilaa *e* (esimerkiksi melankolisuuutta) ilmaisevaa jos ja vain jos se todennäköisesti aikaansaa kuulijoissa emotionaaliseen tilaan *e* liittyviä tuntemuksia; tällainen aikaansaaminen perustuu kyseisellä musiikilla oleviin ekspressiivisiin ominaisuuksiin. Ulkoisen ilmenemisen mallia³¹ edustavien käsitysten perusta taas on siinä, että emotionaalisisessa tilassa olevat ihmiset yleensä ilmaisevat kokemustaan, tiedostaen tai tiedostamattaan, jollakin ulkoisella ilmaisemisen tavalla, esimerkiksi puhetavallaan, elehtimisellään, ilmeillään ja olemuksellaan. Musiikissa kuultu ekspressiivisyys selittyy tällöin siten, että musiikissa voidaan havaita samankaltaisia piirteitä kuin tällaisissa ulkoisissa ilmaisuisissa ja nämä samankaltaiset piirteet kuullaan musiikin emotio-ominaisuuksina.³² Esimerkiksi musiikin nopeatempoisuus, melodioiden suuntautuneisuus ylöspäin ja laajat ylöspäiset intervallit voidaan kuulla iloisen ja energisen

³⁰ Joitakin käsityksiä siitä, millaisia merkityksiä musiikillisille äänille toisinaan annetaan ja minkä vuoksi, on käsitelty esimerkiksi teoksessa Kurkela 1997, luku 17. Tällaiset merkitykset voivat mainitun teoksen mukaan perustua esimerkiksi musiikin ja jonkin musiikin ulkopuolisen kohteen samankaltaisiin ominaisuuksiin tai musiikin aiheuttamaan empaattiseen eläytymiseen.

³¹ Käyttämäni ilmaisu *ulkoisen ilmenemisen malli* juontuu Jerrold Levinsonilta (1996, 93), joka käyttää tämänkaltaisista ekspressiivisyydskäsityksistä yhteisnimitystä *appearance-of-expression based views*. Levinson luokittelee niihin kuuluvaksi myös oman musiikin ekspressiivisyyttä koskevan mallinsa. Toisinaan tällaisia malleja kutsutaan myös kognitivistisiksi teorioiksi. Peter Kivy (1980, 77) taas kutsuu vastaavaa omaa musiikin ekspressiivisyyttä koskevaa käsitystään ääriiviateoriaksi (engl. *contour theory*). Levinsonin (1996, 107) teoriassa musiikista emotioiden ja muiden psyykkisten tilojen ilmaisijana oletetaan määrittelemätön musiikin persoona, jonka erityistä musiikillista ilmaisua musiikki on. Ilmaisun musiikillisuus ei tässä yhteydessä tarkoita sitä, että tuo musiikin persoona tuottaisi musiikkia ilmaistakseen itseään vaan että musiikki yksinkertaisesti kuullaan ilmaisuna.

³² Johdannossa mainitsin, että jotkin musiikin ekspressiivisyyden selitykset saattavatkin perustua jonkinlaiseen musiikilliseen representaatioon. Tämä on käsittääkseni ainakin lähellä, jos musiikissa kuullaan ominaisuuksia, jotka muistuttavat kuulijaa ihmisten ulkoisista ilmaisutavoista ja jotka kuulija tämän perusteella kokee musiikillisina emotio-ominaisuuksina. Tosin esimerkiksi Peter Kivy (2002, 40) tiedostaa tämän ongelman ääriiviateoriansa (ks. alaviite 31) tapauksessa ja painottaa, että musiikin ekspressiivisyys kuullaan *välittömästi* ja ilman minkäänlaista päättelyä musiikin havaituista ominaisuuksista sen ekspressiivisyyteen. Tämän välittömän kokemuksen Kivy (ibid. 41) selittää ihmisen taipumuksella elollistaa (engl. *animate*) epäselviä hahmoja.

ihmisen olemusta ja käyttäytymistä muistuttavina, ja tällainen musiikki kuul-laankin todennäköisemmin valoisana ja iloisena kuin surumielisenä. Tärkeä ero emotivistisiin käsityksiin nähden on siinä, että ulkoisen ilmenemisen mallissa emootio-ominaisuuksien ajatellaan olevan sellaisia musiikissa itsessään olevia ominaisuuksia, joiden havaitseminen ei edellytä kuulijalta vastaavaa emotio-naalista kokemusta (ks. esim. Davies 1994; Kivy 1980 & 2002; Levinson 1996).

