

Artikkelit

- Olli Väisälä: Harmonia ja äänenkuljetus Jean Sibeliuksen
IV sinfonian *Il tempo largo* -osassa 3

Robert Kajanus

- Matti Vainio: Helsingin yliopiston musiikinopettajan virantäytön vaiheet
1896–1897 ja Robert Kajanuksen näyteluento 43
- Robert Kajanus: Bernhard Henrik Crusell 56

Puheenvuorot, arvostelut, lehtiöt ja katsaukset

- Marko Aho: Musiikin tutkiminen, laskeva asenne ja fenomenologia 62
- Juha Torvinen: Musiikki ahdistuksen taitona 72
- Rita Honti: Tonaaliset ja modaaliset elementit Béla Bartókin
oopperassa *Herttua Siniparran linna* 77
- Matti Huttunen: Musiikki ja eksistentiaalinen ahdistus
(Juha Torvinen, Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin
eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä.) 85

Kannen kuva Robert Kajanus (Vesa Vierikko) ja Jean Sibelius (Martti Suosalo) Keisarillisen Aleksanterin yliopiston (nyk. Helsingin yliopiston) juhlasalissa Timo Koivusalon ohjaamassa elokuvassa Sibelius (2003). <http://www.artistafilmi.fi/sibelius/kuvagalleria.htm>.

Musiikki-lehden ilmoitushinnat; **Etusisäkansi** 200 euroa; Muut sivut **1/1 s.** 180 euroa; **1/2 s.** 100 euroa; **1/4 s.** 60 euroa; **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat mustavalkoisia. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Susanna Välimäki, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24681; susanna.valimaki@helsinki.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto; www.musiikki-lehti.fi; fax (09) 191 24755; **Päätoimittaja:** Susanna Välimäki, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24681, susanna.valimaki@helsinki.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Marcus Castrén, Tuomas Eerola, Maija Fredrikson, Hanna Järveläinen, Kjell Lemström, Markus Mantere, Anna Pienimäki, Anne Sivuoja-Gunaratnam, Susanna Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sanna Qvick, Turun yliopisto, Musiikkitieteen laitos, 20014 Turun yliopisto, sanqvi@cc.jyu.fi; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irttonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Harmonia ja äänenkuljetus

Jean Sibeliuksen IV sinfonian

Il tempo largo -osassa¹

Olli Väisälä

1 Analyttisistä haasteista

Neljännän sinfonian hidas osa on Sibeliuksen ihailluimpia saavutuksia – täydestä syystä. Analyttistä huomiota on vanhastaan kiinnitetty erityisesti motiivikaan ja muotoon.² Keskitetty motiivikka toimii sitovana tekijänä materiaalille, jonka yhteys perinteiseen tonaalisuuteen vaikuttaa paikoitellen hämärtyneeltä. Tämä on piirre, jossa Sibelius liittyy teoksen sävellysajankohdan (1911) yleisiin modernistisiin virtauksiin, niihin, jotka saivat radikaaleimman toteutuksensa Schönbergin koulukunnan piirissä. Muodon osalta Sibelius on nähty vielä omaperäisemmin innovatiiviseksi. Kyseisen osan muodon lähtökohtana ei ole mikään perinteisen *Formenlehren* muototyyppi.³ Valmiiden teemojen esittelyn ja käsittelyn asemesta johtava temaattinen ajatus kasvaa ja kiteytyy loppua kohti, toisenlaisen, ”välikemäisen” materiaalin kanssa lomittuen. Tällainen muotoperiaate on nähty tyyppillisesti sibeliaaniseksi; se on antanut tärkeitä herätteitä myöhemmille suomalaisille säveltäjille, erityisesti Joonas Kokkoselle.⁴

Motiivikan ja muodon saama huomio on aiheellista ja ansaittua. Jo näiden osatekijöiden perusteella voidaan *Il tempo largo* katsoa merkkiteokseksi, ei vain Sibeliuksen tuotannossa, vaan 1900-luvun alun musiikissa yleensäkin. Tässä kirjoituksessa en kuitenkaan kiinnitä ensisijaista huomiota motiiveihin ja muotoon vaan harmoniaan ja äänenkuljetukseen. Siinä missä motiivisia ja muotoa – tai ainakin sen temaattista aspektia – koskevia järjestysperiaatteita voi pitää pääpiirteissään tunnettuina, ei harmonian ja äänenkuljetuksen ymmärryksessä ole päästy yhtä pitkälle. Ei kuitenkaan ole epäilystä siitä, että nämä aspektit ovat

¹ Esitän parhaat kiitokseni Risto Väisäselle, Lauri Suurpälälle ja Veijo Murtomäelle kommentteista ja parannusehdotuksista, joita he esittivät tämän artikkelin käsikirjoitukseen.

² Veijo Murtomäki (1993, 108–117) kuvaa siihenastisia analyttisiä yrityksiä ja esittää oman tulkintansa näistä aspekteista. Uudemmassa tutkimuksesta mainittakoon Kraus 2003.

³ Kuriositeettina mainittakoon kuitenkin, että Elliot Antokoletzin (2001, 313–314) mukaan osan muototyyppi on ”sonata allegro form”.

⁴ Ks. erityisesti Heininen 1972. Heininen käyttää Kokkoson suosimasta muototyypistä nimeä *aaltomuoto*.

musiikin kannalta yhtä olennaisia, vieläpä selvästi tonaaliseen perinteeseen kytkeytyvällä tavalla. Sillä vaikka tonaalisuus tuntuisi paikka paikoin hämärtyvän, yleisvaikutelmana on sävellajisuuden ja cis-mollin vahvistuminen. Rinnan temaattisen kiteytymisen kanssa etenee tonaalinen selkiytyminen. Harmonisäänenkuljetuksellinen rakenne ansaitsee siis tulla paremmin selvitettyksi, muun ohella siksi, että tämä antaa lisävalaistusta myös motiivikkaan ja muotoon.

Kunnianhimoisimpia tähänastisista yrityksistä analysoida *Il tempo largon* harmoniaa ja äänenkuljetusta ovat Veijo Murtomäen (1993) ja Edward Lauferin (2000) analyysit.⁵ Kummankin lähestymistapa perustuu Schenker-analyysiin, joskaan Murtomäen analyysiä ei voi pitää varsinaisena loppuun saatettuna Schenker-analyysinä. Murtomäen analyttiset kaaviot ja kirjallinen esitys sisältävät monia enemmän tai vähemmän osuvia harmoniaa ja äänenkuljetusta koskevia huomioita, mutta näiden huomioiden väliset suhteet eivät tule kokonaisvaltaisesti jäsennellyksi. Schenker-analyttikkona arvostetun Lauferin analyysi taas ei juurikaan jätä moitteen sijaa jäsentelyn kattavuuden tai sisäisen johdonmukaisuuden suhteen. Sen ongelmana on kuitenkin musiikkia koskevan kuvausvoiman kyseenalaisuus: kuten musiikin osatekijöitä tarkastelemalla voidaan perustella, analyysissä painokkaana esitetyt elementit eivät saa mielekkäässä hahmotuksessa vastaavaa painoa; toisaalta jotkin musiikin merkittävimmät momentit ja luonteenomaisimmat ominaispiirteet jäävät Lauferin analyysissä sivusaan tai vaille huomiota.

Havainnollistaakseni sekä Lauferin analyysin ongelmia että ennen kaikkea niitä haasteita, joita musiikki tämäntyyppiselle analyysille asettaa, otan esille osan ratkaisukohdan: viimeisen, kiteytyneimmän teemaesiintymän (t. 82–87), jonka yksinkertaistettu partituuri on esitetty esimerkissä 1b. Esimerkki 1a antaa Lauferin tulkinnasta yleiskuvan, josta selviää, että hän katsoo viimeisen teemaesiintymän alun cis-molli- $\frac{6}{4}$ -soinnun edustavan toonikaa ja etenevän pohjamoitoiselle toonikalle alaspäisellä murtobassolla. Lauferin yksityiskohtaisempi rakennekaavio on esitetty kohdassa 1c partituurin alla.⁶

Lauferin tulkinnassa rakenteellisesti painavin elementti on tahdin 85 cis-molli-”toonika”. Musiikissa on kuitenkin useita, eri ”parametrejä” koskevia seikkoja, jotka puhuvat tätä tulkintaa vastaan. Ensinnäkin melodia ja harmoniakulku ovat tahdeissa 84–86 karkeasti ottaen sekvenssaaliset ja cis-mollisointu esiintyy kes-

⁵ Murtomäen tutkimus (1993), jota käytän lähteenä tässä artikkelissani, on myöhempi, englanninkielinen versio hänen väitöskirjastaan (Murtomäki 1990). Lauferin (2000) analyysi on esitetty kolmannessa kansainvälisessä Sibelius-konferenssissa ja on toistaiseksi julkaisematon. Lähteenä olen käyttänyt esitelmään liittyvää kymmensivuista nuottiesimerkkikokoelmaa, johon sisältyy myös jonkin verran sanallisia kommentteja. Juuri ennen tämän artikkelini painoon menoa saamani tiedon mukaan Lauferin analyysi on tulossa julkaistavaksi kokoomateoksessa, joka pääosin perustuu neljännen kansainvälisen Sibelius-konferenssin esitelmiin.

⁶ Esimerkkiin 1a on jäljennetty Lauferin (2000) esimerkin 7-1 kohta 10; roomalaiset numerot on lisätty siihen saman esimerkin aiempien kohtien perusteella. Esimerkkiin 1c on jäljennetty Lauferin esimerkki 10-2; roomalainen I on lisätty esimerkin 10-1 perusteella.

Lauferin analyysi

(a) [viimeinen teemaesitymä]

jouset

Cor. *ff*

Cb. *fff*

Cl. + Fag. *pp*

Fl. *p*

(b) simile con e 15 (melkein tutti) *f* *p* *fff* *fff* *p* *pp*

Lauferin analyysi

(c) arru! all' motive! motive! (unsupported $\hat{e}2$)

(d) kaavamaistettu sekvenssimalli vahva heikko vahva

(e) todellinen bassolinja

Esimerkki 1.

kellä tätä kvasi-sekvenssiä; esimerkki 1d näyttää kaavamaistetun version sekvenssistä. Koska Schenker-analyysin keskeisenä periaatteena on kuvata musiikillisten liikkeiden lähtökohtia ja päämääriä, sekvenssin keskellä olevat elementit eivät luontaisesti hahmotu rakennetta kannattaviksi. Toiseksi todellinen bassolinja poikkeaa tästä sekvenssikaavasta tavalla, joka edelleen heikentää tahdin 85 cis-mollisoitua (ks. esimerkki 1e): cis-basso sijaitsee rekisterillisesti ylempänä kuin sitä ympäröivät e-bassot, mikä vahvistaa jälkimmäisiä ja niiden välistä yhteyttä. Tahdin 85 lopussa e:n päällinen väldominantti vuorostaan korostaa kvasi-sekvenssin päämäärää, tahdin 86 A-duurisointua.⁷ Kolmanneksi tahdit 84 ja 86 ovat metrisesti vahvempia kuin tahti 85. Neljänneksi myös dynamiikka – korkeiden jousten *fz*, kontrabassojen *fff* ja tätä edeltävä *p* joillakin soittimilla – korostaa tahtia 86. Sibelius on siis valjastanut kutakuinkin kaikki musiikilliset osatekijät luomaan voimakkaamman kohdistuksen ja painotuksen tahdin 86

⁷ Ylä-äänien osalta sekvenssaalisuus jatkuu tahdin 86 gis-säveleen asti, mikä viittaa siihen, että A-duurisointu on vuorostaan alisteinen tätä gis-säveltä säestävälle $V^{4/3}$ -I⁶-sointukululle (esimerkit 7–8 esittävät oman tulkintani rakenteellisista painoarvoista).

A-duurisoinnulle kuin tätä edeltävälle cis-mollisoinnulle, joka Lauferin mukaan toimii rakenteen tärkeimpänä tukipilarina.⁸

Esimerkistä 1c käy ilmi myös Lauferin tulkinta *Urlinien* kaltaisesta ylä-äänien kvinttilaskusta, jossa 2. aste esiintyy ei-normatiivisesti alennettuna ja ilman harmonista tukea. Myöskään tämä rakenne ei uskoakseni vastaa mielekästä tapaa hahmottaa musiikkia. Erityisen epäuskottava kohta ylä-äänien tulkinnassa on ajatus, että "3̂", tahtien 84–85 rajan e³, pysyisi jollain lailla hallitsevana tahdin 90 d¹-säveleen asti ja yhdistyisi tähän. Tämä e³ on samaan tapaan sekvenssin keskellä esiintyvä elementti kuin sitä säestävä "1". Näiden ääriäänielementtien yhtäaikainen kohottaminen tärkeään rakenteelliseen asemaan osoittaa Lauferin analyysiltä tiettyä sisäistä johdonmukaisuutta, mutta musiikillinen kuvausvoima on yhtä kyseenalainen sekä ala- että ylä-äänien osalta.⁹

Näiden huomioiden perusteella Lauferin analyysi epäonnistuu osan ratkaisukohdan kuvauksessa. Osittain tämän seurauksena epäonnistuu myös kokonaisrakenteen kuvaus. Kun kyseessä on arvostettu Schenker-analyytikko, tämä voi antaa aiheen epäillä, voisivatko analyysin heikkoudet johtua itse analyysimetodista. Onko kenties niin, että perinteisen satsitekniikan normeihin perustuvan Schenker-analyysin avulla ei voikaan kuvata tämän paremmin *Il tempo largon* kaltaista "modernistista" teosta? Onko niin, että esimerkiksi käsittelemäni kohdan kuvaukseen ei ole mitään parempaakaan rakenteellista hierarkiaa esitettävissä (vaikka tämä katkelma edustaakin ilmiasultaan osan traditionaalisinta ainesta)? Tässä artikkelissani vastaan näihin kysymyksiin kieltävästi. Esitän, miten *Il tempo largosta* voidaan tehdä analyysi, joka on kuvausvoimaisempi kuin Lauferilla ja joka tukeutuu schenkeriläisiin periaatteisiin jopa tätä uskollisemmin. Tämä koskee myös niitä erityisesti osan alussa esiintyviä aineksia, joissa "modernistiset" tai tonaalisuuden paikoittaista hämärtymistä osoittavat piirteet ovat voimakkaimmillaan. Lainkaan väheksymättä näiden piirteiden ilmaisullista merkitystä pyrin osoittamaan, miten ne on johdonmukaisella tavalla suhteutettavissa perinteiseen, Schenker-analyysin kuvaamaan tonaaliseen kehukseen. Lauferin analyysin vika ei siis ole soveltumattomassa analyttisessä teoriassa vaan epäonnistuneessa sovelluksessa.

Tämä artikkelini on kuitenkin vain tapaustutkimus. Tarkoitukseni ei ole väittää, että kysymys Schenker-analyysin soveltuvuudesta Sibeliukseen olisi yleisesti ongelmaton. Ei ole perusteita olettaa *a priori*, että kaikki Schenker-analyttiset

⁸ Myös useat aiemmat analytytikot ja kommentoijat ovat eri tavoin korostaneet A-duurisoinnun ja tätä seuraavan a–dis-tritonuksen asemaa teemaesiintymän kulminaationa. Ks. esim. Murtomäki 1993, 116; Howell 1989, 167.

⁹ Toinen kyseenalainen piirre Lauferin ylä-ääninlinjassa liittyy 4̂:n harmoniseen tukeen. Laufer katsoo tahdin 84 toisen tahtiosan fis³-sävelen kuuluvan yhteen kolmannen tahtiosan V⁵/₅-soinnun kanssa (mikä ilmenee Lauferin esimerkin 10-1 vinoviivasta). Tämä tulkinta ei uskoakseni ole perusteltu, sillä mielestäni fis³ on paikallinen lomasävel, kuten muidenkin tässä esiintyvän sekvenssaalisen aiheen esiintymien vastaavat sävelet (dis tahdissa 85, h tahdissa 86). Mainittakoon, että tulkitsen tämän aiheen "esiversion" fis-sävelen rakenteellisesti merkittäväksi tahdissa 45 (ks. esimerkki 13c), missä erilaista tulkintaa puoltaa muun muassa metriikan erilaisuus.

käsitteet aina soveltuisivat Sibeliukseseen, vaan asia voidaan ratkaista vain tapauskohtaisesti *a posteriori*. Sellaiselle analyysistrategialle ei ole oikeutusta, jossa lähdetään aksiomaattisesti *Urlinien* ja *Ursatzin* kaltaisista perimmäisen rakennetason käsitteistä, vaan mielekkäät vastaukset tämän tason kysymyksiin edellyttävät selkeää käsitystä pintatason järjestysperiaatteista. On siis esimerkiksi ensin selvitettävä, pätevätkö paikallistasolla jossain muodossa ne perinteiset harmonian ja äänenkuljetuksen normit, joihin Schenker-analyysi nojautuu, kuten konsonanssi–dissonanssi-käsitys ja dissonanssin asteittainen purkaminen.¹⁰ Paikallisten tilanteiden perusteella voidaan pyrkiä hahmottamaan laajempia hierarkioita. Jos satsin tutkiminen ei tässä luonnostaan nosta esiin *Ursatzia* ja *Urlinia*, ei voiteta mitään poimimalla enemmän tai vähemmän mielivaltaisesti säveliä, joista muodostuu *Urlinia* ulkonaaisesti muistuttava rakennelma.¹¹ Lauferin kvasi-*Urlinie* (ks. esimerkki 1c) voitaneen nähdä varoittavana esimerkkinä tällaisesta väärästä aksiomaattisuudesta.

Seuraavassa analyysissä etenen paikallisten tilanteiden analyysistä kokonaisrakenteeseen. Alan käsittelyni osan lähtöpisteestä ja loppuratkaisusta: johdantotaitteesta ja esimerkissä 1b esitetystä viimeisestä teemaesiintymästä. Tässä yhteydessä myös jatkan edellä aloittamaani Murtomäen ja Lauferin analyysien kritiikkiä. Tällainen kritiikki on paikallaan erityisesti siksi, että kumpikin tutkija kuuluu analyyttisen Sibelius-tutkimuksen tärkeimpiin nimiin, joten eriävät näkemykset ansaitsevat tulla yksityiskohtaisesti perustelluiksi.¹²

¹⁰ Vaikka pyrin osoittamaan, että dissonanssinkäsittely on tässä tapauksessa pohjimmiltaan perinteen mukaista, saattaa Sibeliuksen käytäntö joskus astua, ainakin paikallisesti, perinteen ulkopuolelle. Olen aiemmin käsitellyt tästä näkökulmasta erästä seitsemännen sinfonian noonisointuketjua (Väisälä 2002, 36–38).

¹¹ Sama toteamus pätee toki selvästi traditionaalisenkin musiikin analyysiin. Schenker-analyysin ensisijaisen sovellusalan kohdalla (Bachista Brahmsiin) tilanne on kuitenkin sikäli erilainen, että *Ursatz*-mallin toimivuudesta ja kuvausvoimasta on jo kertynyt huomattavasti kokemusta. Näin mallin soveltaminen voi olla mielekästä niissäkin enemmän tai vähemmän poikkeuksellisissa tapauksissa, joissa jotkut *Ursatzin* elementit esiintyvät musiikin pinnalla vain heikosti tai ovat kokonaan implisiittisiä. Tällaisten tapausten suhteuttaminen *Ursatz*-malliin ei välttämättä ole vailla kuvausvoimaa, koska se kertoo tiettyjen yleensä esiintyvien elementtien huomiota herättävästä poissaolosta.

¹² Sekä Murtomäki että Laufer ovat huomattavia ja ansioituneita Sibelius-tutkijoita. Murtomäen väitöskirja (1990), joka sisältää analyysit Sibeliuksen kaikista sinfonioista, on yksi Sibelius-tutkimuksen virstanpylväs. Jo työn laajuuden vuoksi ei olisi kohtuullista vaatia, että jokaisen sinfonian jokaisen osan tulkinta olisi kyetty viemään yhtä syvälle ja pitkälle kuin yhtä osaa käsittelevässä tapaustutkimuksessa on mahdollista. Murtomäen huomiot ovat lisäksi usein sopusuunnassa tässä kirjoituksessani esitetyn tulkinnan kanssa, joten osittain pyrkimykseni on näyttää, miten nämä huomiot voidaan integroida täsmällisempään ja kokonaisvaltaisempaan tulkintaan. Lauferin analyysi *Il tempo largo* -osasta on jyrkemmässä ristiriidassa sen kanssa, mitä pidän musiikin mielekkäänä hahmotuksena, mutta Lauferin toiset analyysit (1999a ja 2001) tarjoavat oivaltavia näkökulmia neljännen sinfonian ensiosaan ja seitsemännen sinfoniaan. Lauferin (2001) seitsemännen sinfonian analyysin olen arvioinut aiemmassa kirjoituksessani (Väisälä 2002).

Sibeliuksen musiikin valottamisen ohella toivon, että analyysien ja niitä tukevien musiikillisten piirteiden vertailu auttaa esimerkinomaisesti valaisemaan sitä, minkä luonteista kuvausvoimaa Schenker-analyysillä voidaan tavoitella, samoin kuin niitä kriteereitä, joilla eri tulkintavaihtoehtoja voidaan arvioida. Esimerkin 1b katkelman musiikille on luonteenomaista tietynlainen ristiriitatilanne eri osatekijöiden välillä. Cis-molli-sävellajin ja teema-aiheen paluu on katkelman alusta lähtien selvää, mutta sellaista vahvaa cis-mollisointua, jota toonikan paluun elämys edellyttäisi, ei teemaesiintymän alkuvaiheissa kuulla. Schenker-analyysin kuvausvoima kohdistuu tyypillisesti viimeksi mainitun elämyksen kaltaisiin asioihin, mutta Lauferin analyysi ikään kuin hukkaa tilaisuuden tämän kuvausvoiman saavuttamiseen yhdenmukaistamalla toonikan paluun temaattis-sävellajillisen paluun kanssa.

Pyrin myös osoittamaan, että Schenker-analyytisessä tulkinnassa ei ole kyse subjektiivisesta mielivallasta tai rationaalisen argumentaation tuolla puolen olevista "makuasioista" – ainakaan siinä määrin kuin joskus ajatellaan.¹³ Olen edellä käyttänyt analyysin arviointiperusteena sitä, kuinka hyvin se vastaa musiikin "mielekästä hahmotusta". Vaikka musiikillinen hahmotus prosessina sisältää subjektiivisia aineksia, voidaan hahmotukseen vaikuttavia seikkoja tarkastella objektiivisesti, kuten esimerkin 1 käsittelyssä olen tehnyt.¹⁴ Sikäli kun Schenker-analyysi – tai yleisemmin harmonian ja äänenkuljetuksen hierarkkinen (prolongatorinen) analyysi – on mielekästä, tämä perustuu uskoakseni siihen, että analyysin paljastamilla rakenteilla on läheinen yhteys säveltäjän (ja ymmärtävän kuulijan) kogniti-
on kannalta merkittäviin rakenteisiin. Ja sikäli kun tällainen yhteys on löytynyt – ja analyysi on onnistunut – tämä kognitiivinen merkittävyys yleensä ilmenee monia

¹³ Schenker-analyysin periaatteiden esittely ei ole tämän artikkelin puitteissa mahdollista, mutta pyrin mahdollisuuksien mukaan kirjoittamaan niin, että nekin, joiden käsitykset näistä periaatteista ovat puutteelliset, pystyisivät ymmärtämään tulkinnan mielen ja perusteet. Todettakoon kuitenkin aivan lyhyesti, että Schenker-analyysi tarkastelee harmoniaa ja äänenkuljetusta hierarkkisesti monitasoisena ilmiönä. Alemmilla tasoilla olevat elementit ovat "koristavia" ylemmillä (eli syvemmillä) tasoilla oleviin nähden. Schenker-analyytisissä kaavioissa hierarkkista asemaa osoittavat tavallisesti aika-arvoina käytetyt symbolit: "puolinuotit" ovat ylemmällä rakenteellisella tasolla kuin "neljäosat", jotka taas ovat ylemmällä tasolla kuin pelkät nuotinpäät. Usein samasta katkelmasta (tai kappa-leesta) esitetään useampia eri rakennetasoja kuvaavia kaavioita joko peräkkäin (kuten esimerkissä 3; nuoli osoittaa suunnan ylemmältä eli pelkistyneemmältä tasolta alempaan päin) tai havainnollisesti allekkain (kuten esimerkissä 14). Suomenkieliseksi johdatukseksi Schenker-analyysiin ks. Suurpää 1993.

¹⁴ Arvioinnissa ei päästä vedenpitävään todistukseen, mutta voidaan esittää tiettyä hahmotusta puoltavia tai vastustavia tekijöitä Fred Lerdahlin ja Jay Jackendoffin (1983) "preference rule" -käsitteen mukaisesti. Lerdahlin ja Jackendoffin prolongaatioteoria ei ole yhtä kuvausvoimainen kuin schenkeriläinen teoria, mutta inspiroivaa siinä on analyytisten kriteerien pitemmälle viety selkiyttäminen. Schenker-analyysin piirissä vastaavaa työtä ei ole tehty; haaste olisikin suuri, koska Schenker-analyysin suurempaan kuvausvoimaan liittyy myös suurempi monimutkaisuus. Tämän aihepiiriin laajempi käsittely ei kuitenkaan ole mahdollista tässä artikkelissani.

eri ”parametrejä” koskevissa musiikillisissa seikoissa ja sävellyksellisissä ratkaisuis-
sa, jotka ilmentävät ja tukevat analyysin kuvaamaa hahmotusta. Tämän johdosta
on harhaanjohtavaa sanoa, kuten toisinaan tehdään, että Schenker-analyysin ku-
vaamat rakenteet olisivat sellaista ”piilostрукtuuria”, jolla olisi vain etäinen yhteys
välittömään musiikilliseen kokemukseen.¹⁵

2 Johdanto ja loppuratkaisu

Johdanto (t. 1–8) ja ”loppuratkaisu” eli viimeinen teemaesiintymä (t. 82–87) si-
sältävät sekä motiivis-temaattisen että tonaalis-harmonisen kehityskulun lähtö-
kohdan ja päätepisteen. Johdantotaite esittelee motiivisia aineksia katkelmalli-
sesti ja kaukana cis-molli-pääsävellajin toonikasta. ”Loppuratkaisu” taas sisältää
viimeisen, kiteytyneimmän teemaesiintymän samoin kuin lopullisen saapumi-
sen cis-toonikalle.¹⁶

2.1 Johdanto

Tonaalinen kehys

Vaikka johdantotaitteelle (t. 1–8) on leimallista haeskeleva, korostettua pää-
määrähakuisuutta välttävä vaikutelma, sen selkeä ulkoinen jäsenyminen auttaa
selvittämään myös harmonis-äänenkuljetuksellisen rakenteen perusteita. Taite
jakautuu kolmeen vaiheeseen (ks. pelkistettyä partituuria esimerkissä 2a). Ensim-
mäisessä vaiheessa (t. 1–2) huilut esittävät kolme repliikkiä, jotka esittelevät osi-
tain täytetyn kvintin motiivisen idun. Toinen vaihe (t. 3–6) alkaa samalla motii-
villa kuin ensimmäinen, mutta sitten seuraa ajallinen ja rekisterillinen laajentuma,
yleisvaikutelmana tietynlainen harhautuminen tai irtautuminen alussa esitelystä.
Kolmas vaihe (t. 7–8) ikään kuin palaa päiväjärjestykseen toistamalla alkutahtien
repliikit rekisterillisesti uudelleen järjestettynä yläpiensekunti-transpositiona.

Johdantotaitteen harmonis-äänenkuljetuksellisen sisällön ymmärtämiseksi
on otettava huomioon myös tahdista 9 alkava, johtavaa teema-ajatusta enna-
koiva käyrätorviaihe. Tässä vaiheessa riittää huomata, että tämä käyrätorvimu-
siikki alkaa vahvalta a:lta (implisiittiseltä A-duurisoinnulta), sekä se, että a–e-
kvintissä toistuu osan avaavan huiluaiheen raami-intervalli. Johdannon toisen ja
kolmannen vaiheen alussa kvintintäyttömotiivi esiintyy gis- ja b-tasoisena (t. 3
ja 7). Näin muodostuu toisiinsa rinnastuvista artikulatorisista tukipisteistä a:ta
kromaattisesti kiertävä sävelsarja a–gis–b–a, kuten esimerkin 2 yläpuolelle on
laatikoiduin nuotinnimin merkitty. Tämä antaa tärkeän säveltaso-organisaatiota
koskevan vihjeen: alustavasti sävelsarja voidaan ajatella jonkinlaiseksi a:ta kier-
täväksi kaksoissivusävelkuvioksi.

¹⁵ Schenker-analyysin kuvaaman musiikillisen rakenteen kuultavuudesta ks.
myös esim. Schachter 1999, 35 [alaotsikko ”*Analysis and Hearing*”].

¹⁶ Koko osan kattava muotojäsenitys on esitetty artikkelini luvun 3 alussa kaavios-
sa 1 (s. 24).

1. vaihe a gis fisis a → 2. vaihe gis

(a) Fl. I *p* *pp* Cl. *p* *p* Fl. II *p* *p*
Vc. div. *p* Vc. *p* Cb. *p* *pp*

(b) *c* *a* *gis* enn. ?

A: V₄[♯] :

h a [ces] → 3. vaihe b a gis b

(a) 5 *p* *f* *dim.* *p* *pp* *pp*
Fl. I *p* *pp* Fl. II *p* *pp* Cl. *pp*
Vc. *p*

(b) *H* V₄[♯] : -3 b[♯]6[♯]
"tiivitelmä" koko sointukulusta -3 b[♯]6[♯]

käärätorvivaie a 10

(a) Corni *p dolce* *poco cresc.* Vc. *p*

(b) I

Esimerkki 2.

(a) diatoninen perusmalli

(b) Sibeliuksen kromaattinen variantti

(c)

(d) 1 2 3 5 7 8 9

(e) 3 5 7 3 4 5 7 3 4 5 6 7

enn.

enn. & ss

A: V I $V_4^b : 3^b$ I $V_4^b : 3^b : 3^b+6$ I

V_3^b -soinnun murto

$V_4^b : 3^b+6$ "tiivistelmä"

Esimerkki 3.

Lisäväläistystä organisaatiolle antaa se, että johdannon kolme vaihetta ajautuvat lopuksi dissonoiiviin tilanteisiin, jotka suhteutuvat säännönmukaisesti seuraavan vaiheen alkuun. Ensimmäisen vaiheen lopussa, tahdin 2 alkupuoliskossa, korostuu sellojen ja huilun välinen intervalli a–g (joka toimii myös ajallisena raami-intervallina 1. vaiheen huilurepliikeille). Kromaattisessa sävelluokka-avaruudessa a ja g ”ympäröivät” tulevaa gis-tasoa. Tämän intervallin käyttäytyminen voidaan suhteuttaa perinteeseen tulkitsemalla g enharmonisesti fisis-säveleksi, jolloin kyseessä on ylinousevan sekstin a–fisis purkaus implisiittiseen oktaaviin gis–gis, kuten on havainnollistettu esimerkissä 2b (ks. myös pienikokoisia nuottinnimiä esimerkin 2a yllä).¹⁷ Täysin vastaava suhde vallitsee kolmannen vaiheen (t. 7–8) ja näin koko johdannon lopussa muodostuvan b–gis-intervallin ja käyrätorviaiheen a:n välillä (b esiintyy matalilla jousilla t. 7 ja ais-säveleksi merkitynä toisella viululla t. 8). Hieman monimutkaisempi on toisen vaiheen (t. 3–6) liitos sitä seuraavaan b:hen. B:tä ”ympäröivät” sävelluokat h (= ces) ja a eivät esiinny yhtäaikaan, mutta kylläkin tahtien 5–6 rekisterillisenä raami-intervallina (h bassossa t. 5, a diskantissa t. 6). Koska tahdin 5 h/ces-bassoa korostaa sekä hypermetrinen vahvuus että asema bassoliikkeen käännepiirteenä, on luontevaa kuulla sen säilyvän hallitsevana bassosävelenä tahdin 7 b:hen asti.

Rekisterillisesti yksinkertaistettu yhteenveto johdannon harmonisista tilanteista on nähtävissä esimerkissä 3d. Keskeistä on kromaattisen ”ympäröimisen” merkitys niin kokonaisuudessa kuin paikallistasolla. Kokonaisuutta hallitsevaa a-tasoa ympäröivät gis- ja b-tasot, ja jälkimmäiset tuodaan musiikkiin paikallisten ”ylinousevien sekstien” kautta.

Vaikka olen pyrkinyt suhteuttamaan harmoniaa perinteeseen puhumalla ylinousevista seksteistä, Sibeliuksen käyttämät sointumuodot ja purkaukset

¹⁷ Myös Murtomäki (1993, Example 31) tekee saman enharmonisen tulkinnan.

(a) Sinf. 4/III
7 8 9
jouset
puut
mp

(b) Sinf. 6/IV
61
jouset
cresc.

(c) Sinf. 6/I
63
jouset ja puut
cresc.
mf
vasket ja timp.
Tr.
Arpa

Esimerkki 4.

poikkeavat perinteisistä ”maantieteellisistä” soinnuista (tahteja 5–6 hallitseva *ces–es–f–a* on rakenteeltaan ”ranskalainen”, mutta sekään ei purkaudu perinteiseen tapaan dominantille). Tämänkaltainen ylinousevien sekstisoitujen laajennettu käyttö on yleisemminkin Sibeliukselle – ja muille myöhäisromantikoille – ominaista.¹⁸ Rakenteellisesti painavin näistä soinnuista on tahteja 7–8 hallitseva *b–cis–e–gis*, joka purkautuu käyrätorviaiheen A-duurille. Tämä purkaus, jolle on luonteenomaista kahden väliään pysyminen paikallaan, on esitetty pelkistetyksi esimerkissä 4a (vrt. myös esimerkki 3c).¹⁹ Esimerkit 4b ja 4c ovat näytteitä kuudennesta sinfoniasta ja vahvistavat tämän purkaustyyppin kuulamista Sibeliuksen sanastoon. Esimerkissä 4b purkaustyyppi esiintyy pelkistetyksi pintatasolla, ja esimerkissä 4c on sama sointukulku dramatisoitu sijoittamalla soinnut ”teleskooppimaisesti” päällekkäin.²⁰

Tähänastisessa kuvailussa on jätetty huomiotta yksi keskeinen tekijä: osan ensimmäinen bassosävel, tahtien 1–2 e. Siinä missä *a–gis–b–a*:n muodostaman ”kaksoissivusävelkuvion” kolme viimeistä säveltä esiintyvät bassossa kolmisointujen pohjasävelinä (t. 3, 7 ja 9), on ensimmäisen a:n säestyksenä a-molli- $\frac{6}{4}$ -sointu. Perinteisessä harmoniassa $\frac{6}{4}$ -sointu oletusarvoisesti vaatii purkausta, tavallisimmin $\frac{5}{3}$ -sointuun, tässä siis lähinnä E-duurisointuun, a-mollin (tai -duurin) dominanttisointuun. Tämä purkaustendensi valaisee myös tarkastelun alla olevaa Sibelius-katkelmaa, vaikka $\frac{5}{3}$ -sointu ei sellaisenaan esiinnykään. Tärkeän

¹⁸ Perinteisissä ”maantieteellisissä” soinnuissa ylinouseva seksti purkautuu V asteen pohjasäveltä edustavaan oktaaviin. Laajennetussa käytössä purkaussointu voi olla toinen ja purkausoktaavi voi edustaa muita soinnun säveliä. Nyt tarkastelluissa tapauksissa implisiittinen purkausoktaavi edustaa *gis*-molli-, *b*-molli- ja A-duurisointujen pohjasäveliä, mutta esimerkiksi Richard Straussin sinfonisessa runossa *Till Eulenspiegels lustige Streiche* on tärkeässä osassa sointu *b–des–e–gis*, jonka purkausoktaavi on F-duurisoinnun *terssi*. Tämä purkaustyyppi esiintyy myös Sibeliuksella, esimerkiksi neljännen sinfonian ensimmäisessä osassa tahdista 29 alkaen sekä myös *Il tempo largon* tahdeissa 16 ja 18.

¹⁹ Osan ensimmäiselle purkaustyyppille, *a–c–dis–fisis* → *gis*-molli löytyy vertailukohtia 4. sinfonian toisen osan harjoituskirjainten C ja D väliltä.

²⁰ Esimerkin 6c kohdalla ei kuitenkaan voine puhua kirjaimellisesti ”ylinousevasta sekstistä”, koska ei ole mielekäästä ajatella *cis*-säveltä edes hetkellisesti *des*-säveleksi. Pohjalla on mollin perussävelestä laskeva kromaattinen kulku, jossa normaalinotaatio on juuri 8–#7–#7.

äänenkuljetuksellisen vihjeen antaa asteittain laskeva linja alun $\frac{6}{4}$ -soinnun c-sävelestä tahdin 5 H₁:hon (ks. esimerkki 2). Linja jakautuu intervaleihin c–A ja Gis–H₁, mikä voisi toimia $\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{3}$ -kulun *Ausfaltungina* ("laskoksista avaamisena").²¹ H:n asema poikkeaa kuitenkin tavanomaisesta $\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{3}$ -purkauksesta, sillä c:stä alkanut linja jatkuu (cesiksi muuttuvan) h:n kautta tahdin 7 b:hen, jonka asema musiikissa on selvästi h:ta painokkaampi. Diatonisen $\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{3}$ -kulun asemesta harmonisen kulun pohjana onkin kromatisoitu versio $\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{3}$ (merkinnät suhteutettu tahdissa 9 saavutettavaan A-duuriin). Edellä tarkastellut a:ta kromaattisesti "ympäröivät" gis ja b ovat näin A-duurin kvinttialenteisen dominantin terssin ja kvintin "levitystä" (soinnunmurtoa).

Nämä huomiot auttavat ymmärtämään esimerkin 3 systemaattista, ylimmältä hierarkkiselta tasolta lähtevää harmonis-äänenkuljetuksellisen rakenteen kuvausta. Rakenteen pohjana on A-duurin toonikalle johtava $\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{3}$ -I-kulku, schenkeriläisittäin ilmaistuna *Hilfskadenz*.²² *Hilfskadenz* – eli joltain muulta harmonialta pohjamuotoiselle toonikalle johtava rakenteellisesti itsenäinen sointukulku – on perusluonteeltaan johdettava ja sopii sen vuoksi hyvin johdantoon.²³ Tässä osassa johdattavuus on sikäli kaksinkertaista, että tahdissa 9 saavutettu A-duuri ei vielä ole lopullinen toonika, vaan tältä edetään myöhemmin cis-molliin.

Esimerkki 3a näyttää normaalin, diatonisen version $\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{3}$ -I-*Hilfskadenzista*. Kohdassa on myös esitetty, että sointukulun perustana on ylä-äänen ennakkosävel (tässä a), joka esiintyy ennen toonikaharmonian ilmaantumista. Alun ylä-äänen a on siis johdannon kokonaisrakenteessa a-toonikan ennakkosävel, mutta säästävä $\frac{6}{4}$ -sointu tekee siitä paikallisesti purkausta vaativan dissonanssin.²⁴ Esimerkki 3b on Sibeliuksen kromaattinen variantti, jossa väliäänen cis–h–a-linjan

²¹ *Ausfaltung* (engl. *unfolding*) muodostuu harmonisten intervallien toisiinsa rinnastuvista horisontalisoinneista (murroista); ks. Schenker 1956; 1979, § 140 alkaen. Olen käyttänyt Schenkerin terminologjasta saksankielisiä nimityksiä silloin kuin vakiintuneita suomenkielisiä nimityksiä ei ole. Koska myöhempi Schenker-analyttinen kirjallisuus on kuitenkin suureksi osaksi englanninkielistä, olen maininnut myös englanninkielisiä vastineita. Lähdeviitteet Schenkerin myöhäiskauden pääteokseen *Der freie Satz*, joka ilmestyi alun perin vuonna 1935, olen tehnyt sekä vuoden 1956 saksankielisen toisen laitoksen että vuoden 1979 englanninkielisen käännöksen (*Free Composition*) perusteella käyttäen pykälien (§) ja nuottiesimerkkien (Fig.) numeroita, jotka vastaavat toisiaan näissä laitoksissa. (Viimeisen viitteen pitemmät käännökset perustuvat saksankieliseen versioon [1956].)

²² *Hilfskadenz*-käsitteestä (engl. *auxiliary cadence*) ks. Schenker 1956; 1979, § 244 alkaen. Myös Laufer (1999a; 1999b) on käsitellyt ja kehitellyt tätä käsitettä oivaltavasti sekä soveltanut sitä Sibeliuksen neljännen sinfonian ensi osan analyysiin (Laufer 1999a).

²³ Laufer (1999a, 136–137) on neljännen sinfonian ensi osan analyysin yhteydessä kuvannut asiaa näin: "Tunne on sellainen, että lähdetään liikkeelle jostakin heikommin määrittyneestä paikasta ja edetään kohti toonikan saavuttamista" ("The sense is that of starting at some less definite place and moving toward the point of tonic arrival").

²⁴ Ajatus ylä-äänien alkusävelen ennakoivasta funktiosta on keskeinen myös Lauferin (1999a, Example 9b–c; 1999b) käsitykselle *Hilfskadenzista*.

korvaa c–h–b–a. Tässä esimerkissä on näytetty myös cis-sävelen paikallinen ennakointi, joka täydentää kvinttialenteisen dominantin lisäsektisoinnuksi V^{5b+6} . Esimerkki 3c näyttää kvinttialenteisen dominantin murren e–gis–b bassolinjassa. B-sävelen tulo bassoon kääntää kvinttialenteisen dominantin ylinousevaksi sektisoinnuksi b–cis–e–gis. Esimerkki 3d etenee näiden vaiheiden sisäiseen rakenteeseen, ja esimerkki 3e antaa yksityiskohtaisemman kuvan johdannon toisesta vaiheesta (t. 3–6).

Esimerkin 3 kaaviot ovat rekisterillisesti yksinkertaistettuja. Todelliset rekisterit on esitetty esimerkissä 2b, joka myös muuten kuvaa tarkemmin joitakin yksityiskohtia. Leimallinen piirre rekisterinkäytössä on se, että ylinousevat sekstit eivät purkaudu oktaaviin eksplisiittisesti vaan ”jäävät ilmaan” kunkin vaiheen lopussa, minkä jälkeen lähdetään ikään kuin uudestaan liikkeelle alarekisterin purkaussoinnusta (implisiittiset purkaussävelet, tahdin 3 gis^2 , tahdin 7 b^3 ja tahdin 9 a^1 on merkitty hakasulkuihin esimerkissä 2b). Tämä heikentää purkausten päämäärähakuisuuden tuntua ja vahvistaa johdannon ”haeskelevaa” vaikutelmaa. Toisaalta rekisterinkäytöllä on myös rakennetta selkiyttäviä tehtäviä. Osan kokonaisuuden kannalta tärkein ylä-äänien kiinnekehta on a^1 – gis^1 ; nämä sävelet esiintyvät johdantotaitteen (t. 1–8) alussa ja lopussa. Tärkeitä ovat myös tämän kiinnekehdan yhteydet kahta oktaavia ylemmäs (a^3 t. 6 ja gis^3 t. 8; nämä sävelet eivät kuitenkaan ole suorassa äänenkuljetussuhteessa, koska välissä on implisiittinen b)²⁵ sekä alemmas (Gis t. 3, B t. 7 ja A t. 9; ks. myös esimerkki 3e).

Mielenkiintoinen dominantin prolongaation kuulonvaraista merkitystä lujitettava yksityiskohta on e:n paluu matalimmaksi säveleksi taitteen lopussa (t. 7₃; ks. esimerkki 3d). Tämä e:n paluu kääntää esimerkkiin 3c merkityn b–cis–e–gis-soinnun takaisin V^{5b+6} -soinnuksi, niin että taitteen reaalisesti päättävä sointu on sama kuin esimerkissä 3b esitetyssä perusrakenteessa. Kyseessä ei ole varsinainen rakenteellinen paluu: e ei syrjäytä b:tä kolmannen vaiheen (t. 7–8) hallitsevana bassosävelenä. E:n rekisterillinen korkeus (tosiasiasa e^1) antaa sille ikään kuin etäännytetyn sävyn verrattuna ”tapahtumien päälinjaan”, B–A-alaäänikulkuun (t. 7–9). Tahtien 7–8 e toimii kuitenkin eräänlaisena muistutuksena alun e:stä, bassosävelestä, joka perimmäisellä tasolla hallitsee koko johdantotaitetta.²⁶ Muistutustehoa vahvistaa tahdissa 7 esiintyvä a-molli- $\frac{6}{4}$ -sointu: taitteen kaksi viimeistä sointua esittävät ”tiivistelmän” koko taitteen pohjalla olevasta sointukulusta (ks. esimerkit 2b ja 3d)!

Tahtien 1 ja 7 a-molli- $\frac{6}{4}$ -sointujen välinen yhteys ei selvästikään ole äänenkuljetuksellinen vaan assosiatiivinen (tahdin 7 $\frac{6}{4}$ -sointu on sitä ympäröiviin

²⁵ Kuten tämän artikkelin esimerkeistä 5 ja 6 on nähtävissä, sekä Murtomäki että Laufer näkevät a^3 - ja gis^3 -sävelet suorassa äänenkuljetussyhteessä. Tämä ajatus tuntuu kuitenkin epäluontevalta, koska a viedään tahtien 6 ja 7 rajalla bassoon siirrettyinä b:hen, joka kuulostaa selvästi a:ta vakaammalta ja näin ollen a:n purkaukselta.

²⁶ Esimerkissä 3d on tahtien 7–8 ala-äänien e:n ajateltu syntyvän murtamalla esimerkkiin 3c merkittyä b–cis–e–gis-sointua, jonka b-basso on vuorostaan peräisin esimerkin 3b e-bassoisen V^{5b+6} -soinnun murrosta. Näin ”syvätasoa” e-bassoineen (b) ikään kuin kuultaa ”välitasoa” (c) lävitse ”pintatasolle” (d).

nähdessä alisteinen). Se on esimerkki hierarkkiset rajat ylittävistä yhteydestä, joka vahvistaa äänenkuljetusrakenteen ”toimivuutta” itse tähän rakenteeseen osallistumatta. Samankaltainen mutta ajallisten suhteiden osalta vastakkainen suhde vallitsee tahdin 1 jälkipuoliskon ja tahdin 3 gis-mollisointujen välillä. Siinä missä tahdin 7 a-molli- $\frac{6}{4}$ -sointu toimii ”muistutuksena” osan alusta, tahdin 1 paikallinen gis-mollisointu ”valmistaa korvaa” tahdin 3 painokkaammalle gis-mollille. Tällaisiin hierarkkiset rajat ylittäviin assosiaatioihin palaan jaksossa 4.