Emotivististen käsitysten lähtökohta on siis se jo antiikin aikaanakin tunnettu seikka, että musiikki voi vaikuttaa ihmisen mielialaan voimakkaallakin tavalla. Ulkoisen ilmenemisen malli taas tuntuu heijastelevan jotakin samanlaista ajatte-lumallia kuin mitä on havaittavissa esimerkiksi tavoissa, joilla affekteja on pyritty representoimaan erityisesti barokin musiikissa (joskin tällöin tarkoitus oli usein nimenomaisesti vaikuttaa kuulijan tunteisiin).³³ Empiiriset tutkimukset musiikin aiheuttamista emotionaalisista reaktioista ja toisaalta emootioiden havaitsemisesta musiikissa (esim. Gabrielsson 2002) sekä myös arkikokemuksemme musiikista vahvistavat, että kummallekin teorialle on perusteita. Näiden teorioiden puitteissa voidaan ainakin periaatteessa pohtia myös sitä, miksi tietty musiikki kuulostaa jotakin tiettyä emotionaalista tilaa ilmaisevalta toisen mu-siikin ollessa ekspressiivisyydessään täysin erilaista. Langerhan ei erittele, mitä tunnekäsitteitä ja millä perustein tietty musiikki välittää; tämä olisikin hänen mallissaan kielellisen tavoittamattomuuden oletuksen vastaista, mutta toisaalta tätä ekspressiivisyyden erittelemättömyyttä voidaan pitää mallin heikkoutena (Davies 2001, 31). Myös emotivistisiin ja ulkoisen ilmenemisen mallin mukaisiin käsityksiin liittyy ongelmia, joita en kuitenkaan tässä artikkelissa käsittele.

Artikkelini päätteeksi haluaisin painottaa yhtä Langerin teorian piirrettä, jota pidän sen etuna esittelemiini muihin malleihin nähden ja joka liittyy hänen ajat-telunsa myös nykyaikaisiin erilaisia merkitseviä käytäntöjä koskeviin teorioihin. Viittaan tässä siihen, miten Langer käsittelee musiikin ekspressiivisyyttä tavalla, joka yhdistää musiikin muiden taidemuotojen lisäksi myös muunlaisiin ihmisen toimintamuotoihin, kuten esimerkiksi kieleen, rituaaleihin ja uskontoon (Lan-ger 1957b [1942]). Langerin mukaan mainituissa ja niiden kaltaisissa ihmisen toiminnoissa on kyse ilmaisusta, vaikkakaan ei sellaisesta itseilmaisusta, joka on spontaania ympäristöön reagoimista, vaan ilmaisusta, joka on ideoiden ja kä-sitteiden artikulointia ja niiden välittämistä symbolien avulla. Kielen ohella mu-siikki on yksi tällainen inhimillinen ilmaisuväylä. Muotonsa puolesta se on hyvin erilainen ja siksi eri tavoin ilmaiseva muoto kuin kieli, mutta kuten jokin ajatus voidaan ilmaista kielellisesti hyvin tai huonosti, myös musiikki voi Langerin kä-sityksen mukaan ilmaista inhimillistä tunnetta hyvin tai huonosti (Langer 1957a, 126). Ekspressiivisyys ei siis ole vain yksi musiikin ominaisuus sen muiden omi-naisuuksien joukossa tai sellainen ominaisuus, jota yhdessä musiikissa selvästi

³³ Johann Matthesonia (1681–1764) pidetään yhtenä affektiopin keskeisistä edustajista. Kivy (1993, 237) väittää, että jotkin kohdat Matthesonin teoksessa *Der vollkommene Capellmeister* on ymmärrettävissä siten, että musiikissa esi-tetyt emootiot voidaan havaita *ilman*, että ne vaikuttavat kuuntelijaan emotio-naalisesti. Tämä tulkinta on tietenkin Kivyn oman ääriiviateorian mukainen (ks. alaviitteet 31–32).

on ja toisessa ei ole; sen sijaan ekspressiivisyys on jotakin musiikin olemukseen kuuluvaa – seikka, joka voi tehdä omalta osaltaan ymmärrettäväksi sitä, miksi musiikki on monelle ihmiselle elämässä niin oleellista.

Kirjallisuus

- Addis, Laird 1999. *Of Mind and Music*. Ithaca: Cornell University Press.
- Augustinus, Aurelius 2003. *Tunnustukset*. 2. painos. Suom. Otto Lakka, suomennoksen tarkistanut Yrjö-Otto Lakka. Helsinki: SLEY-kirjat. [Alkuper. *Confessiones*. Ks. J. Jürgens & W. Schaub (eds.), *Augustini Confessiones*, Stuttgart 1969.]
- Baker, Nancy Kovaleff & Max Halle Paddison 2001. Expression. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8. Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited. 463–466.
- Beardsley, Monroe 1981 [1958]. *Aesthetics*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Blum, Fred 1959. *Susanne Langer's Music Aesthetics*. Iowa: State University of Iowa.
- Bowman, Wayne D. 1998. *Philosophical Perspectives on Music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Budd, Malcolm 1985. *Music and the Emotions*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Cooper, David E. 1992. Ineffability. *A Companion to Aesthetics*. Ed. David E. Cooper. Oxford: Basil Blackwell. 221–225.
- Dahlhaus, Carl 1980 [1967]. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura. [Orig. Musikästhetik.]
- Davies, Stephen 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca: Cornell University Press.
- 2001. Philosophical perspectives on music's expressiveness. *Music and emotion. Theory and research*. Ed. Patrik N. Juslin & John E. Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 23–44.
- Erkkilä, Jaakko 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmasta*. Jyväskylä studies in the arts 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Gabrielsson, Alf 2002. Emotion perceived and emotion felt: same or different? *Musicae Scientiae* (special issue) 2001–2002: 123–147.
- Goodman, Nelson 1976. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Guczalski, Krzysztof 2005. Expressive Meaning in Music: Generality Versus Particularity. *British Journal of Aesthetics* 45: 342–367.
- Hongisto, Pekka 2006. Leonardo da Vinci oli myös musiikin taituri. *Rondo* 12: 40–45.
- Hospers, John 1946. *Meaning and Truth in the Arts*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Juslin Patrik N. & John E. Sloboda (eds.) 2001. *Music and emotion. Theory and research*. Oxford: Oxford University Press.
- Kallinen, Kari 2006. *Towards a comprehensive theory of musical emotions: a multi-dimensional research approach and some empirical findings*. Jyväskylä studies in humanities 50. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kennick, W. A. 1961. Art and the Ineffable. *Journal of Philosophy* 58 (12): 309–320.
- Kivy, Peter 1980. *The Corded Shell*. Princeton: Princeton University Press.
- 1993. *The Fine Art of Repetition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2002. *Introduction to A Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Kurkela, Kari 1984. Musiikki sanoin ilmaismattoman ilmaisijana. *Musiikki* 2: 69–92.
- 1997. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynamiikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. [1. painos 1993.]
- Langer, Susanne 1953a. *Feeling and Form*. New York, NY: Charles Scribner's Sons.
- 1953b [1937]. *Symbolic Logic*. New York, NY: Dover Publications.