Esimerkissä 3 kuvatus äänenkuljetusrakenteen yhteys välittömään havaintoon on monessa suhteessa helposti mielletävissä. Esimerkissä 3c esitetty bassomurto vastaa ulkonaisen jäsenyyksen kolmea vaihetta. Ensimmäinen ja kolmas vaihe ovat rakenteellisesti ensisijaisia, mikä vastaa ”päiväjärjestykseen paluun” tunnetta toisen vaiheen ”harhailun” jälkeen. Kahden ensimmäisen vaiheen sisällä on rakenteellisesti ensisijaiseksi katsottu avaussointu (a-molli- $\frac{6}{4}$ t. 1 ja gis-molli t. 3), kun taas kolmannessa vaiheessa on päätössointu (b-cis-e-gis) ensisijainen. Tätä tulkintaa painopisteen muutoksesta tukee paitsi tämän soinnun ajallinen sijainti taitteen kokonaisuuden päätepisteessä (t. 8), myös sen saama ulkonainen korostus (kestollinen ja rekisterillinen). Kokonaisuudelle leimallista on tietynasteinen selkeneminen käyrätorviaiheeseen tultaessa. Avaus esittelee tärkeän a-tason, mutta dissonoivassa, epävakassa yhteydessä. Käyrätorviaihe sijoittaa a:n ”oikeaan” konsonoivaan yhteyteen (mutta selkeneminen on sikäli suhteellista, että edessä on vielä matka osan varsinaiselle toonikalle).

Vertailuja

Murtomäen ja Lauferin tulkinnot havainnollistavat näistä analyysistä edellä esittämiäni yleisiä luonnehdintoja. Murtomäen (1993, Example 31) analyysi, joka on esitetty esimerkissä 5, sisältää monia osuvia huomioita mutta jättää rakenteen jäsentelyn osittain epäselväksi. Esimerkiksi alarekisterin pitkällä palkilla merkitty asteittainen lasku esittää monia äänenkuljetuksellisia suhteita, joita on käsitelty edellä. Kaaviosta ilmenee myös a-mollin ja A-duurin (vi ja VI) kehystävä merkitys sekä a-molli- $\frac{6}{4}$ -soinnun paluu. Rakenteelliset suhteet jäävät kuitenkin selvittämättä muun muassa äsken mainitun palkin sisäisen jäsenyyksen ja painotuksen osalta. Myös roomalaiset numerot V ja i ovat merkitykseltään kyseenalaisia.²⁷ Jos kyseessä on VI asteen prolungaatio, kuten laajat ääntenvaihtoa kuvaavat ”henkselit” tuntuisivat osoittavan, kyseessä eivät voi olla varsinaiset funktionaaliset dominantti ja toonika. Luultavasti Murtomäki viittaa näillä merkinnöillä hierarkkisten rajojen yli meneviin assosiaatioihin myöhemmin saapuviin V ja I asteeseen. Tällaiset huomiot ovat oikeutettuja ja merkittäviä mutta eivät selvitä sointujen funktiota A-duuri-soinnun prolungaatioissa.

Lauferin analyysi, jonka yksi rakennetaso on esitetty esimerkissä 6 (Laufer 2000, Ex. 2-2), on puolestaan loppuun asti jäsenelty ja sisäisesti johdonmukainen mutta ei kuvaa musiikkia uskottavasti. Toisin kuin Murtomäki ja tämän kirjoittaja, Laufer ei näe a-tasoa rakenteen keskeisenä tekijänä, vaan hänen

²⁷ Murtomäki (1993) noudattaa käytäntöä, jonka mukaan mollisoinnut merkitään pienillä roomalaisilla numeroilla, joten gis-mollisoinnun pitäisi oikeastaan olla v eikä V.

Murtomäen analyysi

vi₄⁶ V vi₄⁶ i +6# VI

Esimerkki 5.

Lauferin analyysi

(Nn) antic. (Nn) (V) (I#) C# not yet strongly emphasized (I) [käyrätörviaihe] 5 10

Esimerkki 6.

tulkinnassaan alun a on paikallinen *appoggiatura* gis:lle ja käyrätörviaiheen a taas kromaattinen lomasävel. A:n asemesta rakenne lepäisi pääsävelläjain dominantin (t. 3) ja toonikan (t. 5, 11) varassa.²⁸ Onko Lauferin ja tässä esitetyn analyysin välisissä eroissa kyse tulkinnanvaraisista seikoista? Esittääkö kumpikin jonkin oikeutetun näkökulman musiikkiin? Uskoakseni ei. Musiikin tarkastelu ei juuri millään tavalla tue Lauferin ajatusta cis-toonikan hallitsevasta merkityksestä johdannossa. Lauferin tulkinnan perusteella tahdin 5 h – hyvin korostein sävel rytmin, metrin ja bassoliikkeen suunnanmuutoksen johdosta – olisi eräänlainen alapuolinen *appoggiatura* sitä seuraavalle, asteikkokulun osana olevalle metrisesti heikolle cis-”toonikalle”. *Appoggiatura*-funktio, korollisen sävelen rakenteellinen alisteisuus, vaatisi kuitenkin paljon selkeämpää sävelten tendensseihin perustuvaa tukea. Ylöspäin purkautuva ylentämätön 7. aste on perinteisen tonaalisuuden kannalta mahdoton funktio, eikä Sibelius ole luonut

²⁸ Siihen nähden, että Laufer on muualla käsitellyt *Hilfskadenzia* teoreettiselta kannalta (Laufer 1999a; 1999b) ja jopa soveltanut sitä Sibeliuksen neljännen sinfonian ensi osaan, on yllättävää, että hän tässä tapauksessa näkee näin heikoilla perusteilla toonikan vallitsevan jo musiikin alkuvaiheissa.

sellaista ei-perinteistä kontekstia, joka selkiyttäisi tällaisen funktion.²⁹ Sitä paitisi jos tahdin 5 cis ajatellaan rakenteellisesti ensisijaiseksi h:hon nähden, tämä mitätöi tahtien 5 ja 7 välisen, selvästi kuuluvilla olevan h(ces)–b-yhteyden, joka asettuu luontevasti osaksi väliääniniljaa c–h–b–a (ks. esimerkit 2 ja 3). Lauferin toisen cis-”toonikan” (t. 11) laita ei ole sen paremmin, koska sitä ei esiinny musiikissa lainkaan, eivätkä perusteet implisiittisen Cis-sävelen tulkittamiseksi ole läheskään riittävät.³⁰

Voi olla paikallaan vielä korostaa, että tärkeimmät vihjeet johdannon harmonis-äänenkuljetuksellisen rakenteen selvittämiseksi on edellä saatu pintatason tarkastelusta. Käsittelyni lähtökohtana olivat ulkonainen jäsentyminen kolmeen vaiheeseen sekä se säännönmukaisuus, joka paljastuu näiden vaiheiden alku- ja päätepisteiden harmonisia tilanteita tarkastelemalla. Erityisen keskeinen, johdannon lopun (t. 8) harmonista funktiota valaiseva havainto on se, että harmonia (b–cis–e–gis) suhteutuu tulevan käyrätorviiheen A-duurisointuun samalla lailla kuin tahdin 2 alkupuoliskon sointu (a–c–dis–fisis, ilman basson e:tä) sitä seuraavaan gis-molliin. Tämä analogia on selkeästi musiikissa esillä; sitä vahvistavat myös aiheenkäsittelylliset seikat: tahdit 7–8 ovat tahtien 1–2 muunnettu kertaus pientä sekuntia ylempänä ja myös tahdin 9 käyrätorviiheen alku a–e–fis–cis suhteutuu sekuntisuhteisesti tahdin 3 klarinettisoolon gis–dis–e–h-runkoon.³¹ Tämä analogia jää ottamatta huomioon Murtomäen ja Lauferin analyysissä, joissa tahdin 8 harmoniaa pyritään selittämään cis-molli-”toonikan” pohjalta. Tämä on yleisesti keskeistä analyysistrategioita ajatellen: tie ”syväraakenteen” hahmottamiseen käy ”pintarakenteeseen” pureutumisen kautta.

²⁹ Myöskään Laufer ei ilmeisesti jossain mielessä koe tahdin 5 cis-säveltä vahvaksi, mihin viittaa hänen kommenttinsa ”C# ei vielä voimakkaasti painottunut” (”C# not yet strongly emphasized”).

³⁰ Tällaisista perusteista ks. erityisesti Rothstein 1991. Lyhyesti sanottuna implikoitujen sävelten analyttinen oikeutus perustuu siihen, että ne (1) kuuluvat harmoniaan tai Rothsteinin käsittein sanottuna ”imaginaariseen kenraalibassoon” ja (2) täydentävät melodisia arkkityyppejä. Esimerkissä 2b hakasuluissa esittämäni sävelet (1) selvästi kuuluvat harmoniaan todellisten sävelten oktaavikertauksina ja (2) täydentävät tendenssisävelten purkauksia ja lomasävelkulkuja. Lauferin Cis tahdissa 11 ei selvästikään täytä ehtoa (1): ei ole mitään perusteita olettaa, että cis kuuluisi harmoniaan, vieläpä sen bassona. Laufer lienee tehnyt tulkintansa ehtoon (2) liittyvin perustein; implisiittinen Cis toimii hänen tulkinnassaan lähtöpisteenä basson melodiselle liikkeelle, joka etenee tahdin 12 c:n kautta h:hon ja a:han (Laufer 2000, Ex. 3). Kuten osoitan esimerkeissä 9 ja 10, bassoliikkeiden tulkinta ei kuitenkaan edellytä tällaista implisiittistä cis-säveltä.

³¹ James Hepokosken (1993; 2001) *rotaatio*-termiä käyttäen voisi sanoa, että johdannon kolmas vaihe (t. 7–8) pyrkii aloittamaan alkuun (t. 1–2) suhteutuvan rotaation, mitä korostaa jatkojen (t. 3 ja 9) vastaavuus. Rotaatioperiaatteen kuitenkin rikkoo tahtien 8 ja 9 välinen kesuura, joka erottaa johdannon (t. 1–8) omaksi, rakenteeltaan kahdenpuoliseksi taitteekseen.

”Atonaalisia” tendenssejä

Olen selvittänyt johdantotaitteen rakennetta tonaalisen kehyksen pohjalta ja korostanut tätä rakennetta tukevien vihjeiden selkeyttä. Ovatko puheet ”atonaalisista” tendensseistä tai tonaalisuuden hämärtymisestä siis väärillä jäljillä? Eivät suinkaan. Vihjeet ovat selkeät, kun taitetta tarkastellaan ikään kuin ylhäältäpäin tai retrospektiivisesti, mutta reaaliaikaisessa kuuntelukokemuksessa paikalliset harmoniset tilanteet eivät heti paljasta sitä rakenteellista asemaa, johon ne lopulta asettuvat, vaan antavat osittain ”hämäriä” ja harhaanjohtaviakin vihjeitä.³² Tahdin 9 käyrätorviaiheen A-duuri kuulostaa mielekkäältä päämäärältä edeltävälle haeskelulle, mutta tämä päämäärä ei ole haeskelun vaiheiden aikana kirkkaasti näkyvissä. Sävelkielen ”hämräytyminen” diatoniseen perusmalliin verrattuna käy hyvin ilmi edettäessä esimerkistä 3a esimerkkeihin 3d ja 3e ja tästä edelleen musiikin pintaan (ks. esimerkki 2). Eri rakennetasojen kromatiikka ja enharmoniikka vievät paikalliset tilanteet kauas a-keskeisestä tonaalisuudesta. Paikallinen sävellajituntu ei vakiinnu selvästi mihinkään sävellajiin ennen käyrätorviaiheen yksikäsitteistä A-duuria.³³ (Tämä kohta merkitsee suhteellista selkenemistä kolmessakin mielessä: teemahahmon tunnustelijana, paikallisena toonikana ja *tonaalisuuden* vahvistajana.)

Kromatiikan tonaalisuutta hämärtävää vaikutusta korostaa se, että ylinousevien sekstisoitujen tonaaliset yhteydet poikkeavat perinteisistä ”maantieteellisistä”. Purkaukset eivät ole sillä tavoin ennalta arvattavissa kuin vanhemmassa musiikissa (kuten wieniläisklassikoilla), jossa ylinousevat sekstisoinnut ankkuroituvat säännöllisesti dominantin yhteyteen tätä intensifioiden – ja näin pikemmin vahvistavat kuin heikentävät tonaliteetin tuntua.

Myös enharmoniikalla on tärkeä sija tarkastelemassani musiikissa. Tällä en tarkoita sitä, että Sibeliuksen notaatio on toisinaan ristiriidassa sävelen funktion kanssa – seikka, jota olen analyttisissä kaavioissa osittain ”korjannut”. Sen sijaan musiikissa on paljon *olennaista* enharmoniikkaa, kaksiselitteisyyttä, jota ei voi poistaa nuotinnuksellisin keinoin. Esimerkiksi tahdin 5 h-basso on taak-

³² Schenker-analyysin perusluontoisena piirteenä on retrospektiivinen näkökulma musiikkiin. Se kuvaa sitä, minkä aseman sävelet ja soinnut lopulta saavat, pikemmin kuin sitä, minkälaiselta niiden funktio alun alkaen vaikuttaa. Nämä eivät aina mene yksiin: musiikin dramatiikassa on paljonkin tarkoituksellista ”hämäystä”, ja myös nämä ilmiöt ansaitsevat tulla kuvatuksi. (Tähän liittyy esimerkiksi tuttu *harhalopukkeen* käsite, jonka ajatuksena on ”harhauttaa” kuulija luulemaan, että tulossa on V–I.)

³³ Musiikissa voidaan kuulla ”harhaanjohtavia” paikallisia sävellajillisia viittauksia ja häivähdyksiä. Esimerkiksi tahdistä 4 tahdin 5 alkuun johtava kulku voitaisiin analysoida c-mollissa suunnilleen $IV\sharp-IV^{\sharp/2}-V^{4/3}-II^2-VII^{o7}$, vaikka c-mollilla ei laajempien yhteyksien kannalta ole erityistä merkitystä. On kuitenkin mielenkiintoista, että sama kulku on tahdeissa 30–31 transponoitu puoliaskelta ylemmäksi, mikä osaltaan liittyy pääsävellajin, cis-mollin, vakiinnuttamiseen. (Kummassakin kohdassa on enharmonisesti omituiselta tuntuvaa notaatiota; esimerkiksi tahdin 4 gis^2 , ais^2 ja his^2 olisivat ”c-molli-ympäristössä” luontevammin as^2 , b^2 ja c^3 . Toisaalta on mahdollista, että Sibelius on gis^2 -sävelellä tahtonut viitata gis -tason tärkeään merkitykseen laajemmissa yhteyksissä; vrt. esimerkki 2.)

sepäin suhteutettuna gis-mollisoinnun terssi, siis aidosti h, mutta eteenpäin suhteutettuna b:lle purkautuvan ylinousevan sekstisoinnun basso, siis ces (ks. esimerkit 2b ja 3d). Jo ensimmäisissä huilurepliikeissä on sävelten enharmonisessa identiteetissä häilyvyyttä. Toisen repliikin kaksi korkeinta säveltä on luonteavaa kuulla gis-säveleen suhteutettuina dis- ja fisis-säveliksi. Kolmannessa repliikissä taas samat sävelkorkeudet vaikuttaisivat esiintyvän c-mollisoinnun terssinä ja kvinttinä, siis es- ja g-sävelinä. Esimerkkeihin 2b ja 3d olen merkinnyt edellisen tulkinnan, koska ne vastaavat jatkon kannalta merkityksellistä funktiota. Kromatiikan ja enharmonisen häilyvyyden johdosta Sibelius paikoitellen lähestyy tilannetta, jossa 12-sävelistä asteikkoa käytetään vapaasti materiaalina, ilman että sävelet olisivat yksikäsitteisesti suhteutettavissa johonkin diatoniseen lähteeseen. Näissä kohdin sävelvalintaa säätelee pikemminkin motiivinen yhdenmukaisuus kuin sävellajisuus; näihin "schönbergiläisiin" tendensseihin viittasin artikkelini alussa. Johdannon alussa diatoninen, paikallisesti a-molliin liittyvä perusta ilmenee a-molli- $\frac{6}{4}$ -sointua laajentavassa äänenvaihtokuviossa (ylä-ääni a-gis-c, väliääni c-h-a; ks. "henkseleitä" esimerkeissä 2b ja 3d), mutta muilta osin huilurepliikit liittyvät a-, gis- ja c-säveliin saman motiivisen hahmon säilyttäen, selkeästi mihinkään sävellajiin ankkuroitumatta.³⁴

Kaikkien näiden piirteiden – sekä myös rekisterinkäytön – johdosta johdantotaitteen luonne on äärimmäisen haeskeleva, toisin kuin *Hilfskadenzin* diatonisessa perusmallissa (ks. esimerkki 3a), jossa johdattavuus on luonteeltaan päämäärätietoista. Päämäärien alleviivaamattomuuden periaatteella on tärkeä merkitys myös muualla osassa, silloinkin kun kromatiikka ja enharmoniikka eivät ole yhtä keskeisessä roolissa.

2.2 Loppuratkaisu

Viimeinen teemaesiintymä (t. 82–87) lähtee liikkeelle tilanteessa, jota edeltää osan vahvin, yksiselitteisin ja perinteisin kadenssi: edellisen temaattisen taitteen päättävä täydellinen kokolopuke gis-dominantille (t. 73; ks. yksinkertaistettua partituuria esimerkissä 7a). Väliin tuleva vaihe (t. 73–81) selvästi prolongoi tätä dominanttia, kun taas viimeinen teemaesiintymä saa aikaan paluun toonikal-le.³⁵ Keskeinen analyttinen haaste on selvittää, miten tämä paluu tapahtuu.

Kuten koko osa, myös viimeinen teemaesiintymä alkaa $\frac{6}{4}$ -soinnulta.³⁶ Kuten esimerkistä 1a on käynyt ilmi, Laufer katsoo tahdin 82 cis-molli- $\frac{6}{4}$ -soinnun jo edustavan toonikaa, joka myöhemmin muuntautuu sekstisoinnuksi (t. 84) ja pohjamuotoiseksi; myös Murtomäki (1993, Example 38) näyttää kannattavan

³⁴ Kromatiikan ja enharmoniikan lisäksi tonaalisuutta hämärtäviksi tekijöiksi on nähty sellaisten ei-diatonisten kokoelmien kuin kokosävel- ja oktattonisen asteikon käyttö (esim. Howell 1989; Murtomäki 1993; Antokoletz 2001).

³⁵ Kuten esimerkistä 1a ilmenee, myös Laufer tulkitsee tahtien 73–81 prolongoivan dominanttia.

³⁶ Tarkkaan ottaen yhteissointina on pelkkä kvartti; seksti on tahdin 82 alussa implisiittinen mutta esiintyy sitten cis-mollisointua murtavassa melodiassa.

Esimerkki 7.

tämänkaltaista tulkintaa.³⁷ Tulkinassa on kuitenkin kaksi ongelmaa. Ensimmäinen liittyy $\frac{6}{4}$ -soinnun oletusarvoiseen funktioon. Jos dominanttisoitua (t. 73) seuraa dominanttibassoinen $\frac{6}{4}$ -sointu (t. 82), normaali perinteisen harmoniakäytännön mukainen tulkinta tästä ei ole funktionaalisen asteen vaihtuminen V:stä I:ksi vaan $\frac{5}{3}$ – $\frac{6}{4}$ -väliääniliike V asteen päällä. Toista ongelmaa on jo käsitelty esimerkin 1 yhteydessä: tahdin 85 pohjamuotoinen "I" jää lukuisten musiikkilisten seikkojen johdosta sävyllään ohimeneväksi tapahtumaksi tahdin 86 A-duuriin verrattuna. Tähän voidaan lisätä, että A-duurisointua seuraava sointukulku a–dis–e–bassolinjoineen kuulostaa paljon painokkaamalta, kuin mitä Lauferin analyysi antaisi ymmärtää; sen mukaanhan kyseessä olisi pelkästään varsinaisen harmonisen paluun jälkeen tuleva liite.³⁸

Parempaan analyttiseen kuvaan päästään, kun tässäkin – johdannon tavoin – tulkitaan $\frac{6}{4}$ -sointu perinteisen oletusarvon mukaan dominantin päälli-

³⁷ Ei ehkä ole täysin selvää, viittaako roomalainen I Murtojärven nuottiesimerkin $I^{6/4}$ – 6 -numeroinnissa funktionaaliseen I asteeseen, mutta ainakaan esimerkistä tai tekstistä ei ilmene muutakaan tulkintavaihtoehtoa.

³⁸ Monia aiempia kommentoijia seuraten Murtojärvi (1993, 116) kiinnittää tekstissään huomiota tahdin 86 A-duurisointuun, tätä edeltävään "autenttiseen lopukkeeseen" ja seuraavaan a–dis–tritonukseen muttei selvänä näiden asemaa harmonis-äänenkuljetuksellisessa rakenteessa.

seksi dissonanssiksi. Vaikka itse teemaesiintymä on toonikatasolla cis-mollissa, harmonisessa rakenteessa toonika saavutetaan vasta esiintymän sisällä. Temaattinen paluu on eriytetty tonaalis-harmonisesta paluusta dramaattisen jännitteen kasvattamiseksi – menettely, jossa Sibelius liittyy monien aiempien tonaalisten mestarien perinteeseen.³⁹

Harmonisen rakenteen tulkintaan saadaan tässä (kuten yleensäkin) selkeimmät vihjeet bassolinjasta. Tahtien 82–84 vahvat iskut muodostavat asteittaisen linjan gis–fis–e (ks. esimerkit 7a–b). E-basso hallitsee vuorostaan tahdeissa 84–85 ja kohdistaa välidominanttisesti liikkeen tahdin 86 a:lle. Bassolinjan pelkistetty runko on näin gis–e–a, arkkityyppinen tapa edetä astetta ylemmäksi: terssi alas, kvartti ylös. Schenker-analyysin tavanomainen tulkinta tälle tilanteelle on se, että e on syvemmällä tasolla gis-basson yläpuolinen seksti. Tähän syvemmällä tasolla hallitsevaan gis-bassoon suhteutettuna A-duurin välidominantti on $\frac{6}{5}$ -sointu, kuten esimerkin 7c pelkistyksessä on havainnollistettu. Teemaesiintymän alun $\frac{6}{4}$ -sointu asettuu sivusoinnuksi tahdin 73 gis-mollikolmisoinnun ja mainitun $\frac{6}{5}$ -soinnun väliin. Tahdin 86 painokas a-dis-tritonus (fff) vuorostaan palauttaa dominantin $\frac{4}{3}$ -muotoisena, minkä jälkeen seuraa toonika, ensin seksisointuna (t. 87) ja jälkikäteen pohjamuotoisena (t. 88).

Tulkinta antaa tahdin 86 A-duurisoinnulle painoarvon, joka tekee oikeut-ta sen painokkuudelle musiikin ”mielekkäässä hahmotuksessa”, liittämällä sen suoralla äänenkuljetusyhteydellä tahdin 73 vahvaan gis-dominanttiin. Tätä yhteyttä vahvistaa esimerkissä 7a hakasin merkitty melodis-motiivinen rinnastus, joka samalla selkiyttää ylä-äänen äänenkuljetusta.⁴⁰ Tahtien 72–73 kadenssin laskeva aihe palaa teemaesiintymän sekvenssaalisessa huipentumassa (t. 84–86), jossa sen viimeisen esiintymän cis-lähtösävel yhdistyy alaspäisellä asteliikkeellä kadenssin dis-lähtösäveleen. Synkopoitu *forzato* auttaa tätä viimeistä esiintymää ja cis-säveltä erottumaan.⁴¹ Nämä dis ja cis toimivat ylä-äänen kontrapunktina aläänen gis–a-kululle, mistä äänenkuljetus etenee $V\frac{4}{3}$ -soinnun his-säveleen, tuloksena esimerkkiin 7c palkein merkitty ylä-äänilinja dis–cis–his. (Esimerkissä 7b on palkkiin yhdistetty myös cis-säveltä edeltävä kromaattisesti modifioitu sivusävelkulku dis–e–d, jonka tarkempi asema selviää esimerkistä 7c; alaspäisten varsien palkitus esimerkissä 7b näyttää rinnakkaistersseissä kulkevan väliääninlinjan.)

Näiden elementtien lisäksi on melodisille tapahtumille tärkeä merkitys gis-sävelellä, teemaesiintymän lakisävelellä. Rakenteelliselta asemaltaan gis on *peitesävel*, kiinnekohtana toimiva korkea sävel, jonka alla rakenteellisesti ratkaiseva liike tapahtuu.⁴² Sen peittävä vaikutus tuntuu myös tahdissa 87, jossa puoli-
nuotein merkitty rakenteellinen ylä-ääni saavuttaa lopullisesti toonikasävelen

³⁹ Ks. esim. Smith 1995. Klassinen esimerkki on Beethovenin *Appassionata*-sonaatin ensiosa, jossa pääteema palaa kertausjakson alussa dominantin päällä tahdissa 136 ja toonikan paluu on lykätty tahtiin 152.

⁴⁰ Lisäksi näiden kohtien rinnastumista vahvistavat käyrätorvien pitkät äänet dominanttisävelellä tahdissa 73 ja toonikasävelellä tahdistä 87 eteenpäin.

⁴¹ Kuuntelemalla peräkkäin tahdit 72–73 ja 86–87 saa havainnollisen käsityksen, miten jälkimmäinen toimii jatkona edelliselle.

($\hat{1}$; rakenteellisen ylä-äänien laajempaan käsittelyyn palaan tuonempana). $\hat{1}$:n hallitseva asema selkiytetään vasta jälkikäteen, tahdista 88 alkaen, samalla kun bassoon saapuu toonikasoinnun pohjasävel.

Ylä-äänitapahtumien rekisterinkäyttö ansaitsee erityistä huomiota. Rakenteellisesti ensisijainen, ”obligatorinen” rekisteri liittyy $\text{dis}^1\text{--cis}^1$ -kulkuun.⁴³ Toisaalta teemahahmolla on olennaista pyrkimys ylärekisteriin, erityisesti gis^3 -peitesäveleen.⁴⁴ Teema-aiheen kolmintaminen (mikä on esimerkissä 7a näytetty vain alun osalta) auttaa yhdistämään nämä kaksi rekisterillistä kerrosta: vaikka ylin kaksinnus (viulut) saavuttaa tahdissa 84 oktaavissa gis^3 -peitesävelen, alin kaksinnus (sellot) esittää seuraavien tahtien rakenteellisesti tärkeisiin kulkuihin osallistuvat sävelet myös ”oikeassa”, analytyttiisiin esimerkkeihin (7b ja 7c) merkityssä rekisterissä.

Perinteisestä harmonisesta käytännöstä radikaalisti poikkeaa se, että lopullista paluuta dominantilta toonikalle ei vahvisteta normaalilla V–I-kadenssilla. Harmonisessa rungossa soinnut esiintyvät pohjamuotoisina, mutta pintatasolla (t. 86–87) sointusiirtymä toteutetaan käännöksin ($V^{4/3}\text{--I}^6$), mikä – yhdessä gis -peitesävelen kanssa – ratkaisevasti laimentaa kadenssivaikutelmaa. Vaikutelmana ei ole määrätietoinen eteneminen V–I-kadenssiin, vaan pyrkimykset tuntuvat pikemminkin suuntautuvan tahdin 86 A-duurisointuun, jota seuraa kurkotus ylöspäin a–dis–e. Toonika ilmaantuu jälkikäteen (t. 88) pikemminkin tapahtuneena tosiasiana kuin aktiivisesti haettuna päämääränä.

Esimerkki 8 havainnollistaa tätä rakenteen erityispiirrettä ja sen motiivista merkitystä. Esimerkki 8a näyttää traditionaalisen mahdollisuuden, jossa A-duurisointu toimii sivusointuna mollimuotoisen tonikalisoidun dominantin ja ”tavalisen” dominanttitehoisen V^7 -soinnun välissä.⁴⁵ Esimerkki 8b näyttää Sibeliuksen variantin. Basson a muuttuu epätäydelliseksi sivusäveleksi (eps),⁴⁶ joka ei palaa lähtökohtaansa vaan ”kurkottaa ylöspäin” (gis palaa ylemmässä rekiste-

⁴² *Peitesävel* on käänös Schenkerin termistä *Deckton* (engl. *cover tone*). Schenker (1956; 1979, §267) käyttää sitä huomiota keräävästä toonikasoinnun kvintistä, joka ”peittää” sen alla tapahtuvaa rakenteellisesti ensisijaista $\hat{3}\text{--}\hat{2}\text{--}\hat{1}$ -terssi-*Urliniea*. Oma käyttöni on tästä sikäli laajennettu, että rakenteellisesti ensisijaisena ylä-äänilinjana (*Urliniena*) on, kuten tuonempana perustelen, kvinttilasku $\hat{5}\text{--}\hat{4}\text{--}\hat{3}\text{--}\hat{2}\text{--}\hat{1}$. Tässä tapauksessa kvintti siis kuuluu *Urlinieen* mutta jää ”peittämään” sen myöhempiä vaiheita.

⁴³ *Obligatorinen rekisteri* on käänös Schenkerin (1956; 1979, §8) käsitteestä *Obligat Lage*, englanniksi *obligatory register*.

⁴⁴ Tämä pyrkimys kohti gis^3 -säveltä on yhtenä johtoajatuksena Lauferin (2000) analyysissä.

⁴⁵ *Tonikalisointi* on käänös termistä *Tonikalisierung* (engl. *tonicization*). Sillä tarkoitetaan kaikkia niitä erilaajuisia ilmiöitä, joissa jokin muu aste kuin (pääsävel-lajin) toonika kuulostaa paikallisesti toonikalta (modulaation, väldominanttien jne. johdosta).

⁴⁶ *Epätäydellinen sivusävel* (engl. *incomplete neighbor*) on kenties hieman kuvaavampi nimitys ilmiölle, josta on meillä vanhastaan käytetty nimitystä ”vaihtosävel”.

traditionaalinen mahdollisuus

Sibeliuksen variantti

(a) (b) (c)

73 86

72 73 82 84 86 87

vrt. teemaan

eps

cis gis a e

cis gis a e

ss

V $\frac{4}{2}$ — # I

I V $\frac{4}{2}$ (VI) $\frac{4}{3}$ I $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{3}$

Dominantin paluu 4/3-muotoisena poistaa normaalin kadenssivaikutelman ja tekee a:sta epätäydellisen. "ylös hyppäävän" sivusävelen samaan tapaan kuin teema-aiheessa.

I II* V $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{2}$ — $\frac{6}{3}$ $\frac{4}{2}$ VI V $\frac{3}{2}$ I $\frac{6}{5}$ $\frac{5}{3}$

Esimerkki 8.

rissä). Esimerkki myös vertaa bassolinjaa johtavan teema-ajatuksen alkumotiiviin (cis–gis–a–e), jossa a:lla on samankaltainen "ylös kurkottavan" sivusävelen funktio ja retorinen merkitys.⁴⁷ Laajan jännevälin bassolinjaa (cis–gis–a–dis–e) voikin pitää tämän motiivin laajentumana.⁴⁸

Ottamalla tahdin 86 A-duurisointuun johtavan kohdistuksen huomioon analyysissä olemme paitsi saavuttaneet tapahtumien painoarvoa paremmin vastaavan kuvan harmonis-äänenkuljetuksellisesta rakenteesta, myös syventäneet kuvaamme motiivisesta organisaatiosta. A-tason erityinen rooli eri rakennetasoilla on osan huomiota herättävimpiä piirteitä, ja sitä voidaan yrittää tulkita myös hermeneuttisesti. A:n ja siihen liittyvän ylöspäisen pyrkimyksen voinee tulkita jonkinlaiseksi valon tai toivon symboliksi – "toivon symboli" kuvaa hyvin myös edellä tarkasteltua A-tasolta lähtevää käyrätorviaihetta – jota vasten cis-mollito-naliteetti näyttäytyy väistämättömänä kohtalona, kenties kuolemana.⁴⁹

3 Kokonaiskuva

Millaiseen kokonaisuuteen edellä analysoidut osan alku ja loppu asettuvat? Käytännön syistä jaan osan taitteisiin seuraavan kaavion (kaavio 1) esittämällä tavalla. T-kirjaimella merkityt taitteet sisältävät versioita johtavasta temaattises-

⁴⁷ Yksi pintatason esimerkki on myös tahdin 83 lopun basso-a, joka on esimerkissä 7b tulkittu bassoon siirretyksi väliääneksi.

⁴⁸ Myös Murtomäki (1993, 116) panee merkille tahdin 86 A-duurisoinnun ja teeman motiivin a:n välisen yhteyden: "A-duurisävellaji on tietysti erittäin sovelias juhlistamaan teemaa, ja a on tietysti ollut teeman kiinnostavin sävel [– –]".

⁴⁹ Sinfonian pääsävellajin toonikana a-tasolla on myös osan ulkopuolelle viittaa-va merkitystä. Ja kuten tunnettua, partituurissa on paljon seikkoja, jotka korostavat III osan cis-mollin ja IV osan A-duurin välistä liitosta. Tässä yhteydessä en kuitenkaan yritä laajentaa hermeneuttista tarkastelua osien välisiin suhteisiin.

ta aiheesta. V-kirjaimella merkityt ovat väliin, samoin kuin alkuun ja loppuun, tulevaa materiaalia. V-taitteet ovat motiivisesti läheistä sukua toisilleen; huilun osan alussa esittämä motiivi saa erilaisissa rytmisissä hahmoissa tärkeän roolin. Kaaviosta ilmenee myös taitteiden ryhmitys kahteen laajempaan jaksoon.⁵⁰ Tämän ryhmityksen pohjana on sekä tonaalis-harmoninen että temaattinen tapahtumainkulku: ”pääjakson” ensimmäisessä taitteessa, T_2 (t. 39–53), cis-molli-toonika on saavutettu aikaisempaa tukevammin, ja teeman hahmo on ratkaisevasti selkiytynyt sävyltään tunnusteleviin ja kestoaltaan vaatimattomiin T_0 - ja T_1 -taitteisiin nähden. Myös V-materiaali saa uuden, vakaamman ja staattisemman ilmeen ”pääjakson” taitteissa V_3 ja V_5 , joskin väliin tuleva V_4 luo vielä silmäyksen johdannon maailmaan ennen loppuratkaisua.⁵¹

<u>Johdattava jakso</u>	<u>Pääjakso</u>
V_0 (johdanto): t. 1–8	T_2 : t. 39–53
T_0 : t. 9–11	siirtymä: t. 54–56
V_1 : t. 11–21	V_3 : t. 57–65
T_1 : t. 22–27	T_3 : t. 66–73
V_2 : t. 28–34	V_4 : t. 73–81
siirtymä: t. 35–38	T_4 (loppuratkaisu): t. 82–87
	V_5 (kooda): t. 88–101

Kaavio 1.

3.1 Johdattava jakso (t. 1–38)

Kuten edellä on selvitetty, johdantotaitteen (V_0 ; t. 1–8) harmonisena perustana on kromaattisesti ”hämärretty” A-duurin toonikalle johtava *Hilfskadenz*. Osan kokonaisuudessa a toimii epätäydellisenä sivusävelenä cis-mollisoinnun kvintille, gis-sävelle, esimerkiksi 9a esitetyllä tavalla.⁵² Toonika-cis saavutetaan ensimmäisen kerran V_1 -taitteen lopussa (t. 20). Välittävänä, toonikalle johtavana soin-

⁵⁰ Vaikka muodon pääpiirteitä, kuten tässä ”V”- ja ”T”-kirjaimilla merkittyjen taitteiden vuorottelua, ovat käsitelleet useat kirjoittajat (ks. Murtomäki 1993, 108–109), täsmälleen samanlaista jaotusta ”johdattavaan jaksoon” ja ”pääjaksoon” en tiedä aiemmin tehdyn. Esimerkiksi Murtomäen (1993, 117) kaksiosaisessa hahmotuksessa tärkein rajakohta on tässä T_2 :ksi kutsutun taitteen *jälkeen* tahdissa 54.

⁵¹ Käytän sanoja ”taite” ja ”jakso” pelkkinä nimityksinä, ”taitetta” lyhyemmästä ja ”jaksoa” pitemmästä muotoyksiköstä, viittaamatta sen täsmällisempiin muotoopillisiin käsitteisiin. Periaatteessa mielivaltainen nimitystekninen asia on myös se, että olen aloittanut indeksoinnin 0:sta, joskin nimeämällä käyrätorviaiheen T_0 :ksi olen yrittänyt korostaa, että kyseessä ei ole vielä ”varsinainen teemaesiintymä”.

⁵² Samantapainen $\hat{6}-\hat{5}$ -sivusävelkulku esiintyy Timo Virtasen (2001) analyysin mukaan *Pohjolan tyttären* alussa.

Esimerkki 9.

tuna on johdantotaitteesta tutulla tavalla ylinouseva sekstisointu. Nyt kyseessä on d:n päällinen "ranskalainen" tai toisella tapaa ajateltuna $V^{4/3}$, jonka basso (dominanttisoinnun kvintti) on alennettu.⁵³ Sama bassoliike, a–d–cis, toistuu suunnilleen samoin harmonioin taitteiden T_1 , V_2 ja T_2 aikana, mutta nyt d (t. 30–35), jo saavutetun cis-toonikan sivusävel, saa a:ta enemmän painoa (sekä analyysissä että musiikissa). Motiivisesti a–d–cis-bassolinjassa voidaan nähdä inversio johtavan teema-aiheen alusta. Lähempänä pintatasoa cis-toonikaa edeltää molemmilla kerroilla bassolinjassa kromaattinen "ympäröinti", ylinousevan sekstin d–his murto. Nämä "ympäröinnit" on esitetty vinopalkkikuvioin yksityiskohtaisemmassa esimerkissä 9b.

Esimerkki 9b näyttää myös joitakin tärkeitä rekisterillisiä tapahtumia. Vaikka ensisijainen ylä-äänitapahtuma on liike a^1 – gis^1 ja tahdin 9 suuren oktaavin basso-A voitaisiin ajatella harmoniseksi tueksi ylä-a:lle vailla sen itsenäisempää merkitystä, myös suuri A saa rekisterillistä jatkoa, kun cis-mollisoinnun kvintti Gis ilmestyy aluksi suuressa oktaavialassa V_1 -taitteen lopussa (t. 20). Tällainen yksiviivaisen ja suuren oktaavialan välinen kytkös on muutenkin luonteenomaista koko osan ylä-äänitapahtumille. T_1 -taitteessa ylä-äänitapahtumat nousevat takaisin päärekisteriin, ja V_2 -taitteessa nousu jatkuu kaksi oktaavia tämän yläpuolelle eeteris-impressionistisessa sointikentässä (joka basso-d:tä lukuun ottamatta perustuu johdantotaitteen keskivaiheen yläpiensekunti-transpositioon). Tätä seuraava siirtyminen (t. 35–38) osan pääjaksoon palauttaa fokuksen yksiviivaiseen päärekisteriin.

Tonaalis-harmoninen ja temaattis-motiivinen selkiytyminen liittyvät toisiinsa hienovireisen täsmällisesti. Teemahahmon alkumotiivin cis–gis–a–e esiintymät on merkitty esimerkin 9b yläriville; kysymys- ja huutomerkki havainnollistavat cis- ja a-keskusten asemaa. Taitteiden V_0 ja T_0 rajalla (t. 8–9) motiivi esiintyy piilevänä: rajakohdan kahden puolen ja cis–gis–kvintti a–e:n yläpuolella (vrt. Murtomäki 1993, Ex. 32). Cis-pohjainen kvintti ikään kuin esittää kysymyksen, johon käyrätorviaihe vastaa a-pohjaisuuden vallitsevuutta vakuuttamalla. T_1 -taite puolestaan alkaa saavutetulta cis-toonikalta (t. 22), mutta a–e-kvintti

⁵³ Tällainen sointu on tavallinen myös monilla muilla myöhäisromantikoilla, esimerkiksi Pjotr Tšaikovskin ja Aleksandr Skrjabinin musiikissa.

ilmaantuu uudestaan cis-gis-kvintin alapuolelle, mikä kyseenalaistaa cis-toonikan pysyvyyden ja samalla antaa teemahahmolle tunnustelevan sävyn. Vasta T₂-taitteessa cis-toonika tuntuu täysin vakaalta ja teeman alku on samalla kiteytynyt lopulliseen muotoonsa, jossa a–e-kvintti esiintyy cis-gis-kvintin yläpuolella: a on asettunut rooliinsa gis:in ”ylös kurkottavana” sivusävelenä. Keinot, joilla Sibelius on antanut cis-gis–a–e-motiiville eri ilmiäsuja, rekisterillinen ja rytmis-artikulatorinen manipulointi, muodostavat yhdysiteen Schönbergin riviteknikkaan nähden.

Esimerkit 10 ja 11 näyttävät ehdotukseni taitteiden V₁, T₁ ja V₂ tarkemmaksi tulkinnaksi. Seuraavat kommentit on tarkoitettu näiden taitteiden yksityiskohdista ja niihin liittyvistä analyttisistä ongelmista kiinnostuneille lukijoille. Analyysin päälinjan seuraamiseksi on mahdollista siirtyä suoraan artikkelin lukuun 3.2. V₁-taitteessa (ks. esimerkki 10) harmoniset tilanteet vaihtuvat kompleksisen ekspressiivisesti, ikään kuin vuoroin eri suuntiin aavistellen ja tempoillen, mikä tekee analyysistä erityisen haastavaa. Tärkeä avainkohta on väkeväilmaisuihin tahti 16, jossa käyrätorvet palaavat kuvaan mukaan yhdessä muiden puhallinten kanssa tahtien 12–15 jousisatsin jälkeen (ks. esimerkki 10c). Soitinnus, samoin kuin harmoninen samankaltaisuus (tahdissa 11 eis–h–d–gis, tahdissa 16 f–h–dis–gis/as),⁵⁴ auttaa luoman sillan käyrätorvipaikan lopun (t. 11) gis¹-sävellestä tahdin 16 g¹-säveleen. Samanaikaisesti G esiintyy patarummulla suuressa oktaavialassa, mitä seuraa fagottisoolon Fis (t. 17; partituurissa Ges). Tämä tapahtumaketju toteuttaa tahdeissa 11–17 kromaattisen äänenkuljetuksen gis¹–g¹/G–Fis yhdistettynä alaspäiseen rekisterisiirtoon (ks. esimerkit 10b–d). Tahtien 16–17 tapahtumat toistuvat suurin piirtein sekvenssaalisesti suurta terssiä alempana tahdeissa 18–19; nyt gis¹–Fis-rekisterisiirrosta vastaa dis¹–D (ks. nuolia esimerkissä 10b). Erikoista tässä jälkimmäisessä siirroksessa on se, että dis ja d ovat osittain päällekkäin (t. 18; ks. esimerkki 10c); tällaisesta ”teleskooppi-aisuudesta” Sibeliuksella on näytteenä jo ollut esimerkki 4c. Kuten esimerkki 10b havainnollistaa, näin muodostuu kromaattisesti täytetty gis–fis–d-linja, joka siirtää fokuksen alarekisteriin (Fis- ja D-säveliin; ks. esimerkki 10b). Kyseessä on ranskalaisen soinnun (d–fis–gis–his) ”Auskomponierung”, jonka D:hen saavuttua konkretisoi kontrabassojen D–Fis–Gis-kulku (t. 19). (Ranskalainen sointu ei esiinny tässä kokonaisuudessaan, mutta his-sävel jää ”roikkumaan” tahdin 18 Gis-duurisoinnusta.)

Tahtien 13–15 jousisatsi, joka on jätetty huomiotta tähänastisessa kuvailussa (ja esimerkeissä 10a ja 10b), sisältää monessa mielessä puhallinten paluun alleviivaaman tapahtuman enteilyä. Tällaista enteilyä ovat esimerkiksi 10c palkein merkityt äänenkuljetukset gis–g–fis, his/c–h ja eis–fis (vrt. hakasiin esimerkissä 10a). Myös motiivisesti on tahtien 15–16 ja 19–20 välillä ilmiselvä yhteys, kun sama d:stä lähtevä motiivi – huilujen osan alussa esittelemän aiheen neljäsosatrioli-variantti – johtaa ensin ”harhaan” C-duurisoinnulle ja sitten cis-molli-määränpäähän (ks. hakasia esimerkissä 10c). Esimerkki 10c tulkitsee äänenkuljetukselliset enteilyt sellaisiksi ei-rakenteellisiksi (sivusävelisiksi) ”korvaa

⁵⁴ Esimerkkien 10c ja 10d mukaan näiden sointujen välinen yhteys on prolongatorinen ääriäänten eis/f–gis/as suhteen, kun taas h purkautuu välillä c:hen.

(a)

(b)

(c)

(d)

(e) Johdos

Esimerkki 10.

The image shows a musical score for Example 11, consisting of two systems of music. The first system is divided into sections labeled T1, V2, and T2. The second system includes measures 20, 25, 30, and 35, with annotations 'enn.' and 'ss'. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

Esimerkki 11.

valmistaviksi” assosiaatioiksi, jollaisista on edellä ollut puhetta johdantotaitteen yhteydessä. Toisaalta nämä assosiaatiot, erityisesti tähdellä (*) merkityissä tapauksissa, saattavat herättää suoranaisen paluun vaikutelman. Tahdin 17 tilanne saattaa kuulostaa jatkavan siitä, mihin tahdeissa 14–15 päästiin, siitäkin huolimatta että väliin (t. 16) on tullut edeltävään gis-säveleen (t. 11) liittyvä äänenkuljetus. Tällöin esimerkkiä 10c kuvausvoimaisempi tulkinta voisi olla sellainen, jossa nämä ”limittäiset” yhteydet otetaan myös äänenkuljetusrakenteessa huomioon. Tämä rikkoo ajallisten alueiden yhtenäisyyden prolongaatiohierarkiassa, mikä on Schenker-analyysissä poikkeuksellista mutta mahdollista: on olemassa erityinen *Ausfaltung*-tyyppi, jossa pohjimmiltaan yhtäaikaiset äänenkuljetukset erkanevat peräkkäisiksi ja joka saattaisi sopia kuvaamaan nyt käsiteltävän katkelman ”tempoilua”.⁵⁵

Esimerkki 10d luonnostelee tällaisen vaihtoehdoisen tulkinnan: tahdit 13–14 esittävät ennakoita väliäänitapahtumia (his–h ja eis–fis), jotka kuuluvat yhteen gis–g–fis-ylä-äänien kanssa. Esimerkki 10e selventää ajatusta. On huomattava, että samankaltaisia eriaikaistuksia vaikuttaa joka tapauksessa esiintyvän pinnatasolla tahdissa 13 (ks. pikkunuotteja esimerkeissä 10c–e ja nuottikatkelmaa esimerkin 10e alla). Eis–fis- ja g–fis-liikkeiden peräkkäisyys tässä yksityiskohdassa vastaa läheisesti tahtien 13–17 tapahtumia,⁵⁶ minkä lisäksi tuntuu luontevalta kytkeä tahdin 13 alun [gis]–g–fis-kulku hetken kuluttua seuraavaan eis–H^{6/4}-sointusiirtymään his/c–h-ylä-äänineen.⁵⁷ Nämä yksityiskohdat viittaavat siihen, että eriaikaistettu, ”limittäinen” *Ausfaltung* on näillä kohdin säveltäjän kognition

⁵⁵ Schenker 1956; 1979, Fig. 43, kohdat b4, b5, c4, c5, d3, d4, f2.