- 1957a. *Problems of Art*. London: Routledge & Kegan Paul.
- 1957b [1942]. *Philosophy in a New Key*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- 1962. *Philosophical Sketches*. Baltimore: The John Hopkins Press.
- 1967. *Mind: An Essay on Human Feeling, Vol. 1*. Baltimore: The John Hopkins Press.
- Lehtonen, Kimmo 1996. *Musiikki, kieli ja kommunikaatio*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Levinson, Jerrold 1996. *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lippman, Edward 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Matravers, Derek 1998. *Art and Emotion*. Oxford: Clarendon Press.
- Monelle, Raymond 1992. *Linguistics and Semiotics in Music*. Contemporary Music Studies, vol. 5. Reading: Harvard Academic Publishers.
- Nagel, Ernest 1943. Review of *Philosophy in a New Key*. *Journal of Philosophy* 40: 323–329.
- Neubauer, John 1986. *The Emancipation of Music from Language*. New Haven: Yale University Press.
- Nolt, John 1981. Expression and Emotion. *British Journal of Aesthetics* 21: 139–150.
- Orsmaa, Taisto-Bertil 1971. *Susanne K. Langerin teoria "taiteen symboleista" ja niiden erikoisuusteesta verrattuna diskursioon symbolimuotoihin*. Julkaisematon filosofian pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, humanistisen tiedekunnan kirjasto, filosofian kokoelmat.
- Packalén, Elina 2007. Music, Emotions, and Truth. Tulossa julkaistavaksi lehdessä *Philosophy of Music Education Review*, Fall 2007.
- Platon 1981. *Teokset, osa 4: Valtio*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- 1986. *Teokset, osa 6: Lait*. Suom. Marja Itkonen-Kaila, Holger Thesleff, Tuomas Anahava ja A. M. Anttila. Helsinki: Otava.
- Price, Kingsley 1993. *Philosophy in a New Key: An Interpretation*. *Philosophy of Music Education Review* 1 (1): 33–43.
- Raffman, Diana 1993. *Language, Music, and Mind*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Rechardt, Eero 1991. Minuuden kokeminen musiikissa. *Musiikkitiede* 2: 19–33.
- Reichling, Mary 2004. Intersections. Form, Feeling, and Isomorphism. *Philosophy of Music Education Review* 12 (1): 17–29.
- Reimer, Bennett 1993. Langer on Art as Cognitive. *Philosophy of Music Education Review* 1 (1): 44–60.
- Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant*. New York, NY: Basic Books.
- Tarvainen, Anne 2005. Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa *Undo*. *Musiikki* 3: 66–91.
- Tormey, Alan 1971. *The Concept of Expression*. Princeton: Princeton University Press.
- Torvinen, Juha & Alfonso Padilla (toim.) 2005. *Musiikin filosofia ja estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Vuori, Marja 1993. Soivan mielikuvan käsitteestä. *Musiikki* 1–2: 99–105.
- Vuorinen, Jyri 1997. *Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Välämäki, Susanna 1998. Musiikin ei-kielellinen merkitys. *Musiikki* 4: 371–393.
- 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica 22, Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: Finnish Society for Semiotics & International Semiotics Institute.
- Webb, Daniel 1974 [1769]. *Asthetische Schriften*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Weitz, Morris 1954. Symbolism and Art. *Review of Metaphysics* 7: 466–481.
- Welsh, Paul 1955. Discursive and Presentational Symbols. *Mind* 64: 181–199.
- Wittgenstein, Ludwig 1997 [1921]. *Tractatus Logico-Philosophicus eli Loogis-filosofinen tutkielma*. Suom. Heikki Nyman. Porvoo: WSOY.
- Åhlberg, Lars-Olof 1994. Susanne Langer on Representation and Emotion in Music. *British Journal of Aesthetics* 34 (1): 69–80.

FT, soitonopettaja Elina Packalén (elina.packalen@kolumbus.fi) on väitellyt teoreettisesta filosofiasta Turun yliopistossa. Viime vuosina Packalén on toiminut tutkijana Musiikin käsitteelliset perusteet -projektissa, jossa musiikkia tarkastellaan erilaisista filosofisista näkökulmista.

Susanne K. Langer and Expressiveness of Music

In this paper I will take up a recurring subject in the philosophy of music, namely the problem of expressiveness in music; I will focus on Susanne K. Langer's view on this subject. Langer writes about the themes relevant for her model of expressiveness in several books, e.g. in *Philosophy in a New Key* (1942), *Feeling and Form* (1953), and *Philosophical Sketches* (1962). Her ideas of the similarity between the forms of human feeling and those of music, and of music as a channel to some kind of knowledge of human inner life and experience have inspired music education and music therapy, for instance. On the other hand, some of Langer's central ideas have been considered inconsistent and they have aroused criticism, in particular her idea of works of music as expressive forms and as presentational symbols the import of which is ineffable. I will address this issue of presentational symbolism and notions related to it in order to clarify how Langer argues for her view of music as expressive.