⁵⁶ Sitä, että eis–fis- (partituurissa f–fis-) ja g–fis-liikkeet kuuluvat tahdin 13 yksityiskohdassa eri äänenkuljetuksellisiin kerroksiin, korostaa hienonhienosti fis- ja g-sävelten hetkellinen yhtäaikaisuus.

kannalta merkittävä rakenne, mikä antaa jonkinasteista tukea sille, että sama rakenne saattaa olla myös laajemman jännevälän tapahtumien taustalla.

Esimerkki 11 näyttää muun ohella tahtien 35–38 siirtymän taitteeseen T_2 ja osan pääjaksoon. Päämäärä, cis-toonika, on ratkaisevan tärkeä mutta saavutetaan vailla kaikkea alleviivausta, kuin varkain, osan yleisen estetiikan mukaisesti. Tahdit 37–38 kuulostavat edeltävän tahtiparin sekvenssaaliselta toistolta (ks. hakasia esimerkissä 11), joten säerakenne ei korosta tahdin 38 toonikaa. Vasta seuraavassa tahdissa tuleva uusi teemaesiintymä Cis-lähtösävelineen ikään kuin toteaa tapahtuneen tosiasian. Vaikutelmaan on osansa myös rekisterillä: tahdisa 38 cis-basso on pienessä oktaavialassa, seuraavassa tahdissa oktaavia alempana. Edellinen cis on oikeastaan väliääni ylinousevan sekstin D–His ”laskokista avatussa” purkauksessa cis–Cis, kuten esimerkki 11 vinopalkkimerkinnöin havainnollistaa (vrt. myös esimerkki 9b).

3.2 Pääjakso ja *Ursatz*

Kuten todettua, pääjakson alkavassa T_2 -taitteessa (t. 39–53) on saavutettu entistä vakaampi cis-toonika, samalla kun teemahahmon alku, nouseva cis–gis–a–e, on saavuttanut lopullisen muotonsa (vrt. esimerkki 9b). Taitteille T_2 ja T_3 on kuitenkin leimallista melodisen nousun katkeaminen dramaattiseen alaspäiseen hyppyyn (t. 43 ja 71), kun taas T_4 -taitteessa – edellä käsitellyssä ratkaisukohdassa – melodia saa kiteytyneen, nousevasta ja laskevasta vaiheesta koostuvan hahmon.

Kuten esimerkki 12a havainnollistaa, T_2 -taitteen tonaalista vakautta vahvistaa täysin perinteinen harmoninen kehikko I–V⁷–I–V–I (kaksinkertainen bassomurto).⁵⁷ Myös ylä-ääni voidaan tulkita perinteisen mallin pohjalta: *Urlinie-maisen* asteittaisen kvinttilaskun (gis–cis) ja paikallaan pysyvän gis-peitesävelen yhdistelmänä. Kvinttilaskua tosin mutkistavat rekisterisiirrokset sekä $\hat{3}$:n esiintyminen välillä duurivarianttina; rekisterisiirroksia ja muita yksityiskohtia havainnollistaa tarkemmin esimerkki 13. Tulkinta perustuu ajatukseen, että tahdin 44 lopun ”ilmaan jätetty”, so. rekisterillistä jatkoa vaille jäävä, fis³ ($\hat{4}$) jää implisiitiseksi septimiksi tahdin 45 dominanttisointuun, siirtyy pieneen oktaavialaan ja puretaan I⁶-soinnun bassoon ($\hat{3}$) tahdeissa 47–48.⁵⁹ $\hat{3}$ siirtyy ylä-ääneen ensin ylennettynä (t. 49–50; mukana enharmoniikkaa: e–disis–eis [partituurissa e–f]). Taitteen viimeinen säe (t. 51–53) palauttaa $\hat{3}$:n e:ksi ja täydentää kvinttilaskun päätöskadenssinsa dis–cis-kululla ($\hat{2}$ – $\hat{1}$).

⁵⁷ Esimerkeissä 10d–e nämä pintatason eriaikaistukset on näytetty vinoviivoilla kaarten asemesta visuaalisen kuvan selkiyttämiseksi (ristikkäisten kaarten välttämiseksi).

⁵⁸ Schenker käyttää I–V–I-kulusta nimitystä bassomurto (*Bassbrechung*, engl. *bass arpeggiation*), koska bassokulun sävelet ”murtavat” toonikasoinnun kvintin. Kaksinkertaisesta bassomurrosta ks. Schenker 1956; 1979, Fig. 19.

⁵⁹ Purkausta monimutkaistaa ”limittäinen” *Ausfaltung*. Kuten esimerkissä 13b on näytetty, tahdin 48 dis-sävel tuntuisi kuuluvan vielä dominantin yhteyteen, vaikka osa toonikalle johtavista äänenkuljetuksista on toteutettu jo tahtia aiemmin. Myös basson e ($\hat{3}$) on tällä tavoin ennakoitu.

Esimerkki 12.

(Puoletuotit tässä esimerkissä merkitsevät gis-peitesäveltä, joka laajemmissa yhteyksissä on Urlinien 5.)

Esimerkki 13.

Lopetuksen kokoavuutta vahvistaa, että kvinttilasku gis-cis esiintyy loppua lähestyttäessä myös kahdella muulla rakennetasolla: säkeenlaajuisena (t. 51–53) ja täysin suoraviivaisesti päätöstahdissa (ks. erikokoisia numeroita esimerkissä 13a). Alemman tason kvinttilaskut kertaavat ja konkretisoivat laajemman kvinttilaskun vaiheita ja yhtyvät siihen kadenssin dis-cis-kulussa. Päätöstahdin laskevalla aiheella on merkitystä myös temaattis-motiivisesti samoin kuin laajempien yhteyksien rinnastamisessa, sillä juuri tämä aihe palaa tahtien 72–73 painokkaassa gis-molli-kadenssissa ja viimeisen teemaesiintymän huipennuksessa (t. 84–86), joiden yhteyttä on esimerkin 7 yhteydessä käsitelty. (Esimerkki 13c näyttää, paitsi päätöstahdin aiheen, sitä edeltävän metrisesti vääristyneen ”yrityksen” väliäänessä; metrinen ero heijastuu fis-sävelen rakenteellisessa painoarvossa tahdissa 45.)

Vaikka T_2 -taitteen päätöselä on kokoava ja sulkeva, ratkaisevuuden vaikutelma ei ole täydellinen eikä lopullinen. Tähän vaikuttaa, paitsi toonikan metrinen heikkous – joka poikkeaa tahdin 73 vahvasta gis-mollikadenssista – myös paritsillista erikoisuutta, jotka ikään kuin samentavat kadenssin dominantti- ja toonikasointujen ominaispiirteitä (ks. huutomerkkejä esimerkissä 12a). Dominanttisoinnussa on johtosävelen (his) asemesta toonikasävel (cis), kun normaalin $6/4$ – $5/3$ -purkauksen asemesta kvartti jää paikalleen. Toonikasoinnun alla taas jää paikalleen kontrabassojen dominantti-gis sellojen tehdessä odotetun V–I-liikkeen. Vaikka kadenssiele on selvä, se esitetään ikään kuin mumisten tai ”nielaisemalla” kuten syntaktisesti välttämätön mutta sisällöllisesti itsestäänselvä lauseen loppu ennen tärkeämpään puheenaiheeseen kiirehtimistä.

Tämä ”tärkeämpi puheenaihe” on tahtien 54–56 voimakasilmäinen siirtymä dominantille (ks. esimerkki 12 sekä pelkistetty partituuri ja pintatason analyysi esimerkissä 14). Dominantti tonikalisoidaan $V^{6/5}$ -muotoisen välidominantin avulla; ylä-äänien runkona on rekisterillisesti laskeva sivusävelkulkku gis^1 –ais–gis. Tämän sivusävelkulun laskeva linja kontrastoituu motiivisesti keskeisen ”ylös

The image shows a complex musical score for Example 14, spanning measures 55 to 65. It consists of several staves: Jouset (strings), Cb. pizz. (contrabass), Fag. (bassoon), Ob. (oboe), Cl. (clarinet), Timp. tr. (timpani), and a bass line. The score includes various dynamic markings (p, mf, mp, pp, crescendos) and performance instructions like "esitely" and "ten.". There are also annotations in Finnish, such as "(D-duurisointu paikallinen sivusävelen kannattelijä; septimin funktio 'unohdettu')", "(fis ja d aktivoituvat ja johtavat funktionaalisesti ehen ja cisin)", and "(tahdin 53 Gis-sävelestä)". The score features complex harmonic structures with figured bass notation (e.g., V₅^{6/5}, V₉, T₃) and rhythmic markings like triplets and slurs.

Esimerkki 14.

kurkottavan” gis–a–gis-kulun kanssa (vrt. esimerkki 8b), samalla kun a:n korvautuminen ais-sävelellä suuntaa huomion gis-dominantin tonikalisointiin.⁶⁰ Edeltävää toonikaa ”samentamaan” jätetty kontrabassojen Gis_1 saa myös äänenkuljetuksellista merkitystä, kun tahdin 55 A_1/Gis_1 - ja Ais_1 -pizzicatot liittyvät siihen rekisterillisesti. Kuten esimerkki 12b havainnollistaa, näin syntyvä linja Gis_1-A_1/Gis_1-Ais_1 on rakenteelliselta asemaltaan ylä-äänien gis–ais-kulun alarekisteriin siirrettyä kromatisointia, joka intensifioi a–ais-suhdetta ja liikettä dominantille.

V_3 -taitteessa (t. 57–65; ks. esimerkki 14) Sibelius avaa näkymän ilmaisullisesti uudenlaiseen maailmaan – tai ”topokseen”. Melodisen materiaalin rytminen hahmo neljäsosatrioleineen on puhjennut esiin V_1 -taitteessa (t. 16–19), mutta kromaattisen ekspressiivisten harmoniakulkujen tilalla on nyt modaalistaattinen urkupistetekstuuri. Urkupisteenä toimii dominantti-gis; siihen suhteutettuna sävelistö liittyy fryygiseen ja lokriseen moodiin. Topos on sama, johon koko osa lopulta vajoaa: päättävä V_5 -taite perustuu V_3 -taitteen alakvintti-transpositioon, kuten esimerkki 15 havainnollistaa.⁶¹ Taitteiden välillä on kuitenkin olennainen ero. V_3 -taite avaa näkymän toiseen maailmaan keskellä osan tonaalis-harmonista tapahtumainkulkua, kun taas V_5 -taitteessa tonaaliset tapahtumat ovat saavuttaneet päätöksensä ja ”toiseen maailmaan” on jouduttu lopullisesti.

V_3 -taitteen alkusysäyksenä toimii matalien josten fis-sävel (t. 57), joka nopeasti kumoo a gis-mollivaikutelman ja muuntaa dominantin V^7 :ksi. Tämä V^7 ja sen käsittely on kuitenkin kaukana tavanomaisesta. Soinnusta ensinnäkin puuttuu terssi, mikä vie tilanteen perinteisen tonaalisuuden käytäntöjen ulkopuolelle. Toiseksi septimi ikään kuin hetkeksi ”unohtuu” tai muuttuu latentiksi modaalisen näkymän auettua. Tahdin 59 fagottiaiheen murretun D-duurisoinnun fis etenee ylöspäin gis-säveleen eikä siis käyttäydy dominanttiseptimin tavoin (ks. esimerkki 14). D-duurisointu on tässä funktioltaan a-sivusävelen paikallinen, modaalisesti väritynyt kannattelijä. Septimifunktio kuitenkin aktivoituu jännittäväällä tavalla uudestaan, kun aihetta aletaan imitoida tahdeissa 62–63. Kun klarinetti, fagotti ja oboe esittävät variantteja samasta aiheesta, kahden ensimmäisen esiintymän fis–gis-liike ei enää kuulosta vakuuttavalta, koska fis ilmaantuu jäljittelevään ääneen samalla hetkellä, kun edellinen ääni saavuttaa gis-sävelen. Fis-sävelestä on tullut taas septimi, joka sitten puretaan säännönmukaisella tavalla e:hen oboen kuvioinnissa t. 64. Myös d:n funktio on muuttunut tahdin 59 tilanteesta; se on nyt dominanttisoinnun vähennetty kvintti ja etenee cis-säveleen. Matalan rekisterin osalta d–cis-liikkeen (ja samalla V^7 –I-kulun) vahvistaa T_3 -taitteen alun suuren oktaavin Cis (t. 66).⁶² (Neljäsosatrioli-aiheen d ja fis saavat näin lopulta saman, cis- ja e-säveliin johtavan funktion kuin aiheen edellisessä esiintymässä, V_1 -taitteen lopussa t. 19–20; vrt. esim. 10; ks. myös esimerkit 18a ja 18c).

⁶⁰ Viimeisessä teemaesiintymässä voidaan ehkä puhua tietynlaisesta ”sovinnotta”, kun gis–a–gis-kulku esiintyy alaspäisenä ($gis^3-a^2-gis^2$) tahtien 84–86 runkona (ks. esimerkit 7b ja 8c).

⁶¹ Sama topos on tuttu myös sinfonian ensimmäisestä osasta, esimerkiksi alusta ja lopusta.

Esimerkki 15.

V_3 -taitetta siis leimaa septimin purkamaton jännite, kun taas päätöstaitteessa (V_5) kaikki jännitteet ovat rauenneet. Sellainen D-duurisoinnun ja gis-tason välinen modaalinen – ja varsin epätraditionaalinen – suhde, johon V_3 -taitteessa vain vilkaistaan (t. 59–60), astuu päätöstaitteessa pääosaan, kun G-duurisointu koristaa cis-toonikaa ilman minkäänlaista g:n tai h:n alaspäistä tendenssiä (ks. esimerkki 15b).

V_3 -taitteen tavoin myös T_3 on tekstuuriltaan pelkistynyt. Teemamelodian taustana on toonikasointuun perustuva ostinatokuvio, joka soitinparilta toiselle siirtyen etenee alarekisteriin (esimerkissä 16a on lyhennetty partituuri, jossa ostinatokuvio on kirjoitettu näkyviin vain oboeiden osalta). Tätä seuraa painokas gis-mollikadenssi, joka tonikalisoi dominantin vahvemmin kuin edellisellä kerralla, V_3 -taitteeseen johtavassa siirtymässä (t. 56). Yhteistä näille vaiheille on laskeva gis–ais–gis-sivusävelaihe, jonka tahtien 71–72 rekisterillinen ”surmanhypy” (gis³–ais) dramatisoi äärimmilleen.

Toinen, rakenteen jäsentymisen kannalta ensiarvoisen tärkeä ylä-äänitapahuma jatkaa V_3 -taitteessa esitettyä dominanttiseptimin purkausta fis–e. T_3 -taitteen ostinatokuvio saa alkunsa tähän purkaukseen liittyvästä oboekuvioinnista (t. 64) ja siirtää e-sävelen suureen oktaavialaan (t. 70) eli juuri siihen rekisteriin, jossa fis alun perin esiintyi (t. 57). Rekisterillinen kytkös (Fis–fis¹, e¹–E) vahvis-

⁶² V_3 -taitteelle ominainen epäröinti ja odottelu, funktioiden häilyvyys, ei ole ohi vielä fis–e-purkauksen tapahduttuakaan (t. 64). Koska basson toonika-cis antaa odottaa itseään kahden tahdin ajan, reaalin sointu on aluksi cis-molli- $\frac{6}{4}$ -sointu. Kuulija saattaa odottaa, että $\frac{6}{4}$ -sointu toimisi tässäkin – muualla tarkastelemiemme tapausten tavoin – purettavana dissonanssina. Tällä kertaa odotettua purkausta ($\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{3}$) ei kuitenkaan tule, vaan T_3 -taitteen cis-basso (t. 66) selventää harmonian taannehtivasti I asteeksi.

Esimerkki 16.

taa fis–e-kulun merkitystä tahteja 57–70 sitovana tekijänä.⁶³ Dominantin dominantille tultaessa (t. 72) linja jatkuu dis-säveleen molemmissa relevanteissa rekistereissä (dis¹ ja Dis). Tämä dis-sävel on vuorostaan se dominanttisoinnun kvintti, jota prolongoidaan dis–cis–his–lomasävelkuluin lopulliseen toonikaan asti, kuten esimerkit 7b ja 8 ovat havainnollistaneet.

Näiden huomioiden perusteella olemme valmiit tarkastelemaan osan kokonaisuuden harmonis-äänenkuljetuksellista rakennetta esimerkissä 17 esitettyyn tapaan. ”Pääjakson” harmonisena runkona on kaksinkertainen bassomurto I–V–I–V–I. Nämä asteet etenevät muuten synkronissa muotojäsennyksen taitteiden T₂–V₃–T₃–V₄–T₄ kanssa paitsi siinä edellä korostetussa seikassa, että lopullinen V–I-paluu on lykätty T₄-taitteen sisälle (ks. esimerkki 7). Painokkaana ylä-äänikontrapunktina tälle laajan jännevälin harmoniakululle on kvinttilasku gis–fis–e–dis–cis, jota johdannossa edeltää epätäydellinen sivusävel a. Tämän lisäksi ylä-äänitapahtumissa on tärkeä osuus gis-peitesävelellä, jonka merkitys yläre-kisterin kiintopisteenä säilyy viimeiseen, V₅-taitteeseen asti. Rakenteen ainekset – kaksinkertainen bassomurto, ylä-äänin kvinttilasku ja peitesävel-kvintti – ovat siis samat, jotka pienoisloissa esiintyvät pääjakson ensimmäisen taitteen (T₂) organisaatiossa (vrt. esimerkit 12a ja 13). Kokonaisrakennetta vahvistaa paitsi selkeä yhteys muodolliseen artikulaatioon, myös johdonmukainen rekisterillinen toteutus: yksiviivaisen ”obligatorisen” rekisterin ja suuren oktaavian välinen kytkös koskee kaikkia kvinttilaskun säveliä sekä myös edeltävää a:ta.

⁶³ Myös kontrabasso-pizzicatojen paluun voi kenties katsoa vahvistavan tahtien 57 ja 70 kytköstä.

Esimerkki 17.

Artikkelini alussa suhtauduin kriittisesti siihen, että Sibeliuksen musiikkia lähdetään *a priori* tulkitsemaan Schenkerin *Ursatz*-mallin pohjalta. Tässä tapaus- tutkimuksessa voidaan kuitenkin todeta musiikin tarkastelun perusteella, *a posteriori*, että musiikkia selkeästi jäsentää mallin mukainen rakenne – kvinttilaskun ja bassomurron yhdistelmä – eikä ole syytä olla puhumatta *Ursatzista* ja *Urliniesta*. Myös *Urlinie*-asteiden painokkuus vastaa kvinttiltä lähtevän *Urlinien* perusluontoisia ominaisuuksia. Schenker kutsui 5-*Urlinien* asteita $\hat{4}$ ja $\hat{3}$ nimellä *Leerlauf*, mikä tarkoittaa, että nämä ovat perimmäisellä rakennetasolla vailla omaa konsonoivaa säestyssointua.⁶⁴ *Bassbrechungin* I–V–I säestää perustapauksessa *Urlinie*-asteita $\hat{5}$, $\hat{2}$ ja $\hat{1}$, jotka ovat tämän johdosta painokkaimpia. Tällainen vaikutelma toteutuu korostuneesti *II tempo largossa*. $\hat{4}$ ja $\hat{3}$ ovat suhteellisen vähäeleisiä, ikään kuin tyhjän päällä, verrattuna tahtien 72–73 gis-mollikadenssin vahvistaman $\hat{2}$:n ratkaisevuuteen. Tässä tapauksessa vaikutelmaa korostaa gis-peitesävel, jonka alla $\hat{4}$ – $\hat{3}$ -lasku tapahtuu ikään kuin vaivihkaa; vasta $\hat{2}$:n ilmaantuessa (t. 72) gis asettuu ”oikealle paikalleen” väliääneksi (mutta vain hetkeksi: peitesävel palaa T_4 -taitteessa).⁶⁵

Ylä-äänirakenteen tekijöillä, *Urlinie*-laskulla ja gis-peitesävelellä, on tärkeitä ilmaisullisia ulottuvuuksia. Voidaan ajatella, että peitesävel ja sen rekisterillinen nousupyrkimys (gis¹–gis³) – johon liittyy ”ylös kurkottava” toivon symboli a – edustavat yksilön pyrkimyksiä, siinä missä cis-molli-tonaliteetin vaatimukset kiteyttävä *Urlinie* edustaa kohtalon (kuoleman?) väijäämättömyyttä. Nämä vastakkaiset voimat kohtaavat erityisen dramaattisesti T_3 -taitteessa. Jousimelodia nousee epätoivoisen uhmakkaasti kohti gis³-lakipistettä vailla tukea muulta sat-silta, joka on jo aloittanut ”kohtalokkaan” *Urlinie*-laskunsa. Lakipisteen saavuttamisen (t. 71) jälkeen seuraa romahdus ja alistuminen kohtaloon/*Urlinieen*.

Tällaista hermeneuttista tulkintaa – vaikutelmaa T_3 -taitteen melodisen nousun epätoivoisesta uhmasta – tukevat myös muut osatekijät tai ”parametrit” kuin harmonia ja äänenkuljetus. Näitä tekijöitä ovat orkestroinnin paljaus sekä

⁶⁴ Englanniksi *Leerlauf* on käännetty nimellä *unsupported stretch* (Schenker 1979, §36).

⁶⁵ Schenkerin (1956; 1979, § 267) mukaan peitesävel on pohjimmiltaan ylärekisteriin nostettu väliäänisävel. Täten gis-peitesävel menisi $\hat{2}$:n alla hetkeksi ”oikeaan paikkaansa” – ajatus, jolla on ainakin tässä tapauksessa tiettyä kuvaavuutta.

valtavaksi kasvava rekisterillinen aukko melodian ja säestyksen välillä. Myös rytmisen paljaus tai "väkinäisyys", erityisesti tahdin 69 puolinuottirytmii a- ja h-sävelillä, joilla ei luonnostaan ole cis-mollissa ylöspäistä tendenssiä, liittyy samaan ilmaisu sisältöön. Sibeliukselle tyypillisesti seikat, jotka musiikillisesti puolisivistyneille – à la Adorno – voivat vaikuttaa teknisiltä kömpelyyksiltä, osoittautuvat ilmaisen palveluksessa olevaksi mestaruudeksi.⁶⁶

4 Ei-hierarkkisia assosiaatioita

Schenker-analyysin antama kuva harmoniasta ja äänenkuljetuksesta perustuu hierarkkisesti jäsentyneisiin, pääsääntöisesti ajallisesti yhtenäisiin alueisiin. Jos jotain harmoniaa tai säveltä prolongoidaan hetkestä t_1 hetkeen t_3 , tässä välissä olevana hetkenä t_2 esiintyvillä elementeillä ei normaalisti ole rakenteellista yhteyttä välin t_1-t_3 ulkopuolelle muuten kuin jommankumman päätepisteen välityksellä. Poikkeuksia tähän ajallisen yhtenäisyyden pääsääntöön ovat sentapaiset "limittäiset", eriaikaistavat *Ausfaltungit*, joita käsiteltiin edellä esimerkkien 10d–e yhteydessä (ks. myös esimerkki 13b, t. 47–50).

Mutta vaikka t_2 jäisi harmonis-äänenkuljetuksellisessa rakenteessa alisteiseksi välillä t_1-t_3 , sillä saattaa olla hyvinkin merkityksellisiä *assosiaatiosuhteita* välin ulkopuolelle. On varsin tavallista, että t_2 esittelee elementin, jolle myöhemmin edetään painokkaammin, siihen tapaan kun edellä on todettu tahdin 1 jälkipuoliskon ja tahdin 3 gis-mollisointujen välisestä suhteesta.⁶⁷ Ja toisaalta t_2 saattaa assosioitua myös taaksepäin, "muistuttaa" edeltävästä tilanteesta, kuten tahdin 7 jälkipuoliskon a-molli- $\frac{6}{4}$ -sointu (ks. esimerkit 2b ja 3d).

Myös jotkin muut prolongaatiohierarkian rajojen yli menevät assosiaatiot // *tempo largossa* ansaitsevat huomiota. Johdannossa on aineksia, jotka viittaavat kauemmas, johdannon ulkopuolelle. Tämä onkin johdannon luonteva tehtävä: esitellä tärkeiksi muodostuvia aineksia paljastamatta vielä niiden "todellista" merkitystä. Sekä Murto mäen että Lauferin analyysissä on johdannon gis- ja cis-tasoja merkitty roomalaisilla numeroilla V ja I (ks. esimerkit 5 ja 6). Prolongaatorakenteen kannalta merkinnät johtavat harhaan: gis ja cis eivät toimi tässä dominanttina ja toonikana vaan asettuvat alisteisesti A-duurille johtavaan *Hilfskadenziiin*. On kuitenkin täysin paikallaan nähdä johdannon gis- ja cis-tasoilla merkittävä assosiaatiosuhde tulevan pääsävellajin dominanttiin ja toonikaan. Johdannon gis-mollisoinnusta lähtevä vaihe (t. 3–6) sisältää huo-

⁶⁶ Jos T_3 -taitteessa nousu ja romahdus kuvaavat uhmaa ja epätoivoa, miten tähän tulkintaan pitäisi suhteuttaa melodisesti tasapainoinen T_4 -taite? Kenties näin: romahdus on opettanut yksilölle kohtalon (kuoleman?) vääjäämättömyyden, ja juuri tämän opetuksen johdosta hän kykenee lopuksi saavuttamaan sen täyttymyksen, joka ihmiselle suoduissa rajoissa on mahdollista.

⁶⁷ Tonaalisessa perinteessä tällaisena elementtinä on usein modulaatioiden yhteydessä uuden sävellajin toonika, joka esitellään rakenteellisesti alisteisena ennen varsinaista rakenteellista saapumista.

mattavia materiaalisia yhteyksiä V_4 -taitteeseen (t. 73–81), jossa gis-dominanti on rakenteellisesti saavutettu.⁶⁸ Vielä kouriintuntuvampi on johdannon lopun cis-molli-kuvion (t. 8) suhde tulevaan cis-molli-materiaaliin (vrt. esimerkki 9b). Käyrätorviiheessa kvinttiraami cis¹–gis¹ toistuu asteittain täytettynä ja soinnutettuna (t. 9–11; ks. esimerkki 2b). Hallitsevana harmoniana on A-duuri, mutta äänenkuljetuksen implikoiman a¹-sävelen poisjätö (t. 9) auttaa nostamaan cis¹–gis¹-kvintin esille. Myöhemmin sama täytetty kvintti toistuu teemaesiintymien yhteydessä (T-taitteissa).

Johdannon lopun sointuun (t. 8) kuuluu cis-mollisoinnun ohella ais/b (A: V^{5b+6} ; ks. esimerkit 2–3). Myös tällä soinnulla kokonaisuudessaan on merkittävä assosiaatio tulevaan materiaaliin, kun se palaa uudelleen tulkittuna T_3 -taitteen ”surmanhypyn” yhteydessä gis-mollin II^7 :na (t. 71; ks. esimerkki 16). Tätä assosiaatiota vahvistaa erityisesti gis³-sävelen markantti paluu.⁶⁹

Esimerkki 18 esittelee vielä yhden mahdollisesti huomionarvoisen, ainakin löyhästi toisiinsa assosioituvien tilanteiden juonteen, joka ulottuu sinfonian finaaliin asti. Läpikäyvänä tunnusmerkkinä tällä assosiaatioketjulla on d- ja dis-

Esimerkki 18.

⁶⁸ Vrt. tahtia 3 tahtiin 73 sekä tahtiin 76, jossa melodinen runko gis–dis–e–h esiintyy pelkistettynä; vrt. myös tahtin 6 loppua tahteihin 77–79.

⁶⁹ Vähennetyin pienseptimisoinnun enharmoniset uudelleentulkinnat ovat tietysti tuttu ilmiö musiikinhistoriassa Richard Wagnerin *Tristan ja Isolde* -oopperasta lähtien.

sävelten yhtäikainen esiintyminen tai toisiinsa rinnastuminen sekä vastakkaiset tendenssit. Esimerkit 18a–d ovat peräisin *Il tempo largosta*, tilanteista, joissa ollaan lähestymässä cis-toonikaa. Esimerkissä 18a on V_1 -taitteessa esiintyvä, esimerkin 10 yhteydessä käsitelty dis- ja d-sävelten ”teleskooppimainen” liitos. Esimerkki 18b näyttää, että sama yhteissointi vilahtaa myös V_2 -taitteessa, nytkin ylinousevan sekstisoinnun d-basson ennakoinnin seurauksena (vrt. esimerkki 11). Esimerkissä 18c, V_3 -taitteessa, d ja dis eivät soi yhtä aikaa, mutta muodostavat huomiota herättävän poikkitelan. Yhteyttä V_1 -taitteeseen (esimerkki 18a) korostaa motiivinen yhtäläisyys (ks. hakasia). Esimerkeille 18a–c on yhteistä bassoliike d–cis, mutta esimerkin 18d kohdassa, viimeistä kertaa toonikaa lähestyttäessä, d loistaa poissaolollaan ja bassoliikkeenä onkin dis–e ($V^{4/3}$ –I⁶). D–cis-kulku palaa kuitenkin melodisena aiheena koodassa (V_5 -taitteessa). Finaalissa (*Allegro*) d ja dis-sävelten päällekkäisyydestä ja vastakkaisista tendensseistä tulee keskeinen ilmaisutekijä, tyypillisesti niin että dis–e- ja d–cis-purkaukset tapahtuvat eksplisiittisesti päällekkäin (ks. esimerkki 18e). Esimerkkien 18a–d perusteella vaikuttaisi, että tämän piirteen juuret ovat assosiaatioketjussa, jolla on sivujuonteen asema edellisessä osassa. Vähintäänkin on ilmiselvää merkitystä esimerkkien 18d–e välisillä assosiaatioilla, mitä vahvistavat monien aiempien analyttikkojen havaitsemat, tässä x- ja y-kirjaimin merkityt motiiviset yhtäläisyydet.

5 Yleistä tarkastelua

Kuten edellä olen pyrkinyt osoittamaan, Schenker-analyysillä pystytään hyvin kuvaamaan Sibeliuksen neljännen sinfonian *Il tempo largo* -osan harmoniaa ja äänenkuljetusta paikallistasolta kokonaisuuteen asti. Vaikka musiikin ilmiössä on modernistisia, ei-traditionaalisia piirteitä, nämä ovat johdonmukaisella tavalla suhteutettavissa perinteisen tonaalisen organisaation normeihin *Ursatzia* myöten.

Schenker-analyttisistä lähtökohdista päästään tarkemmin ja syvemmin musiikkiin käsiksi kuin mitä Murtomäen ja Lauferin analyyseistä olisi voinut päätellä. Tällä näkökohdalla on yleisempääkin merkitystä, kun otetaan huomioon, että Schenker-analyysiä on toisinaan kritisoitu ottamalla lähtökohdaksi joidenkin yksittäisten analyysien kuvausvoimaa koskevat puutteet. Tällaisista epäkohdista ei voi päätellä, että kyse olisi soveltumattomasta analyysimetodista, vaan vika voi olla myös sovelluksessa, siinä, että oikeaa, kuvausvoimaista tulkintaa ei ole löytenyt.

Vaikka *Il tempo largon* ei-traditionaaliset ainekset asettuvat tonaaliseen kehukseen, tuloksena ei ole modernismin vesittyminen tai esteettinen kompromissi. Vaikka suuntana on tonaliteetin vahvistuminen, vaikutelmana ei ole tradition banaali voitto. Osittain tähän vaikuttaa se, että vaikka alun kromaattis-enharmoniset piirteet väistyvät musiikin edetessä, tilalle tulee toisenlaista, tyypillisesti sibeliaanista modaalista ei-traditionaalisuutta (taitteissa V_3 ja V_5). Lisäksi läpikäyvänä periaatteena on, että tonaalisten päämäärien saavuttamisessa vältetään kaikkea alleviivaavaa päämäärähakuisuutta tai voitokkuutta. Erityisesti cis-toonikalle tullaan kolmesti ikään kuin vähin äänin d-ylälajohdosävelestä (t. 20,

39, 66), ja viimeisellä kerrallakaan (t. 87), kun cis-molli-diatonisuus on päässyt voitolle, emme kuule traditionaaliselle musiikille välttämätöntä kadenssiklišeitä vaan dis–e-kulun ($V\frac{4}{3}$ –I⁶; vrt. esimerkit 18a–d). T₂-taitteen lopussa on tosin V–I-kadenssiele, mutta – kuten edellä on kuvattu – tämä on ”samennettu” tai ”nielaistu”. Ainoa kohta, jossa päämäärien alleviivaamattomuuden periaatteesta poiketaan ja perinteinen kadenssiharmonia tulee hetkeksi – mutta vain hetkeksi – etualalle, on tahtien 72–73 kadenssi dominanttisävellajiin. Tämä on kuitenkin luonteeltaan selvästi poikkeus: ratkaisevan murtumisen kohta (rakenteellisesti *Ursatzin* avainkohta V+ $\hat{2}$). Tilanteen poikkeuksellisuuden vahvistaa se, että välittömästi kadenssin jälkeen (V₄-taitteessa) palataan johdannon ”modernistiseen” materiaaliin; jo kadenssin gis-toonikan kohdalla ”alleviivaamattomuusperiaatteen” nopeaa paluuta osoittaa orkestroinnin äkillinen supistuminen yhteen käyrätorveen (ks. esimerkki 16a).

Tonaalisesta harmoniasta ei siis tule neutraalia perusmateriaalia, vaan se säilyy erityistehtävän saavia poikkeuksia lukuun ottamatta enemmän tai vähemmän etäännytetysti taka-alalla. Eikä se, että pohjimmaisena rakennetasona on traditionaalinen *Ursatz*, suinkaan heikennä ei-traditionaalisten ainesten yksilöllisyyttä tai musiikkilista merkitystä. Pikemminkin *Ursatz* – jota edellä olen verrannut kohtalon väijäämättömyyteen – toimii vastavoimana, jota vasten näiden ainesten merkitys syvenee ja terävöityy.

Pienistä yksilön pyrkimyksiä, toivoa, kohtaloa sekä kuolemaa koskevista viitauksista huolimatta olen tässä analyysissä valottanut *Il tempo largo* keskittymällä näkökohtiin, joita voidaan kutsua musiikin sisäisiksi: sellaisiin, jotka ovat ominaisia nimenomaan musiikille eivätkä muille elämänalueille. Ensisijaisessa tähtäimessä ovat olleet sävelkorkeuteen perustuvat rakenteet – harmonia ja äänenkuljetus – mutta muut ”parametrit”, kuten rytmi, metri, muodollinen artikulaatio ja orkestrointi, ovat saaneet tärkeän merkityksen tällaisten rakenteiden taustatekijöinä.

On kenties paikallaan esittää lyhyt kommentti siitä, mikä merkitys tämänkaltaisella musiikin sisäisiin ominaisuuksiin keskittyvällä analyysillä on. Lukuisista viimeaikaisista tämänkaltaiseen analyysiin kriittisesti suhtautuvista kirjoituksista otan tässä esille vain yhden, jonka tekee aiheemme kannalta kiinnostavaksi se, että sen on kirjoittanut Murtomäki (1997) joitakin vuosia Sibeliuksen ”sinfoniiseen ykseyteen” keskittyneen väitöskirjansa (Murtomäki 1990; 1993) jälkeen. Artikkelissaan ”Mitä musiikkianalyysillä tavoitellaan?” Murtomäki kritisoi ”sankarilliseen sävellystekniseen logiikkaan” (1997, 47) keskittyviä analyysijä ja esittää analyytikoille seuraavan näkökulmien avartamista koskevan haasteen (ibid. 47–48):⁷⁰

Ei riitä selitykseksi, että hermeneutiikka on lapsellista jne.: luotakoot [sic] sitten niin pitkälle kuin mahdollista tieteellinen hermeneutiikka, analyysi, jossa *poiesis* (sävellystekninen problematiikka, säveltäjän ”intentiot”), *immanentti taso* (teos autono-

⁷⁰ Murtomäen asenteen itsekriittisyys ilmenee seuraavasta: ”Käytämme – luen itseni mukaan tähän hairahtuneiden joukkoon – käsitteitä motiivi, sointu, kehittäminen, yhteys, orgaanisuus, loogisuus aivan liian helposti ilman pohdintaa ja problematisointia.” (1997, 46–47.)

misena yksikkönä, mutta suhteutettuna lajin muihin edustajiin samalla säveltäjällä, aikalaisilla, edeltäjillä, aikakauden topoksiin, ilmaisun objektiivisesti todennettavissa oleviin lähtökohtiin) ja *aisthesis* (rakenteiden, tonaalisuuden, polyfonian hahmottamiskyky ihmisen psykologia ja korvan erottamiskyky huomioon ottaen; sosiaalisen luokan, musiikillisen sivistyksen vaikutus vastaanottoon; teoriat musiikin tunne- ja muista vaikutuksista) yhtyvät ja tuloksena on itse asiassa kulttuuris-sosiaalipsykologinen selvitys musiikista ja sen roolista inhimillisessä elämässä ja yhteisössä.

Näin me saavumme vasta mielestäni analyysin todelliselle alueelle [—].

On ilmeistä, että näillä kriteereillä tämänkertainen analyysini jää kauas ”analyysin todellisesta alueesta”. Olen tosin esittänyt joitakin ajatuksia joidenkin rakennepiirteiden metaforisista vastineista, ja tämänkaltaista käsittelyä voisi selvästikin laajentaa kuinka paljon tahansa: kaikilla Schenker-analyysin kuvaavilla musiikin sisäisillä pyrkimyksillä ja liikkeillä sekä niiden ominaisuuksilla on potentiaalia toimia ulkomusiikillisten pyrkimysten ja liikkeiden metaforina.⁷¹ Harjoittamani hermeneutiikka on kuitenkin epäilemättä ”lapsellista” pikemmin kuin ”tieteellistä” – ja ”kulttuuris-sosiaalipsykologisia” kysymyksiä en ole edes pyrkinyt lähestymään. Mutta ajattelemmepa analyysin ”todelliseksi alueeksi” minkä hyvänsä, tuntuu selvältä, että Sibeliuksen kaltaisen musiikin puhuttelevuus perustuu olennaisessa määrin sen sisäisiin ominaisuuksiin, eivätkä nämä voi olla vailta merkitystä minkään analyysiksi kutsutun alueen kannalta. Vaikka – Murtomäen ilmaisuja käyttäkseni (1997, 48) – analyysin ”lopullisen tavoitteen pitäisi olla vähän kauempana” kuin ”nupinpäiden [sic] tasolla”, tätä ”lopullista tavoitetta” ei voi saavuttaa sivuuttamalla se, mitä ”nupinpäillä” on tarjottavana. Tämän artikkelini tavoite ei ole päästä niin ”kauas” kuin missä Murtomäen määrittelemä ”lopullinen tavoite” on, vaan se tyytyy siihen minkä tahansa analyttisen tavoitteen kannalta relevanttiin lähitavoitteeseen, että saataisiin mahdollisimman selvä kuva edes musiikin sisäisestä organisaatiosta. Kuten edellä esitetty lienee omalta osaltaan osoittanut, haastavuutta ei tällaiselta lähitavoitteeltakaan puutu.

Musiikin sisäisiä ominaisuuksia koskevat kysymykset ovat komplekseja – ja kiehtovia – ja niihin voidaan antaa perusteltuja vastauksia. Jos tällaiset kysymykset voidaan siis edelleen katsoa mielekkääksi tutkimuskohteeksi (tai yksinkertaistettuna: jos musiikintutkimuksen piiriin edelleen mahtuu myös nimenomaan musiikkiin kohdistuvaa tutkimusta), voidaanko tämän tapaustutkimuksen katsoa viittaavan joihinkin johtopäätöksiin, mitä tulee Schenker-analyysin yleisempään soveltuvuuteen Sibeliuksen musiikkiin? Tähän kysymykseen vastaisin varovaisesti. Analyysi osoittaa, että Sibelius hallitsi erinomaisesti perinteisen harmonian ja äänenkuljetuksen periaatteet ja näiden pohjalta syntyvät rakenteet ja pystyi taidokkaan (tahtoisin sanoa: nerokkaan) omintakeisesti

⁷¹ Tällaiseen potentiaaliin viittaa myös Schenker esimerkiksi seuraavissa sitaateissa: ”Äänenkuljetusliikkeissään musiikki kuvastaa ihmisielua kaikkine liikkeineen ja vaihteluineen [—]” (1956, 19). ”Elämänliikkeemme kuvana musiikki voi lähestyä tiettyä täsmällisyyttä, ei tosin koskaan niin pitkälle, että sen pitäisi hylätä se, mikä sille on taiteena ominaista. Täten se voi [—] vertauksen tavoin tarjota odotusta, valmistelua, yllätystä, pettymystä, kärsivällisyyttä, kärsimättömyyttä, huumoria.” (1956, 30.)

soveltamaan niitä hyvin heterogeenisen materiaalin koordinoimiseen. Se osoittaa myös, että sävelkielen ulkonainen ”modernistisuus” ei sulje pois tällaisten rakenteiden merkitystä, joten vastaavassa ohjelmistossa on hyvä pitää silmät auki tällaisten rakenteiden varalta, *Ursatz* mukaan luettuna. Ja kuitenkin olisi edelleenkin virhe pitää *Ursatzia* aksioomana Sibelius-analyysissä. On selvästikin tapauksia, joissa *Ursatz* ei toteudu; materiaalin ulkonaisen olemuksen osalta nämä tapaukset voivat olla ”klassistisempia” kuin neljäs sinfonia.⁷² *Ursatz*-rakenteen muotoutumiseen johtavat syyt *Il tempo largossa* saattavat olla osittain teoskohtaisia. Paradoksaalista kyllä, yksi tällainen syy voi olla juuri neljännen sinfonian ”modernismi”, jonka vastavoimana selkeä tonaalis-harmoninen kehys saa uudenlaista merkitystä. Toinen mahdollinen syy on motiivinen: osan ylääänilinja – pelkistettynä a–gis–cis (ks. esimerkki 17a) – on laajimmalle jännevälille projisoitu rapukäännös johtavan teema-ajatuksen alusta. Yksi johtopäätös ansaitsee joka tapauksessa tulla toistetuksi: Sibeliuksen muotoa ja motiivikkaa koskeviin ansioihin voidaan lisätä sävellysjankohdalle harvinainen harmonis-äänenkuljetuksellisen perinteen hallinta ja uutta luova soveltaminen.

Kirjallisuus

- Antokoletz, Elliot 2001. The Musical language of the Fourth Symphony. *Sibelius Studies*. Ed. Timothy L. Jackson & Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press. 296–321.
- Heininen, Paavo 1972. Joonas Kokkonen. *Musiikki* 3–4: 136–185.
- Hepokoski, James 1993. *Symphony No. 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2001. Rotations, sketches, and the Sixth Symphony. *Sibelius Studies*. Ed. Timothy L. Jackson & Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press. 322–351.
- Howell, Tim 1989. *Jean Sibelius. Progressive Techniques in the Symphonies and Tone Poems*. New York, NY: Garland Publishing.
- Kraus, Joseph C. 2003. ”From Fragments into Themes” Revisited: Sibelius’s Thematic Process. *Sibelius Forum II*. Ed. Matti Huttunen – Kari Kilpeläinen – Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius Academy. 193–210.
- Laufer, Edward 1999a. On the first movement of Sibelius’s Fourth Symphony: a Schenkerian view. *Schenker Studies* 2. Ed. Carl Schachter & Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press. 127–159.
- 1999b. Notes on the Auxiliary Cadence. Luento Kolmannessa kansainvälisessä Schenker-symposiumissa, The Mannes College of Music, New York 12.3.1999.
- 2000. Further to the Fourth Symphony. Luento kolmannessa kansainvälisessä Jean Sibelius -kongressissa, Järvenpää-talo, Järvenpää 8.12.2000.
- 2001. Continuity and design in the Seventh Symphony. *Sibelius Studies*. Ed. Timothy L. Jackson & Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press. 352–390
- Lerdahl, Fred & Ray Jackendoff 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Massachusetts: The MIT Press.
- Murtomäki, Veijo 1990. *Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfonioissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

⁷² Esimerkiksi Virtasen (2005) analyysin mukaan kolmannen sinfonian kummas-takin ääriosasta puuttuu *Uralinea* tukeva *Bassbrechung*.

- 1993. *Symphonic Unity. The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius*. Käänt. Henry Bacon. Helsinki: University of Helsinki.
- 1997. Mitä musiikkianalyysillä tavoitellaan? *Sävellys ja musiikinteoria* 1: 44–48.
- Rothstein, William 1991. "On Implied Tones." *Music Analysis* 10 (3): 289–328.
- Schachter, Carl 1999. *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Ed. Joseph N. Straus. New York, NY: Oxford University Press.
- Schenker, Heinrich 1956. *Der Freie Satz*. 2. Aufl., hrsg. und bearbeitet von Oswald Jonas. Wien: Universal Edition. [Alkuper. 1935.]
- 1979. *Free Composition*. Trans. Ernst Oster. New York, NY: Schirmer Books. [Alkuper. *Der Freie Satz* 1935.]
- Smith, Peter 1995. Structural Tonic or Apparent Tonic? Parametric Conflict, Temporal Perspective, and a Continuum of Articulative Possibilities. *Journal of Music Theory* 39 (2): 245–284.
- Suurpää, Lauri 1993. Äänenkuljetus ja koherenssi: johdatus Schenker-analyysiin. *Musiikki* 3–4: 45–78.
- Virtanen, Timo 2001. *Pohjola's Daughter – "L'aventure d'un heros"*. *Sibelius Studies*. Ed. Timothy L. Jackson & Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press. 139–174.
- 2005. *Jean Sibelius, Symphony No. 3. Manuscript Study and Analysis*. Helsinki: Sibelius Academy.
- Väisälä, Olli 2002. Review of Timothy L. Jackson and Veijo Murtomäki (ed.), *Sibelius Studies*. *Music Theory Online* 8 (4). <www.societymusictheory.org/mto> (24.5.2007).

MuT Olli Väisälä (olli.vaisala@siba.fi) opettaa Sibelius-Akatemiassa satsioppia ja musiikkianalyysiä ja toimii siellä yliassistenttina 1.8.2007 alkaen.

Harmony and voice leading in // *tempo largo* from Jean Sibelius's Fourth Symphony

The study analyzes one of Sibelius's most seminal symphonic movements from the Schenkerian perspective, challenging some earlier readings. The criteria of analysis are widely discussed. It is argued that the suggested prolongational hierarchy is reflected in compositional features in the realms of various musical parameters and therefore strongly pertains to the listener's perception. Both details and overall organization are discussed. While the Schenkerian *Ursatz* should not be taken as an axiom in Sibelius analysis, the overall structure turns out to articulate a conventional *Ursatz*, whose primary tone $\hat{5}$ is preceded by $\hat{6}$ as an incomplete neighbor (Example 17). Despite such a conventional background, and despite the ultimately traditional procedures in aspects such as dissonance treatment, the foreground is largely characterized by more "modernistic" features, including "atonal" tendencies arising from chromatic and enharmonic transformations (Examples 2–3), the static modality of pedal-point textures (Examples 14–15), and the avoidance of a strong concluding V–I cadence (Examples 7–8). Some suggestions are presented regarding the hermeneutic significance of the *Ursatz* (representing "fate" or "death") and its friction with other elements.

Helsingin yliopiston musiikinopettajan virantäytön vaiheet 1896–1897 ja Robert Kajanuksen näyteluento

Matti Väinö

Virantäyttöprosessin taustaa

Keisarillisen Aleksanterin yliopiston musiikinopettajan virka (nytemmin muutettu musiikkitieteen lehtorin viraksi) oli tullut avoimeksi keväällä 1896 viran edellisen haltijan, saksalaissyntyisen urkurin ja orkesterinjohtajan Richard Faltinin jäätyä 26 vuotta kestäneen toimikautensa jälkeen eläkkeelle. Hänellä oli ollut virassa yliopiston Helsinkiin muuton jälkeen vain yksi vakinainen edeltäjä, niin ikään saksalaissyntyinen Fredrik Pacius, joka puolestaan oli viipynyt työssään 35 vuoden ajan. Näiden kahden voimamiehen vaikutuksesta tuolloin melko vähäpätöiseen virkaan oli kasautunut vuosien mittaan suuresti paitsi kansallista myös symbolista merkittävyyttä, koska viranhaltijoiksi oli sattunut valikoitumaan korkean luokan ammattimiehiä, jotka olivat toimineet hyvin aktiivisesti koko Suomen musiikkielämän johtohahmoina ja samalla työskennelleet näkyvästi kansallisen nousun tärkeissä edistämistehtävissä.

Musiikinopettajan virkaan oli kuulunut perinteikkään ylioppilasorkesterin, ”Akateemisen kapellin”, harjoittaminen kerran viikossa kahden tunnin ajan, parin tunnin opetusvelvollisuus musiikinhistoriassa tai -teoriassa sekä erilliskorvauksesta harmoniaopin tunteja joillekin edistyneimmille ylioppilaille, jotka tahtoivat syventää musiikkiopintojaan. Koska muuta institutionaalista musiikinopetusta Suomessa ei ennen vuonna 1882 perustettua Helsingin musiikkiopistoa (nyk. Sibelius-Akatemia) ollut ollut saatavilla ja koska kyseessä oli nimenomaan yliopistovirka, tämän tehtävän merkittävyyden voi ymmärtää. Toimenkuvaan kuului opetustyön lisäksi Turun akatemian mallin mukaan musiikin järjestäminen, säveltäminen ja johtaminen kaikkiin yliopiston tarvitsemiin tilaisuuksiin, joita olivat muun muassa syksyiset juhlalliset avajaiset, maisterin- ja tohtorinpromootiot, rehtorien ja professorien inauguraatiot ja installaatiot sekä muut akateemiset juhlat. Viranhaltijasta oli muotoutunut koko kaupungin musiikkitoimintojen näyttävin organisaattori ja johtaja, jota työtä kumpikin viran aiempi haltija oli hoitanut poikkeuksellisen menestyksekkäällä tavalla. Se oli tuonut Fredrik Paciukselle ”suomalaisen musiikin isän” kunniakkaan arvonimen. Ei Faltininkaan viranhoidossa ole vähättelyn sijaa, sillä Akateemisen orkesterin johtajan, Nikolainkirkon (nyk. Helsingin tuomiokirkon) urkurin, Suomalaisen oopperan kapellimestarin tehtävän ja Sångföreningenin oratorioperinnettä innokkaasti

jatkaneen Faltinin suvereeni ammattitaito, joka oli juuri ennen eläkkeelle siirtymistä palkittu professorin arvonimellä, oli nostanut hänetkin aikanaan maan musiikkielämän merkkihenkilöiden harvaan joukkoon.

Koska yliopiston musiikinopettajan viran luonne oli normaaliksi yliopistoviraksi poikkeuksellinen – edellytettiin häneltä paitsi taitoa luennoida, myös kykyä johtaa orkesteria, säveltää ja sovittaa musiikkia sekä organisoida musiikki yliopiston juhlatilaisuuksiin – virkaa täytettäessä oli aina otettu ensisijaisesti huomioon hakijoiden sävellysansiot, ellei niitä pidetty jopa tärkeämpinä kuin perinteisiä opetusansioita. Tähän viittaavat kaikki virantäytössä käytetyt asiantuntijanlausunnot ym. asiakirjat. Viran vuosipalkka oli konsistorin määrittelyn mukaan 3 600 markkaa (vuoden 2007 rahana noin 15 500 euroa). Sitä ei voine pitää aivan huonona korvauksena ottaen huomioon, että tehtävä oli totuttu hoitamaan muiden rahakkaampien virkojen ohella melko vähätöisenä sivubisneksenä. Kun musiikin harjoitusmestarin virkaa – kuten sitä arkikielessä kutsuttiin – nyt ryhdyttiin täyttämään Helsingissä kolmannen kerran, perinteet olivat melkoisena veloitteena uusille hakijoille.

Viran hakijat

Virkaan ilmoittautui kaikkiaan kolme nimekästä hakijaa – Robert Kajanus, Ilmari Krohn ja Jean Sibelius – jotka esittelivät ansioluetteloissaan tunnollisesti kaiken mahdollisen, mitä olivat musiikin saralla aikaan saaneet. Säveltäjä ja musiikintutkija Ilmari Krohn olisi varmaan ollut virkaan pätevyydeltään itseoikeutettu, mikäli ansioita olisi painotettu normaalin yliopistoviran tapaan; olihan Krohnilla osoittaa maisterintutkintonsa lisäksi jo melkoisesti tieteellistä työtä – ja väitöskirjakin jo loppusuoralla – sekä 22 opuksen verran soitin- ja laulusävellyksiä, minkä lisäksi hänet tiedettiin päteväksi urkuriksi.

Asiakirjat osoittavat, että Jean Sibelius haki virkaa äitinsä painostuksesta, jonka perusteena oli, että perhe tarvitsi välttämättä viran suomat tulot (Maria Sibeliuksen kirje Jean Sibeliukselle 15.5.1896; ks. Sirén 2000, 155). Sibelius oli tuolloin pohjakoulutukseltaan opintonsa keskeyttänyt lakitieteen ylioppilas mutta jo tunnustusta saanut säveltäjä, jolla oli esittää ansioluettelossaan 31 valmistunutta sävellystä (mm. *Kullervo*-sinfonia, *Lemminkäis*-sarja, *Satu*, *Kevätlaulu*, kamarimusiikkia, *Promootiokantaatti*, *Rakastava* ym.). Häntä monet myös pitivät virkaan itseoikeutettuna; olihan hänet määrätty sitä virkaa toimittavana Faltinin jälkeen hoitamaan.

Kolmas hakija, Robert Kajanus puolestaan oli lukio-opintonsa alkuunsa keskeyttänyt kapellimestari ja säveltäjä, joka oli saanut peruskoulutuksensa kotimaassa ja viisivuotisen sävellys- ja musiikinteoriakoulutuksen Leipzigin ja Pariisissa. Kotimaahan palattuaan Kajanus oli jo ennättänyt perustaa Filharmonisen Seuran orkesterinkin, toimia sen johtajana neljäntoista vuoden ajan, perustaa sen yhteyteen sekä orkesterikoulun, jossa opiskeli puolensataa tulevaa muusikkoa, että sinfoniakuoron, jonka riveihin kuului parhaimmillaan satakunta laulajaa. Hän oli myös ennättänyt saavuttaa suurta arvostusta kapellimestarina

kotimaan lisäksi sekä Saksassa että Venäjällä. Kajanuksenkin sävellysluettelo oli kunnioitusta herättävä; siihen sisältyi kolmisenkymmentä teosnimikettä, joita oli esitetty koti- ja ulkomailla hänen itsensä johdolla (mm. orkesteriteokset *Kulervon kuolema*, *Suomalainen rapsodia 1–2*, sävelrunoelma *Aino* sekä runsaasti laulu- ja pianomusiikkia). Kajanuksellakin oli etuna se, että hän oli hoitanut ko. virkaa vuoden 1884, joten hänelläkin oli siitä Sibeliuksen lailla kokemusta.

Ilmari Krohnin viranhaun ymmärtää hyvin: musiikinopettajan virka olisi ollut nuorelle tutkijalle ja muusikolle luonnollinen tie aloittaa yliopistokarriääri, jolla hän myöhemmin loikin merkittävän uran. Jean Sibeliuksen viranhakua voi kummastella siksi, ettei se olisi oikein ollut hänen luonnolleen eikä edes tavoitteilleen erityisen sopiva. Mutta kun perheellinen mies tarvitsi rahaa, jota pelkkä sävellystyö ei tuottanut riittävästi, yliopistovirka lienee näyttänyt sopivan helpolta suojatyöpaikalta. Sibelius lähti viranhakukilpaan kuitenkin hyvin haluttomasti, sillä hän tiesi ystävänsä Kajanuksen myös havittelevan samaa tehtävää eikä olisi halunnut antautua siitä hänen kanssaan kilpasille, jonka tiesi aiheuttavan ikäviä arviointeja ja vertailuja ja joista varmuudella tulisi Helsingin musiikkipiirin juoruilun aihe numero yksi. Siinä hän ei erehtynytäkään. Mutta Sibeliuksen Maria-äiti oli asiassa aktiivinen ja vaati Janne-poikaansa viranhakuun.

Robert Kajanuksen viranhaun motiiveja ”asiantuntevissa piireissä” myös avoimesti hämmästeltiin: hän oli hakijoista ainoa, jolla oli jo ennestään turvattu ja jopa merkittävä asema orkesterinjohtajana, jossa asemassa hänellä oli kädet täynnä työtä ja tunnetusti kohtuullisen hyvät tulot. Pääkaupungin musiikkipörssin suosituin pohdiskelunaihe konserttien väliajoilla olikin, mihin ihmeeseen hän vielä tarvitsi yliopiston musiikinopettajan tehtävää, joka tulisi hänelle vain rasitteeksi muiden tärkeämpien tehtävien joukossa. Syyinä saattoi olla se, että Kajanus ehkä oli alkanut tuntea säveltäjänä ansioituneemman Sibeliuksen rinnalla jonkinlaista selittämätöntä alemmuutta, jota kompensoimaan hän katsoi tarvitsevansa Filharmonisen Seuran orkesterin johtajuuden lisäksi ja jo suvereenin asemansa korostukseksi tämän tehtäviltään vaatimattoman mutta perinteikkään ja siten arvostukseltaan suuren yliopistoviran. Yllättäen kirjeenvaihdosta kuitenkin paljastuu, että Kajanus haki yliopistovirkaa täsmälleen samasta syystä kuin Sibelius: tyydyttääkseen äitinsä kunnianhimoa! Kirjeessään pojalleen Robertille Agnes Kajanus (Agnes Kajanuksen kirje Robert Kajanukselle 17.8.1896) näet painottaa: ”Kun nyt olet hakenut [virkaa] ollaksesi minulle mieliksi, sinun on myös toimittava loppuun saakka niin, että sen myös todella saat – täyttääksesi äitisi hartaimman toiveen.” Kajanus oli päättänyt taistella sen itselleen, koska oli sen äidilleen luvannut. Näin hän halusi tyydyttää äitinsä kunnianhimoa, vaikka hyvin tiesi, että kipeämmin sen tuomaa taloudellista turvaa olisi tarvinnut hänen lähin ystävänsä Jean Sibelius.

Näytelluennot

Koska yliopistovirasta oli kysymys, hakijoiden oli annettava säädösten edellyttämät opetusnäytteet, jotka pidettiin viikon väliajoin 25. marraskuuta 1896 al-

kaen. Sibeliuksella ei ollut muuta luennointikokemusta kuin vajaan vuoden sijaisuus haettavana olevan viran hoidossa, minkä lisäksi hänellä oli hiukan omien teostensa johtamiskokemusta. Krohnilla taas oli tieteellisen kompetenssin ja kenttätökokemuksen lisäksi koeteltuja taitoja luennoinnistakin. Kajanus oli kapellimestarintehtäviensä ohella opettanut perustamassaan orkesterikoulussa sävellystä ja musiikinteoriaa ja jopa musiikinhistoriaa, joten häntä saattoi pitää siinä mielessä hakijoista kokeneimpana ja laaja-alaisimpana.

Sibeliuksen tiedetään valmistelleen haluttomasti ja hitaasti näyteluentoaan, jonka teemana oli ”Joitakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen”. Aihetta voidaan pitää ajankohtaisuutensa vuoksi noina suurina kansallisen nousun vuosina varsin taitavasti valittuna. Sibeliuksen täytyi tietää, että aihe kiinnostaisi monia. Krohnilla oli myös sinänsä merkittävä, joskin hieman etäinen eikä erityisemmin ajankohtainenkaan aihe: ”Robert Schumann musiikkikriitikkona”. Kajanuksen valitsema aihe taas käsitteli suomalaissyntyistä, Ruotsiin muuttanutta säveltäjää ja klarinettivirtuoosia Bernhard Henrik Crusellia. Sekin oli luonnollisesti tärkeä ja merkittävä aihe säveltäjästä, jota ei Suomessa juurikaan tunnettu, mutta nimenomaan tuona aikana se ei ehkä ollut niin ajankohtainen kuin Sibeliuksen aihe. Crusell oli kylläkin ensimmäinen Suomessa syntynyt säveltäjä ja muusikko, joka oli noussut sekä säveltäjänä että klarinettistina Euroopan tärkeimmille konserttilavoille, joten Kajanuksen aiheenvalintaa voi pitää siinä katsannossa onnistuneena. Luennon aihe vastasi siten hieman toisella tavalla kansallistuntoon kuin Sibeliuksen aihe, sillä Crusellin *suomalaisuus* oli yksi luennon keskeisistä punaisista langoista. Paljon oli luennossa myös omistettu sen kysymyksen selittämiseksi, miksi Crusell ”jätti kotimaansa” siirtymällä ”ulkomaille” Ruotsiin. Näinhän ei tarkkaan ottaen oikeastaan tapahtunut, sillä todellisuudessa vain Ruotsi(-Suome)n valtakunnanraja oli siirtynyt vuoden 1809 sodan seurauksena.

Sibeliuksen luento on säilynyt, se on myös julkaistu (Sibelius 1980) ja sen sisältöä on analysoitu useampaan otteeseen (mm. Tawaststjerna 1967, Tolonen 1976 ja Oramo 1980a–b). Näin ollen sitä voidaan arvioida – ja on arvioitukin – Sibeliuksen omien ajatusten kirjallisena tuotteena. Krohnin teksti on niin ikään tallessa (Krohn 1899). Sen sijaan Kajanuksen luento pääsi ajan myötä mystifioitumaan sikäli, että teksti on ilmoitettu kaikissa Kajanuksen työtä ja elämää koskevissa tietolähteissä kadonneeksi – myös omassa viisi vuotta sitten ilmestyneessä Kajanus-biografiassani (Vainio 2002) kerroin näin. Siksi Kajanuksen näyteluennosta on voitu puhua vain vanhojen lehtitietojen ja ennen muuta monien pahansuopien huhujen valossa. Mainittu näyteluento löytyi sattumoisin syksyllä 2006 eräästä yksityisarkistosta; palaan siihen jäljempänä.

Pätevyyden mittaamisen ongelmat

Viran täyttöprosessi oli poikkeuksellisen pitkä ja vaivalloinen; se kesti koko lukuvuoden 1896–1897. Näyteluentojen jälkeen hakijoiden ansioita määrät-

tiin vertailemaan asiantuntijalautakunta, jonka puheenjohtajaksi kutsuttiin viran edellinen haltija, professori Richard Faltin ja muiksi jäseniksi maantieteen professori ja sittemmin senaattori E. R. Neovius sekä fysiikan ja tähtitieteen professori A. F. Sundell. Asiantuntijalautakunnan antamassa lausunnossa (Asiantuntijalautakunnan lausunto 23.1.1897, Helsingin yliopiston konsistorin pöytäkirjoja 1896–97) todetaan muun muassa, että ”Sibeliuksessa maamme on saanut säveltaiteilijan, jonka rikkaat lahjat ylittävät kaiken, mitä säveltaiteellamme on ollut esille tuotavanaan, [– –] joten hänen tasoisensa säveltaiteilija olisi tosi kaunistus mille yliopistolle hyvänsä”. Sibeliuksen näyteluentoakin pidettiin ”tietystä mosaiikkimaisuudesta ja ex tempore -luonteestaan huolimatta oimintakeisine ajatuksineen” hyvin kiintoisana. Lautakunta sijoitti hänet tekemättä sen kummempia vertailuja muihin näyteluentoihin ensimmäiselle ehdokassijalle. Lausunnon lopulla todetaan vielä vähän taitamattomasti – tätä lipsahdusta Kajanus julkisen vallan hallintorutiineihin hyvin perehtyneenä kettuna tulikin käyttämään hyväkseen – että Sibeliuksen on aika päästä taloudellisista huolistaan ja hänen on saatava virka, joka sallisi hänen omistautua sävellystyölleen. Lipsahdus sattui siinä, ettei tätä virkaa sen paremmin kuin mitään muutakaan virkaa olisi saanut ajatella – saati julkisesti perustella, vaikka niin olisi ajateltukin – Sibeliukselle varatuksi suojatyöpaikaksi, kuten lausunnossa hyvää tarkoittavan taitamattomasti todettiin.

Kajanuksenkin näyteluento pidettiin sinänsä hyvänä, joskin esitettiin nykyisin oudolta tuntuva käsitys, että hän liioitteli Crusellin säveltäjänansioita rohjetessaan verrata niitä saksalaisen aikalaisen Carl Maria von Weberin musiikkiin; Crusellin musiikkiahan on sittemmin aiheellisesti verrattu juuri Weberin musiikkiin. Kajanuksen aiemmasta toiminnasta taas muistutettiin, että hänellä oli jo neljäntoista vuoden ajan ollut orkesterinjohtajan toimi, johon hän sopii parhaiten siksikin, että hän siitä käsin saattoi erinomaisesti johtaa Helsingin koko musiikkielämää. Aivan asiallisesti myös epäiltiin, että jos hänet nimitettäisiin yliopiston musiikinopettajaksi, virka jäisi hänelle vain vähäiseksi sivuseikaksi kaiken muun merkittävemmän työn lomassa. Melko rohkeilta tuntuivat arvailut siitäkin, että Sibeliuksen sävellystyöstä olisi ehkä odotettavissa suuria, kun taas Kajanuksen – vaikkakin hän näyttäytyi jo valmiina taiteilijana – säveltäjäntyön kehittymiseen eivät arvioitsijat enää juuri uskoneet: rohjettiinpa jopa lausua ääneen sellainenkin todistus, että Kajanuksen viimeaikaisissa sävellyksissä olisi ollut havaittavissa selvää taantumaa aiemmasta. (Asiantuntijalautakunnan lausunto 23.1.1897, HY:n konsistorin pöytäkirjoja 1896–97.)

Kajanuksen orkesterinjohtajan työtä vastaan lausunnossa esitettiin lopuksi ilkeää, eikä ehkä täysin perätöntäkään kritiikkiä ja oltiin närkästyneitä siitä, että julkista rahoitusta saava taidelaitos ei ollut kyennyt johtajineen sen parempaan taiteelliseen lopputulokseen kuin oli ollut jo pitkään havaittavissa; tällä pyrittiin vähättelemään Kajanuksen kapellimestarintaitoja. Tämänkin syytteen oikeutus on vähintään kyseenalainen ellei perusteeton, sillä ainakaan noihin aikoihin julkaistuissa sanomalehtiarvosteluissa ei ollut esitetty mitään tämänsuuntaisia arvioita. Osa Kajanuksen orkesterinjohtajan ansioistakin ehdoteltiin jopa siirrettäväksi konserttimestari Anton Sittin hyväksi, joka oli saanut silloin tällöin rientää

avustamaan Kajanusta, kun tämä ei monien velvollisuuksiensa paineessa aina ollut ennättänyt ajoissa kaikkiin sovittuihin tehtäviin. Kajanuksen taidot Muntra Musikanter -kuoron johtajana myös arvioitiin erittäin vaatimattomiksi. (Asiantuntijalautakunnan lausunto 23.1.1897, HY:n konsistorin pöytäkirjoja 1896–97.) On syytä muistaa, että virantäytön aikoihin Sibelius oli 32-vuotias, eikä Kajanukseen ollut neljäkymmentä vuotta vanhempi ja hänen sävellystyönsä jatkui siitä vielä yli kolmenkymmenen vuoden ajan.

Koska konsistorin jäsenet olivat kannoistaan epävarmoja, lopullinen äänestys lykkäytyi helmikuulle 1897, johon mennessä oli hankittu lisävahvistuksia mielipiteisiin. Konsistorin jäsen, kansantaloustieteen professori J. N. Lang, joka osoittautui Kajanuksen vankaksi tukijaksi, oli laatinut pitkän kirjelmän, jossa hän yritti korostaa Kajanuksen kiistämättömiä ansioita säveltäjänä ja suuria ansioita kapellimestarina, jota tehtävää tämä tulisi musiikinopettajanakin ensisijaisesti hoitamaan, kuten Lang aivan oikein muistutti. Kajanuksen aiempia opetusansioita niin yliopiston musiikinopettajan viransijaisena kuin orkesterikoulunkaan perustajana ja opettajana ei myöskään unohdettu. Lang oli perusteluissaan hyvin johdonmukainen ja korostetun objektiivinen vedoten seikkoihin, jotka olivat perusteltuja faktoja – eivät mielipiteitä – ja vaati esittämillään perusteilla Kajanuksen asettamista ensimmäiselle sijalle.

Kaikki kolme hakijaa todettiin päteviksi, ja kollegiaalisen tavan mukaan suoritettiin äänestys, jossa konsistorin jäsenet äänestivät yllätyksittä juuri siten kuin asiantuntijalautakunta oli esittänyt, eikä Langin hyvä yritys Kajanuksen nostamiseksi ensimmäiselle sijalle pystynyt kaatamaan Sibeliuksen ennakkosuosikin asemaa: Kajanus sai ensimmäiselle sijalle vain 3 ääntä, kun taas Sibelius voitti hänet reilusti 25 äänellä. Toiselle ehdokassijalle asetettiin yksimielisesti Kajanus ja kolmannelle Krohn. Kaupungin musiikkieliitin sympatiat olivat talven kuluessa kääntyneet selvästi Sibeliuksen puolelle, joten Kajanuksen olisi kai pitänyt tyytyä nuolemaan haavansa hiljaisuudessa. Mutta – kuten kaupungilla nyt juoruttiin (Emmy Achtén kirje Aino Acktéille 28.4.1897) – ”varakas Kajanus halusi riistää leivän köyhän Sibeliuksen suusta”. Tietenkään mistään tällaisesta ei ollut kysymys – olihan Kajanus toki kunnian mies – mutta Kajanusta loukkasivat verisesti ne asiantuntijalautakunnan vääristelevät kommentit, jotka koskivat häntä ja hänen uraansa säveltäjänä, jonka sanottiin jopa olevan laskusuunnassa. Sitäkään Kajanus ei nielaissut purematta, että Sibeliukselta mainostettiin lausunnoissa ”ensimmäiseksi merkittäväksi suomalaissäveltäjäksi”; olihan Kajanus itse ollut tässä suhteessa Sibeliukselta huomattavasti varhaisempi.

Kajanuksen ehdollepanovalitus

Uskoakseni juuri edellä mainitun argumentin vuoksi Kajanus ei luovuttanut vielä lopullisen ehdollepanon jälkeenkään vaan päätti taistella viran ja sen tuoman arvovallan itselleen osoittaakseen epäilijöille, kuka oli oikeassa, kuka väärässä. Kuten yliopistollisissa virantäytöissä oli tapana, Kajanus laati ehdollepanneelle

viranomaiselle tuhdin valituskirjelmän (Robert Kajanuksen valituskirjelmä HY:n konsistorille 1.5.1897), joka oli siitä tyyppillinen akateeminen taidonnäyte, että hän ilmeisesti enempiä seurauksia ajattelemta tuli survaisseksi siinä Sibeliuksen maan rakoon ja nostaneeksi itsensä oksalle ylimmälle. Siinä Kajanus teki virheen ja sai myöhemmin monesti katua tekoaan.

Koska asiantuntijalausunto oli onnetoman taitamattomasti laadittu, sen ponnet oli taitavan valittajan helppo kiistää. Kajanus tarttui ensimmäiseksi kesämättömimpään argumenttiin, jonka hän murskasi tuusan nuuskaksi menen tullen. Asiantuntijalautakunta oli ilmeisesti järjestämässä Sibeliukselle jonkinlaista säveltäjäpalkkaa tai -eläkettä ilman vaativaa työpanosta – nykykielellä ilmaisten eräänlaista suojatyöpaikkaa – mikä oli tietenkin paitsi epäkorrektia muita hakijoita kohtaan myös selvästi viran toimenkuvan vastaista. Sellaiseen ei Kajanus voinut suostua. Vakavan huomautuksen Kajanus antoi myös asiantuntijalautakunnan koostumuksesta, jota hän piti ”musiikkiopistomyönteisyytensä” (Martin Wegeliuksen rintaman) vuoksi omalta kannaltaan jäävinä; olivathan professorit Faltin ja Sundell Sibeliuksen lähikollegoita musiikkiopistosta. Toiseksi Kajanus oikaisi senkin lausunnossa esitetyn vääristelyn, että Sibelius olisi ollut muka ensimmäinen suomalainen säveltäjä, joka oli käyttänyt suomalais-kansallista ainesta sävellystensä pohjana. Väite ei tietenkään pitänyt paikkaansa, sillä Kajanus oli *Kalevala*-episodillaan *Kullervon kuolema* (1880) ollut peräti yksitoista vuotta ja sävelrunoelmallaan *Aino* (1885) kuutta vuotta aikaisempi *Kalevala*-aiheiden käyttäjä kuin Sibelius *Kullervo-sinfoniallaan* (1891).

Kajanus näki tarpeelliseksi myös hiukan hillitä Sibeliuksen kapellimestarinkykyjä ylistäneitä tahoja toteamalla, että Sibeliuksen taidot olivat tällä rintamalla loppujen lopuksi aika köykäiset verrattuna esimerkiksi hänen omiin vastaaviin taitoihinsa. Tämä piti sinänsä paikkansa, mutta paperille julkisesti pantuna – ja lehtien palstoilla toistettuna – se oli monen silmissä verinen loukkaus Sibeliusta kohtaan. Ja kun Sibelius oli johtanut yleensä vain omia sävellyksiään ja sitä voi pitää helpoimpana tehtävänä, mikä kapellimestarille ylipäättään lankeaa, las-ketteli Kajanus lisää. Siinä Kajanus itse lipsahti liioittelun tielle: uuden musiikin soittaminen, mitä Sibeliuksen kantaesitykset aina olivat Filharmonisen Seuran orkesterille, oli orkesterille huomattavasti vaativampaa kuin jonkin vanhan standarditeoksen esittäminen ties kuinka monennen kerran, josta rutinoituneet musikit olisivat selvinneet tiukan paikan tullen vaikka kapellimestaritta! Lopuksi Kajanus meni innossaan sopivaisuuden kaikkien rajojen ylitse kirjoittaessaan, että Sibeliuksen musiikki olisi paikoin pitkäveteistä ja eräät hänen musiikkinsa ensiesitykset pahasti epäonnistuneita ja että näyteluentokin olisi ollut ”loogisessa ja muodollisessa mielessä puutteellinen”.

Sibelius ei reagoinut ainakaan julkisesti Kajanuksen syytöksiin, vaikka olisi-kin ollut siihen ehkä moraalisesti oikeutettu. Mutta hänen tiedetään olleen koko pitkittyneen valitusprosessin ajan äärimmäisen jännittynyt ja hermot kiireällä (Leppänen 1962, 232). Silti hän halusi osoittaa ylpeytensä eikä antanut vastinetta Kajanuksen valituskirjelmään, vaikka sitä häneltä odotettiin, vaan tyytyi ihmettelemään mielessään ja päiväkirjassaan, kuinka ystävä oli kohdellut häntä näin armottoman raa’asti. Nämä ajatuksensa hän piti loppuun saakka

Kajanukselta visusti salassa. Sen sijaan Helsingin musiikkielämässä kohistiin: mielipiteitä vaihdettiin, sanomalehdissä kirjoiteltiin puolesta ja vastaan, mutta yksityiskirjeet kertovat parhaiten, mitä kulissee ajateltiin. Sibeliuksen suku oli ymmärrettävästi asiassa aktiivinen. Eero Järnefelt kirjoitti äidilleen Elisabeth Järnefeltille (Eero Järnefeltin kirje Elisabeth Järnefeltille 22.2.1897; ks. Talas [toim.] 1996, 213–214):

Sibba on asetettu ensi sijalle siihen Yliopiston virkaan. Kyllähän se on hyvä vaan kovasti sääli Kajanusta. Kun ei se vain tulisi siitä mystilliseksi kun melkein täytyy myöntää, että se on vääryyttä, ettei hän sitä saa. Kun tosiaan olisivat niin viisaat, että tekisivät niin kuin Päivälehdessä ehdotettiin, että ne molemmat saisivat paikan yliopistossa. Minä arvaan, että Sibba on siitä hyvin onneton. Kaikista ikävintä on, jos todella se vaikuttaisi heidän suhteeseen.

Jos Sibelius tosiaankin luovutti sillä, ettei suostunut antamaan vastinetta Kajanuksen valitukselle, nimitystä valmistellut asiantuntijalautakunta närkästyi pahanpäiväisesti ja kirjasi käsityksensä omaan vastineeseensa, joka ei ollut Kajanukselle kovin miellyttävää luettavaa. Jokin nimetön taustavoima, joksi veikkailtiin Filharmonisen Seuran johtokunnan jäsentä Rafael Laethéniä ja Suomalaisen Teatterin johtajaa Kaarlo Bergbomia, oli saanut muka selville, että Kajanus oli ottanut näyteluentonsa tiedot lähdeittä mainitsematta suoraan painetusta teoksesta *Finlands minnesvärda män* (1853–1855). Teokseen sisältyneestä lyhyehköstä Crusell-elämäkerrasta Kajanus oli arvostelijoidensa mukaan lainannut noin ”puolen sataa kohtaa” ilman asianmukaista viittausta alkuperäislähteeseen. Kaupungilla kuiskittiin: oliko kyseessä plagiaatti?

Salapoliisintyötä

Kirjoittaessani vuonna 2002 ilmestynyttä Kajanus-elämäkertaa en monista yrityksistäni huolimatta onnistunut jäljittämään arvoitukselliseksi nousutta Kajanuksen Crusell-luentoja, josta asian oikea laatu olisi voitu varmistaa; sen sisällöstä kyllä liikkui monenlaista huhupohjaista tietoa. Tosin minulla oli koko ajan melko varma aavistus tekstin olemassaolosta ja jopa sen sijainnista, mutta siitä huolimatta en saanut tätä tekstiä käsiini. Kirjoittaessani Helsingin kaupunginorkesterin 100-vuotishistoriaa 1980-luvun alussa yhdessä Einari Marvian kanssa tämä vuonna 1997 edesmennyt kollegani mainitsi kerran, että hänellä oli hallussaan Kajanuksen tyttären Lilly Kajanus-Blennerin hänelle luovuttama aineistokokonaisuus, joka koostui Robert Kajanusta koskevista papereista. Lilly Kajanus-Blenner oli itse aikonut kirjoittaa 1950-luvulla isänsä elämäkerran, mutta havaittuaan, etteivät voimat siihen riittäneet, luopunut tehtävästä ja luovuttanut osan kokoamaansa materiaalia 1950–1960-lukujen vaihteessa Marvialle toivoen tämän jatkavan elämäkerran kirjoitustyötä.

Marvialtakaan ei Kajanus-hanke koskaan käynnistynyt, mutta tämä osa aineistoa jäi silti hänen haltuunsa, sillä Lilly Kajanus-Blenner kuoli vuonna 1963,

eikä kukaan osannut kysellä aineiston perään liki neljäänkymmeneen vuoteen. Marvian kuoleman jälkeen ryhdyin itse kirjoittamaan WSOY:n sittemmin kustantamaa Kajanus-elämäkertaa ja pyysin useaan otteeseen hänen leskeltään, WSOY:n musiikin kustannuspäälliköltä Liisa Aroheimo-Marvialta lupaa saada perehtyä muun muassa mainittuun aineistoon, jota tiesin hänen säilyttävän edelleen kodissaan. Tähän ei Liisa Aroheimo-Marvia kuitenkaan koskaan suostunut, joten jouduin turvautumaan kirjassani ja sen jälkeisissä tutkimuksissani sanomalehtitietojen lisäksi vanhoihin juoruihin ja huhupuheisiin, joita Kajanuksen pitämästä näyteluennosta liikkui. Niiden mukaan monet yliopiston filosofisen tiedekunnan professoreista, konsistorin jäsenistä ja muista asiaa lähellä olevista kuulijoista olivat pitäneet luentoa häpeällisenä plagiaattina, jossa Kajanus olisi muka vain tyytynyt toistelemaan *Finlands minnesvärda män* -elämäkerraston (1853–1855) tietoja Crusellista mainitsematta lähdeään. Tästä syystä jotkut olivat jopa vaatineet Kajanuksen luennon hylkäämistä.

Tämä prosessi viittaa siihen, että ilmeisesti käynnissä oli verrattain likainen ”akateeminen virantäyttöpeli”, jollaiset eivät olleet harvinaisia. Pääkaupungin ”musiikkipörssissä” kierteli viljejä huhuja asian tiimoilta; nimettömiltä lehtikirjoituksiltakaan ei välttytty. Nykytutkimus ei ole voinut ottaa asiaan tähän mennessä minkäänlaista kantaa, koska kyseinen näyteluento on ollut Kajanuksen kuoleman jälkeen pitkään kateissa, ensin Lilly Kajanus-Blennerin, sitten Einari Marvian ja lopulta Liisa Aroheimo-Marvian hallussa.

Syyskuun 14:ntenä 2006 sain yllättäen tiedon, että Liisa Aroheimo-Marvia oli ilmoittanut Yleisradion YLE 1:n musiikkitoimitukseen, että hänen hallussaan oleva Kajanus-aineisto sisälsi muun muassa tuon yli vuosisadan ”kadoksissa” olleen näyteluennon sekä Kajanuksen alkuperäisenä ruotsinkielisenä käsikirjoituksena että hänen tyttärensä Lilly Kajanus-Blennerin osittaisena, hyvin suurpiirteisenä ja puutteellisenä suomennoksena. Yleisradio toimitti minulle välittömästi kummankin näyteluennon laitoksen ja pyysi asiasta lausunnon radion kulttuuriuutisiin.

Kajanuksen kunnianpalautus

Kajanuksen pitämä näyteluento voidaan nyt käsikirjoituksen löydyttyä todeta yleispiirteiltään varsin informatiiviseksi Crusellin elämänvaiheiden, opintojen ja esiintymismatkojen kuvaukseksi. Mutta sitä voi hämmästellä, että esityksestä puuttuu kokonaan kaikkein oleellisin asia: Crusellin säveltämän musiikin tarkempi esittely, analyysi ja säveltäjän sijoittaminen tyyllisesti musiikin maailmankartalle. Kajanus ei joko kyennyt tai pitänyt tarpeellisenä edes yleisluontoisesti luonnehtia Crusellin musiikin tyyliä, mikä olisi tehnyt luennosta tarkoitukseensa huomattavasti relevanttimman; luultavasti hän ei Crusellin musiikkia edes tuntenut muutoin kuin perin ylimalkaisesti tai sitten hän ei pitänyt sen yksityiskohtaista esittelemistä tiedekunnan musiikkia tuntemattomille jäsenille erityisen tarpeellisenä. Sen sijaan hän muutamin sanoin kuvailee muun muas-

sa klarinetin ominaisuuksia soittimena, mikä tietenkin on oleellista tietoa tässä yhteydessä, kun klarinetistista ja klarinettisäveltäjästä on kysymys. Kajanus päätyi esittelemään runsain määrin sellaisia yleisluontoisia tietosanakirjamaisia detaljitietoja, joilla ei musiikin alan yliopistollisessa näyteluennossa luulisi olevan vähäisintäkään sijaa. Mikäli tänä päivänä tuollainen näyteluento yliopistollista musiikin alan virkaa varten esitettäisiin, sitä ei luultavasti pidettäisi tarkoitukseensa riittävänä.

Sen sijaan julkisesti esitetty syyte plagioinnista osoittautuu täysin perättömäksi. Crusellista ei nimittäin ollut vielä noihin aikoihin saatavilla juuri mitään muuta koottua tietoa kuin *Finlands minnesvärda män* -teoksen (1853–1855) lyhykäinen tietosanakirja-artikkeli. Jos halusi ottaa näyteluentonsa aiheeksi Crusellin, tähän tietolähteeseen oli siten pakko turvautua, ellei tuntenut säveltäjän elämänvaiheita ja tuotantoa muuta tietä. Sekään Kajanusta vastaan esitetty vakava syyte ei pidä paikkaansa, että hän olisi lainannut luennossaan esittämät tietonsa lähdeettä mainitsematta; Kajanuksen luennon alkuperäisessä omakätisessä käsikirjoituksessa näet mainitaan selvin sanoin, mistä lähteestä esitetyt tiedot ovat peräisin. Tämä osoittaa plagiaattisyytteen lopullisesti aiheettomaksi.

”Ketunhäntä kainalossa...”

Kajanuksen valitusoperaatio ei kuitenkaan tuottanut konsistorissa aiempaa parempaa tulosta: hän sai manööverillään vain yhden ainoan lisä-äänien aiempaan äänisaaliiseensa, kun estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden professori C. G. Estlander oli muuttanut prosessin kuluessa mielipidettään Kajanuksen eduksi. Kajanus toimi nyt äidiltään ja veljeltään Hermanilta saamansa ohjeen mukaan. Äiti neuvoi (Agnes Kajanuksen kirje Robert Kajanukselle 17.3.1897) Kajanusta ottamaan yhteyden yliopiston varakansleriin, valtioneuvos Theodor Rheiniin, jonka esittelyn perusteella nimitys tehtäisiin, ja keskustelemaan asiasta hänen kanssaan:

Nyt haluan kertoa, mitä Herman minulle mainitsi [– –], että paljon riippuu siitä lausunnosta, jonka varakansleri, valtioneuvos Rhein antaa [– –]. Herman [– –] pyytää sinua pikimmiten käymään ukko Rheinin puheilla. Tämän Herman katsoo sinun voivan turvallisesti tehdä, koska molemmat kilpakumppanisikin käyttävät tätä keinoa tullakseen paremmin huomioon otetuiksi. Ja tee se pian!

Tällä kertaa sekään konsti ei auttanut, sillä varakansleri Theodor Rhein yhtyi konsistorinjäsenten enemmistön äänestystulokseen ja asetti Sibeliuksen edelleen ensimmäiselle sijalle ja hylkäsi Kajanuksen valituksen aiheettomana. Mutta peli ei ollut siltikään vielä pelattu loppuun: Kajanus halusi näyttää voimansa ja taitonsa, joita molempia hän tiesi itsellään olevan.

Tuonaikaisen käytännön mukaan yliopiston kanslerille osoitetut valituskirjelmät oli tapana kuljettaa perille joko henkilökohtaisesti tai asiamiehen välityksellä. Kajanus ei tyytynyt asiamieheen, vaan lähti itse Pietariin viemään valitus-

kirjelmäänsä kanslerille. Jälkeen päin on epäilty – viitaten muun muassa Ilmari Krohnin myöhempiin monimielisen vihjaileviin lausuntoihin – että Kajanus lähti matkaan ”ketunhätä kainalossa” vehkeilläkseen nimitysasiassa henkilökohtaisesti tuntemiensa korkeiden viranomaisten kanssa. Asiaa ei voida todistaa sen paremmin todeksi kuin vääräksi, koska mitään dokumentteja tästä ei ole. Nimittävä viranomainen oli Aleksanterin yliopiston väliaikainen kansleri, Suomen ministerivaltiosihteeri Woldemar von Daehn. Hänen tekemäänsä yllättävää ja kohua herättänyttä nimityspäätöstä voidaan arvailla sillä, ettei yliopisto hänen mielestään tarvinnut kehityskelpoista säveltäjää tuohon vaatimattomaan musiikinopettajan tehtävään, vaan siihen riitti hyvin kelpoisa ja ahkera harjoitusmestari. Juuri sellainen oli von Daehnin mielestä Robert Kajanus, jonka hän nimitti virkaan toiselta sijalta 29.6.1897 perustellen päätöstään Kajanuksen monivuotisella menestyksekkäällä toiminnalla Filharmonisen Seuran orkesterin johtajana sekä orkesterikoulun johtajana ja opettajana (Kajanuksen nimityskirja 29.7.1897).

Mitä hävittiin, mitä voitettiin?

Nimityksen moraalista tai juridisista perusteista voi ehkä olla toistakin mieltä mutta asiallisista ei: Sibeliuksella oli vain vähäinen kokemus orkesterinjohtajan ja -harjoittajan tai musiikkiorganisaattorin tehtävistä, joihin hän ei edes ollut osoittanut minkäänlaista kiinnostusta, kun taas Kajanus oli juuri niissä tehtävissä erinomaisesti kouliutunut ja taitavaksi tunnettu. Näitä avujaan hän myös taitavasti korosti valituskirjelmässään, samalla kun sai syyn vähätellä Sibeliuksen ansioita tällä alalla. Näin ollen nimityspäätöstä ei voi tästä näkökulmasta moittia. Kokonaan toinen asia on, kummalla olisi ollut paremmat edellytykset onnistua viranhoidossa. Sellaista kontrafaktuaalista spekulointia ei harjoitettu silloin. Ennen pitkää tuli kuitenkin aika näyttämään, miten Kajanukselle tässä virassa kävi. Hänen onnistumistaan ja menestymistään tehtävässä näet ei voi pitää kovin merkittävänä.

Nimitys aiheutti suuren yleisen hämmästyksen ja pahaa närkästystä Sibeliuksen ihailijoissa. Huhut väittivät, että Kajanus oli hoitanut asiansa ”Venäjänkortillaan” Pietarin hallinnon kautta. Siitä hän joutui hyvin ikävän huomion kohteeksi eikä kyennyt vapautumaan koskaan häneen kohdistuneista epäilyistä. Mutta sellaiseen hän oli tottunut, ja samankaltaisia syytöksiä oli jonkin ajan kuluksa ns. ”suuren orkesterisodan” melskeissä luvassa uusia.

Kajanus siis aloitti uudessa virassaan syksyllä 1897, ehkä jonkin verran syyllisyyttä tuntien, kun oli tullut kohdelleeksi ystäväänsä Sibeliusta hiukan arveluttavalla tavalla. Mutta ei Sibeliuksellekaan lopulta käynyt huonosti: hän sai jonkinlaisena ”hyvityksenä” kohta Kajanuksen nimityksen jälkeen valtion 3 000 markan vuotuisen taiteilija-apurahan (vuoden 2007 rahana 12 000 euroa), joka oli melkein saman suuruinen kuin Kajanuksen palkka yliopistovirasta erona vain se, ettei Sibeliuksella ollut mitään muita velvoitteita kuin oma sävellystyö.

Soittavat ylioppilaat eivät Kajanuksen nimityksestä juuri voittaneet, jos nyt eivät hävinneetkään, sillä Sibelius oli ensi sijassa säveltäjä, joka keskitti kaiken tarmonsä uusiin sävellyssuunnitelmiinsa, joita alkoikin tulla entistä tiuhempaan tahtiin. Sibeliuksentakaan tuskin olisi tullut yliopistolle hyvä opettaja tai kärsivällinen amatööriorkesterin harjoittaja, jollaista yliopisto olisi tarvinnut. Ja virkaan kuuluneet organisointivelvollisuudet olisivat varmaankin olleet hänelle pelkkää tervanjuontia – ja jääneet lopulta hoitamatta. Kajanuksen ongelmaksi muotoutui pian se, että hän oli jo ennättänyt rutinoitua aiemmissa kapellimestarintehtävissään ammattiorkestereissa siinä määrin, ettei hän uudessa virassaan jaksanut osoittaa kovinkaan suurta kiinnostusta nuorten, taidoiltaan melko vaatimattomien amatöörien soittoharrastuksen edistämiseen. Se alkoi näkyä hyvin pian hänen työskentelynsä laadussa ja sen jälkeen orkesterin soittokunnossa: lukuvuodessa saatiin vaivoin kuntoon yksi vaatimaton konsertti. Oppitunnitkin muuttuivat ennen pitkää kuivaksi rutiiniksi, ja opiskelijat joutuivat ”äänestämään jaloillaan”: Kajanuksen kuulijamäärät hupenivat uhkaavasti, ja joskus orkesteri joutui tulemaan toimeen vain muutaman Filharmonisen Seuran orkesterista lainatun soittajan turvin.

Lähteet

Arkistolähteet

- Emmy Achtén kirje Aino Acktéille 28.4.1897. Helsingin yliopiston käsikirjoitusarkisto.
Helsingin yliopiston konsistorin pöytäkirjoja 1896–97. Helsingin yliopiston arkisto.
– Asiantuntijalautakunnan lausunto 23.1.1897.
– Kajanuksen nimityskirja, päivätty 29.7.1897.
Kajanus, Robert 1896. Bernhard Henrik Crusell. Näyteluento Helsingin Aleksanterin Yliopiston musiikinopettajan virkaa varten. Käsikirjoitus (kopio kirjoittajan hallussa).
Robert Kajanuksen arkisto: Kirjeet, muistiinpanot ja käsikirjoitukset. Helsingin yliopiston käsikirjoitusarkisto.
– Agnes Kajanuksen kirje Robert Kajanukselle 17.8.1896.
– Agnes Kajanuksen kirje Robert Kajanukselle 17.3.1897.
– Robert Kajanuksen valituskirjelmä Helsingin yliopiston konsistorille 1.5.1897.

Kirjallisuus

- Finlands minnesvärda män. Samling af lefnadsteckningar 1–2 1853–1855.* Helsingfors: J. C. Frenckell & Son.
Krohn, Ilmari 1899. Robert Schumannin merkitys arvostelijana. *Sävelten alalta. Kirjoituksia ja mietelmiä.* Helsinki: Otava.
Leppänen, Glory 1962. *Tulesta tuhkaksi. Emmy Achté ja hänen maailmansa.* Keuruu: Otava.
Oramo, Ilkka 1980a. Jean Sibeliuksen akateeminen koeluento. *Musiikki 2*: 85.
— 1980b. Kansanmusiikin vaikutuksesta taidemusiikkiin. Sibeliuksen akateeminen koeluento vuodelta 1896. *Musiikki 2*: 106–122.
Sibelius, Jean 1980. Några synpunkter beträffande folkmusiken – Joitakin näkökohtia kansanmusiikista. Suomennos Ilkka Oramo. *Musiikki 2*: 86–105.

- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaistensa silmin*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1967. *Jean Sibelius 3, 1904–1914*. Ruotsinkielisestä käsikirjoituksesta tekijän kanssa yhteistyössä suomentanut Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava.
- Talas, Suvi-Sirkku (toim.) 1996. *Elisabeth Järnefeltin kirjeitä 1881–1929*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tolonen, Jouko 1976. Jean Sibeliuksen koeluento ja mollipentakordin soinnutus. *Juhla-kirja Erik Tawaststjernalle 10.10.1976*. Toim. Erkki Salmenhaara. Acta Musicologica Fennica 9. Helsinki: Otava. 79–92.
- Savolainen, Pentti & Matti Vainio (toim.) 2002. *Aino Ackté. Elämänkaari kirjeiden valossa*. Porvoo: WSOY.
- Vainio, Matti 2002. *”Nouskaa aatteet!” Robert Kajanus. Elämä ja taide*. Porvoo: WSOY.

Matti Vainio (mvainio@campus.jyu.fi) on musiikkitieteen professori Jyväskylän yliopiston Musiikin laitoksessa.

Bernhard Henrik Crusell¹

Robert Kajanus

Minulle on hyvin merkityksellistä saada omistaa tämä hetki meidän aikamme lähes kokonaan unohtamalle taiteilijapersoonallisuudelle, jonka nimi luo valaistusta kulttuurikehityksemme siihen ajanjaksoon, jolloin musiikkielämämme ensimmäiset heikot sykkeet syntyvät täällä kolkossa Pohjolassa. Tarkoitan tällä suomalaisen säveltaiteen klassikkoa Bernhard Henrik Crusellia.

Uusikaupunki, jossa ensimmäinen merkittävä taidemaalariimme R. W. Ekman syntyi, voi olla ylpeä myös toisen merkittävän suomalaisen taiteilijan syntymäkaupunkina. Crusellkin syntyi siellä 15.10.1775. Hänen isänsä Jakob Crusell oli ammatiltaan kirjansitoja. Perhe oli köyhä, joten nuoren Bernhardin koulutukseen ei voitu kiinnittää suurtakaan huomiota. Äiti opetti hänet lukemaan, mutta kaikesta muusta hän sai huolehtia itse. Tulemme huomaamaan, että hän tuskin olisi voinut saada parempaa koulutusta, sillä nerous ja rohkeus ovat hyviä opettajia.

Todistukseksi siitä, kuinka varhain hänen mielensä oli avoinna sävelten kauniille maailmalle, käy seuraava kertomus hänen lapsuusajaltaan. Uudessa-kaupungissa oli tuolloin vain yksi ainoa musiikkia harrastava henkilö, nimittäin muuan puotipoika, joka huvikseen soitteli iltaisin töittänsä päätyttyä huilua. Kerrotaan, että nelivuotias Bernhard tavattiin myöhään iltaisin hänen ikkunansa alta kuuntelemassa kiinnostuneesti seinään nojaten noita salaperäisesti luokseen houkuttelevia säveliä, jotka kertoivat elämän kauneudesta. Häntä nuhdeltiin ankarasti tottelemattomuudesta, mutta seuraavana iltana Bernhard löytyi jälleen samasta paikasta, eikä mikään rangaistus voinut saada häntä luopumaan tästä harrastuksesta.

Noin kahdeksanvuotiaana hän muutti äitinsä kanssa Nurmijärvelle, jonne he asettuivat sitten asumaan. Syytä tähän muuttoon emme tunne, mutta sillä tuli olemaan tärkeä merkityksensä Crusellin myöhemmälle suuntautumiselle taiteilijanuralle. Eräs uusi naapuri, nimeltään Westerberg, sattui olemaan Uudenmaan rykmentin klarinetinsoittaja. Hänen pojastaan, Henrik Westerbergistä, joka oli myös perehtynyt isänsä soittimeen, tuli sattumalta Crusellin ensimmäinen soitonopettaja. Tämän leikkiverinsa kanssa Crusell, joka oli oppinut omin päin kirjoittamaan, teki sopimuksen, että hän opettaisi Henrikille kirjoitustaidon, jos tämä opettaisi hänet soittamaan klarinettia. Tämän seurauksena oli, että nuori Bernhard ohitti taidoissaan lyhyessä ajassa opettajansa heidän yhteisellä soittimellaan, kaksiläppäisellä klarinetilla. Hänen epätavallinen lahjakkuutensa ei voinut olla herättämättä huomiota, josta syystä eräs paikkakunnan tilanomistaja, luutnantti [p.o. kapteeni E.L.] Armfelt ehdotti hänelle tammikuussa 1788, että hän lähtisi tämän mukana Viaporiin [Venäjän keisarinna Katariinan

¹ Näyteluento Keisarillisen Aleksanterin yliopiston (nyk. Helsingin yliopiston) musiikinopettajan virkaa varten 1896.

II:n julistettua sodan Ruotsia vastaan]. Crusell aavisti, että tässä olisi tilaisuus päästä käsiksi musiikkiopintoihin, ja otti tarjouksen ilolla vastaan. Viaporiin saavuttuaan Crusell sai heti paikan vapaaehtoisena [kuningas Aadolf Fredrikin] leskikuningattaren [Loviisa Ulriikan] henkivartiostossa ja otettiin Armfeltin suosituksesta majuri [Olof Gabriel] Wallenstjernan perheeseen, jossa häntä pidettiin kuin omaa poikaa.

Niin vakuuttunut oli Crusell itsekin kyvyistään, että hän sodan sytyttyä vaati itsepintaisesti saada seurata hyväntekijäänsä ja suosijaansa, majuri Wallenstjerna vuoden 1788 meritaistelussa useammassa kuin yhdessä yhteenotossa.

Oleskellessaan Viaporissa nuori Crusell opiskeli nuotit ja perehtyi omin päin ranskan kieleen. Vuosi 1791, jolloin Wallenstjerna komennettiin Tukholmaan, päättää Crusellin elämän ensimmäisen vaiheen.

Mainitsin jo, että tämä taiteilija on meillä miltei unohtunut. Ja syynä tähän on todennäköisesti se, että Crusell lähti maasta niin nuorena. Olisi väärin syylistää häntä siitä, ettei hän koskaan palannut takaisin Suomeen ottaakseen osaa kotimaansa musiikkirientoihin. Sillä on selvää, etteivät ne olot olleet omiaan antamaan nuorelle lahjakkuudelle riittäviä virikkeitä, saati että ne olisivat voineet tarjota hyvin koulutetulle taiteilijalle juurikaan toimintamahdollisuuksia.

Kustaa III:n aikana Turku oli ainoa paikka maassa, missä taidemusiikkia harastettiin. Siellä perustettiin 1790 Turun Soitannollinen Seura, joka olisi voinut kehittää koko maan musiikkielämää, ellei vuoden 1808 sota olisi antanut sille sellaista iskua, joka pysäytti sen toiminnan pitkäksi aikaa. Tämän seuran esiintyvät jäsenet olivat melkein kaikki yliopiston ja muun virkamieskunnan soittavia amatöörejä.

Lähtökohtanaan seura säilytti akateemisen luonteensa. Sen vuoksi seuran vuosijuhlissa, joita vietettiin 24. tammikuuta kuningas Kustaa III:n syntymäpäivänä, pidettiin oppineita luentoja mm. sellaisista aiheista kuten "Eri sukupuolten käsitykset kauneudesta" tai "Musiikin lääketieteellisestä hyödystä" jne. Ohjelman musiikillinen osa sisälsi tavallisesti jonkin sinfonian (todennäköisesti alkusoiton vanha nimitys). Eräät muut akateemiset henkilöt lauloivat jonkun ylioppilaan säveltämiä aarioita. Tämän jälkeen joku seuran naispuolisista jäsenistä esitti pianonsoittoa, joskus viulun tai sellon kanssa yhdessä. Ja [sen jälkeen] orkesteri esitti uusia valsseja ja katrilleja, jotka oli säveltänyt joko seuran sivumennen sanottuna melko keskinkertainen viulisti ja kapellimestari nimeltään [Erik] Ferling (joka oli kutsuttu tehtävänsä Tukholmasta) tai jotkut muut vähemmän tunnetut koti- tai ulkomaiset säveltäjät. Juhlan muu osa käytettiin musiikkiaiheeseen keskusteluun, ja loppuksi oli tanssia.

Voi hyvin kuvitella, että kuvatun kaltainen akateemis-diletanttinen ilmapiiri ei ollut riittävä sellaiselle aidolle taiteilijaluonteelle, jollainen Bernhard Crusell oli. Sen vuoksi oli sekä hänelle että jälkimaailmalle onneksi, että Tukholmasta tuli se paikka, jossa hänen taiteellista lahjakkuuttaan arvostettiin ja kehitettiin.

Tukholmassa olo avasi Crusellille uusia uria. Hänen musiikinopettajanaan mainittakoon ensiksi Abbé Vogler, joka opetti hänelle [musiikin]teorian ja sävellyksen alkeet ja joka oli tullut tunnetuksi erinomaisena opettajana ohjattuaan inspiroituneesti aiemmin useita muitakin oppilaita kuten eräitä sävelten maail-

man kuuluisimpia. Eräs heistä, Karl [sic!] Maria von Weber totesi hänestä ylis-
tävästi, että tieto ja nerous eivät koskaan kenelläkään ole yhdistyneet samalla
tavoin kuin Voglerilla. Jos tämä onkin osaksi liioittelua, se silti kuvaa hyvin sitä
ihailua, mitä Weber tunsii häntä kohtaan.

Alle 17-vuotiaana Crusell nimitettiin rykmentin musiikinjohtajaksi, ja samana
vuonna kun hänen klarinetinsoittoaan kuultiin, hänet kiinnitettiin [soittajaksi]
kuninkaalliseen hovikapelliin, jonka johtajana Abbé Vogler oli toiminut mon-
ta vuotta. Kun useimmat tuon ajan muusikot Tukholmassa olivat ulkomaalaisia,
Crusell oppi hyväpäisenä vapaa-aikoinaan saksaa ja italiaa ja täydensi tietojaan
ranskan kielessä.

Crusell havaitsi pian, ettei hänellä ollut Tukholmassa enää uutta opittavaa
soittimestaan klarinetista, josta syystä hän alkoi haaveilla pääsystä Berliiniin
saadakseen siellä opetusta kuuluisalta [klarinetivirtuoosilta Franz] Tauschilta.
Onnellisen sattuman kautta Crusell sai ilmaisen matkan 1798 Berliiniin, jossa
opiskeli Tauschin oppilaana seitsemän kuukauden ajan. Sen jälkeen hän konser-
ttoi suurella menestyksellä Berliinissä ja Hampurissa.

Palattuaan takaisin Tukholmaan hänet valittiin Kuninkaallisen musiikkiakate-
mian jäseneksi. Samana vuonna matkallaan Pietariin hän käväisi synnyinmaas-
saan ja konserttoi Helsingissä ja Turussa. Hyvästeltyään isänsä, joka seuraavana
vuonna kuoli, Crusell ei enää koskaan palannut Suomeen.

Tuolloinen Ruotsin hoviin akkreditoitu Ranskan suurlähettiläs de Bourgoing
sai kerran yksityisseurueessa kuulla Crusellia ja kiinnostui hänen soitostaan ja
miellyttävästä olemuksestaan niin, että tarjoutui kustantamaan hänelle vapaan
matkan Pariisiin, jonne itsekin oli palaamassa. Crusell otti tämän hyväntahto-
isen kutsun kiitollisena vastaan ja on myöhemmin todennut, että se oli hänen
taiteilijanelämänsä onnekkain tapahtuma.

Paitsi että Crusell sai Pariisissa asua lähettilään luona kuin perheenjäsen, hä-
nellä oli tilaisuus tutustua Ranskan ja muiden maiden etevimpiin taiteilijoihin
kuten [viulisti ja säveltäjä François de Sales] Baillot'hon, [klarinetisti ja säveltäjä
Jean-Xavier] Lefevreen, [säveltäjä Luigi] Cherubiniin, [säveltäjä Étienne-Nicolas]
Méhuliin, [viulisti ja säveltäjä Rodolphe] Kreutzeriin ym. Siellä konservatoriossa
hän jatkoi myös sävellyksen opintojaan [Henri-Montan] Bertonin ja [François-
Joseph] Gossecin johdolla. Hänelle tarjottua kiinnitystä ensimmäiseksi soolo-
klarinetistiksi Italialaiseen oopperaan sekä Gossecin johtamaan Concert spiri-
tueliin Crusell ei voinut ottaa vastaan, sillä hänen virkavapautensa Tukholmassa
oli loppumassa.

Tämä tarjous kertoo selvemmin kuin mikään muu Crusellin ylivertaisesta
mestaruudesta klarinetistina, sillä se tosiasia, että hänelle ulkomaalaisena tarjot-
tiin näin merkittävää asemaa tunnettujen virtuoosien kentällä Pariisissa, osoittaa,
että ellei hän ehkä ollut aikansa absoluuttisesti etevin klarinetisti, hän ainakin oli
yksi kaikkein arvostetuimmista.

Joka tuntee klarinetin ominaisuudet, tietää, että sen äänen kvaliteetti voi-
daan jakaa sointiväriältään kolmeen niin erilaiseen osaan, että voisi luulla kolmen
eri soittimen soivan. Säveltäjät ovat ottaneet tämän huomioon ja käyttäneet
hyväkseen klarinetin ”heikkoutta” soittimena asiaa tarkastellen ja rikastuttaneet

orkesteripalettia useilla väreillä. Näin ovat klarinetin heikot puolet kääntyneet sen ansioiksi. Ja oltuaan [aiemmin äänen kvaliteetiltaan] epätasainen, siitä on tullut orkesterin värikkäin soitin. Puhuttaessa Crusellista klarinettivirtuosina, joka kykeni tuottamaan kaikilla äänillä – matalimmasta korkeimpaan – saman sointiväriin, ymmärtää, miten ainutlaatuisesti hän kykeni käyttelemään soitinta. Hänen tekniikkansa oli huolimatta silloisen klarinetin kehittymättömästä koneistosta sellainen, ettei hänellä ollut mitään vaikeuksia jäljitellä [Niccolò] Paganinin tai [Pablo de] Sarasaten tyyliin tai matkia soittimellaan sellaisia luonnonääniä kuten esimerkiksi linnunlaulua. Tämä ei kuitenkaan estänyt hänen henkevyyttään, vaan hän oli vapaa kaikista haetuista tehokeinoista.

Totesin, että Crusell ei voinut virkavapautensa loputtua ottaa vastaan hänelle Pariisissa tarjottua ja mieluista kiinnitystä. Tämän vuoksi hän teki matkan Karlsruheeseen, jossa kuningas Kustaa IV Adolf tuolloin oleskeli, anoakseen [virkavapaudelleen pidennystä] ja saadakseen palata takaisin Ranskaan. Mutta tähän ei suostuttu. Hyvittääkseen tätä jyrkkää päätöstään kuningas lähetti hänelle sanan saapua muutaman päivän kuluttua hoviin esiintymään loistavalle yleisölle – ruhtinaille ja ruhtinattarille.

Hänen soittonsa sai armollisen vastaanoton, ja konsertin jälkeen hän sai lahjaksi vanhalta Badenin ruhtinaalta kallisarvoisen kultarasian. Kuninkaan määräyksestä Crusellin täytyi nyt palata Ruotsiin, josta syystä hänen loistavasti alkanut karriäärinsä Pariisissa valitettavasti keskeytyi.

Tukholmaan palattuaan hän käytti kaikki hovikapellin suomat vapaat ajat säveltämiseen. Vuonna 1818 Crusell otti vastaan kummankin kuninkaallisen krenatöörirykmentin musiikinjohtajan tehtävän, jossa virassa hän pysyi elämänsä loppuun saakka. Oli nimittäin jo silloin kuten nytkin tavallista, että hovikapellin jäsenet toimivat musiikinjohtajina eri rykmenteissä saaden sillä tavoin yhdistettyjä palkkaetuja.

Crusell perusti Ruotsissa muusikoiden leskien ja lasten eläkerahaston, jonka kartuttamiseksi hän piti vuosittain yhden konsertin. Rahaston pääoma oli ennen hänen kuolemaansa 10 000 riikintaalera, ja kassalla on nyt käytettävissään hyvät taloudelliset resurssit elämän kovaosaisten auttamiseksi.

Crusellin lapsesta saakka kokema hermosairaus huononi äkkivarmasta, mikä teki hänet kahden vuoden ajaksi kyvyttömäksi hoitamaan virkaansa. Toimettomuus koski sekä häneen itseensä että hänen moniin ystäviinsä, joista erään, professori Bergeliuksen kanssa hän teki vuonna 1822 matkan Karlsbadiin saadakseen apua kipuihinsa, mutta joutui palaamaan takaisin tautiinsa lievitystä saamatta.

Merkittävin hyöty matkasta oli, että hän Dresdenissä ollessaan sai päivittäin olla tekemisissä nerokkaan [säveltäjän] Karl Maria von Weberin kanssa, joka juuri oli saavuttanut sensaatiomaista kuuluisuutta romanttisella oopperallaan *Taika-ampuja* ja joka työskenteli paraikaa *Euryanthe*-oopperansa parissa.

Heti tämän matkan jälkeen Tukholman Suuri Ooppera antoi hänen tehtäväkseen säveltää musiikin näytelmään *Pikku orjatar*. Tuon työn aikana sattui omituinen asia: kun Crusellin kiinnostus oopperasävellystyötä kohtaan kasvoi, palautuivat samalla hänen voimansa. Ja kun ooppera oli valmis, hän tunsu itsensä lähes täysin parantuneeksi.

Tämän [ihmeperantumisen] tapahtuessa Tukholmassa ei Suomessa enää puhuttu ”musiikin hyödystä lääkintäkeinona”, vaikka juuri se olisi ollut nyt paikallaan. Täällä kotona melkein kaikki oli kuollutta, ja vasta olojen myöhempi elpyminen salli ottaa uudestaan käyttöön akateemiset musiikkiperinteet.

Pikku orjatar kantaesitettiin Tukholmassa 1824, ja samana vuonna ilmestyi myös sen pianopartituuri. Ooppera on oikeastaan ensimmäinen suomalainen ooppera, koska sen on säveltänyt Suomessa syntynyt mies. Teoksen ensiesitys Suomessa Westerlundin oopperaseurue vuonna 1835.

Tämän kolminäytöksisen oopperan lisäksi Crusell on säveltänyt yhdeksän konserttoa ja konserttikappaletta, joista useimmat klarinetille orkesterin säestyksellä; näissä teoksissa hän on ylittämätön, ellei oteta huomioon hänen ystävänsä von Weberiä. Myös kamarimusiikki kiinnosti häntä ja tältä alalta hän on kirjoittanut kaksi duettoa ja yhden trion sekä viisi kvartettoa, joissa on tavallisesti mukana klarinetti, viulu, alttoviulu ja sello. Useimmat näistä on julkaissut Petersin kustantamo Leipzigissä, mikä on ollut merkittävä tekijä teosten nousussa maailmanmaineeseen. Monien vokaalisävellysten joukosta mainittakoon erityisesti neljä suurempaa kuoroteosta orkesterin säestyksellä sekä 12 laulua Frithiofin satuihin, joilla Crusell on merkittävällä tavalla edistänyt [Ruotsin kansallisrunoilija Esaia] Tegnerin tunnetuksi tekemistä ei vain Ruotsissa ja Suomessa vaan myös Saksassa, missä ne ilmestyivät käännöksinä. Englannissa Crusell on tunnettu ja pidetty laulusäveltäjä.

Säveltäjänä Crusell on yksinkertainen, välitön ja miellyttävä. [Sävellysten] muoto on klassinen ja tyydyttää [kuulijaa] helppoudellaan. Sitä miten arvostettu Crusell oli oman soittimensa säveltäjänä, todistaa tapaus, jonka hän kerran itse sai kokea eräällä matkallaan Leipzigissä Petersin tunnetussa musiikkikaupassa. Crusell pyysi esittelemättä itseään saada nähdä uusimpia klarinettisävellyksiä. Esille otettiin yksi hänen omista konsertoistaan, sen jälkeen näytettiin vielä toinen ja vieläpä kolmaskin. Ja kun Crusell pudisti päätään kaikille kolmelle, ymmärsi Peters, että asiakas ei hyväksynyt yhtäkään näistä teoksista. Kustantaja tiuskaisi suuttuneena: ”Jos ei herra pidä Crusellista, niin ei Teitä varten ole olemassa mitään muutakaan hyvää musiikkia, sillä Crusellin kynästä on lähtöisin paras, mitä koskaan on kirjoitettu klarinetille.” ”Minä omistan sen nuotit jo”, sanoi säveltäjä, jonka jälkeen Peters kiihtyneenä vakuutti, ettei se ollut mahdollista, sillä teos on juuri tullut painosta ja käsikirjoituksen omistaa hän yksin. ”Se on kyllä aiemmin ollut minun omaisuuttani”, vastasi Crusell kuivasti ja esitteli sen jälkeen itsensä.

Crusell ei ollut ainoastaan erinomainen säveltaiteilija, vaan hän oli myös kielitaitoinen ja esteettisesti monipuolisesti sivistynyt mies. Hän on kääntänyt kymmenen oopperaa ruotsiksi ja sovittanut tekstinsä Tukholman [ooppera]näyttämöä varten. Palveluksistaan ruotsalaiselle kirjallisuudelle ja musiikille, jolla hän kuvasi useita ruotsalaisen kaunokirjallisuuden parhaimpia helmiä, Ruotsin Akatemia osoitti kunnioitustaan luovuttamalla hänelle suuren mitalinsa. Tämä tapahtui hänen kuolinvuonnaan 1836, jolloin hänet temmattiin pois 63 vuoden iässä. Hänen muistokivensä Solnan hautausmaalla on sileäksi

hakattua graniittia, jonka toisella puolella on teksti ”Bernhard Henrik Crusell” ympäröitynä iankaikkisuuden symbolilla.

Suurmiehet saavuttavat vasta kuolemansa jälkeen heille kuuluvan tunnustuksen. Crusellin kohdalla tapahtui päinvastoin ainakin Suomeen nähden. Hänen kauniista lauluistaan, jotka olivat tänne tiensä löytäneet, kyllä pidettiin. Mutta niin vähän täällä huomioitiin suuren säveltäjämestarin elämäntyötä, ettei suomalaisissa lehdissä ollut edes vähäistä mainintaa hänen poismenostaan. Ja tässä suhteessa on menetelty senkin jälkeen johdonmukaisesti – poikkeuksena vain biografinen nimikirja, *Finlands minnesvärda män*, joka Crusellista puhuesaan siteeraa erästä vanhempaa biografista teosta. Muutoin saa turhaan hakea myöhemminkään ilmestyneistä teoksista tyydyttävää selostusta hänen elämästään ja työstään. Teokseen *Finland i 19 seklet* sisältyy myös epätäydellinen ja monessa mielessä todellisuutta väärentävä selostus Suomen musiikkielämästä tällä vuosisadalla. Teos katsoo täyttäneensä velvollisuutensa mainitseamalla vain ohi menneen hänen nimensä, ja myöhemmin ilmestynyt kvasihistoriallinen ammattikirjallisuus on myös tehnyt itsensä syylliseksi tämänkaltaiseen käsitämättömään laiminlyöntiin. Niin kauan kuin Suomi on tällä alalla niin köyhä, että meidän on pakko turvautua vieraaseen apuun, ei meillä ole varaa jättää unohduksiin niin erinomaista miestä. Vierasmaalaisena Crusellia ei voi missään tapauksessa pitää, vaikkakaan hän ei ottanut osaa musiikkierontoihimme täällä kotona. Hän oli kuitenkin suomalaisena säveltäjänä ja esiintyvänä taiteilijana parhainta ja etevintä, mitä meidän kehittyvä taiteemme sekä ennen että paljon myöhemmin hänen jälkeensä on voinut tuoda esiin.

Vierailta rannoilta hän usein tiedusteli maanmiestensä asioita, ja vielä elämänsä lopulla hän kaipasi Suomea ja sävelsi musiikin kolmeen [J. L.] Runebergin runoon. Tästä havaitaan, että hän huolimatta pitkäaikaisesta erosta synnyinmaahansa kuitenkin ajatuksissaan piti yhteyttä Suomeen.

Bernhard Crusell ei ollut ainoastaan syntyisin Suomesta, vaan hän oli ja tulee aina säilymään muistissamme luonteeltaan suomalaisena.

Suomentanut ja toimitukselliset lisäykset [hakasuluissa] tehnyt Matti Vainio

Musiikin tutkiminen, laskeva asenne ja fenomenologia

Marko Aho

Musiikkifenomenologian tähänastista kehitystä on vastikään esitelty ansiokkaasti suomenkielellä Juha Torvisen (2007) väitöskirjassa ja kahdessa *Musiikki*-lehden artikkelissa (Torvinen 2006a–b). Torvinen (2006a, 3) toteaa, että

kokonaisuutena kääntyminen fenomenologiaan on usein seurannut halua löytää adekvaatimpia menetelmiä musiikin elämyksellisyyden ja reduceimattoman oma-kohtaisen musiikkikokemuksen merkityksen tavoittamiseksi sekä musiikin elämysmaailmallisen funktion ymmärtämiseksi.

Tähän huomioon liittyen haluaisin seuraavassa täydentää Torvisen sinänsä kattavaa esitystä ottamalla havainnollistavaan käsittelyyn sen, mikä positivistisesti ja formalistisesti värityneissä musiikintutkimuksen menetelmissä aiheuttaa enemmänkin kysymyksiä tutkimuksen ns. kohdallisuudesta eli siitä, mittaako tutkimus sitä mitä väittääkin. Pyrin seuraavassa havainnollistamaan a) musiikintutkimusten ontologisten lähtökohtien erittelyn tarvetta sekä b) joidenkin musiikintutkimuksessa käytössä olevien menetelmien kohdallisuuden ongelmia.

Menetelmien basaari

Kuten jokainen voi missä tahansa suurehossa musiikintutkimuksen yleiskonferenssissa todeta, musiikintutkimuksessa vallitsee melkoinen menetelmien kirjo. Sopiva vertauskuva tälle menetelmällisten suuntausten kirjolle voisi olla musiikintutkimuksellinen basaari: paikalla on saundin tutkijaa, nuottianalyttikkoa, kulttuurintutkijaa, kognitiotieteilijää, musiikkipsykologia, semiootikkoa, musiikin historian tutkijaa, feminististä musikologia ja musiikillisten aivoprosessien jäljittäjää. Aloitteleville musiikintutkijoille ja muiden alan tutkijoille suuntausten paljous voi olla sangen hämmentävää. On kokoonnuttu yhteisen katon alle puiimaan musiikkia ja silti on selvästikin aistittavissa suuresti toisistaan poikkeavia käsityksiä jopa niin perustavanlaatuisesta asiasta kuin mitä musiikki oikein edes on. Niin semiootikko, kognitiivisen musiikintutkimuksen harjoittaja kuin kulttuurisen musiikintutkimuksen erikoistuntija tutkivat käsitteenä musiikkia, mutta samaa asiaa he eivät selvästikään tutki: semiootikko lähestyy musiikkia kielellä, jolla on ilmi- ja sivumerkityksiä, kognitiivisen musiikintutkimuksen edustaja ääniaaltojen prosessointia aivoissa, kulttuurisen musiikintutkimuksen edustaja taas puhetta musiikista. He ovat päätyneet kaikki tykönsä erilaiseen vastaukseen siihen kysymykseen, kuinka musiikkia olisi hedelmällistä tutkia. Samalla

he ovat tulleet myöskin ottaneeksi – joskus alustavasti ja implisiittisesti, mutta joskus myös avoimesti – kantaa siihen, mitä musiikki oikeastaan on.

Ehkäpä jokunen tutkija on vain ajautunut jonkin suuntauksen huomaan pragmaattisten syiden viemänä ja sen erityisemmin asiaa miettimättä. Itse asiassa, kaikista konferensseista huolimatta, musiikintutkija ei välttämättä kohtaa paljon tilanteita, joissa omaa suuntautumista pitäisi perustella muille ja jotka pakottaisivat musiikin tutkijaa refleктоimaan omaa käsitystään siitä, minkälaisena tämä mieltää musiikin ja miksi sitä tulisi tutkia tietyllä tavalla. Eipä siis olekaan ihme, että yksi jos toinen musiikintutkimuksen suuntaus tulee kuin huomaamattaan esittäneeksi itsensä ongelmattomasti jonkinlaisena ”yleismusiikintutkimuksena” (hegemoniakamppailua siitä, mitä musiikintutkimuksella yleisesti ottaen pitäisi käsittää, tietysti käydään, mutta vielä useammin kyse on luullakseni tahattomasta kannanotosta). Tarkastellaanpa joitakin otteita *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjan (toim. Eerola – Louhivuori – Moisala 2003) erinäisiä musiikintutkimuksen suuntauksia esittelevien lukujen ensimmäisistä kappaleista:

[--] on kiinnostunut sellaisista kysymyksistä kuten, mitä musiikki merkitsee meille ihmisille, miten se saa meidän kuulumaan tietyn yhteisön jäseneksi tai millä tavoin se saa kuulijansa hyvälle tuulelle, surulliseksi tai rentoutuneeksi.

[--] on kiinteästi yhteydessä musiikin kuulemiseen ja hahmottamiseen. Musiikin erityisluonnetta kuvastaa taas se, että rakenteellisten seikkojen lisäksi toisena kantavana teemana [--] kirjoituksissa on ollut musiikin vaikutus tunteisiin, josta esimerkiksi ovat [--].

[--] ytimenä on inhimillisen itseymmärryksen laajentaminen: pyrkiessään tutkimaan musiikillisia tuotteita (teoksia ja sävelmiä, äänilevyjä, musiikkiteknologiaa, -teollisuutta ja -organisaatioita jne.) kulttuurisessa ympäristössään tutkija perimmäältään lisää tietoa myös ihmisestä musikaalisena ja sosiaalisena olentona.

Mitkä musiikintutkimuksen suuntaukset olivat kyseessä? Kyseiset tieteenalan haarat olivat järjestyksessä seuraavat: musiikkipsykologia (Eerola 2003, 259), musiikinteoria affektioppeineen (Murtomäki et al. 2003, 31) ja etnomusikologia (Kurkela et al. 2003, 53). Yleisellä tasolla jokainen näistä lupaa lisätä tietoa musiikista yhteismitallisesti, musiikkia ainakaan tässä vaiheessa vielä tarkemmin erittelemättä. Tiedämme kuitenkin, että käytännössä suuntaukset ovat ihan erilaisia siinä mielessä, mitä ne musiikista tutkivat ja miten. Se, että kaikki suuntaukset lupaavat kuitenkin ikään kuin ongelmattomasti tietoa musiikista, on ristiriitaista, kun käsitykset on kuitenkin lopulta niin erilaisia.

Ontologinen erittely musiikintutkimuksessa

Vuosien varrella on musiikintutkijoiden joukosta esitetty puheenvuoroja, joissa on vaadittu musiikintutkijoilta tutkimuksissaan tarkempaa ontologisten musiikkikäsitteiden erittelyä (mm. Moisala 1998). Kysymys tutkimuksiin sisältyvistä mu-

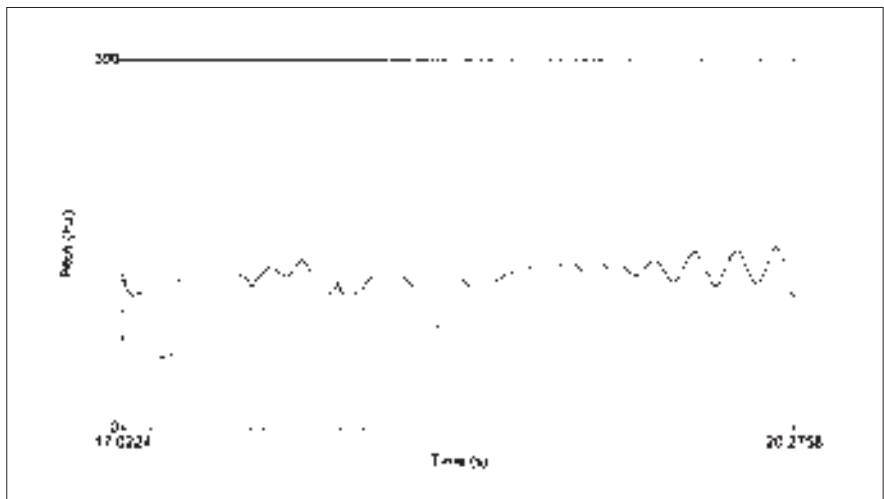
siikkikäsitteistä on arka, poliittinen ja liittyy myös toiseen musiikintutkimuksen alan nykyilmioon: musiikintutkimuksen tilaa leimaa basaarikaudella selkeyden menetyksen myötä itseluottamuksen menetys. Jos aikaisempien musiikintutkimuksen sukupolvien kohdalla tilanne oli se, että oli etabloitunut oppiala, paljon työtä tehtävänä sekä tieto siitä, kuinka työ pitää tehdä, niin nyt Nicholas Cookin (2001, v) sanoin ”emme enää tiedä mitä tiedämme”. Ei ole patenttivastausta siihen, mitä musiikintutkija tekee, eikä siihen, miksi musiikintutkimusta ja -tutkijoita sitten ylipäättään tarvitaan.

Mainitut pulmat ovat luonnollisesti puhtaasti tutkijan ongelmia. Maallikko, silloin kun tietoisesti ajattelee musiikkia, tekee sen kai useimmin esteettisten argumenttien hiomisen merkeissä: mikä musiikki on hyvää, miksi se musiikki mistä pidän on parempaa kuin ystäväni musiikki? Mutta kun ryhdymme tutkimaan musiikkia eli puhumaan musiikista ammatiksemme, musiikki täytyy puhumisen mahdollistamiseksi – tieteellisen kommunikaation vaatimuksesta – käsitteellistää. Toisaalta käsitteet tulisi myöskin operationalisoida eli muuttaa sellaisiksi konkreettisiksi tutkimuskäytännöiksi, mittautavoiksi tai tulkintakehyksiksi, joiden avulla musiikkia – mitä sillä sitten käsitetäänkään – voisi tutkia. Vasta käsitteellinen tieto tekee musiikista ongelman. Käsitteellinen tieto vaikuttaa ymmärrykseemme siten, että musiikki nähdään tietynlaisen teorian läpi. Käsitteellistämisen jälkeen musiikista tulee ei-itsestäänselvää, koska ”teorialaseja” on monenlaisia ja ne rajaavat kaikki maailmaa omilla tavoillaan. Ne myöskin vääjäämättä vääristävät näkymää kukin omalla erikoisella tavallaan – mihin kohta palaan tarkemmin.

Yleensä käsitteellistämisen ongelman pragmaattiseksi ratkaisemiseksi tiedeyhteisössä riittää yksilötasolla vallan hyvin se, että tutkija valitsee viiteryhmänsä instituutiossa ja indoktrinoituu siihen. Tiedehän on, kuten tiedämme, myös sosiaalinen instituutio. Allekirjoittaneen kohdalla käsillä oleva problematisointi ponnistaa vuosia kestäneestä ”hälläväliä”-asenteesta soivan musiikin tutkimiseen. Väitöskirjani (Aho 2002) ainakin reseptoititiin osaksi ns. kulttuurisen musiikintutkimuksen viimeistään 1990-luvun lopulla pelikentällä legitiimiksi tullutta suuntausta. Väitöskirjan jälkeen tavoitteekseni tuli lähinnä vaihtelun tarpeesta tutkia soivaa musiikkia. Kuvittelin musiikkianalyttikoksi ryhtymisen olevan ongelmatonta ja vaativan lähinnä lisää teknistä harjaantumista. En uskonut, että tulisi olemaan mitään ongelmaa sen hahmottamisessa, mitä ”hardcore”-musiikkianalyysi on. En ollut ajatellut asiaa aikaisemmin muulta kannalta kuin ohimennen populaarimusiikin kohdalla: formaalit metodit ovat populaarimusiikissa hankalasti sovellettavissa johtuen populaarimusiikin ja klassisen länsimaisen taidemusiikin erilaisista laaduista. On tunnustettu tosiasia, että länsimaisen taidemusiikin tarpeita palvelevaksi kehittynyt notaatiotapa on sangen epäkäytännöllinen analysoitaessa suurta osaa populaarimusiikista (esim. Murtomäki et al. 2003, 45–46). Ongelmattomia parametrejä ovat kromaattisen järjestelmän diskreetit äänentason, funktionaalinen harmonia, läpisävelletyt muotorakenteet ja matemaattisesti yksinkertaiset kestojen suhteet; ongelmallisempia ovat epäsäännöllisyydet, rytmit ja rytmilliset nyanssit, epädiskreetit äänentason muutokset, koristelu, artikulaatio, ei-diatoniset intervallit ja ei-kromaattiset äänentason,

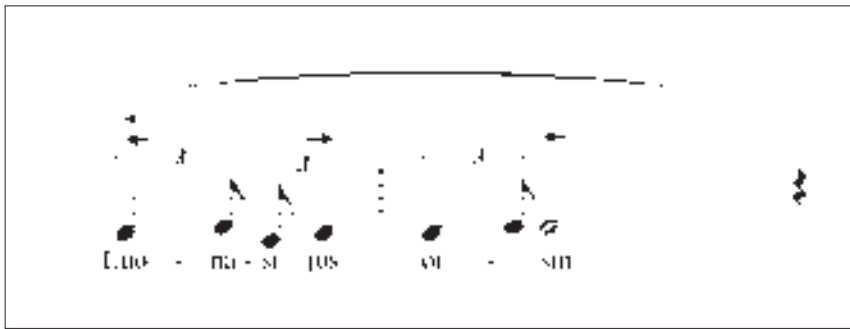
saundit ja efektit (ks. Middleton 1999, 104–107). Notation niin deskriptiivinen kuin preskriptiivinen voima perustuu konventioiden tuntemukseen siten, että tiedämme jo edeltä käsin sen, mitä notaatio ei välitä: jos notaatio kertoo meille mitä, tiedämme jo kuinka. Lisäksi formaalit menetelmät eivät tunnu purevan niihin piirteisiin, jotka usein populaarimusiikissa faneja viehättävät. Tunnetussa vuoden 1988 esseessään ”Start Making Sense! Musicology wrestles with Rock” Susan McClary ja Robert Walser (2004 [1998]) valittivat, että musikologit osavat selittää, kuinka musiikki toimii teknisessä mielessä, mutteivät lopultakaan osaa selittää, miksi ja kuinka musiikilla on vaikutuksensa ihmisiin: he eivät osaa sanoa josko se ”kicks butt”. Minulla ei ollut kuitenkaan, kuten ei ollut McClaryl- la ja Walserrillakaan, suurta epäilystä siitä, etteivätkö muun muassa ne piirteet populaarimusiikissa, joilla oli vaikutusta minuun musiikin ystävänä, olisivat niitä, jotka menetelmien oivaltavalla kehittämisellä saataisiin tarkastelun alle.

Tarkastelun alle? – Juuri niin. Kyseisille populaarimusiikin ongelmallisille parametreille pitäisi saada tehtyä sama kuin minkä nuotit tekevät teokselle: ne pitäisi saada hyydytettyä abstraktiksi graafiseksi esitykseksi. Tässä mielessä ei ole mitään perustavaa eroa ryhmän a (”ongelmattomien”) ja b (”ongelmallisten” parametrien) välillä. Miksipä siis ryhmä b olisi tuomittu jäämään ongelmaksi? Onhan meillä esimerkiksi käytössämme mitä tahansa mitattavaa fyysistä muuttujaa, kuten äänen amplitudia, taajuusspektriä, intensiteettiä ynnä muuta siististi pilkkova tietokone, ja transkriptioihinkin olisi aina mahdollista tehdä tarkennuksia. Voimme ohjelmoida tietokoneen piirtämään käyrää vaikkapa lauluäänän perustaaajuudesta (ks. kuva 1):



Kuva 1.

Ja voimme osoittaa tarkemerkkeillä rytmin epäsäännöllisyyttä. Samainen laulettu fraasi nuotinnettuna ja rytmistä muuntelua, ”swingiä”, kuvaavilla tarkemerkkeillä varustettuna (ks. kuva 2):



Kuva 2.

Näin siis päästäisiin eteenpäin. Jokin grafiikkaesimerkissä kuitenkin on edelleenkin epätydyttävää edellä todetun valossa. Pysyteltäessä piirteissä, jotka kuuluivat "ongelmattomien" parametrien ryhmään, asiantila ei nouse häiritsemään, mutta kun nuotteihin ja grafiikoihin lisätään "ongelmallisia" parametreja, on mahdollista ottaa esille analyysin kannalta kiusallisia seikkoja. Kaipa tekniseen mittaustulokseen perustuva tietokoneen piirtämä kuvaaja todistaa, että laulettu fraasi loppuu vibraattoon? Mutta toisaalta en minä sitä epäillytkään, koska senhän kuuli jo alkuperäisestä mittauskohteesta. Toisaalta graafi voisi yhtä hyvin olla vapaalla kädellä piirretty tai mikä tahansa käyrä – en voisi todistaa vibraaton olemassaoloa suuntaan tai toiseen. Miksi en? Pohjimmiltaan siksi, että käyrät ovat käyriä ja musiikki on musiikkia, eikä niiden suhde ole sillä tavalla yksiselitteinen, että käyrästä voisi päätellä miltä musiikki kuulostaa. Ääni saatikka musiikki ei redusoidu yhteen fyysiseen parametriinsa. Montako fyysistä parametria olisi musiikin tyhjentävässä supertranskriptiossa? Objektiivisinkin graafinen kuvaus on vain abstraktio itse asiasta, musiikista. Nuottiesimerkkiimme liittyy jo myös tulkintaa. Swingiä ei kuitenkaan oikeastaan voi nuottintaa – "siis miten niin ei voi, siinähän se on?" – mutta välittykö se, mikä tekee swingistä swingin? Tunnistammeko kuvasta sen, mikä tekee swingin keinunnasta viehättävää? – Emme. Kuultuna swing on ajassa syntyvään pulssiin suhtautuvia jännitteitä, ja vaivalla tehdyssä kuvassa nähtynä näitä jännitteitä ei ole.

Kuva äänestä kertoo hyvin vähän äänestä musiikillisena tapahtumana silloin, kun liikutaan konventionaalisen nuottianalyysin ulkopuolella, kuten swingin kohdalla teemme. Kun ääni tehdään näkyväksi, osaava tarkkailija voi päätellä kuvan perusteella yhtä ja toista äänestä: sen taajuuden, taajuuden vaihtelun, voimakkuuden, yläsävelsuhteet jne. Kuvasta ei kuitenkaan välity suoraan äänen laatu siinä mielessä kuin se on musiikillisesti oleellista. Itse asiassa ongelma on juuri se, että mikään representaatio siitä, mikä musiikissa on musikaalista, ei sisältäisi tätä musikaalisuutta, vaikka olisi kuinka tarkka, koska kuvat eivät voi olla musikaalisia. Nuotit tuntuvat olevan sentään jossain määrin käyttökelpoinen apukeino, joka edes jossain määrin muuttuu musiikiksi vastaanottajan päässä tilanteesta riippuen, mutta kun ryhtyy mittamaan niitä ominaisuuksia, jotka populaarimusiikissa olisivat "se juttu", asiat vain menevät huonompaan suuntaan. Käyrät ja sonogrammit ovat kyllä tarkkoja ja vaikuttavat objektiivisilta (nehän on

tehnyt kone), mutta kuinka ne pitäisi tulkita äänenä? Nehän eivät ole eivätkä tule kirjoituksen tapaiseksi konventioiksi: notaatio on sovittu symbolikieli, graafi on mittaustulos. Miltä kuulostaa seuraava graafi (ks. kuva 3)?

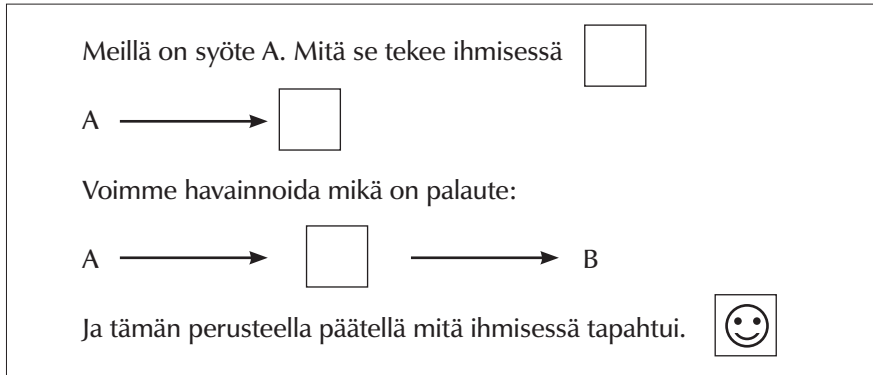


Kuva 3.

Hyvä lukija, tunnistitko katkelman? Kyseessä on Enrico Caruson naurua Pajazzon aariasta. Vaikka tietokoneen tekemä graafi äänestä olisi kuinka tarkka tahansa, tätä tarkkuutta ei voi muuttaa takaisin mielikuvaksi kuuloaistimuksesta. Tietokonegrafiikka voi toki kertoa meille äänestä sellaista tietoa, mitä korvamme eivät kuule: emme esimerkiksi ehdi laskea, montako sykäystä sekunnissa toteutuu miellyttävässä vibraatossa, tai että 7 000 herzin piikki ylä-äänesarjassa tuntuu tekevän äänestä ”briljantin”. On kuitenkin epäselvää, missä määrin mittauksiin perustuva tieto muuttuu ymmärrykseksi musiikista, koska mittaustulokset eivät kuulu musiikiksi kutsutun ilmiön piiriin. Itse asiassa ne eivät kuulu edes ääneksi kutsumamme ilmiön piiriin. Lähteekö kaatuvasta puusta ääni, jos kukaan ei ole kuulemassa? Edes ääntä ei ole mielekäästä määritellä ilman kuulevaa ihmistä: ääni on inhimillinen kokemus, sillä nimitämme ääneksi sellaista taajuuskaistaa ilman tai muun välittäjäaineen värähtelyistä, jonka ihminen havaitsee kuuloaistillaan. Taajuuksissa, jotka jäävät tämän alueen ulkopuolelle, ei ole fyysisessä mielessä mitään laadullisesti erilaista verrattuna kuuloalueen sisälle jääviin.

Vaikka uusia äänen mittausten menetelmiä kehiteltäisiin, nämä kertoisivat aina musiikista vain fysikaalisena faktana. Äänen fysikaalinen kuvailu ei selitä äänen laatua musiikkina. Olisiko sitten niin, että musiikkia kannattaa etsiä musiikin kokijasta eikä tämän ulkopuolelta? Tarvittaisiinko paremminkin tietoa siitä, mitä ihmisille tapahtuu, kun he altistuvat noille ilman paineen vaihteluille ja niiden taajuuksille? Mitä jos järjestäisimme koeasetelmia, joissa tutkitaan kuulijoiden vasteita musiikillisiin ärsykeisiin, tai jopa asentaisimme musiikintäydän päähän anturit ja katsoisimme mitä tämän päässä musiikkia kuunneltaessa tapahtuu? Juuri näistä lähtökohdista ponnistavat viime vuosina musiikintutkimuksen huipualueiksi nousseet musiikkipsykologia, musiikin kognitiotiede ja musiikkiin sovellettu neurotutkimus. Näiden suuntausten tutkimuskäytännöissä musiikin havaitsemista, oppimista ja tuottamista tutkitaan kokeellisilla menetelmillä, kuten

arviointi- ja tuottamistehtävillä. Musiikin havaitsemiseen liittyviä hermostollisia prosesseja taas tutkitaan muun muassa aivojen sähköistä ja magneettista toimintaa kuvaavilla menetelmillä. (Toiviainen et al. 2003.) Yksilöt kontrolloiduissa koejärjestelyissä, empiria ja mallintaminen (Clarke 2003, 115–116) ovat avainsanoja tässä yhteydessä, samoin kuin tietotekniikka, mallinnus, tekoäly ja neuroverkot. Ihmisen mielen sisällöstä saadaan tietoa välillisesti tai ulkoisesti. Asetelma voidaan pelkistää havainnollistavaan kaavaan (kuva 4):



Kuva 4.

Tällä tavoin saamme paljon tietoa siitä, kuinka ihminen prosessoi sitä fyysikaalista ilmiötä, jota kutsumme musiikiksi. Voimme tietojen avulla ennustaa ihmisen käyttäytymistä suhteessa tietynlaiseen musiikkiin. Uusilla kokeilla voimme kartoittaa aivojen ja ihmisen ulkoisen käyttäytymisen vasteet kaikkiin mahdollisiin musiikkeihin. Joko meille nyt paljastuu musiikin salaisuus?

On kuitenkin niin, että aivan kuten tutkimalla kolikon fyysisiä ominaisuuksia meille ei ikinä selviäisi rahan merkitys ihmisille, niin purkamalla tietokone osiinsa ja selvittämällä pikkutarkasti sen sähköisten osien toiminta ei olisi mahdollista ratkaista ainuttakaan ohjelmistokehittelyn ongelmaa. Kuvitellaanpa edelleen ajatusleikkinä tilanne, jossa maapallolle saapuu vieras elämänmuoto, jolla on samankaltainen ymmärrys ja tietoisuus, aivot ja kognitio kuin ihmisellä. Niinpä tämä elämänmuoto pystyisi tajuamaan periaatteessa kaiken, mitä ihminen tekee ja ajattelee, ja samalla tavalla. Mutta musiikkia tällä elämänmuodolla ei olisi, eikä meillä olisi käsillä ainuttakaan äänitettä, emmekä osaisi itse esittää musiikkia. Pystyttäisiinkö vieraalle elämänmuodolle selittämään ”mitä on musiikki” esittämälle tälle kaikki se nykyinen, tuleva ja kuviteltavissa oleva data, mitä edellä kuvatulla tutkimuksella on saavutettavissa? Vieras elämänmuoto tulisi tietämään todella paljon ja pikkutarkasti siitä, minkälaista sähköistä ja verenkierröllistä toimintaa musiikillinen ärsyke aiheuttaa ja stimuloi aivoissa ja minkälaista ulkoisesti havaittavaa käytöstä musiikki aiheuttaa ihmisissä. Mutta olisiko sillä lopulta aavistustakaan siitä, mikä nämä kaikki prosessit laittaa liikkeelle? (Kyseessä on todellakin ajatusleikki, koska tuskinpa voisi olla aivan ihmisen kaltaista, ts. ihmistä, ilman musiikkia.)

No entäs sitten?

Olemme nyt lyhyesti käyneet läpi joitakin erilaisia tapoja lähestyä musiikkia, ja vaikka ne kaikki lisäävät tietoa, ne vaikuttavat sekä yksin että yhdessä jättävän edelleen avoimeksi häiritsevän monia keskeisiä musiikkia koskevia kysymyksiä. Kuitenkin kaikki lähestymistavat kertovat jotain musiikkiin tavalla tai toisella liittyvästä. Mutta mitä? ”Mitä musiikki on” tai ”kuinka musiikkia tulisi tutkia”-kysymyksiin ei sinänsä ole järkevää hakea absoluuttista vastausta, mutta sitäkin tärkeämpää on avata se, mitä musiikki on silloin, kun tutkin sitä näin. Kun tutkitaan mitä tahansa, tapahtuu ontologinen ja epistemologinen erittely: mitä on, ja kuinka saada siitä tietoa? Kuten sanottu, ”mitä musiikki on” on arkielämässä tarpeeton kysymys ja nousee ongelmaksi vasta musiikin tutkimisen myötä. Mikään tutkimus ei ala tyhjästä vaan olettaa ennakolta jotain tutkimuskohteestaan. Nämä lähtökohdat määräävät sen miten tutkitaan. Kyse on tällöin ontologisesta lähtökohdasta – jokaisessa tutkimuksessa on sellainen, vaikka koko ilmiön olemassaoloa ei edes tiedostaisi, sillä viimeistään menetelmät rakentavat sen. Tutkimuksen ennakkokäsityksiä on käsiteltävä riittävästi, jotta käytettävien menetelmien kohdallisuuden arvioiminen kävisi mahdolliseksi.

Musiikin tutkimisenkin takana, sekä institutionaalisella että yksilötasolla, on omakohtainen musiikillinen kokemus. Ihmistutkimuksen tekemisen mielekkyydelle on ratkaisevaa se, että tutkimus palautetaan takaisin siihen asiayhteyteen, josta se alunperin sai motivaationsa. Musiikin redusoiminen ideoiksi, käsitteiksi, kuviksi ja mittaustuloksiksi muuttaa musiikki-ilmiön muotoon, joka ei ole musiikki-ilmiölle luonnollinen tapa luoda inhimillistä musiikillista kokemusta. Miksi musiikkiakin kuitenkin tutkitaan kuin kemiallista reaktiota tai kappaleiden liikkeitä? Sekä tieteessä yleensä että yleisissä tiedettä koskevissa käsityksissä vallitsee kanta, jonka mukaan kaiken tutkimuksen pitäisi olla samanlaista: luonnontieteen mallin mukaisesti objektiivista ja siten yksittäisistä historiallisista kokemuksista ja tutkijasta riippumatonta. Tekniikoina objektiivisuuteen pääsemiseksi ovat matematiikka ja idealisointi. Kopernikuksesta ja Galileista alkaa ja René Descartesin mekaniikkaan sekä Isaac Newtonin matematiikkaan täydellistyy nykyaikainen luonnontiede, jonka tärkein perusoletus on, että luonnon kirja on kirjoitettu matematiikan kielellä, ja ne luonnon piirteet, jotka on mahdollista tieteen tutkia, ovat myös esitettävissä näin. (Varto 1992b, 40.)

Ihmistieteissä ongelmana on nimenomaan se, että se konstruoitu universumi, joka saadaan idealisoinnin ja matematisoinnin kautta, tulee tarkasteltuna alkuperäisen ilmiön sijasta, ei sen muotoiluna. Idealisointi ja pitkälle menevä rationalisointi voikin helposti etäännyttää tutkijan ainutkertaisesta tutkittavasta ja johdattaa äärimmillään näkemään ihmisenkin vain mekaanisena laitteenä. Mitään todellista mahdollisuutta toimia ulkoisena tarkkailijana ei kuitenkaan tarjoudu ihmistä tutkivalle: ihmistieteessä oleelliseen ei voi pureutua pyrkien objektiiviseen etäännyttämiseen, koska silloin paradoksaalisesti juuri etäännyttään oleellisesta. Objektivoidessaan ja määrällistäessään ihmistutkija siis ääritapauksessa menettää tutkimuskohteensa. Kun ihminen tai jokin ihmi-

senä olemiseen liittyvä kuten musiikki nähdään teorian kautta, nähdään siitä yksi palanen – kulloisenkin viitekehysten määräämä. Kun ontologinen erittely puuttuu, tästä palasesta muodostuu usein kuin varkain tutkimuskohteen koko kuva. Ihminen musiikkeineen nähdään ulkopuolisesti, koska kokonaisnäkemys muodostuu jonkin ominaisuuden kautta, jonka teoria katsoo merkitykselliseksi. Juuri tässä on eräs keskeinen syy sille, miksi ontologisilta lähtökohdilta niinkin paljon toisistaan eroavat musiikintutkimuksen haarat puhuvat ongelmatomasti vain yhdestä musiikista.

Lääkkeenä fenomenologia?

Fenomenologia syntyi kritiikkinä asioita ideoina tarkastelevalle ”luonnontieteelliselle”, ”laskevalle” ja ”luonnolliselle” asenteelle; fenomenologia ei olisi voinut syntyä ilman sitä, eikä fenomenologiaa voi ymmärtää ilman tätä lähtökohtaa. Fenomenologia ehdottaa, että tämä luonnollinen maailmasuhde tulisi ottaa tarkastelun kohteeksi sen sijaan, että se on ainainen lähtökohta kaikelle ajattelulle. Edmund Husserl kohdisti kritiikkinsä yleisellä tasolla siihen, että ihmisen kokemuksellinen maailmankuva ja luonnontieteellinen maailmankuva eivät läheskään aina kohtaa, koska tiede on irtautunut omaan idealisaatioiden todellisuuteensa ja sivuuttanut kysymyksen siitä, mitä merkitystä sillä on ihmisen kannalta (ks. Varto 1992b, 14–15). Husserl ja hänen jälkeisensä fenomenologia ei ole kuitenkaan niinkään pyrkinyt kiistämään modernin tieteen saavutusten hyödyllisyyttä kuin kiinnittämään huomion siihen naiiviuteen, jolla tiede, tai tarkemmin sanottuna siihen liittyvä ”luonnollinen asenne”, näkee maailman pääasiasa argumentatiivisen tiedon vastineena (Torvinen 2006, 4) kyseenalaistamatta koskaan ko. argumentatiivisen tiedon kohdallisuutta suhteessa siihen, mitä merkityksiä erilaisilla ilmiöillä on inhimillisessä kokemuksessa. Tiede haluaa määrittellä ilmiöt omilla ehdoillaan. Kuitenkin ilmiöt ovat tieteestä riippumattomia. Jos musiikkia tarkastellaan täysin ääriempiiraisesti, ei edes päästä erottamaan musiikkia muusta äänestä, koska vain jälkimmäinen on mitattavissa.

Edellä esittämäni kritiikki ei kuitenkaan missään tapauksessa tarkoita sitä, että edellä kriittiseen valoon tuotuja musiikin käsittelyn tapoja täytyisi mielestäni pitää jotenkin kategorisesti väärinä. Fenomenologinen asenne ei sulje pois perinteisempää musiikin analyysiä, musiikin neurotiedettä tai edes musiikkipsykologian behavioristisista lähtökohdista tapahtuvaa selittämistä – oleellista on se, etteivät ne ole ainainen refleктоimaton lähtökohta. Se on ongelma, jos mitkä tahansa tieteen konventiot otetaan ensimmäisiksi ajatuksiksi ennen tutkimuksen lähtökohdient ontologista erittelyä. Fenomenologian anti musiikintutkimukselle onkin siinä, että fenomenologian avulla on mahdollisuus siirtyä tasolle, jolla tutkitaan erilaisten musiikintutkimuksen menetelmien edellytyksiä. Kuten Torvinen (2006, 31) toteaa, fenomenologiseen asenteeseen liittyvä heuristisuus ilmenee parhaiten silloin, kun se on tutkimuksessa liittyneenä muihin tutkimus-, analyysi- ja tulkintamenetelmiin eräänlaisena meta-analyyttisenä itsereflektion

muotona. Useinhan jonkinlainen ”piilofenomenologinen” vaihe on joka tapauksessa alunperin edeltänyt muidenkin lähtökohtien mukaisesti edennyttä tarkasteluakin, ja kuulematta ikinä sanaakaan fenomenologisesta asenteesta tarkastelijan on mahdollista tulla fenomenologin kanssa yhtäläiseen tulokseen siitä, että vain intuitiivinen ymmärtäminen tarjoaa pohjan musiikin eksakteimmilla metodeilla tapahtuvalle tutkimiselle.

Kirjallisuus

- Aho, Marko 2002. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Acta Electronica Universitatis Tampereensis 199. Tampere: Tampere University Press. <<http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5433-2.pdf>>.
- Clarke, Eric F. 2003. Music and Psychology. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Ed. Martin Clayton – Trevor Herbert – Richard Middleton. London: Routledge. 113–123.
- Cook, Nicholas 2001. Preface. *Rethinking Music*. Ed. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford: Oxford University Press. V–xii.
- Eerola, Tuomas 2003. Musiikkipsykologia. Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala (toim.) 2003. 259–269.
- Eerola, Tuomas – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala (toim.) 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Acta Musicologica Fennica 24. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Kurkela, Vesa – Timo Leisiö – Pirkko Moisala 2003. Etnomusikologia. Ks. Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori – Pirkko Moisala (toim.) 2003. 53–70.
- McClary, Susan & Robert Walser 2004 [1988]. Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock. *On Record. Rock, Pop & the Written Word*. Ed. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. 277–292.
- Middleton, Richard 1999. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, Milton Keynes.
- 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. Länsimainen musiikinteoria ja musiikkianalyysi. Ks. Eerola – Louhivuori – Moisala (toim.) 2003. 31–51.
- Toiviainen, Petri – Tuomas Eerola – Jukka Louhivuori 2003. Kognitiivinen musiikkiteide. Ks. Eerola – Louhivuori – Moisala (toim.) 2003. 87–112.
- Torvinen, Juha 2006a. Musiikkianalyysi ontologiana I: Fenomenologisen musiikintutkimuksen filosofisesta ja historiallisesta taustasta. *Musiikki* 2: 3–28.
- 2006b. Musiikkianalyysi ontologiana II: Fenomenologisen musiikintutkimuksen metodologisista lähtökohdista. *Musiikki* 3: 70–92.
- 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Varto, Juha 1992a. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 1992b. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.

FT Marko Aho (marko.aho@kaustinen.fi) työskentelee Kansanmusiikki-instituutin johtajana.

Musiikki ahdistuksen taitona¹

Juha Torvinen

Lukuisat filosofit ovat kautta aikojen korostaneet, kuinka musiikki voi olla vaarallista. Ja ainakin Friedrich Nietzsche (2006 [1869–1873], 52–53) mukaan vaarallisuus luonnehtii myös filosofiaa – etenkin, jos filosofiaa ei osata harjoittaa oikein. Musiikkia ja filosofiaa yhdistävä tutkimus liikkuu siten aina ikään kuin kaksinkertaisen vaarallisilla vesillä. Tämän ristipaineen valossa saattaa vaikuttaa ymmärrettävältä, että musiikkifilosofisen tutkimuksen näkökulmaksi valikoituu – kuten kohdallani on käynyt – juuri *ahdistuksen* ilmiö.

Itselleni keskittymisen ahdistuksen ilmiöön ei ole kuitenkaan ollut seurausta jonkinlaisesta pelosta musiikkia tai filosofiaa kohtaan, vaan taustalla ovat olleet puhtaasti sisällölliset syyt. Filosofian historiassa musiikin vaarallisuudella on viitattu musiikin oletettuun kykyyn olla uhka jollekin yksilön tai yhteisön tasolla vaikuttavalle rationaalisen järjestyksen muodolle. Musiikin on nähty toimivan tässä suhteessa kahdella tavalla: joko vaikuttamalla suoraan tunteisiin ilman järjen kontrollia tai sitten uhkaamalla tai kritisoidulla jotain olemassa olevaa järjestystä oman akustisessa materiaalissa ilmenevän järjestyksensä kautta. Musiikin vaarallisuus on siis lopulta vaarallisuutta vain jonkin *vallitsevan* tai *toivotun* järjestyksen näkökulmasta.

Nykypäivän ideologisessa perspektiivissä – ja etenkin tutkimukseni taustalla olevan mannermaisen ajattelun kontekstissa – musiikin vaarallisuus hahmottuu ennen kaikkea eksistentiaalis-ontologiseksi kysymykseksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että musiikki jotenkin uhkasi omaa olemassaoloamme vaan pikemminkin sitä, että musiikin tulkitseminen vaaralliseksi on itsessään heijastusta tietyistä ihmiselle ominaisista tavoista paikantua maailmassa ja omassa olemassaolossaan.

Martin Heideggerin (2000 [1927]) eksistentiaalianalytiikan mukaan ihminen määrittyy olemuksessaan aina maailman ja sen tarjoamien merkityssuhteiden ehdoilla. Ahdistuksessa maailma kuitenkin menettää tämän ihmistä määrittävän kykynsä. Filosofisesti tulkittuna ahdistus on näin ollen ontologinen eli olemassaolon tapaan liittyvä mahdollisuus sille, että ihmistä määrittävä maailma vetäytyy ja että ihminen menettää tämän itselleen välttämättömän määrittäjän. Ihminen uhkaa vaipua yhdentekeväksi, suorastaan olemattomaksi. Tilalle astuu merkityssuhteista ja järjestyksistä irtautunut tila, josta subjektin keskus on hävinnyt tai ainakin häviä-

¹ Lectio praecursoria. FT Juha Torvinen (juha.torvinen@helsinki.fi) väitteli musiikkitieteessä Helsingin Yliopiston Humanistisessa tiedekunnassa 24.3.2007 väitöskirjallaan *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä* (Acta Musicologica Fennica 26, Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura; saatavilla sähköisessä muodossa osoitteessa <https://oa.doria.fi/handle/10024/4055>). Vastaväittäjinä toimivat professori Matti Huttunen Sibelius-Akatemiasta ja dosentti Tere Vadén Tampereen yliopiston Hypermedialaboratoriosta ja kustoksena professori Eero Tarasti.

mässä. Ahdistuksessa ilmenevä järjestyksen ja kaaoksen, merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden välinen suhde on näin ollen ihmiselle ominainen eksistentiaalis-ontologinen perusasetelma. Kaikille erilaisille ihmisen maailmallisen määrittynäisyyden muodoille on yhteistä vain se, että ne kaikki voivat kyseenalaistua; kaikki voidaan ajatella toisin, kaikki voivat näyttäytyä, ainakin periaatteessa, perustelemattomina. Huomattavaa on, ettei tämä filosofinen ahdistustulkinta viittaa sellaisenaan vain negatiivissävytteiseen ja epäsuotuisaan kokemuksen muotoon. Merkitysten ja olemassaolon kyseenalaistuminen ahdistuksessa on myös positiivista uusien merkitysten ja järjestysten mahdollisuutta. Koska ahdistus on – ainakin Heideggerin mukaan – ihmisen olemassaolon perustila, voitaisiin kuuluisa filosofinen toteamus ”ajattelen, siis olen olemassa” muuttua tässä filosofisessa kontekstissa muotoon ”ahdistun, siis olen olemassa”.

Tutkimukseni pääasiallinen tavoite on ollut muodostaa teoria, jonka mukaan musiikki on juuri mainitunkaltaisen eli eksistentiaalis-ontologisen ahdistuksen taitoa. Genetiivimuotoinen ilmaus ”ahdistuksen taito” on tässä yhteydessä tietoisesta kaksimerkityksinen. Toisaalta musiikki on taitoa, joka kuuluu ahdistukselle itselleen. Musiikin akustisen järjestyksen piirtyminen hiljaisuuden ja hälyn muodostamien kaoottisten, merkityssuhteista vapaiden tilojen väliin on analoginen ahdistuksen jäsentymiselle ihmistä määrittäväksi maailmaksi. Samalla musiikki ottaa ikään kuin vastuun ahdistuksen torjumisesta ahdistuksen itsensä omimmalla alueella eli affektiivisessä virittyneisyydessä. Musiikki tekee tämän siis heijastamalla sekä affektiivisessä että akustisessa ulottuvuudessa sitä liikettä, jossa ahdistus ja tyhjyys jäsentyvät maailmaksi ja järjestykseksi. Musiikki on ahdistuksen oma taito ilmetä kulttuurissa ja kokemuksessa oman affektiivisen luonteensa mukaisena mutta turvallisesti, rajatun ajan ja määrättyssä materiaalisissa. Siksi musiikki ei itsessään ole koskaan vaarallista. Musiikin oletettu vaarallisuus on aina pelottavuutta, sillä kokonaisvaltaisena kokemuksena musiikki voi muistuttaa olemassaolon alituisesta mahdollisuudesta vaipua ahdistuksen tyhjiyteen. Näin ollen musiikki voi muistuttaa myös kaikkien järjestysten sattumanvaraisuudesta.

Musiikki kuitenkin kiehtoo ihmistä. Tämä johtuu tulkintani mukaan siitä, että musiikissa ahdistus tulee ilmi juuri positiivisena, kaikkien järjestysten mahdollisuutena. Ahdistuksen taito viittaa siis toisaalta myös ihmiselle kuuluvaan taitoon käsitellä ja kanavoida eksistentiaalis-ontologista ahdistusta musiikin avulla. Musiikki tarjoaa affektiivisen, kokonaisvaltaisen kokemuksen, joka ei määrää ennalta mitään absoluuttisia merkityksiä vaan johon jokainen ihminen, kulttuuri ja aikakausi voivat projisoida omat merkityksensä ja omat tulkintansa. Tällaisena affektiivisen kentän jäsentämisenä – joka ilmenee yhtä hyvin kuuntelemisessa, esittämisessä, säveltämisessä ja kaikessa muussakin musiikin tekemisessä – musiikillinen toiminta vastaa ahdistuksen kaoottisuuden jäsentymistä maailmaksi ja eksistenssin muodoiksi.

Olen havainnollistanut musiikkia ahdistuksen taitona lähestyvää teoriaa analysoimalla kolmea ilmiötä: musiikkiteoksen käsitettä, kitaranhajottamisen ilmiötä rock-musiikissa sekä Erik Bergmanin musiikkia. Ensimmäisen esimerkki-ilmiön yhteydessä argumentoin, kuinka musiikista voi ja jopa tulee edelleen pu-

hua teoksina. Nykyinen moniarvoistunut, teknologisoitunut ja median täyttämä länsimainen kulttuuri on johtanut musiikin tekemisen moninaistumiseen; niin ammattisäveltäjän työ kuin harrastajien passiivinen kuuntelu ovat kaikki musiikin tekemisen muotoja, tapoja reagoida musiikkiin ja tapoja merkityksellistää sitä. Tässä kulttuurisessa tilanteessa teos-termin käytön ei tarvitse enää kantaa mukanaan romanttis-modernistista ideologista sisältöä. Musiikki on olennaisesti merkityksellistä toimintaa ja tekemistä, ja termi ”teos” viittaa vain tämän tekemisen tulokseen; musiikki syntyy *teoksena* eri tekemisen muotojen muodostamana projektina. Yksittäinen teos ilmenee näin ollen kokemuksellisuuden ja historiallisuuden leikkauspisteessä, jossa ihmisen tarve luoda merkityksiä kohtaa musiikin historiallisuuden tarjoaman haasteen merkityksellistämiseksi. Teos ei ole koskaan ”valmis” eikä koskaan vain säveltäjän – silloin kun tällainen on identifioidavissa – sanomaa. Teos on historiallinen tila, joka *tekeytyy* omassa historiassaan.

Siinä missä teoskäsite-esimerkkini hahmottaa musiikkia ahdistuksen taitona *yksilön* kokemusmaailman ja musiikin historiallisuuden leikkauspisteessä, kitaranhajottamis-esimerkkini korostaa musiikin kykyä toimia ahdistuksen kanavointina *kollektiivisella* tasolla. Modernille ominainen teknologinen ajattelutapa on johtanut tilaan, jota voi kutsua kulttuuriteoreetikko René Girardin (esim. 2004 [1972]) termillä *uhrikriisiksi*, jota leimaa yhteisöllisten erojen ja järjestyksen takaavan transsendenssin katoaminen. Heideggerin tulkintaa seuraten teknologia ei liity vain teknisiin laitteisiin vaan on ajattelun puite, jossa kaikkea olevaa, myös ihmisiä, lähestytään varantona tehokkuuden, organisoinnin ja hyödynämisen näkökulmista. Sähkökitaranhajottaminen on symbolinen uhraus, joka heijastaa ihmisen tarvetta irtautua tästä teknologisen ajattelun puristuksesta. Tämä tiedostamaton kulttuurikritiikki tapahtuu alueella, joka on ollut kaikkien kulttuurien ja yhteiskuntien järjestyneisyyden kannalta keskeinen uhritoimituksen muoto: musiikissa.

Kolmas esimerkkini lähestyy musiikin ja ahdistuksen yhteyksiä musiikillisen tekstin tasolla. Erik Bergmanin orkesteriteos *Colori ed improvvisazioni* (1973) toimii tutkimuksessani esimerkkinä siitä, kuinka musiikki voi rakenteissaan heijastaa ja kritisoida ahdistuksen kulttuurisia ja eksistentiaalisia ulottuvuuksia erityisesti teknologisella aikakaudella. Samalla Bergman-analyysini tarkastelee koko tutkimukseni teemoja konkreettisesti musiikillisessä ympäristössä sekä on vahvasti oman tutkijapositioni ja tutkimuksellisten lähtökohtieni määräämä. Vaikka Bergman-esimerkkini asettuu selkeästi musiikkianalyysin viitekehykseen, kutsun sitä tutkimuksellista ja kokemuksellista ainutkertaisuutta korostaen useammin *tulkinnaksi* kuin *musiikkianalyysiksi*.

Bergman-esimerkki liittyy laajemminkin tutkimukseni omakohtaista lähtökohtaa korostaviin aspekteihin. Mainitsin lektioni alussa, kuinka tutkimukseni aiheen valikoituminen ei olisi ollut seurausta musiikin tai filosofian vaarallisuuden aiheuttamasta pelosta. Tätä väitettä on kuitenkin lopulta hiukan tarkistettava. Niin kauan kuin olen ollut ylipäänsä tekemisissä musiikin kanssa, olen jollain tavalla ollut – saksalaisen teologi-filosofi Paul Tillichin (1973 [1962]) termiä lainatakseni – *rajalla*. Raja ei viittaa tässä reuna-alueisiin vaan eri alueiden ja piiri-

en leikkauspisteeseen. Olen ollut eri musiikin lajien rajalla, musiikin ja filosofian rajalla, musiikillisen käytännön ja teoreettisen tutkimuksen rajalla, erilaisten tutkimusmenetelmien ja -suuntausten rajalla. Toisinaan olen kallistunut rajalta johonkin suuntaan mutta vain palatakseni hetkeä myöhemmin takaisin. Erityisesti olen kokenut olevani musiikin välittömän kokemuksellisuuden ja musiikin käsitteellisyden rajalla. Jälkimmäinen on toistuvasti tuntunut riittämättömältä edellisen voimakkuuden ja luonteen tavoittamiseksi, eivätkä tutkimukselliset perinteet ole tuntuneet tarjoavan apua tähän yhteensopimattomuuteen; musiikillisen kokemuksen voimakkuus ja luonne eivät ole avautuneet sen paremmin formaalilla kuin sisällöllisellä analyysillä. Nämä analyysitavat ovat – kuten Carolyn Abbate (2004) huomauttaa – ikään kuin kaksosia, sillä molemmat unohtavat konkreettisen musiikillisen tapahtuman drastisuuden. Hetkittäin huoneentaulunani on ollut jopa kulttuurihistorioitsija Egon Friedellin (1996, 29) kärjekäs toteamus: ”siihen, mistä elämä alkaa, tiede loppuu, ja siihen, mistä tiede alkaa, loppuu elämä”.

Yksi tutkimusprosessini suurimpia askeleita on ollut se, että kokemukseni rajalla-olemisesta on muuttunut vaaratekijästä ja epävarmuudesta tutkimukselliseksi ja tieteelliseksi vahvuudeksi, jonka olen vasta vähitellen ymmärtänyt olevan kohdallisin suhtautumistapa musiikkiin ja tutkimukseen nykyisessä, postmodernissa kulttuuris-ideologisessa käymistilassa. Olenkin halunnut tutkimuksessani argumentoida moniarvoisuuden puolesta niin musiikin lajeihin, musiikkikäsitteisiin kuin tutkimusmenetelmiin liittyen.

Rajalla-oleminen on lopulta motivoinut myös sen, että tutkimuksessani sovelletuksi filosofis-metodologiseksi taustaksi on hahmottunut fenomenologia ja erityisesti Heideggerin ajattelu. Fenomenologian soveltamisella olen kokenut saavuttaneeni onnistuneimman kompromissin oman henkilökohtaisen musiikkisuhteen sekä tutkimuskäytäntöjen vaatiman kommunikoivuuden ja yhteisyyden välillä. Vaikka olen kiinnittynyt vahvasti tähän yhteen filosofiseen traditioon, olen kuitenkin pyrkinyt korostamaan fenomenologian yhteyksiä muihin tutkimussuuntauksiin ja traditioihin, kuten esimerkiksi kulttuuriseen musiikin tutkimukseen, populaarimusiikintutkimukseen sekä muun muassa René Girardin, Vladimir Jankélévitchin ja Jacques Attalin teorioihin.

Yhteisen merkityksellisyyden kannalta myös fenomenologisen tutkimuksen on mielestäni ponnistettava perinteistä ja kollektiivisista ajattelun tavoista. Liika kiinnittyminen perinteisiin johtaa kuitenkin pahimmillaan siihen, että kokemukselliset ainutkertaisuudet katoavat näkyvistä ja tutkimuksesta tulee vain toisten tutkimusten loogisten epäkohtien kommentointia. Mutta toisaalta pyrkimys *irtautua* perinteiden vaikutuksesta omakohtaisen, kokemuksellisen ainutkertaisuuden tavoittamiseksi juuttuu pahimmillaan joko itsestäänselvyyksiin tai sitten kadottaa tutkimukseen kuuluvan yhteisen merkityksellisyyden vaatiman ymmärryskontekstin. Oma näkemykseni asettuu myös tämän kysymyksen suhteen rajalle: itselleni fenomenologinen tutkimus on pyrkimystä ainutkertaisen, yksilöllisen ja kokemuksellisen säilyttämiseen siten, että tämä saatetaan yhteisesti ymmärrettävään muotoon; jokainen ihminen on kokemusmaailmaltaan erilainen kuin muut, mutta tämä erilaisuus itsessään on ihmisiä yhdistävä kult-

tuurisesti ehdollistunut tekijä. Erityisesti Bergman-analyysini on pyrkinyt hahmottelemaan tätä fenomenologiakäsitystä sekä samalla havainnollistamaan tutkimuksessani teoretisoitua *lokaalin ontologian* käsitettä. Esitän, että nykyisessä länsimaisessa kulttuurissa musiikki määrittyy *musiikkina* jokaisessa yksittäisessä ja yksilöllisessä tapauksessa ja paikassa erikseen ja erilaisena mutta kuitenkin aina tämän yhteisen tekijän, kulttuurin ehdoilla.

Alussa mainitsemani tulkinta musiikista vaarallisena ilmiönä saattaa nykypäivän länsimaisesta perspektiivistä tuntua kummalliselta, sillä musiikin mahdollisesti uhkaamia pysyviä ja määrättyjä rakenteita ja järjestyksiä ei ainakaan postmodernin ajattelun mukaan ole enää olemassa. Ehkä musiikkia ja filosofiaa yhdistää länsimaisessa nykykulttuurissa vaarallisuuden sijaan tietty *vakuuttavuus*. Karl Jaspers (1970 [1953], 16) määrittelee vakuuttumisen filosofian osalta tilaksi, johon ihminen pääsee, kun hänen koko olemuksensa saa sanoa sanottavansa. Juuri tällainen vakuuttavuus on ominaista myös musiikille. Musiikki kykenee paikantamaan ihmisen maailmassa sekä affektiivisesti että käsitteellisesti, järjestyksen ja järjestyksettömyyden välisenä leikkinä. Ahdistuksen taitona musiikki silloittaa yksittäisen järjestyksen kaikkien järjestysten mahdollisuuteen. Samalla musiikki osoittaa ahdistuksen eksistentiaalisena *a priorina*, maailmassa-olemisen perustilana. *Kuuluva* musiikki on ihmisen ja maailman yhteenkuuluvuutta.

Kirjallisuus

- Abbate, Carolyn 2004. Music – Drastic or Gnostic? *Critical Inquiry* 30: 505–536.
- Friedell, Egon 1996 [1927–1931]. *Uuden ajan kulttuurihistoria, osa I*. Suom. Erik Ahlman. Helsinki: WSOY.
- Girard, René 2004 [1972]. *Väkivalta ja pyhä*. Suom. Olli Sinivaara. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Heidegger, Martin 2000 [1927]. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. [Alkuper. Sein und Zeit.]
- Jaspers, Karl 1970 [1953]. *Johdatus filosofiaan*. Suom. Sinikka Kallio. Helsinki: Otava.
- Nietzsche, Friedrich 2006 [1869–1873]. *Kirjoituksia kreikkalaisista*. Suom. Pekka Sepänen. Helsinki: Summa.
- Tillich, Paul 1973 [1962]. *Rajalla*. Suom. Taisto Nieminen. Porvoo & Helsinki: WSOY. [Alkuper. Auf der Grenze.]

Tonaaliset ja modaaliset elementit Béla Bartókin oopperassa *Herttua Siniparran linna*¹

Rita Honti

1900-luvun alussa tietyt musiikinteoreetikot, ennen kaikkea Arnold Schönberg ja hänen seuraajansa, kehittivät kromatiikalle uuden merkityksen ja käsitystavan, jonka tarkoituksena oli uusien sävellysmahdollisuuksien löytäminen ja jonka kautta myös aiempien säveltäjien tuotanto näyttäytyi uudessa valossa. Schönberg, jota monasti on pidetty vuosisatoja musiikkia hallinneista laeista radikaalisti irrottautuneena säveltäjä-teoreetikkona, väitti kuitenkin itse koko elämänsä ajan, että kehittäessään 12-sävelsarjaan perustuvan sävellysmetodin hän vain kehitti eteenpäin sitä kehitysprosessia, joka yhdisti hänet aiempaan saksalaisten säveltäjien sukupolveen. Vastaavasti kommentoi Béla Bartók kehittämäänsä uudenlaista kromatiikkaa:

Yleisten piirteiden tasolla voidaan omista melodioistani sanoa aivan sama kuin mitä sanoin kromaattisista kansanmelodioista. Melodioiden yksittäiset sävelet ovat itsenäisiä säveliä, joilla ei ole mitään keskinäistä suhdetta. Samalla [– –] kuitenkin on olemassa ehdottomasti määrätty perussävel, johon muut sävelet lopulta purkautuvat. Tärkein ero kromaattisten kansanmelodioiden ja omien melodioideni välillä on niiden äänialassa. Edelliset koostuvat vain viidestä, kuudesta tai korkeintaan seitsemästä puolisävelaskeleesta, jotka vastaavat suurin piirtein kvartin äänialaa. Omissa melodioissani on yleensä ainakin kahdeksan puolisävelaskelta, jotka kattavat oktaavin tai sitä suuremman alueen. [– –] Työskentely näiden kromaattisten sävelien kanssa herätti minussa toisen ajatuksen, joka johti uuteen [sävellyks]keinoon. Tarkoitan kromaattisten sävelien muuttamista diatonisiksi. Toisin sanoen kromaattisten sävelien sarjaa laajennetaan yhdenvertaistamalla ne diatoniseen ympäristöön. (1976c [1943], 381.)

Gregory Proctorin (1978, 149) mukaan säveltäjät alkoivat 1800-luvulla etäännyttä asymmetriselle, diatoniselle tonaaliselle tilalle perustuvasta ajattelusta kohti kromaattista, symmetriselle tilalle perustuvaa tonaalisuutta. Schönberg ja hänen seuraajansa jatkoivat tätä ajattelun linjaa uudenlaisilla musiikillista sävelavaruutta koskevilla pohdinnoilla. Schönbergille kromatiikalla oli keskeinen merkitys suurimittaisten tonaalisten muotojen hahmottumisessa:

¹ Lectio praecursoria. FT Rita Honti (rita.honti@evl.fi) väitteli 15.9.2006 musiikkitieteestä Helsingin yliopiston Humanistisessa tiedekunnassa väitöskirjallaan *Principles of Pitch Organization in Béla Bartók's Duke Bluebeard's Castle* (Studia musicologica universitatis Helsingiensis XIII, Helsinki: The Department of Musicology, University of Helsinki; verkkoversio osoitteessa <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/vk/honti/principl.pdf>). Vastaväittäjinä olivat professori Vilmos Voigt (Eötvös Lóránd yliopisto, Budapest) ja professori Tom Pankhurst (Hope University, Liverpool) ja kustoksena oli professori Eero Tarasti.

On se sitten pää- tai sivuajatus, esittely tai transitio, väliosa, silta, yhdistävä linkki, koristus, ekstensio tai reduktio, itsenäinen tai riippuvainenkin, ja tapahtuu se sitten jonkun ilmaisun alkamisen tai loppumisen tai jollakin muulla hetkellä – kaiken tämän voi muodon mestari ilmaista harmonian avulla. [– –] Suhteen aste mahdollistaa yksittäisten osasten asteittaisen siirtämisen pois tonaalisesta keskuksesta niiden merkittävyyden mukaisesti: kaukaisia poikkeamia voidaan siten luonnehtia eri tavalla kuin läheisesti toisiinsa liittyviä ideoita. (Schönberg 1984, 278.)

Muodon ja rakenteen ongelmista, jotka nousevat 12-säveljärjestelmän ei-hierarkisesta sävelten käsittämisestä, Bartók toteaa seuraavaa:

Pelko siitä, että tonaalisen järjestelmän symmetrisestä mallista luopumisen takia atonaaliset sävellykset olisivat muodotonta massaa, on aiheeton. Ensinnäkin arkkitehtoninen tai muu vastaava järjestelmä ei ole ollenkaan välttämätön; tonaaliseen kulkuun väistämättä kuuluvista eri intensiteetin asteista syntyvän linjan rakentuminen olisi täysin riittävää. (Tämä rakenteellinen metodi on jokseenkin analoginen proosakirjallisuuden rakenteelliselle metodille.) Toiseksi atonaalinen musiikki ei sulje pois tiettyjä ulkoisia muodon järjestelyn keinoja, tiettyjä toistoja (eri asemassa, muutoksin jne.), aiemmin mainittuja kulkuja, tiettyjen ideoiden kertosaakeenomaisia ilmentymisiä tai lopussa lähtökohtaan palaamista. (1976a [1920], 455.)

Anton Webern (1975 [1960], 22–23) tarkasteli sävelavarua useimmiten ”tonaalisuuden valloittamisena”. Vaikkakin hän joskus käytti tätä ilmaisua sävellyksellisen tilan yleisluontoisessa tarkastelussa, useimmiten ilmaus tuntui tarkoittavan ”yläsävelsarjojen luontaisten mahdollisuuksien perusteellista huomioimista”. Tämä merkitsi Webernille historiallista peruseriaatetta, joka johti kromaattisen asteikon kaikkien kahdentoista sävelen tasa-arvoistamiseen tai suhteellistamiseen.

Jopa joissakin varhaisissa sävellyksissään, erityisesti *Neljässätoista bagatellis*a (1908), ensimmäisessä jousikvartetossa (1917) ja *Herttua Siniparran Linnassa* (1911), joissa perinteisillä kolmisointurakenteilla on vielä merkittävä asema, Bartókin diatonisten asteikkojen innovatiivinen käyttö johti uudelleenläiseen käsitykseen kromaattisesta asteikosta. *Neljäntoista bagatellin* nuottijulkaisun esipuheessa säveltäjä kuvailee kyseistä teosta seuraavasti: ”Uusi pianotyyli[ni] syntyi reaktiona 1800-luvun romanttisen pianomusiikin rehevyyteen; tyyli[ni] riisui pois kaikki epäolennaiset koristeelliset elementit käyttäen tarkoituksellisesti vain kaikkein rajoitetuimpia teknisiä keinoja” (Bartók 1976d [1945], 432). Bartók oli selvästi tietoinen näiden sävellystensä tärkeydestä sävellystekniikkansa kehitykselle: ”*Bagatellit* edustavat uutta kehityssuuntaa pianosäveltämisessäni” (ibid. 433). Moni Bartók-tutkija on korostanut *Bagatellien* merkitystä laajemmassa *fin-de-siècle* -modernismin kontekstissa. Esimerkiksi Halsey Stevens (1964, 41–42) korostaa Bartókin olleen aikalaisiaan edellä: ”Vuoden 1908 pianomusiikki [Bartókin *Neljäntoista bagatellia*] osoittaa uutta kokeellisuutta bitonaalisuudella, dissonoivalla kontrapunktilla ja muilla intervaleilla kuin tersseillä jo hieman aiemmin kuin Igor Stravinskin ja Arnold Schönbergin ensimmäiset kyseisiä keinoja ilmentävät sävellykset.” *Bagatellit* merkitsevät tärkeää siirtymää Bartókin nuoruuden tyylistä siihen individualismiin, joka luonnehtii hänen kypsää tyyliänsä ja jota hänen myöhemmät teoksensa ilmentävät.

Yksi niistä vähistä, tunnetuista lausunnoista, joissa Bartók puhuu sävellysmenetelmästä, löytyy säveltäjän kolmannelta ”Harvard-luennosta” kohdasta, jossa säveltäjä puhuu 1900-luvun kromatiikasta:

Bimodaalisuus johti kromatisoiduilla sävelillä lastattujen diatonisten asteikkojen ja asteikkojen osien käyttöön, jossa niillä oli täysin uusi tarkoitus. Ne eivät ole tietyn soinnun muunnosäveliä, jotka johtaisivat seuraavaan sointuun. Ne voidaan tulkita vain monien samanaikaisesti ja määrättyllä hetkellä käytettyjen moodien ainesosiksi, joukoksi ilmeisen kromatisoituja säveliä, joista osa kuuluu yhteen moodiin ja osa taas toiseen. Näillä sävelillä ei kerta kaikkiaan ole sointufunktiota; päinvastoin niillä on diatonis-melodinen funktio. Tämä seikka tulee selvästi näkyvin, jos sävelet eritelään ja ryhmitellään moodeiksi, joihin ne kuuluvat. (Bartók 1976c [1943], 376.)

Kyseinen luento antaa ymmärtää, että Bartók mielsi kromatiikan ja käytti sitä seuraavilla kolmella perustavalla.

1. Kromatiikka *bimodaalisuutena*: kahden samalle perussävelle perustuvan modaalisen formulan käyttö tavalla, joka säilyttää kyseisten formuloiden omat modaaliset sitoumukset.
2. *Modaalinen kromatiikka*: moodien aineksia sekoitetaan kromaattisten sävelien kanssa ilman sointupohjan tai -funktion merkitystä mutta diatonis-melodiset funktiot säilyttäen.
3. Uudenlainen *melodinen kromatiikka*: yksittäiset sävelet ovat itsenäisiä mutta siten, että on kuitenkin yksi perussävel, johon muut sävelet lopulta purkautuvat. Tämä järjestysperiaate luonnehtii esimerkiksi arabialaisia ja dalmatialaisia kansanlauluja mutta Bartókin melodiat ovat yleensä ambitukseltaan laajempia. (Vrt. Bartók 1976c [1943], 376–383.)

Tässä suhteessa Bartókin musiikin ainutlaatuisuus on siinä, miten modaalisuus johti hänet sellaiseen ”väljään” tonaalisuuteen, jossa melodia (teoksen osassa tai koko teoksessa) voi alkaa ja loppua selvällä moodin asettamisella mutta ilmentää koko teoksen ajan modaalisuuden muuntumista ja moninaisuutta (vrt. Bartók 1976b [1921], 61; Oramo 1977, 21–56; 1980; 1982).

Bartókin (1976c [1943], 376) mukaan modaalinen kromatiikka – erotuksena 1800-luvun sointukromatiikasta – oli uuden unkarilaisen musiikin huomattavin piirre. Lisäksi oli huomattava, miten polymodaalisuus saattoi johtaa mielenkiintoisiin symmetrisiin rakenteisiin. Bartók kuvaa sitä, miten hän yhdisti fryygisen ja lyydisen moodin polymoodiksi, joka sisältää kaikki kromaattisen asteikon kaksitoista säveltä, seuraavasti:

Asettamalla lyydininen ja fryyginen pentakordi päällekkäin siten, että niillä on sama perussävel, tulokseksi saadaan diatoninen pentakordi, joka on täytetty kaikilla mahdollisilla alennetuilla ja ylennetyillä sävelillä. Nämä ilmeisen kromaattiset sävelet ovat kuitenkin tonaalisesti funktioltaan erilaisia kuin aiempien aikakausien kromaattisten tyylien muunnosointujen sävelet. Soinnun kromaattisella muunnosävelellä on suora suhde sen ei-muunnettuun muotoon; se on transitio, joka johtaa [– –] sitä seuraavaan sointuun. Polymodaalisessa kromatii-

kassa sen sijaan alennetut ja ylennetyt sävelet eivät ole ollenkaan muunnosäveliä; ne ovat diatonisen modaalisen asteikon ainesta. (1976c [1943], 376.)

Bartókin lausunto kuvaa selkeästi bimodaalisuutta kahden heptatonisen moodin yhdistelmänä, jolla kaksitoistasävelinen kromaattinen asteikko luodaan. Modaalisia yhdistelmiä pohtiessaan Bartók korostaa, että ”pällekkäin ei asetella vain erilaisia moodeja; sama voidaan tehdä myös tavallisilla duuri- ja molliasteikoilla, tai ollakseni tarkempi, duuri- ja molli-pentakordeilla. Tulokseksi saadaan kolmisointu kaksoisterssillä eli molli- ja duuriterssillä.” (1976c [1943], 367–368.) Bartók (1976c [1943], 376) myös väittää, että modaalisisessa kromatiikassa modaalisten muotojen yhdistyessä niiden diatoniset melodiset funktiot säilyvät. Hän myös huomauttaa, ettei hänen tai Stravinskin musiikissa perussävellajia (tonaalisuutta) voida kutsua duuriksi tai molliksi, koska kolmannen asteen (terssiä) laatua ei ole niissä vakiinnutettu. Bartók kirjoittaa:

Sivumennen sanottuna suuri osa Stravinskin musiikista samoin kuin minun musiikistani näyttää siltä kuin se olisi bitonaalista tai polytonaalista. Siksi polytonaalisuuden pioneereilla oli tapana pitää Stravinskia yhtenä polytonalisti-toverina. Stravinski kuitenkin selvästi kieltää tämän, jopa sellaisten ulkoisten piirteiden kuin ortografian osalta. (1976c [1943], 366–367.)

Diatoniset ja kromaattiset asteikot perustuvat olettamukselle intervallien hierarkiasta, joka on seurausta sävelten olemuksellisesta luonteesta sinänsä; tätä viimeksi mainittua seikkaa ei pidä ylenkatsoa, jos musiikin ajatellaan koostuvan sävelten ”kompositiionista” eli kirjaimellisesti ”yhteen liittämisestä”. Bartók jatkaa:

Ei-hemitoninen pentatoninen asteikko, jota keskeisesti luonnehtii toisen ja seitsemännän asteen puuttumisesta johtuvat hyppyt, ovat täydellinen vastakohta sellaiselle kromaattisen asteikon käytölle, joka luonnehtii esimerkiksi Wagnerin musiikkia. Niinpä me pidämme sitä – varsin alitajuisesti – kaikkein sopivimpana vastalääkkeenä Wagnerin ja hänen seuraajiensa hyperkromatiikalle. (1976c [1943], 364.)

Bartókin sävellystuotannon asteikkovalikoimaan kuuluvat muun muassa pentatoninen asteikko, kokosävelasteikko, kirkkosävellajit, duuri ja molli sekä modaalisen kromatiikan yhdistelmämuodot. Pentatonisten melodisten rakenteiden ohella Bartók kutsui modaalista kromatiikkaa ”modernin unkarilaisen taidemusiikin pääpiirteeksi” (1976c [1943], 376). Bartók viittaa modaaliseen kromatiikkaan tuotantonsa kaikkein yleisimpänä ja leimallisimpana piirteenä ja erottaa sen 1900-luvun harmonisesta kromatiikasta. Bartók antoi tästä keksinnöstään seuraavan mielenkiintoisen kuvauksen:

Todetkaamme, että kansanmusiikissa harmoninen kromatiikka on kerta kaikkiaan mahdollisuus. Ensinnäkin kansanmusiikki on kaikkialla maailmassa joitakin poikkeusalueita lukuun ottamatta monofonista eli yksiäänistä. Toiseksi harmoninen kromatiikka edustaa, ja tämä pätee myös länsimaiseen eurooppalaiseen taidemusiikkiin, enemmän tai vähemmän – jos minun sallitaan sanoa – keinotekoisesta kehitystä, joka vaatii sellaisella ”korkeammalla” asteella olemista, jota ei voida kansanmusiikilta edellyttää. Samoin myöskään modaalinen kromatiikka ei ole kansanmusiikissa mahdollista, koska se edellyttää kahden tai useamman äänen polyfonista rakennetta, jota ei kansanmusiikissa ole olemassa. (1976c [1943], 376–377.)

Bartók kehitti edelleen uusia melodisen kromatiikan rakenteellisia (= ei-koristavia) muotoja, rakenteita, joissa aikaisemmista modaalista velvoitteista on luovuttu mutta keskussäveluskollisuus on säilytetty. Näissä puitteissa Bartók sovelsi teoriaansa ”tonaalista akseleista” (engl. *tonal axes*) tonaaliteetin perustana. Bartókin melodiselle kromatiikalle löytyy vastaavuutta kansanmusiikeista siinä mielessä, että se eroaa eurooppalaisen taidemusiikin muunnosävel-ajattelulle perustuvasta kromatiikasta. Tästä aiheesta Bartók on todennut muun muassa seuraavaa:

[– –] hyvin harvojen [maantieteellisten] alueiden melodiat tai melodiset tyyliä näyttäsivät perustuvan aitoon kromaattiseen järjestelmään. Minkälainen kromaattinen järjestelmä sellainen sitten voisi olla? Yksittäiset sävelet ovat useimmiten puolisävelaskeleen päässä toisistaan; siten niitä ei voida pitää moodien ainesosina. Itse asiassa ne ovat yhtä epäitsenäisiä säveliä kuin diatonisen asteikon yksittäiset sävelet eikä niillä ole mitään keskinäisiä suhteita paitsi niiden suhde perussävelen. Kaikilla kromaattisilla asteikoilla on fiksoitu perussävel. Joka tapauksessa niiden kromatiikka muistuttaa hyvin paljon uutta kromatiikkaa. [– –] Tällaista kromaattista tyyliä on olemassa Pohjois-Algerian arabialueilla ja Dalmatiassa. (1976c [1943], 377.)

Bartókin *Tanssisarjasta* (1923) löytyy kansanlaulujen ja sävellystekniikoiden uusi synteesi. Bartók selitti melodisen kromatiikkansa käyttöä tässä sävellyksessään seuraavasti:

Ensimmäisen ”kromaattisen” melodiani keksin vuonna 1923; käytin sitä *Tanssisarjani* pääteemana. Tämä musiikki muistuttaa jossain määrin arabialaista melodiaa. [– –] Tämyntyyppinen melodinen keksintä oli minun osaltani pelkästään satunnainen poikkeama eikä sillä ollut erityisiä seurauksia. Toisen yritykseni tein vuonna 1926; silloin en yrittänyt matkia mitään sellaista, mikä olisi kansanmusiikista tunnettua. En muista kohdanneeni tämänlaatuista ja tässä laajuudessa tietoisesti kehiteltyä melodista kromatiikkaa missään muualla nykymusiikissa. (1976c [1943], 379–380.)

Elliott Antokoletz (1984, 204–270) kuvaa Bartókin musiikin integratiivista prosessia, joka piilee vaihtelevien melodisten ja harmonisten rakenteiden pinnan alla:

Siinä missä diatoniset laajennukset ilmenevät yhtenä tai toisena kirkkosävellajina aidoissa kansanmelodioissa, oktatoniset laajennukset edustavat alun perin ei-diatonisten kansanmusiikkiainesten abstrakteja muotoutumisia. Lisäksi paikoin Bartókin musiikissa kokosävelasteikot on ymmärrettävissä jonkin kansanmelodian abstraktina laajennuksena. Kaikkia näitä laajennuksia, on ne sitten löydettävissä aitojen kansanmelodioiden joukosta tai ei (kompleksia oktatonista ja kokosävelasteikkaa ei voida), Bartók hyödyntää sekä melodisesti että harmonisesti säveljoukkoina eli perinteisistä tonaalisista funktioista irrotettuina. (Antokoletz 1984, 204.)

Bartók (1976c [1943], 381) viittasi kromaattisten teemojen diatonisen sävelalan laajennuksen periaatteeseen samoin kuin päinvastaiseen diatonisten teemojen kromaattiseen supistamiseen. Tämä kaksisuuntainen periaate hallitsee hänen ”orgaanista” tekniikkaansa jäsentäen melodisia ja harmonisia materiaaleja. Bartók kuvaa tätä tekniikkaansa seuraavasti:

Useimmiten meillä on se vaikutelma, että olemme tekemisissä kokonaan uuden melodian kanssa. Ja tämä tilanne on todellakin erittäin hyvä, koska sillä saavute-

taan moninaisuutta [– –] mutta samalla yhtenäisyys säilyy koskemattomana kahden [kromatiikan] muodon välillä vallitsevien piilevien suhteiden takia. [– –] Jos te ehkä vastustatte tätä sanomalla, että tämä uusi keino on jotenkin keinotekoinen, ainut vastaukseni tulee olemaan, ettei se todellakaan ole sen keinotekoisempi kuin sellaiset vanhat teeman muokkaamiseen liittyvät keinot kuin augmentaatio, diminuutio, inversio ja rapukäännös; itse asiassa rapukäännös vaikuttaa jopa paljon keinotekoisemmalta. (1976c [1943], 381.)

Bartók mainitsee myös muita esimerkkejä, jotka valottavat hänen ”sävelalan laajennuksen” tekniikkaansa:

Varsin yllättävä seikka on huomattu diatonisten melodioiden tiivistämisessä kromaattisiksi. Huomasin sen vasta kuusi kuukautta sitten tutkiessani itsenäisistä kromaattisista melodioista koostuvaa dalmatialaista kromaattista tyyliä. [– –] Tyylin kromaattiset melodiat ovat itse asiassa naapurialueiden diatonisia melodioita, jotka on tiivistetty kromaattiselle tasolle. Tälle teorialle on olemassa kiistämättömiä todisteita, joita en kuitenkaan luettele tässä vaan yhdellä myöhemmistä luennoistani. Tämä teoria tarjoaa hyvin yksinkertaisen selityksen kahden äänen väliselle oudolle etäisyydelle, suurelle sekunnille. Tiivistäminen yksinkertaisesti toimii kahteen suuntaan: melodian horisontaaliseen suuntaan ja intervallien vertikaaliseen suuntaan eli kahden [vierekkäisen] äänen väliseen tilaan. Selvästikin duuri- tai molliterassin etäisyys, joka kaksiäänisessä laulussa usein tavataan, on tiivistetty epätavalliseksi suuren sekunnin etäisyydeksi. (1976c [1943], 382–383.)

Kokosävelkuvioilla on yllättävän pieni asema väitöskirjani tutkimuskohteena olevassa *Herttua Siniparran Linna* -opperassa. Sen sijaan teoksessa on etualalla nelisoinnut. Tämä tosiasia viittaa siihen, että Bartók – ainakin kyseisen operan säveltämisen aikaan – näyttää olleen enemmän kansanmusiikin kuin Schönbergin ajatusten vaikutuksen alaisena. Bartók itse kirjoittaa:

Kun ensimmäistä kertaa käytin kromaattisten melodioiden laajentamista diatonisiksi tai päinvastoin, ajattelin, että olin keksinyt jotakin täysin uutta, sellaista, jota ei koskaan ennen ollut ollut olemassa. Nyt tiedän, että täysin identtinen periaate on ollut olemassa Dalmatiassa taivas yksin tietää kuinka kauan, ehkä useita vuosisatoja. Tämä taas todistaa sen, ettei mitään täysin uutta voi tässä maailmassa keksiä; kaikkein epätavallisimman oloisilla ajatuksilla on tai täytyy olla ollut edeltäjänsä. (1976c [1943], 383.)

Toisin kuin Schönberg Bartók sulauttaa tiheän kromaattisen kontrapunktin kansanmusiikin modaaliseen materiaaliin ja Claude Debussyn läpinäkyvään kudokseen. Schönbergin musiikki on sitä vastoin tonaalisesti ja rytmisesti tällaisista lähteistä vapaata. Bartókin kontrapunktiselle tyyliin ominainen sävellyksellinen tunnusmerkki koostuu melodisten linjojen päällekkäin asettamisesta ja kunkin linjan toteutumisesta omassa sävellajissaan. Tässä on huomattava, että Bartók käytti homofonisia sävelsuhteita laajentaakseen harmonista palettiaan kromaattisen spektrin kaikkiin kahteentoista säveleen pitäen sen silti tonaalisena.

Yhteenvetona Bartókin musiikkia koskevista analyttisistä tarkasteluistani voidaan todeta seuraavaa. Tonaalisuuteen pohjaavat teoreetikot sisällyttävät syntyneen kromatiikan säveltasokeskeiseen, diatoniseen taustaan; atonaalisuuteen pohjaavat teoreetikot sen sijaan oikaisevat diatonisten tekijöiden ohi

hahmottamalla sävelsoluja tai motiiveja, jotka liikkuvat asianmukaisemmin kromaattisessa kaksitoistasävel-avaruudessa (ks. esim. Agawu 1984; Parks 1981). Molemmat lähestymistavat kuitenkin hämärtävät diatonisten tekijöiden yksilöllisyyttä ja koherenttisuutta: ensin mainitut redusoimalla kromatiikan diatonii-kaksi, toiseksi mainitut pilkkomalla diatoniikan ja siten osoittamalla miten se istuu kromaattiseen avaruuteen.

Tässä musiikkianalyttisessä ja Bartók-tutkimuksen perinteessä tarkastelen väitöskirjassani Béla Bartókin oopperan *Herttua Siniparran linna* musiikkia, ennen kaikkea sävelverkkoanalyysin perspektiivissä. Kehitän edellä viitattuihin erilaisiin teoreettisiin näkökulmiin perustuvan analyttisen menetelmän samanaikaisten diatonisten tilojen hahmottamiseksi monimuotoisesti diatonisista ja kromaattisista aineksista koostuvan sävelalueen sisällä. Menetelmän ansiosta diatoniset melodiat säilyvät analyysissä muuttumattomina, mikä mahdollistaa sen, että diatoninen samanaikaisuus on ymmärrettävissä ei-reduktiivisesti, ilman sävelkeskuksiin turvautumista tai kokonaisten diatonisten kombinaatioiden määrittämistä.

Ennen kaikkea sävelmateriaalia analysoidaan tutkimuksessani yhdistämällä, täydentämällä ja laajentamalla Ernő Lendvain, Elliot Antokoletzin, Paul Wilsonin ja Allen Forten sekä Bartókin omia tutkimuksia. Sävelsarjojen esittämismetodina käytetään Aarre Joutsenvirran sävelverkkoneliötä, mikä myös tuo Bartók-tutkimukseen uuden näkökulman. Päätehtävänä on osoittaa, että kyseisen oopperan keskeinen sävelsarja {0,1,4} yhdistää teoksen erilaisia sävelaineistoja melodisella pintatasolla ja harmonisella makrotasolla. Mainittu sävelsarja esiintyy oopperassa myös useiden nelisointujen alasarjana. Tämä sävelsarja toimii *Herttua siniparran linnassa* yhdistävänä tekijänä myös teemojen, jaksojen ja kohtausten välillä.

Kirjallisuus

- Agawu, V. Kofi 1984. Analytical Issues Raised by Bartók's *Improvisations* for Piano, Op. 20. *Journal of Musicological Research* 5 (1–3): 131–163.
- Antokoletz, Elliott 1984. *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Bartók, Béla 1976a [1920]. The Problem of the New Music. Ks. Suchoff (ed.) 1976. 455–459. [Orig. Das Problem der neuen Musik.]
- 1976b [1921]. Hungarian Folk Music. Ks. Suchoff (ed.) 1976. 58–70. [Orig. La musique populaire hongroise.]
- 1976c [1943]. Harvard Lectures. Ks. Suchoff (ed.) 1976. 354–392.
- 1976d [1945]. Introduction to Béla Bartók Masterpieces for the Piano. Ks. Suchoff (ed.) 1976. 432–433.
- Oramo, Ilkka 1977. *Modaalinen symmetria: Tutkimus Bartókin kromatiikasta*. Acta Musicologica Fennica 10. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- 1980. Modale Symmetrie bei Bartók. *Die Musikforschung* 33: 450–464.
- 1982. Die notierte, die wahrgenommene und die gedachte Struktur bei Bartók. *Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae* 24 (3–4): 439–449.

- Parks, Richard 1981. Harmonic Resources in Bartók's 'Fourths'. *Journal of Music Theory* 25 (2): 245–274.
- Proctor, Gregory 1978. *Technical Bases of Nineteenth-Century Chromatic Tonality: A Study in Chromaticism*. Ph. D. Diss. Princeton, NJ: Princeton University.
- Schoenberg, Arnold 1984. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein, transl. Leo Black. London: Faber & Faber. [Orig. *Arnold Schönberg: Stil und Gedanke*.]
- Stevens, Halsey 1976. *The Life and Music of Béla Bartók*. London & New York, NY: Oxford University Press.
- Suchoff, Benjamin (ed.) 1976. *Béla Bartók Essays*. The New York Bartók Archive Studies in Musicology 8. Sel. & ed. B. Suchoff. New York, NY: St. Martin's Press.
- Webern, Anton 1975 [1960]. *The Path to the New Music*. Transl. Leo Black. New Jersey, NJ: International Edition. [Orig. *Der Weg zur neuen Musik*.]

Musiikki ja eksistentiaalinen ahdistus¹

Matti Huttunen

Juha Torvinen: *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura 2007. 271 s.

Fenomenologia tuntuu olevan jatkuvasti ajankohtainen aihe musiikintutkimuksessa. Jo fenomenologian perustaja Edmund Husserl käytti musiikkia esimerkkinään tavastamme tiedostaa ajan kulkua. Muita varhaisia musiikin fenomenologeja olivat muun muassa Husserlin ystävä Carl Stumpf, Husserlin oppilas Roman Ingarden ja Martin Heideggerin oppilas Heinrich Bessler. Stumpf, Ingardenin ja Besslerin tutkimukset hahmottavat hyvin musiikkifenomenologian kenttää. Stumpf tutki musiikin havaintoa. Hän teki akustiikkaa ja hahmopsykologiaa lähestyneitä tutkimuksia konsonanssi-ilmiöstä. Ingarden oli kiinnostunut musiikkiteoksen olemuksesta. Hänen tutkimustyönsä itse asiassa käynnisti keskustelun musiikkiteoksen ontologiasta. Bessler tutki musiikin kuulemista ja sovelsi pohdinnoissaan Heideggerin eksistentiaalifilosofiaa.

Toisen maailmansodan jälkeen muun muassa puolalainen Zofia Lissa ja saksalaisen musiikkitieteen suurnimi Carl Dahlhaus käyttivät tutkimuksissaan fenomenologian käsitteitä. Fenomenologia on vaikuttanut meidän päiviimme asti myös englanninkieliseen musiikkitieteeseen. Se on ollut esimerkiksi yksi niin kutsutun ”uuden” tai ”kriittisen” musiikkitieteen taustatekijöistä. Osa musiikkifenomenologisesta kirjallisuudesta on valitettavasti ollut eräänlaista triviaalifenomenologiaa: Husserlin ja Heideggerin ideoita on sovellettu arkipäiväisesti ymmärtämättä niiden radikaalia luonnetta. Fenomenologista musiikintutkimusta luonnehtii haja-

¹ Kirjoitus perustuu esitarkastajan ja vastaväittäjän lausuntoihin.

naisuus. Sana ”fenomenologia” nähtävästi soveltuu kuvaamaan mitä erilaisimpia suuntauksia. Yksi syy tähän lienee se, että fenomenologia on ollut eräänlainen tieteellinen statuskäsite: siinä missä 1800-luvun musiikinteoreetikot yrittivät saada tutkimuksilleen luonnontieteen statuksen, eräät myöhemmät kirjoittajat ovat pyrkineet nostamaan tutkimustensa arvoa kutsumalla niitä fenomenologisiksi.

Fenomenologia liittyy kiinnostavalla tavalla myös kahden merkittävän saksalaisteoreetikon – Hugo Riemannin ja Theodor W. Adornon – tuotantoihin. Riemannin tieteellisen tuotannon tavoitteena oli todistaa duuri-molli-tonaalisuuden – ja erityisesti Riemannin loppuunsaattaman tonaalisuuden funktioteorian – luonnollisuus. Riemann tutki aluksi äänen fysikaalisia ominaisuuksia mutta todettuaan kehittävänsä ”alasävelsarjan” fiktiiviseksi hän siirtyi pohtimaan ihmismielen suhdetta musiikkiin. Hän loi teorian tonaalisuutta selittävästä ”sävelmiel-teistä” tai ”-mielikuvista” (saks. *Tonvorstellung*). Riemann oli erittäin vaikuttunut Stumpfin konsonanssitutkimuksista, joten saattaa olla, että Riemann tavoitteli myöhäistuotannossaan jonkinlaista fenomenologista teoriaa musiikista. On kuitenkin kiistelty siitä, lähestyivätkö Riemannin myöhäiset teoriat sittenkin enemmän uskantilaisuutta vai edustivatko ne yksinkertaisesti naiivia empirismää.

Adorno aloitti filosofisen uransa 21-vuotiaana, vuonna 1924, valmiiksi saamallaan väitöskirjalla Husserlin filosofiasta. Adorno jatkoi Husserlin filosofian tutkimista vielä 1930-luvulla. Toisen maailmansodan jälkeen hän alkoi ankarasti kritisoida Heideggerin eksistentialismia. Hänen kohteenaan olivat erityisesti eräät Heideggerin seuraajat, joiden filosofiasta hän käytti nimitystä ”*Heideggeri*”. Olisi vielä syytä pohtia, missä määrin Adornon keskeiset ideat – erityisesti objektin rehabilitaatio ja ajatus musiikin sosiaalisen salakirjoituksen avaamisesta – sisältävät fenomenologisia vaikutteita. Adorno ja Heidegger tapasivat toisensa tietävästi vain kerran, vuonna 1929.

Suomessa Arvo Sotavalta julkaisi vuonna 1923 konsonanssiteoriaa koske- neen väitöskirjansa, joka tuli pyrkimyksissään lähelle Stumpfin tutkimuksia. Toisen maailmansodan jälkeen Eino Roiha mainitsi Stumpfin tutkimukset vuonna 1949 ilmestyneessä kirjassaan *Johdatus musiikkipsykologiaan*. Viittaukset fenomenologiaan ovat olleet meikäläisessä musiikkikirjallisuudessa melko satunnaisia, kunnes viime vuosina on ilmestynyt useita aiheeseen liittyviä tutkimuksia (näitä ovat tehneet muun muassa Marko Aho 2004 & 2005, Anneli Arho 2004 ja Eero Tarasti 2006). Osassa tutkimuksia (muun muassa Marja Vuoren väitöskirjassa vuodelta 2002) fenomenologia on tosin näyttäytynyt enemmän laadullisen tutkimuksen menetelmänä kuin filosofisena oppisuuntana.

Juha Torvisen väitöskirja on kunnianhimoinen, perusteellinen ja ehyt yritys tutkia yhtä fenomenologian aspektia – heideggerilaista ahdistuskäsitettä – musiikin kontekstissa. Torvisen teesi on, että musiikki kanavoi ja ilmentää nykyajalle tyypillistä eksistentiaalista ahdistusta. Hän painottaa tutkivansa ahdistusta ”eksistentiaalis-ontologisena”, ei psykologisena ilmiönä. Periaatteellisella tasolla tämä jaottelu on selvä – olkoonkin että lienee mahdotonta tehdä fenomenologista taiteentutkimusta astumatta hetkeksikään psykologian puolelle. Torvinen seuraa Heideggerin ajatusta, jonka mukaan ahdistus on vastaus maailman merkityksettömyyden kokemukseen.

Työssä viitataan klassisen fenomenologian ohella eräiden ranskalaisten kulttuuriteoreetikkojen (René Girard, Jacques Attali, Vladimir Jankélévitch) teksteihin sekä uusimpaan anglo-amerikkalaiseen musiikkitieteeseen. Torvisen kirja liittyy siis läheisesti musiikintutkimuksen ajankohtaisiin kysymyksiin. Sillä on yhtymäkohtia myös Helsingin yliopistossa viime vuosina tehtyihin psykoanalyysiin liittyviin musiikkitieteen väitöskirjoihin (Lång 2004, Välimäki 2005).

Tutkimuksen alku käsittelee laajasti Heideggerin filosofiaa ja fenomenologista musiikintutkimusta. Torvinen on lukenut Heidegger-lähteensä huolellisesti, ja hän pystyy välittämään Heideggerin paikoin vaikeaselkoiset ajatukset lukijalle ymmärrettävästi ja informatiivisesti. Heideggerin kohdalla ongelmaksi tosin tahtoo aina tulla se, että hänen näkemyksiään on vaikea selittää muilla kuin hänen omilla termeillään.

Torvinen selvittää kiitettävästi myös fenomenologisen musiikintutkimuksen historiaa ja osoittaa samalla, miten epäyhtenäisen kokonaisuuden tämä suuntaus muodostaa. Hän nostaa fenomenologisen musiikintutkimuksen vastakohtaksi "positivistis-formalistisen" musiikkianalyysin. "Positivistis-formalistinen" musiikkianalyysi mainitaan työssä useita kertoja ilman, että Torvinen kertaaakaan mainitsisi siitä selviä esimerkkejä. Jos Torvinen tarkoittaa tällä perinteistä muoto-oppia tai siihen perustuvaa niin kutsuttua konservatorioanalyysia, niin hänen kannattaisi muistaa, että muoto-opin juuret ovat Hegelin filosofiassa: muoto-opin perustaja A. B. Marx uskoi, että musiikin keskeiset muototyytit ovat historiallisen järjen ilmentymiä musiikissa. Torvisen tapa ymmärtää musiikkianalyysi laajasti minkälaiseksi tahansa soivan tai kirjoitetun musiikin tarkasteleksi vastaa eräiden muiden viimeaikaisten tutkimusten näkemystä.

Torvisen mukaan nykyisessä musiikkikulttuurissa ja musiikintutkimuksessa on siirrytty "lokaalien ontologioiden" aikaan. Tämä sopii hyvin yhteen sen Lauri Rauhalalta omaksutun vaatimuksen kanssa, että tutkijan tulee olla tietoinen tutkimukseensa sisältyvästä "ontologisesta ratkaisusta". Tästä Torvinen päätyy kysymykseen tieteen intersubjektiiivisuudesta. Tärkeäksi tekijäksi nousee musiikin auditiivisuus, jolla on keskeinen asema työn loppuun sijoittuvassa Bergman-analyysissa.

Torvisen tutkimus osoittaa kokonaisuudessaan seikan, joka pätee moniin kuuluisiin filosofiin: vaikka heidän (tässä tapauksessa Heideggerin) tuotannoissaan on vain vähän mainintoja musiikista, heidän perusajatuksiaan voidaan soveltaa kiinnostavalla tavalla musiikkiin.

Tutkimuksen ansioksi on luettava se, että tekijä ei tyydy käsittelemään aihetta vain teoreettisella tasolla, vaan hän selventää näkemyksiään kolmen esimerkin avulla. Luvut 5–7 käsittelevät laajasti musiikkiteoksen käsitettä, kitaran hajottamista rock-musiikissa sekä Erik Bergmanin teosta *Colori ed Improvisazioni*.

Teoskäsitettä koskeva luku on mielestäni kirjan ansiokkain. Luku on tähän mennessä perusteellisin suomenkielinen katsaus musiikkiteokseen kohdistuneeseen filosofointiin. Torvinen tarkastelee musiikkiteoksen olemusta neljältä kannalta (analyttinen filosofia, teoksen käsitteen historia, teoksen epistemologinen luonne ja teoksen eksistentiaalis-ontologinen aspekti). Vastoin monien

muiden aikamme tutkijoiden käsitystä Torvinen asettuu kannattamaan teos-käsitteen käyttöä musiikintutkimuksessa: teos voi toimia musiikkia jäsentävänä "epistemologisena kategoriana". "Eksistentiaalis-ontologinen" aspekti korostaa teoksen luonnetta "projektina". Torvinen laajentaa näin teos-käsitteen tarkastelun ahtaassa mielessä käsitetyn ontologian ulkopuolelle musiikkiteoksen esteettisiin aspekteihin.

Luku 5, jonka aiheena on kitaran hajottaminen 1970-luvun vaihteen rock-musiikissa, osoittaa, että Torvisella on valmiuksia tutkia myös populaarimusiikkia. Ilmiötä on tutkittu musiikkitieteessä toistaiseksi vähän. Kuulin tosin vuonna 2000 Southamptonissa järjestetyssä *Performance 2000* -kongressissa Nicholas Cookin esitelmän aiheesta. Esiteltyään kitaranhajottamisen historiallista taustaa Torvinen siirtyy Girardin uhras-idean kautta tarkastelemaan Heideggerin esittämää teknologian kritiikkiä. Torvinen esittää tässä yhteydessä erittäin rohkeita johtopäätöksiä, mutta maltaa argumentoida näkemystensä puolesta loppuun asti. Tässä nähdään yksi mannermaisen filosofian piirteistä: keskieuropalainen filosofia ei ole yhtä intersubjektiivista kuin analyttinen, mutta se tarjoaa parhaimmillaan huomattavan informatiivisia tuloksia. Toisaalta juuri tässä luvussa Torvisella on lieviä vaikeuksia pitää tarkastelunsa puhtaan filosofisena ja kulttuurikriittisenä: eräät tekstin kohdat lähestyvät selvästi syvyyopsykologiaa.

Kaksi esimerkkiä (Michelangelo Antonionin elokuva *Blow-Up* [1966] ja Deep Purple -yhtyeen konsertti vuodelta 1974) ovat valaisevia. Torvinen rajaa tarkastelunsa vain raivokohtausta muistuttaviin hajottamistilanteisiin. Jimi Hendrixin esiintyminen, jossa kitaran särkeminen vaikutti ennalta suunnitellulta, ei Torvisen mukaan edusta hänen käsittelemäänsä ilmiötä.

Heideggerin teknologiakritiikin suhde kitaranhajottamiseen jää tekstissä hieman epämääräiseksi. On kysyttävä, mikä on Heideggerin aikakauden (tässä tapauksessa erityisesti toisen maailmansodan jälkeisen Saksan Liittotasavallan) suhde 1970-luvun vaihteen angloamerikkalaiseen rockiin ja edelleen meidän aikaamme. Meidän aikaamme on käytössä huomattavasti enemmän luokkarajat ylittävää teknologiaa (digivideokamera, internet, farmari-Volvo). Teknologia on tullut yksilönvapauden tärkein symboli. Mitä kitaranhajottajat oikein rikkoivat: 1800-luvulta meidän päiviimme ulottuvan teknologia-ajattelun? Heideggerille läheisimmän teollisen kulttuurin? Energiakriisiä edeltäneen amerikkalaisen teollisuusihanteen kuuraketteineen ja muskeliautoineen?

Bergmanin teosta *Colori ed improvvisazioni* koskeva luku valaisee parhaiten Torvisen käsitystä musiikista ahdistuksen "(re)presentoijana". Torvinen luonnehtii tätä asiaa hieman vaihtelevin ilmauksin. Tulkintani mukaan näistä nousee esiin näkökohta, jota Torvinen ei eksplisiittisesti mainitse. Torvinen näyttää kannattavan eräänlaista musiikin kuvateoriaa. Musiikki ei hänen mukaansa vain – Nelson Goodmanin termiä käyttäkseni – eksemplifioi ahdistusta, vaan sillä on jonkinlainen isomorfinen tai ikoninen suhde ahdistukseen.

Torvinen menee Bergman-luvussa tavanomaisen struktuurianalyysin ulkopuolelle ja lähestyy niin kutsuttua musiikkihermeneutiikkaa. Auditivisuus on Torvisen analyysin keskeinen maksimi. Viime kädessä analyysi on heideggerilaisten *Stimmungien* analyysia. (Hieman huvittava assosiaatio löytyy termin

Stimmung käytöstä Ilmari Krohnin *Stimmungsgehalt*-analyysieihin. Ehkäpä saksaa erinomaisesti taitanut Krohn tunsi samat *Stimmung*-termin konnotaatiot, joita Torvinen tutkimuksessaan luettelee!)

Torvinen ei hyväksy aikaisempia yrityksiä löytää Bergmanin teoksesta ”sinfonisia” rakenteita. Teos on Torvisen mukaan eräänlainen väritutkielma. Keskeiseksi tekijäksi analyysissa tulee teoksessa toistuva ”huokausele”. Torvisen analyysin kohdalla voi keskustella ”huokauseleen” luonteesta: kuvaus eleen funktiosta barokkimusiikissa on ansiokas, mutta lukija jää silti epäilemään, onko alaspäisellä puoliaskeleella sama merkitys tonaalisessa kuin atonaalisessa musiikissa. Analyysinsa lopussa Torvinen erittelee vakuuttavasti *Colorin* olemusta teknologian kritiikkinä.

Juha Torvisen väitöskirja on ansiokas musiikkifilosofinen tutkimus. Tekijä tuntee vaikeaselkoiset lähteensä hyvin eikä sorru musiikkifenomenologisen tutkimuksen tavallisimpiin synteihin: lähteiden pinnalliseen ja impressionistiseen lukemiseen ja fenomenologialle ominaisen minä-perspektiivin arkipäiväistämiseen. On myös ilahduttavaa, että nuoren polven tutkija on ottanut lähtökohdakseen saksalaisen filosofian täydentäen näin viimeaikaisten suomalaisten väitöskirjojen suuntautumista englannin- ja ranskankieliseen kirjallisuuteen.

Kirjallisuus

- Adorno [Wiesengrund], Theodor 1924. *Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie*. Frankfurt am Main.
- 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.
- Lång, Markus 2004. *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen*. *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* 11. Helsinki: Helsingin yliopisto, Musiikkitiede.
- Roiha, Eino 1949. *Johdatus musiikkipsykologiaan*. Jyväskylä: Gummerus.
- Sotavalta, Arvo 1923. *Zur Konsonanztheorie*. Helsinki.
- Tarasti, Eero 2006. Existential and Transcendental Analysis of Music. *Studia Musicali* 34 (2): 233–266.
- Vuori, Marja 2002. *Katson, soitan, läpielän: Pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. *Acta Semiotica Fennica* 21, Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: Finnish Society for Semiotics & International Semiotics Institute.

Matti Huttunen on filosofian tohtori, joka jäi eläkkeelle Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorin virasta vuonna 2005.

Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa vain perustellussa erikoistapauksessa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta.

Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle mieluiten sähköpostin liitetiedostona tai levykkeellä. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajalle samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. Word, WP, MacWrite, Claris). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto.

Tekstin muotoilu

Tekstin muotoilun olisi hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, se kannattaa mieluummin toimittaa taittavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkinä viivana "—" (ei "-" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla pitäisi merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoi. Laulujen nimet merkitään lainausmerkein. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet

pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY. 242–244.

Lähdeluettelo ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja ”*Musiikki 1/1995*” tai vain ”*Musiikki 1*”. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”*Teoksessa teoksen nimi*”. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym. tallennetaan esim. pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvia pdf- tai eps-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €
- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Helsinki, 2005. 25 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki, 2007. 25 €

Musiikkitieteen kirjasto

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

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

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

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2006 6,70 € numero

Musiikki 1984–1992 5,00 € numero

Musiikki 1980–1983 3,40 € numero

Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

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

Artikkelit

- Riitta Rautio: Musiikin merkitys ja sen verbalisointi.
Kognitiivisen semantiikan näkökulma musiikkia
koskevien metaforisten luonnehdintojen tulkintaan 3
- Ano Sirppiniemi: Miten masteroida Reasonilla?
Musiikkiohjelmistojen käyttäjät ja populaarimusiikin
tuottamisen tekniikat..... 23
- Erkki Huovinen: Kattosoinnut, peittävyys ja kompleksisuus.
Vertaileva näkökulma myöhäis- ja jälkitonaalisen
musiikin harmonia-analyysimenetelmiin 50

Puheenvuorot, arvostelut, lehtiöt ja katsaukset

- Marjaana Virtanen: Musiikkiteos neuvottelun kohteena. Tutkimus
Einojuhani Rautavaaran pianokonserttojen harjoituksista 92
- Matti Huttunen: Kehkeytyvät teokset (*Marjaana Virtanen, Musical Works
in the Making. Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances
of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*) 97
- Jani Suominen: Taidetta vai teollisuutta?
Kulttuuriteollisuus-seminaari Helsingissä 13.–14.6.2007 101

Kannen kuva: Propellerhead Reason -ohjelmiston käyttöliittymä.

Musiikki-lehden ilmoitushinnat; **Etusisäkansi** 200 euroa; Muut sivut **1/1 s.** 180 euroa; **1/2 s.** 100 euroa; **1/4 s.** 60 euroa; **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat mustavalkoisia. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Susanna Välimäki, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24681; susanna.valimaki@helsinki.fi

Artikkelikutsu Musiikki-lehden

Muusikkous-teemanumeroon

Musiikki-lehti julkaisee vuonna 2009 muusikkous-tutkimukselle omistetun teemanumeron.

Muusikkous-tutkimus on jatkuvasti kasvava ala, jossa tutkitaan erilaisista lähtökohdista käsin musikkoja ja muusikoiden toimintaa. Muusikkous-tutkimuksessa musiikkia, musiikkikulttuuria ja musiikinhistoriaa jäsennetään muusikon kokemuksen, tiedon ja käytäntöjen kannalta. Metodisesti muusikkous-tutkimus on liikkeessä, ja yksi teemanumeron tavoitteista onkin saada näkyviin niitä monenlaisia tutkimusotteita ja tietämisen tapoja, joista käsin muusikkoutta voidaan tutkia.

Pyydämme lähettämään 500 sanan abstraktit tekeillä olevista artikkeleista 1.12.2007 mennessä ja valmiit artikkelikäsitelmät viimeistään 1.8.2008 sähköpostin liitetiedostoina. Numero valmistuu syksyn 2008 aikana. Numeron toimittamisesta vastaavat Anne Sivuoja-Gunaratnam (asivuoja@siba.fi) ja Kari Kurkela (kakarukel@siba.fi). Pyydämme kirjoittajia tutustumaan Musiikki-lehden kotisivulla oleviin ohjeisiin kirjoittajille <http://www.musiikkilehti.fi/> >> ohjeita kirjoittajille.

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto; www.musiikkilehti.fi; fax (09) 191 24755; **Päätoimittaja:** Susanna Välimäki, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24681, susanna.valimaki@helsinki.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Tuomas Eerola, Maija Fredrikson, Erkki Huovinen, Kjell Lemström, Markus Mantere, Tuire Ranta-Meyer, Riitta Rautio, Juha Torvinen, Susanna Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sanna Qvick, Turun yliopisto, Musiikkitieteen laitos, 20014 Turun yliopisto, sanqvi@cc.jyu.fi; **Tilaukset:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhjo vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Musiikin merkitys ja sen verbalisointi

Kognitiivisen semantiikan näkökulma musiikkia koskevien metaforisten luonnehdintojen tulkintaan

Riitta Rautio

Monilla meistä lienee omakohtaisia kokemuksia siitä, että musiikki kykenee aktivoimaan mielikuvitustamme ja herättämään erilaisia assosiaatioita. Musiikki koetaankin usein merkitykselliseksi juuri siksi, että se nostaa esiin tunteita, muistoja ja ajatuksia sekä tuo mieleen konkreettisia tapahtumia ja objekteja. Puhuessaan musiikista arkikokemuksesta tutuin käsittein tavallinen kuulija ei kuitenkaan tiedä astuneensa musiikin semantiikan kiistanalaiselle kentälle. Tutkijat nimittäin kiistelevät siitä, voiko musiikki ylipäätään välittää semanttisia merkityksiä, jotka liittyvät soivan musiikin ulkopuolisiin ilmiöihin (ks. esim. Bicknell 2002). Kuvaavaa onkin, että kuulijoiden mielessä spontaanisti syntyvät assosiaatiot ovat usein jääneet filosofis-esteettisten ja semioottisten merkitysteorioiden ulkopuolelle. Esimerkiksi Roger Scruton (1997, 145) varoittaa sekoittamasta toisiinsa teoksen merkitystä ja teoksen kuulijoissa herättämiä assosiaatioita, joista jälkimmäisessä on kyse ”vain musiikin merkityksestä kuulijalle itselleen”. Tähän vähäpätöisempänä pidettyyn musiikillisen merkityksen lajiin artikkelini kuitenkin tarttuu. Pysin artikkelissani osoittamaan, että kuulijoiden tuottamat verbalisoinnit ovat musiikin semanttisten merkitysten kannalta tärkeä tutkimuskohde. Teoreettisena viitekehystenä tarkastelussani toimii kognitiivinen semantiikka, joka tutkii merkitysten ja niiden kielellisten ilmauksien välistä suhdetta.

Musiikin semantiikan katson käsittävän ne musiikkiin liitetyt merkitykset, joita kommunikoidaan ”ulkomusiikillisilla” ilmauksilla.¹ Artikkelini kannalta käyttökelpoinen on Jean-Jacques Nattiez'n (1990, 104) määritelmä musiikin semantiikasta musiikin ulkopuolisiin assosiaatioihin pohjautuvien verbalisointien tutkimisena. Keskeiseksi kysymykseksi nousee siis se, miten kuulija *käsitteellistää* ymmärryksensä musiikista.

Musiikin semantiikan ongelma ja kognitiivinen semantiikka

Musiikillisen merkityksen tarkastelussa käytetty termi *semantiikka* on lainattu kielen tutkimuksesta, jossa perinteisesti tehdään ero kielen semanttisen ja syntaktisen ulottuvuuden välillä. Kielen yhteydessä semantiikalla tarkoitetaan kielellisten

¹ Termi *ulkomusiikillinen* on syytä esittää lainausmerkeissä, sillä kuten artikkelissani tulen argumentoimaan, ero musiikillisen ja ns. ulkomusiikillisen välillä on keinotekoinen.

merkkien merkitysten tutkimista. Perinteisissä merkitysteorioissa merkki oletetaan kolmiulotteiseksi, merkin muodon, merkitysisällön ja sen viittaaman olion muodostamaksi kokonaisuudeksi.² Musiikillinen merkitys on jaoteltu vastaavalla tavalla semanttiseen ja syntaktiseen merkitykseen. Semanttiseen merkitykseen on perinteisesti viitattu sellaisilla termeillä kuin ulkoinen (engl. *extrageneric*, *extroversive*), referentiaalinen tai ekspressiivinen merkitys erotuksena musiikin syntaktisesta merkityksestä, joka mielletään sisäiseksi, ei-referentiaaliseksi tai rakenteelliseksi merkitykseksi (ks. Agawu 1991, 24; 1999, 145). Ulkoisella merkityksellä tarkoitetaan tällöin tulkintoja musiikin liittymisestä ei-musiikillisiin objekteihin, kuten esimerkiksi ajatuksiin, asenteisiin, affektiivisiin tiloihin, toimintaan, tapahtumiin ja fysikaalisiin objekteihin (Coker 1972, 147).³

Kielellisen semanttisen merkityksen ottaminen ikään kuin musiikillisen merkityksen tutkimuksen esikuvaksi on kuitenkin todettu ongelmalliseksi (esim. Nattiez 1990, 115). Musiikkia ei voida kaikissa suhteissa rinnastaa kieleen. Esimerkiksi Kofi Agawu (1999, 146), verratessaan systemaattisesti kieltä ja musiikkia keskenään, päätyy toteamaan, että musiikki ei ole kieli (ks. myös Cook 2001, 177; Bicknell 2002, 260). Kieli ei myöskään välttämättä ole, toisin kuin usein väitetään, semanttisesti täsmällisempää kuin musiikki (ks. esim. Monelle 2000, 11). Musiikin vertaamista kieleen vaikeuttaa edelleen se, etteivät kielentutkijakaan ole yksimielisiä kielen merkitysten luonteesta.

Viimeisen kahden vuosikymmenen aikana kielen tutkimuksessa on esitetty voimakasta kritiikkiä objektivistisia merkitysteorioita kohtaan, joiden merkitysnäkemyks perustuu kielellisen yksikön ja objektiivisen todellisuuden välisen suhteen tarkasteluun. Kognitiivisessa semantiikassa (Lakoff 1986; Johnson 1987) ja käsiteseantiikassa (Jackendoff 1987) tarkastelun keskipisteeksi on nostettu merkityksiä tulkitseva ihminen. Kognitiivinen semantiikka ei hyväksy ajatusta objektiiviseen todellisuuteen suoraan kuvautuvasta merkistä, vaan sen mukaan olennaista on ymmärtää mentaalisten prosessien toimintaa merkin ja ulkoisen maailman yhdistäjänä. Kognitiivisesta näkökulmasta katsottuna todellisuus on jotain, joka konstruoituu ulkoisen maailman ja merkityksiä tulkitsevan subjektin mentaalisten representaatioiden vuorovaikutuksessa (Jackendoff 1987, 128). Merkityksiä voidaan kognitiivisen näkemyksen mukaan tutkia tarkastelemalla sitä tapaa, jolla ihminen kognitiivisten prosessiensa tukemana käsitteellistää kokemuksiaan maailmasta (Langacker 1990, 2).

² Kahtiajakoa merkitys-referentti on kuvattu mm. käsittepareilla *meaning-reference* (W. V. Quine), *Sinn-Bedeutung* (Gottlob Frege); *konnotaatio-denotaatio* (John Stuart Mill) ja *intensio-ekstensio* (Rudolf Carnap) (ks. Niiniluoto 2000, 17). Käsittepareja on sovellettu myös musiikkiin. Musiikin ulkopuolisiin ilmiöihin ja objekteihin viittaamisesta on käytetty termejä referentiaalinen ja denotatiivinen merkitys, kun taas tilanteesta tai kontekstista riippuvaista merkitystä on kutsuttu konnotatiiviseksi merkitykseksi (Monelle 2002 [1992], 14).

³ Aiemmissä merkitysteorioissa musiikillisen ja ei-musiikillisen suhdetta on tulkittu mm. representaationa (engl. *representation*) (mm. Kivy 1984), ilmaisuna (engl. *expression*) (mm. Scruton 1997) tai metaforisena eksemplifikaationa (Goodman 1988).

Tätä taustaa vasten ei ole yllättävää, että myös musiikillisia merkitysteorioita on aivan viime aikoina alettu arvioida uudelleen kognitiivisesta näkökulmasta käsin (esim. Spitzer 2004). Kritiikki on tällöin kohdistunut muun muassa perinteiseen semioottiseen lähestymistapaan musiikin merkityksen tutkimuksessa. Vaikka kiinnostus soveltaa kognitiivista semantiikkaa musiikkiin on viime vuosina selkeästi lisääntynyt (esim. Zbikowski 1998 & 2002; Saslaw 1996; Brower 2000), on kognitiivista semantiikkaa tähän mennessä sovellettu kuulijan spontaanien merkityskokemusten ja niiden verbalisointien selittämiseen suhteellisen vähän (ks. kuitenkin Kleinen 1997).

Tässä artikkelissa pohdin semioottisten merkitysteorioiden rajoittuneisuutta ja kognitiivisen semantiikan mahdollisuuksia selittää kuulijan musiikkia koskevia, ”ulkomusiikillisia” verbalisointeja. Yhdistäessään musiikin johonkin toiseen, ei ensisijaisesti musiikkiin liittyvään kokemuksen tai tiedon alaan, nämä verbalisoinnit (käsitteellistykset) ovat luonteeltaan metaforisia. Tämän vuoksi keskeiseksi käsitteeksi tarkastelussani nousee *metafora* erityisesti kognitiivisen semantiikan määrittelemässä merkityksessä. Metaforisten käsitteellistysten tutkimiseksi keräsin kuulijoilta sanallisia luonnehdintoja lyhyistä musiikinäytteistä, joista yhtä näytettä koskevat tulokset raportoin tässä artikkelissa. Käytän myös muita näytteitä koskevia luonnehdintoja analyysesimerkkiä edeltävän teoreettisen pohdinnan havainnollistamisessa.

Semantiikan tutkimus musiikkisemiotiikassa

Musiikin semanttisia merkityksiä on tutkittu aiemmin lähinnä semioottisten teorioiden viitekehyksessä, musiikillisten merkkien signifikaationa. Musiikkisemiotiikan ensimmäisessä ns. strukturalistisessa vaiheessa (esim. Nicholas Ruwet, Jean-Jacques Nattiez, Jean Molino) merkitykset sijoitettiin musiikin rakenteeseen, jota siten tarkasteltiin itseensä viittaavana järjestelmänä vailla musiikin ulkopuolisia (semanttisia) merkityksiä (Välimäki 2005, 114). Vaikka musiikkisemioottisissa tutkimuksissa (esim. Tarasti 1994; Grabócz 1996) on sittemmin pyritty huomiomaan sekä rakenteellinen että semanttinen merkitys (Välimäki 2005, 115–116), on musiikkisemioottisen tarkastelun ongelmana toistuvasti pidetty keskittymistä rakenteeseen referentiaalisuuden kustannuksella. Monet musiikkisemiootikot nojaavat edelleen kielitieteilijä ja semiootikko Ferdinand de Saussureen (1990 [1916], 118), joka pitää merkin suhdetta toisiin merkkeihin tärkeämpänä merkin ominaisuutena kuin merkkiin sinänsä liittyvää ideaa tai merkitystä. Musiikin tutkimuksen yhteydessä semiootikkojen onkin sanottu olevan kiinnostuneempia musiikin kyvystä viitata itseensä kuin itsensä ulkopuolelle (Swain 1996, 135–136) tai keskittyvän sisällöistä tyhjiin merkkien ja niiden muodostaman systeemin tarkastelemiseen (Monelle 2002 [1992], 10). Referentiaalisuuden suhteen semiotiikan ja semantiikan on jopa katsottu määrittävän toistensa vastakohdiksi, kuten Agawu (1991, 14) on Émile Benvenisteen viitaten todennut (ks. Benveniste 1981, 20).

Yksi semioottisen merkitystutkimuksen lähtökohdista on ollut Saussuren (1990 [1916], 67) esittämä oletus *merkitsijän* ja *merkityn* välisen suhteen arbitrarisuudesta. Merkitsijän liittämällä tämän teorian mukaan merkittyyneen vain tapa tai sopimus. Musiikkiin sovellettuna tämä tarkoittaisi sitä, että kaikki legitiimit musiikilliset merkitykset olisivat täysin musiikillisiin konventioihin perustuvia. Merkityksiä ei näin ollen voisi tunnistaa spontaanisti pelkästään musiikillisesta ääni-ilmiöstä.

Merkitsijän ja merkityn erottelemiseen nähden maltillisempaa kantaa edustaa Charles Sanders Peircen kolmijakoinen merkkikäsite, jossa sopimukseen perustuvan *symbolisen* merkityksen lisäksi otetaan huomioon ne tilanteet, joissa merkitsijän ja merkityn yhteys ei ole arbitraarinen vaan sisällöllinen tai assosiaatiivinen. Tällaista merkityksen lajia edustavat Peircelle merkin muotoon palautuva *ikoninen* merkitys ja merkin kontekstiin perustuva *indeksaalinen* merkitys. Peirceläistä merkitysteoriaa on usein pidetty paremmin soveltuvana musiikkiin kuin Saussuren teoriaa (Hatten 1994, 242–244; Tarasti 1994, 11; Martinez 1997, 39; Spitzer 2004, 14). Tosin esimerkiksi Michael Spitzer (2004, 13) katsoo, että saussurelainen käsitys merkitsijän ja merkityn arbitraarisesta suhteesta muodostaa vieläkin musiikillisen merkitystutkimuksen valtavirran.

Useiden semiootikkojen mukaan musiikista on vaikea löytää puhtaasti ikonisia merkityksiä (ks. Monelle 2000, 14–15). Myös Raymond Monelle katsoo musiikillisten ikonien olevan riippuvaisia konventioiden tuntemuksesta, minkä vuoksi niihin yleensä aina liittyy jollain tavoin myös symbolinen merkitys. Tämän näkemyksen mukaan esimerkiksi musiikilliset topokset, silloinkin kun niiden alkuperä on ikoninen tai indeksaalinen, ovat olennaisesti symboleita. (Monelle 2000, 17.) Tieto toposten konventionaalisista merkityksistä puolestaan edellyttää perehtymistä musiikin tyyliin, historiaan ja teoriaan. Tyypillistä semanttisten merkitysten semioottisissa analyyseissä onkin ollut rajautuminen tietyn tyylin tarkasteluun. Esimerkiksi Kofi Agawu (1991) keskittyy klassismiin, Eero Tarasti (1978) lähinnä romantiikkaan, kun taas Robert Hatten (1994) rajaa tarkastelunsa pelkästään Beethovenin musiikkiin.⁴

Erityisesti Peircen, mutta myös Saussuren teorian vaikutus on nähtävissä musiikkisemiootikko Robert Hattenin (1994) merkitysteoriassa. Hatten on korvannut käsitteet denotaatio ja referenssi käsitteellä *korrelaatio*, jolla hän tarkoittaa tyyliin perustuvaa assosiaatiota äänen ja musiikillisen merkityksen välillä (Hatten 1994, 289).⁵ Korrelaatio syntyy kun tyyllilliseen tyyppiin⁶ koodattu merkitys tunnistetaan (ibid. 166). Tunnistaminen edellyttää tyyllillistä kompetenssia

⁴ Musiikillisten piirteiden ja niiden semanttisten merkitysten välistä yhteyttä on tarkasteltu musiikkisemioottisista lähtökohdista myös tyyllistä riippumattomana ilmiönä. Esimerkkinä tästä mainittakoon Philip Tagg (2000 [1979]), joka on identifioinut populaarimusiikissa käytettyjä affektiivisiä merkitysyksiköjä laajasti eri tyyliä edustavista taidemusiikkiteoksista.

⁵ Korrelaation käsitteen Hatten on omaksunut semiootikko Umberto Eco (ks. Hatten 1994, 165).

⁶ Tyyppillä (engl. *type*) Hatten tarkoittaa useiden tapausten (engl. *token*) piirteistä abstrahoitua kategoriaa (ks. myös Jackendoff 1985, 78).

eli aiempaa tietoa tyylistä ja sen historiallisista merkityksistä. Koska tyypit ovat suhteellisen stabiileja, tyyllistä kompetenssia omaava kuulija pystyy yhdistämään musiikin rakenteen tyylliseen tyyppiin koodattuun merkitykseen. Hatten rinnastaa korrelaatioissa tapahtuvan tunnistamisen kielellisen merkityksen tunnistamiseen, jonka toteaa kuitenkin perustuvan pysyvämpään rakenteen ja merkityksen väliseen suhteeseen. (Ibid. 165–166.).

Seuraavaa vaihetta merkityksenantoprosessissa edustaa Hattenin teoriassa musiikillisen metaforan tunnistaminen.⁷ Musiikillinen metafora ilmenee musiikin sisäisissä prosesseissa, kun kaksi keskenään ristiriitaista tai aiemmin toisiinsa liittymätöntä tyyppiä asetetaan vastakkain (Hatten 1994, 168). Tämä uusi yhdistelmä on ristiriidassa tyyliin perustuvien odotusten kanssa (ibid. 169–170). Näin määriteltynä metaforiset tulkinnat toimivat tavallaan tulkitsijan kompetenssin mittarina, sillä Hattenin (ibid. 172) mukaan on myös mahdollista, että metaforinen merkitys tulkitaan väärin. Oikeanlaisen metaforisen kielenkäytön tulisi perustua vakiintuneisiin tyyllisiin korrelaatioihin ja tulkintoihin (ibid. 292). Metaforassa musiikki ei myöskään voi yhdistyä johonkin toiseen inhimillisen kokemuspäihin alueeseen kuten esimerkiksi emootioon. Tällainen rinnastaminen edellyttäisi käännöstä (engl. *translation*) alueiden välillä. (Ibid. 165.)

Hattenille metafora musiikissa on siis spesifisti musiikillinen ja vain tyyliin perehtyneen kuulijan tai analyytikon tunnistettavissa. Pelkästään musiikin asiantuntijoihin rajattu metafora on kuitenkin kognitiivisen näkemyksen kannalta liian suppea. Metaforisia tulkintoja musiikista tekevät myös musiikillisesti kouluttamattomat kuulijat, joiden reaktiot ovat kognitiivisen teorian kannalta aivan yhtä mielenkiintoisia kuin esimerkiksi pitkälle koulutetun musiikkianalyytikon merkitystulkinnat. Lisäksi on perusteltua edellyttää, että musiikin metaforisuuden piiriin tulisi kuulua myös musiikin kuvautuminen muille inhimillisen elämän alueille, joilta lainattuja käsitteitä musiikin kuvailussa toistuvasti käytetään.

Metafora semanttisen merkityksen ilmaisijana

Kommunikoidessaan ”ulkomusiikillisia” merkityksiä verbaalisesti, ihmisten on todettu turvautuvan metaforiin. Musiikkipsykologi John Sloboda (1985, 59) on kiinnittänyt huomiota metaforisen kuvauksen helppouteen ja aitouteen. Kuulijoilla on yleensä aina tarjottavana jokin metaforinen karakterisointi, jolla hän pyrkii aidosti kuvaamaan kokemustaan musiikista. Erityisesti musiikillisesti kouluttamattomien kuulijoiden on todettu sijoittavan metaforisia merkityksiä musiikkiin (Guck 1982, 100). Toisaalta on helppo löytää musiikin metaforisia kuvauksia myös muusikoiden, musikologien ja musiikillisesti koulutettujen filosofien teksteistä. Jeanette Bicknell (2002, 253–54, 256) on kiinnittänyt huomiota siihen, että monet musiikillisesti koulutetutkin henkilöt, jotka pystyisivät

⁷ Hatten (ks. 1994, 295) käyttää figuratiivisesta merkityksestä, jonka piiriin metafora kuuluu, käsitettä *troping*.

kommunikoimaan musiikillista kokemustaan myös teoreettisin ja rakenteellisin termein, ovat päätyneet käyttämään kuvaannollista kieltä.

Perinteisen objektivistisen semantiikan näkökulmasta metafora on kuitenkin ongelmallinen. Objektivistisessä mielessä metafora ei ole semantiikan kannalta merkityksellinen (Coulson 2006, 197). Objektivistinen semantiikka arvioi merkitystä totuusehtojen kautta; lauseen merkityksen tietäminen on sen tietämistä vastaako lauseen ilmaisema propositio sitä millainen maailma on (ks. Coulson 2006, 5; Johnson 1987, 190). Metafora, kuten esimerkiksi ”aika on rahaa”, ei reaali maailmaan kohdistuvana väittämänä ole tosi, joten sen merkitystä ei voida arvioida objektivistisessä viitekehityksessä. Metafora luokituu objektivistisen näkemyksen mukaan figuratiiviseksi kielelliseksi ilmaisuksi, tyylikeinoksi, jolla ei propositiona oletetakaan olevan vastinetta objektivistisessä todellisuudessa. Objektivistisen käsityksen mukaan ulkoista maailmaa heijastavat parhaiten kirjaimelliset merkitykset (Gibbs 1994, 4). Tästä seuraa, että ulkoisen maailman kuvauksessa käytetyt kategoriat tulisi nimetä niiden (objektiivisten) ominaisuuksien mukaan (Coulson 2006, 26). Kielen tasolla kirjaimellinen merkitys tarkoittaa termien käyttämistä niiden konventionaalisisessa merkityksessä (Lakoff & Johnson 1999, 382). Objektivistisen ajattelun mukaan myöskään musiikkia koskevat metaforiset luonnehdinnat eivät näin ollen kuulu semantiikan piiriin, sillä ne eivät esitä tosia väittämiä eivätkä perustu musiikin objektiivisiin ominaisuuksiin.

Musiikin objektivistisena verbalisointina voidaan pitää musiikin rakenteen kirjaimellista kuvausta spesifisti musiikillisin käsittein, ilman musiikin ulkopuolisilta alueilta lainattuja käsitteitä (metaforia). Objektivistiseksi voitaisiin katsoa myös ne konventionaaliset luonnehdinnat musiikista, jotka liittyvät sen yleisesti hyväksytyyn historialliseen tai musiikkiteoreettiseen tietoon. Esimerkiksi semanttisen merkityksen alueella operoiva topos-tutkimus (Agawu 1999; Monelle 2000), joka edellyttää merkitystulkintojen perustuvan musiikkihistorialliseen tietoon, ankkuroituu objektivistiseen merkityskäsitykseen. Spitzer (2004, 16) katsoo topos-tutkimuksen lukeutuvan objektivistiseen semantiikkaan, tosin sen maltillisempaan haaraan. Sen sijaan metaforiin perustuvat vapaat verbaaliset luonnehdinnat eivät useinkaan tuota objektivistisessä mielessä hyväksyttäviä käsitteellistyksiä musiikista. Kuuntelukokeessa (Rautio 2006, kuuntelukoeaineisto) mukana olleeseen näytteeseen Zoltan Kodály'n *Háry János* -sarjan tahdeista 1–4 yksi vastaajista liitti ilmaisen ”tikapuut kaatuvat”. Kyse on metaforasta, sillä länsimaisen käsityksen mukaan käsitteet ”tikapuut” tai ”kaatuminen” eivät liity musiikkiin. Saman musiikkikatkelman kuvaaminen esimerkiksi viittaamalla siinä esiintyvään kromaattisesti nousevaan tekstuuriin ja sitä välittömästi seuraavaan nopeaan alaspäiseen glissandoon olisi jo lähempänä objektivistista musiikin käsitteellistämistä, sillä kuvauksessa esiintyviä ilmaisuja käytetään yleisesti viittamaan musiikin rakenteellisiin ominaisuuksiin.

Monet musiikin semantiikkaa koskevat teoriat sisältävät objektivistisia vivahteita. Esimerkiksi Hattenin (1994) käsitys metaforasta puhtaasti musiikillisena prosessina voidaan tulkita pyrkimykseksi säilyttää musiikin metaforiset tulkinnat lähempänä musiikin rakennetta ja siten riittävän objektiivisina. Objektivistiset

ihanteet tulevat esiin myös hänen väitteessään, jonka mukaan semanttiset merkitystulkinnat voivat olla myös vääriä. Käsitys, että myös ”ulkomusiikilliset” merkitykset ovat viime kädessä musiikillisia, on itse asiassa verrattain yleinen. Tämän käsityksen historialliset juuret voidaan palauttaa 1800-luvun formalismiin. Nicholas Cook (2001, 174; vrt. Hatten 1994, 276) pitää muun muassa Hattenia, joka väittää musiikillisen merkityksen olevan luonnostaan musiikillista, hanslicklaisen perinnön jatkajana.⁸ Formalistinen näkemys johtaa helposti siihen, että ”ulkomusiikillisen” merkityksen tutkiminen, musiikin semantiikka, pelkistyy musiikin rakenteen tarkasteluksi. Tätä formalistisesti sävyttynyttä kantaa näyttää edustavan myös Agawu (1991, 24) todetessaan, että musiikin ulkoista (engl. *extroversive*) merkitystä voidaan ja pitääkin tutkia puhtaasti musiikillisesti. Kognitiivisen teorian kannalta merkityksiä ymmärtävän ihmisen poissulkeminen ei voi kuitenkaan olla kestävä lähtökohta (millekään) merkitysteorialle.

Vaikka ”ulkomusiikillisten” merkitysten pelkistämistä musiikin rakenteeseen ei voidakaan pitää tyydyttävänä ratkaisuna musiikin semantiikan ongelmaan, myös kuulijoiden tuottamiin metaforisiin luonnehdintoihin liittyy tutkimuksellisia ongelmia. Monet musiikin semanttisen merkityksen tutkijat ovat nimittäin kiinnittäneet huomiota siihen, että kuulijat eivät vaikuta olevan yksimielisiä saman musiikin merkityssisällöstä (Swain 1996, 135; Bicknell 2002, 255; ks. myös Cook 2001, 179). Esimerkiksi edellä mainittu verbalisointi ”tikapuut kaatuvat” on selvästikin sängen subjektiivinen, yksilöllinen ja kuulijoiden keskuudessa harvinainen ellei suorastaan ainutkertainen. Ovatko ”ulkomusiikilliset” verbalisoinnit siis mielivaltaisia? Jotta musiikin semantiikasta voitaisiin puhua ”ulkomusiikillisten” verbalisointien yhteydessä, täytyisi merkityksenannolta edellyttää jonkinasteista intersubjektiivista pysyvyyttä.

Eri kuulijoiden verbalisointeja yhdistävänä tekijänä voidaan pitää sitä musiikillista rakennetta, jota verbalisointi koskee. Rakenne rajaa väistämättä mahdollisia ”ulkomusiikillisiä” merkitystulkintoja (ks. Cook 2001, 173). Monet musiikin tutkijat ovatkin edellyttäneet, että semanttisten merkitysten tulisi liittyä jollain tavalla merkityksenannon kohteena olevaan musiikilliseen katkelmaan (ks. esim. Bicknell 2002, 260). Aiempien semanttisten teorioiden on katsottu epäonnistuneen juuri siksi, että linkkiä merkityksen ja rakenteen välillä ei ole kyetty tekemään. Hattenin (1994, 166) mukaan esimerkiksi Nelson Goodman epäonnistui metaforisen eksemplifikaation teoriassaan siksi, ettei hän pystynyt selittämään miten ekspressiiviset merkitykset liittyvät rakenteisiin. Monelle (2000, 11) puolestaan katsoo, että ekspressionistisilta kirjoittajilta on puuttunut analyttisiä valmiuksia linkittää toisiinsa syntaktinen ja semanttinen rakenne.⁹ Hän huomauttaa, että ekspressionistiset kirjoittajat ovat päätyneet löytämään semantiikkaa kuulijoiden reaktioista musiikkitekstien sijaan (*ibid.*). Kognitiivisel-

⁸ Cookin (2001, 174) mukaan myös mm. Peter Kivy, Stephen Davies, Edward Cone, Leo Treitler ja Eero Tarasti edustavat tätä käsitystä.

⁹ Nattiezin mukaan tämä linkittäminen ei enää kuuluisikaan semantiikan piiriin. Hän katsoo, että musiikillisen materiaalin kytkeminen semanttiseen tarkasteluun tarkoittaa siirtymistä semantiikan alueelta semiotiikan alueelle. (Nattiez 1990, 104.)

ta kannalta katsottuna musiikin rakenne ja kuulijoiden reaktiot eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois semanttisissa tarkasteluissa, vaan niitä voi ja tuleekin tarkastella yhdessä.

Miksi metaforia sitten käytetään musiikista puhuttaessa, jos ne eivät pysty esittämään tosia väitteitä musiikista eivätkä siten liity musiikkia koskevaan tietoon? Useat musiikin semanttisen merkityksen tutkijat ovat puolustaneet metaforisten verbalisointien tarpeellisuutta. Esimerkiksi Kendall Walton (1988, 355) on todennut, että kaikessa puutteellisuudessaankin metaforat tarjoavat hyvän keinon tavoittaa se mitä musiikkiteos tarkoittaa (engl. *mean*). Marion Guck (1982, iii) puolestaan päättelee, että metaforat ovat tarpeellisia siksi, että niillä pystytään kommunikoimaan jotain sellaista, johon kirjaimellisen kuvauksen tekninen kieli ei kykene. Scrutonin (1997, 96) mukaan nimenomaan metafora kuvaa täsmällisesti sen mitä kuulemme kun kuulemme äänet musiikkina. Näiden merkitystutkijoiden puheenvuorot tuovat esiin metaforan kirjaimellista kieltä *täsmällisempänä* tapana käsitteellistää musiikkia. Samalla he tulevat kyseenalaistaneeksi objektivistisesti sävyttyneen merkityskeskustelun, jossa semanttisia merkityksiä on kartettu nimenomaan siksi, että niitä ei ole pidetty riittävän täsmällisinä eikä verifioitavissa olevina (ks. Monelle 2000, 9).

Metafora kognitiivisessa semantiikassa

Siinä missä objektivistisessä kielentutkimuksen traditiossa metaforalla ei ole ollut ontologista eikä epistemologista merkitystä, korostaa kognitiivinen semantiikka metaforan keskeistä merkitystä sekä ajattelulle että kielelliselle toiminnalle. Vuonna 1980 ilmestyneessä kirjassaan *Metaphors We Live By* lingvisti George Lakoff ja filosofi Mark Johnson esittivät, että metaforat eivät ole vain kielellistyyllisiä tehokeinoja vaan että niin kieli kuin ajattelukin ovat luonteeltaan metaforisia (Lakoff & Johnson 1980, 3–7).¹⁰ He käyttävät myöhemmin omassa teoriassaan (ks. esim. Lakoff & Johnson 1999, 45) nimitystä *käsitteellinen* metafora (engl. *conceptual metaphor*) erotukseksi perinteisestä *kielellisestä* metaforasta (engl. *linguistic metaphor*).

Kognitiivisen semantiikan mukaan käsitteet – myös abstraktit käsitteet – ovat suurelta osin metaforisia. Abstraktin käsitteen merkitys ymmärretään metaforisen kuvautumisen (engl. *mapping*) avulla, joka tapahtuu tyypillisesti konkreettisemmalta tai tutummalta lähdealueelta (engl. *source domain*) abstraktimmalle käsitteelliselle kohdealueelle (engl. *target domain*). Abstraktien asioiden käsitteellistämässä toimivat näin ollen psykologisessa mielessä perustavammanlaatuiset skeemat, jotka projisoidaan metaforisen suhteen kautta abstraktimmalle kohdealueelle. Musiikin voidaan ajatella muodostavan tällaisen abstraktin alueen, jonka käsitteellistämässä käytetään apuna konkreettisempia arkielä-

¹⁰ Ajatus ei suinkaan ollut täysin uusi. Esimerkiksi Wilson Coker (1972, 153) esitti musiikillisen merkityksen teoriassaan jo ennen Lakoffia ja Johnsonia ajattelun ja kielen olevan perimmältään metaforisia.

mästä tuttuja ilmiöitä.¹¹ Jopa musiikinteorian käsitteiden, joiden on perinteisesti oletettu toimivan objektiivisen, ei-metaforisen kuvauksen moodina, on todettu perustuvan metaforiselle kuvautumiselle (ks. Saslaw 1996; Zbikowski 1998).

Metaforiselle kuvautumiselle asetettua ehtoa Lakoff (1990, 54) kutsuu invarianssihypoteesiksi, jonka mukaan metaforinen kuvautuminen kohdealueelle säilyttää lähdealueen kognitiivisen topologian. Kuvautuminen ei siis ole mielivaltaista (Lakoff 1990, 54; Coulson 2006, 163) vaan edellyttää rakenteellista vastaavuutta lähteen ja kohteen välillä.¹² Edelleen metaforisen kuvautumisen luonteeseen kuuluu, ettei kuvaus koske välttämättä kaikkia rakenteen elementtejä (Lakoff 1990, 72): vain tietty osa konkreettisista rakenteellisista piirteistä projisoidaan abstraktimmalle alueelle. Esimerkiksi metaforassa ”aika on rahaa” abstrakti ja objektivistista määrittelyä kaihtava käsite ”aika” on projisoitu arkipäiväisistä kokemuksista tuttuun ”rahan” käsitteeseen. Kielelliset ilmaiset paljastavat käsitteiden yhteiset piirteet ja niiden välisen metaforisen projektion. Ajan ja rahan käsitteitä luonnehditaan yleisesti samoilla verbeillä: sekä aikaa että rahaa voidaan esimerkiksi kuluttaa, säästää, tuhjata ja varastaa. Käsitteiden välinen projektio on osittainen eikä koske niiden kaikkia ominaisuuksia, sillä esimerkiksi rahaa voidaan kerätä, mutta ei ole mielekästä puhua ajan keräämisestä. Metaforiset kuvaukset yhdistävät siis suhteellisen väljästi toisiinsa kohteen ja lähteen. Se, mitä käsitteen osia kuvaus koskee, ei ole täysin ennustettavissa.

Kognitiivisessa semantiikassa merkitysten tulkinnan kannalta keskeisessä asemassa ovat mielikuvaskaemat (engl. *image schemas*), jotka Johnson (1987, xiv) on määritellyt havaitsemiseen ja motoriseen toimintaan liittyviksi dynaamisiksi kaavoiksi, jotka jäsentävät kokemuksia ja antavat niille koherenssia. Se, miten ihminen ymmärtää maailmaa ja merkityksellistää sitä, perustuu suurelta osin kehollisiin mielikuvaskaemoihin ja niiden metaforisiin projektioihin (ibid. 174). Koska mielikuvaskaemat ovat ymmärryksessämme analogisina eivätkä propositionaalisina, niihin sisältyvää tietoa ei voida arvioida totuusehtojen avulla (ibid. 23).

Mielikuvaskaemat oletetaan usein esikäsitteellisiksi (ks. esim. Johnson 1987, xxxvii), mistä seuraa, että niiden ajatellaan vaikuttavan ikään kuin kielellisen merkkijärjestelmän ”alapuolella”. Mielikuvaskaemat toimivat tiedostamattamme ja ohjaavat merkitystulkintojen syntymistä. Merkitystulkinnat eivät ole siis – ainakaan täysin – tietoisien rationaalisen manipulaation ulottuvissa. Kun merkityksen ajatellaan syntyvän ihmisen mielessä jonkin jo siellä olevan (skeeman) toimintana, häviää raja sekä musiikillisen ja ”ulkomusiikillisen” että merkitsijän

¹¹ Kognitiivisen lingvistiikan edustaja Tiina Onikki (2000, 104) ehdottaa, että mielikuvaskaemoja voisi hyödyntää kielellisen ja ei-kielellisen kognition suhteen tutkimisessa. Tämän ajatuksen mukaisesti artikkelissani tutkimuksen kohteena on kielellisen ja musiikillisen kognition suhde.

¹² Musiikkiin sovelletut semioottiset käsitteet korrelaatio (Hatten 1994) ja ikoninen merkitys (Peirce) olisi mahdollista tulkita uudelleen kognitiivisen semantiikan viitekehyksessä, sillä ne määritelmiensä mukaisesti olettavat merkin ja tarkoitteen välillä olevan isomorfisuutta.

ja merkityn väliltä.¹³ Käsite "ulkomusiikillinen" menettää merkityksensä, sillä sekä musiikillinen että "ulkomusiikillinen" prosessoituvat havaitsijan/kokijan aivoissa, jossa ne voivat olla myös yhteydessä keskenään. Merkitsijän ja merkityn välisen suhteen luokittelu merkin ja ulkomaailman väliseksi "viittaukseksi" on itse asiassa kognitiivisen semantiikan kannalta korkeintaan metafora, jolla ilmaistaan aktivoitumisen leviämistä eri aivoalueiden välillä.

Johnson ja Lakoff ovat esittäneet lukuisia esimerkkejä mahdollisista primääreistä mielikuvaskaemoista. Eräs näistä on ns. *vertikaalisuus*-skeema (Zbikowski 1997, 202; ks. myös Lakoff 1986, 276–277), joka koostuu kaksinapaisesta akselista ylös–alas. Kuten muutkin mielikuvaskaemat, se on syntynyt kehollisten kokemustemme ja havaintojemme pohjalta. Olemme tottuneet jäsentämään tilaan ja liikkeeseen liittyviä arkielämän kokemuksia (esimerkiksi mäenlasku, marjojen poimiminen, kaatuminen) vertikaalisella akselilla ylös–alas. Tämän skeeman voidaan nähdä vaikuttavan myös musiikin käsitteellistämässä. Eritajuisten sävelten yhteydessä puhumme sujuvasti korkeista ja matalista sävelistä, vaikka sävelillä ei objektiivisessa mielessä ole avaruudellista korkeuseroa. Korkeuserojen "kuuleminen" ei perustu myöskään soittajan sormien spatiaalisiin positioihin. Esimerkiksi pianossa bassosävelet eivät sijaitse alempana fysikaalisessa tilassa kuin diskanttisävelet, ja joissakin soittimissa kuten esimerkiksi sellossa suhde on jopa päinvastainen: "matalat" sävelet sijaitsevat ylempänä fysikaalisessa tilassa kuin saman kielen "korkeat" sävelet. Zbikowski (1998, 3.11) katsoo sävelten taajuuserojen kuvautumisen spatiaaliseen tilaan olevan mahdollista siksi, että akustinen alue ja spatiaalinen alue ovat analogisia: molemmat koostuvat jatkuoista, jotka voidaan jakaa vastaavasti säveltasoihin ja pisteisiin. Sävelten kuvautuminen voi tapahtua eri kulttuureissa erilaisia mielikuvaskaemoja käyttäen; esimerkiksi käsitteiden "korkea" ja "matala" sijasta voidaan käyttää käsitteitä "nuori" ja "vanha" tai "pieni" ja "iso". (Zbikowski 1998, 3.5). Tapa, jolla sävelten havaittuja eroja käsitteellistetään, on siis kulttuurisidonnainen.

Länsimaisissa kielissä vertikaaliseen akseliin liitetään myös arvottavia ilmaisuja. Esimerkiksi sanat "ylös" ja "ylöspäin" liitetään metaforisesti positiivisesti sävyttyneisiin asioihin, kun taas sanat "alas" ja "alaspäin" liitetään metaforisesti negatiivisiin asioihin (Lakoff & Johnson 1980, 15–17). Suomen kielessä sellaiset ilmaisut kuin "olla onnensa kukkuloilla" ja "ilo ylimmillään" sekä toisaalta "murheen alhossa", "olla allapäin" ja "alakuloinen" heijastavat vastaavasti käsitteellisiä metaforia: iloinen on ylös, surullinen on alas.

Edellä mainittu *Háry János*-sarjan alkutahteihin liitetty metafora "tikapuut kaatuvat" esiintyi vastauksessa kontekstissa: "... joku on kiipeämässä tikapuita ylös ja sitten yhtäkkiä tikapuut kaatuvat". Tällainen ilmaus, joka voi musiikin yhteydessä vaikuttaa mielivaltaiselta ja kirjaimellisesti tulkittuna kaukaa haetulta

¹³ Musiikin merkityksen jaottelusta sisäiseen ja ulkoiseen merkitykseen on luovuttu musiikin kulttuurista luonnetta korostavassa postmodernissa musiikkisemiotiikassa, joka kohdistaa huomiota erityisesti kuulijaan merkityksenanto-prosessin osana (Välimäki 2005, 116). Ajatus merkityksen konstruoitumisesta kuulijan mielessä tuo postmodernia semiotiikkaa lähemmäksi kognitiivista merkitystutkimusta.

tai epätodelta, voidaan ymmärtää vertikaalisuus-mielikuvaskaemaan pohjautuvaksi metaforaksi. Kyseiselle vastaajalle musiikilliset tapahtumat toivat mieleen kokemuksen pystyasennon horjumisesta. Samaa näytettä tulkitsivat myös muutamat muut vastaajat vertikaalisuus-skeemaan suhteutetun pystyasennon menettämisen kautta: yksi vastaaja liitti katkelmaan kuperkeikan, toinen nuorallakävelijän tekemän voltin ja kolmas horjumisen korkealla katolla. (Rautio 2006, kuuntelukoeaineisto.) Mitä ilmeisimmin musiikin metaforinen käsitteellistäminen ei siis mielikuvituksellisilta vaikuttavien ilmaisujenkaan kohdalla ole välttämättä mielivaltaista. Lienee selvää, että vastaajat eivät tässä tapauksessa käyttäneet sanoja pelkkinä ”ulkoisina nimilappuina”, kuten Hatten (1994, 166) nimittää ”ulkomusiikillisten” merkitysten verbalisointeja.¹⁴

Musiikin yhteydessä usein käytetty liikemetafora, ajatus musiikista liikkeenä, perustuu niin ikään käsitteelliseen metaforaan, joka kytkee toisiinsa muutoksen ja liikkeen (”muutos on liikettä”) (Lakoff & Johnson 1999, 183; Coulson 2006, 164). Muutokset, tapahtuivatpa ne miten abstraktilla käsitteellisellä alueella tahansa, pyrkivät kuvautumaan fysikaaliseksi liikkeeksi. Esimerkiksi muutokset sävelten taajuuksissa ja kestoissa tulkitaan liikkeeksi, vaikka objektiivisesti ottaen musiikissa ei ole liikkuvaa objektia.¹⁵ Muutokset sävelten taajuuksissa ymmärretään liikkeeksi ylös- tai alaspäin sen mukaan kasvavatko vai pienenevätkö sävelten värähtelytaajuudet. Länsimaisessa ajattelussa esiintyviä käsitteellisiä metaforia ”hyvä on ylös” ja ”huono on alas”, on aikojen kuluessa myös projisoitu musiikilliseen liikkeeseen. Esimerkiksi barokin musiikillisretoriset figuurit *anabasis* ja *katabasis* yhdistettiin vastaavasti positiivisiin ja negatiivisiin asioihin.

Esikäsitteelliset mielikuvaskaemat voivat joustavasti kuvautua eri merkkijärjestelmiin kuten kieleen tai musiikkiin. Näin ajateltuna kieli merkkijärjestelmänä ei olisi oikeutetusti musiikkia ensisijaisempi semanttisten teorioiden kohde. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö kieli olisi välttämätön väline merkitysten kommunikoinnissa, vaan sitä, ettei merkitystulkintoja tulisi perustaa *ensisijaisesti* kielellisen merkkijärjestelmän ominaisuuksiin.¹⁶ Merkkijärjestelminä musiikki ja kieli ovat erilaisia ja keskenään yhteensovittamattomia, mutta esikäsitteellisellä mielikuvaskaemojen tasolla niiden semanttiset kentät kohtaavat.

Kognitiiviselta kannalta katsottuna merkityksiin ei päästä käsiksi vain merkkijärjestelmien rakennetta tarkastelemalla. Tässä suhteessa kognitiivinen näkö-

¹⁴ Hatten näyttää pitävän kielellisesti ilmaistuja merkityksiä ja musiikillisia merkityksiä erillisinä ilmiöinä. Hänen mukaansa ilmaisullisia merkityksiä ei tulisi pitää ”ulkomusiikillisina” vain siksi, että niiden muotoilemisessa täytyy käyttää ”ulkoisia kielellisiä nimilappuja” (Hatten 1994, 166).

¹⁵ Kokeellisessa havaitsemisen tutkimuksen traditiossa musiikin aiheuttamia liikevaikutelmia on pyritty selittämään akustisesta informaatiosta käsin ilman metaforan käsitettä. (Ks. esim. Clarke 2001; Bharucha et al. 2006.)

¹⁶ Kognitiivisen semantiikan valossa esimerkiksi musiikin narratiivisuuden kielttäminen vertailemalla musiikkia ja kieltä merkkijärjestelmien tasolla toisiinsa ei olisi pätevää. Tällaisen merkkijärjestelmien rakenteellisen vertailun tuloksena on päätely, ettei musiikki voi olla kertovaa. Esimerkiksi Carolyn Abbate (1989, 230) väittää, ettei musiikki voi olla narratiivista, koska se ei pysty ilmaisemaan mm. mennyttä aikamuotoa.

kulma eroaa perinteisen kielentutkimuksen lähtökohdista. Tiivistäen voidaan sanoa, että siinä missä perinteinen kielentutkimus (mm. Saussure) olettaa kielellisen muodon välittävän merkityksiä, kognitiivinen kielentutkimus selittää kieliopillisia rakenteita (morfosyntaksia) merkityksistä käsin (Onikki 2000, 88, 96).

Kuten edellä todettiin, musiikillisen merkityksen tarkastelussa on usein keskitytty tyylin määrittelemään koodijärjestelmään ja sen kautta syntyviin vakiintuneisiin (historiallisiin) merkityksiin.¹⁷ Kielellisen kuvauksen tehtäväksi on tässä objektivistisessa tulkintatraditiossa nähty objektiiviseen, julkilausuttuun tietoon perustuvan kielellisen ilmauksen antaminen musiikilliselle merkille. Spontaaniin ”ulkomusiikillisten” verbalisointien subjektiivisilta vaikuttavat metaforiset ilmaisut eivät avaudu objektivistisessä viitekehyksessä. Kognitiivisen semantiikan näkökulmasta ne ovat kuitenkin hedelmällisiä tutkimuskohteita, sillä verbaalisesti ilmaistun käsitteen takana oleva mielikuvaskaema linkittää verbaalisen ilmaisun musiikilliseen rakenteeseen.

Analyytiesimerkki

Demonstroin seuraavassa musiikkia koskevia verbalisointeja yhden kuunteluaineistosta (Rautio 2006) valitun esimerkin kautta. Aiemmassa musiikin verbalisointien empiirisessä tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota muun muassa ihmisten erilaiseen kykyyn tuottaa kielellisiä kuvauksia ja ylipäättään vaikeuteen pukea sanoiksi musiikkiin liittyviä kokemuksia (Gabrielsson 2004, 447). Kuvausten yhtenäistämiseksi onkin kokeellisessa tutkimuksessa usein käytetty esimerkiksi valmiita adjektiivilistoja, joista kuulijat ovat saaneet valita musiikkinäytteeseen parhaiten sopivat adjektiivit. Toisaalta vapaampien verbalisointien on todettu olevan teemoiltaan suhteellisen samansisältöisiä erityisesti silloin kun musiikkinäytteinä on käytetty lyhyitä katkelmia (Francès 1988 [1958], 274–275). Päädyin tutkimuksessani käyttämään vapaita verbalisointeja, koska ne tavoittavat täsmällisemmin henkilön kokemuksen. Mielikuvaskaema-analysin kannalta ei myöskään ole välttämätöntä, että eri vastauksissa käytettäisiin identtisiä ilmauksia.

Kuuntelukokeessa pyysin kuulijoita kirjaamaan ylös lyhyiden musiikkinäytteiden herättämiä musiikin ulkopuolisia mielleyhtymiä. Kuuntelukokeeseen osallistui 17 Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen ja -kasvatuksen opiskelijaa. Koe järjestettiin luentokurssin yhteydessä keväällä 2006.

¹⁷ Semioottinen merkitysnäkemyks ja kognitiivinen semantiikka suhtautuvat eri tavoin luonnon ja kulttuurin suhteeseen. Ensimmäisen piirissä fysiologispohjaisen eleellisyyden on katsottu muuttuvan länsimaisessa taidemusiikissa henkistetyksi ilmaisuksi (Tarasti 1978, 107) kun taas kognitiivinen semantiikka pyrkii häivyttämään rajaa luonnon ja kulttuurin väliltä. Tarastin (1978) myyttisten seemien luokituksesta löytyy eleellisyyden kategoria, jonka kognitiivisen semantiikan termein voisi katsoa vastaavan mielikuvaskaemojen ilmenemistä taidemusiikin kontekstissa. Tarastille (ibid. 109) eleellisyys musiikissa edustaa eräänlaista siirtymää vastapoolien luonto ja kulttuuri välillä.

Valitsin kuuntelukoeaineistosta tässä artikkelissa tapahtuvaa yksityiskohtaisempaa raportointia varten näytteen, joka käsitti Béla Bartókin orkesteriteoksen *Musiikkia jousille, lyömäsoittimille ja celestalle* toisen osan tahdit 430–448 (ks. nuottiesimerkki 1). Käyttämässäni levytyksessä (Bartók 1996 [1954]) katkelman kestoksi tuli noin 11 sekuntia. Oman kuuntelukokemukseni perusteella oletin kyseisen näytteen herättävän kuulijoissa assosiaatioita.

Vastaaajat kirjoittivat itsenäisesti kustakin musiikinäytteestä luonnehdinnan, joka jätettiin nimettömänä. Näyte soitettiin kaksi kertaa. Koska pyysin vastaajilta nimenomaan ei-musiikillisia kuvauksia katkelmasta, ne eivät lähtökohtaisesti tuoneet esiin vastaajien mahdollista historiallista tietoutta säveltäjän tyylistä tai teoreettista tietämystä tyylillisestä syntaksista

Vastausten keskimääräinen pituus oli 10,5 sanaa. Eniten käytetty metafora oli pako-metafora. Sanat ”pako”, ”paeta” tai ”pakeneminen” esiintyivät viidessä vastauksessa.¹⁸ Lisäksi kolmessa vastauksessa mainittiin sanat ”takaa-ajo” tai ”ajaa takaa”, jotka liittyvät läheisesti paon käsitteeseen ja voidaan siten luokitella pakometaforaan kuuluvaksi. Yhteensä siis kahdeksan vastausta rakentui käsitteiden pako/takaa-ajo ympärille. Katkelma herätti kuulijoissa assosiaation sellaiseen fysikaaliseen liikkeeseen, jossa objektit (vähintään kaksi) liikkuvat peräkkäin siten, että jälkimmäinen/jälkimmäiset seuraa(vat) enemmän tai vähemmän edellisen/edellisten kannoilla. Mikä Bartók-näytteessä sitten herätti kuulijoiden mielessä pakometaforaan perustuvan merkitystulkinnan? Jotta metaforateoria toimisi esimerkin kohdalla, täytyisi musiikillisesta rakenteesta ja pakoskeeman rakenteesta löytyä samoja piirteitä (invarianssiperiaate).

Näytteen tahdeissa 431–448 ylöspäin ”pakenevaksi” objektiksi voidaan tulkita kolmen sävelen laskeva aihe as–g–e, joka ensin kuullaan 2. viululla yksiviivaisessa oktaavissa. Aihe toistuu samassa oktaavissa tahdissa 434–435, jonka jälkeen se siirtyy ylemmäs ensin kaksiviivaiseen, sitten kolmiviivaiseen oktaavialaan. Aihe joutuu ikään kuin väistymään uhkaavasti asteittaisesti bassoista nousevan oktaavi-unisonokulun tieltä. Aihe menettää identiteettinsä nousevalle aiheelle ja katkelma päättyy glissandoon.

Metaforateorian mukaan abstrakti musiikillinen tapahtuma voidaan tulkita aiemmista kehollisista kokemuksista ja havainnoista abstrahoitujen mielikuvuskeemojen avulla. Vaikka Johnsonin (1987) mielikuvuskeemojen joukossa ei olekaan suoranaisesti pakoskeemaa, hänen teoriaansa soveltaen voidaan olettaa, että meillä on muiden spatiaalisia kehollisia kokemuksia jäsentävien mielikuvuskeemojen tapaan myös pakotilanteeseen sopiva mielikuvuskeemarakenne, joka voidaan projisoida metaforisesti muille kokemuksen alueille. Tämän projektion avulla esimerkiksi musiikillinen kokemus voi olla tulkittavissa pakoskeeman avulla, edellyttäen, että pakoskeema ja musiikin rakenne vastaavat riittävästi toisiaan. Jos riittävä vastaavuus on löydettävissä, kuulija todennäköisesti valitsee skeemaan liittyvät käsitteet pako ja takaa-ajo kuvaamaan musiikin sisältöä.

Mielikuvuskeemat eivät kaikissa tapauksissa ole tulkitsijan kannalta neutraaleja. Esimerkiksi pakotilanteeseen, joko itse koettuun tai kirjallisuudessa tai

¹⁸ Viittauksilla vastausten lukumääriin ei tässä pyritä osoittamaan tilastollista yleis-tettävyttä vaan kuvaamaan laadullisten ominaisuuksien distributiota aineistossa.

Esimerkki 1. Kuuntelukokeessa käytetty musiikkikatkelma: Béla Bartók, Musiikkia jousille, lyömäsoittimille ja celestalle, II osa, t. 430–448.

elokuviissa esitettyyn pakotilanteeseen, liittyy tavanomaisesti negatiivisia emootioita. Vaikka sanat "pako" ja "takaa-ajo" sisältävät jo itsessään negatiivisen lautaksen, monissa vastauksissa korostettiin tilanteen negatiivisuutta käyttämällä lisäämääreitä. Neljässä pakometaforaan käyttävässä vastauksessa esiintyi sellaisia emotionaalisia ilmaisuja kuin "ahdistava", "pelko", "jännittynyt ilmapiiri", "kauhu" (kauhuissaan). Lisäksi tilanteen negatiivinen luonne kävi ilmi myös täsmennyksistä, jotka koskivat sitä mitä paetaan: yhdessä vastauksessa henkilö pakenee "jotain paha", toisessa puolestaan kuvataan metsäpalo, jonka alta eläimet yrittävät pakoon. Epäilemättä myös musiikissa olevat piirteet (ei sävellajituntua, dissonoivuus) nostivat esiin mainitut emootiot (duurissa toteutettuna samankaltaisen äänten takaa-ajo voitaisiin kokea leikkisänä tai hilpeänä).

Pakenemisen tapaa täsmennetään neljässä vastauksessa. Liike ei ole suora- viivaista vaan suuntaa vaihtavaa. Neljässä vastauksessa pakometaforaan liitettiin seuraavat ilmaisut: "harhailu", "pakenee törmäillen", "sekopäisesti ympyrää juosten" ja "ryntäilee joka suuntaan".

Tulkinnalle liikkeen suunnan vaihtumisesta voidaan jälleen etsiä syitä musiikin rakenteesta. Syynä tuskin on basson kannattelema, sellolla, alttoviululla ja viululla oktaaveissa kerrattu nouseva rakenteellinen linja (t. 432–442), joka he-

The image displays a musical score for piano and strings. The piano part is written in treble clef, and the string parts are in bass clef. The score shows a crescendo leading to a change in melodic direction, with a key signature change from G major to E minor (g-as-e) at measure 441. The tempo is marked 'poco accel.'.

rättää melko yksiselitteisesti mielikuvan suoraviivaisesta liikkeestä. Myös koko katkelman yli ulottuva *crescendo* lisää pikemminkin päämäärää kohti etenevän linearisuuden kuin monisuuntaisuuden vaikutelmaa. Sen sijaan viulujen, niin ikään oktaaviunisonoilla vahvistetun laskevan motiivin as–g–e transponointi oktaavilla ylöspäin, tuottaa siksak-kuvioisen melodisen ääriiviivan, joka mahdollisesti on herättänyt tulkinnat liikkeen suunnan vaihtumisesta. Lisäksi motiivin sävelten järjestys muuttuu tahdissa 441 (g–as–e), mikä saattaa myös vaikuttaa tulkintoihin liikkeen suunnan kääntymisestä.

Pako/takaa-ajometaforan ohella käytetyin metafora oli ”kiire”. Semanttisesti se liittyy läheisesti pakometaforaan. ”Kiire” voidaan sijoittaa käsitteelliseksi osaksi pakometaforaa, sillä attribuutti ”kiire” voidaan luontevasti liittää sekä pakenijaan että takaa-ajajaan. Kaikkeen pakenemiseen liittyy kiire, mutta kaikkeen kiireeseen ei liity pakeneminen (ainakaan konkreettisesti). Semanttisesta sukulaisuudesta huolimatta kiire-metfora esiintyi vain kerran samassa vastauksessa pako-metforan kanssa. Itsenäisenä metaforana sitä sen sijaan löytyi viidestä vastauksesta.

Kiire-metforan suhteellisen suuresta esiintyvyydestä johtuen musiikin rakenteesta on perusteltua etsiä tulkintaan vaikuttaneita tekijöitä. Kiire-metforan

voisi tulkita syntyvän ensinnäkin siitä, että hallitsevaa aihetta as–g–e aluksi vain toistetaan eri oktaavialoissa (tahdit 431–439), mikä tarkoittaa, ettei yhtenäistä melodista kaarosta eikä eheää musiikillista ajatusta ”ehdi” syntyä. Aiheen metrisen iskutuksen muuttuminen metrisen siirtymän vuoksi saattaa myös synnyttää vaikutelman siitä, että aihe ei malta odottaa oikeaa ilmestymiskohtaansa, mikä puolestaan voi nostaa esiin tulkinnan kiireestä. Edelleen kiire-tulkintaa on saatanut tukea tahdista 441 alkava aiheen muunnoksen ja sen toiston esiintymisen tiivistetyksi perättäin ilman aiheiden välisiä taukoja, jotka katkelman alussa erottivat motiivin as–g–e toistot toisistaan. Tahdeissa 441–448 esiintyy aiheen c^2 –des²–e² likvidaatio, joka huipentuu glissandoon. Likvidaatio toimii rakenteellisena *accelerandona* ja vahvistaa siten kiire-metaforaa. Glissandoon liittyy aivan näytteen lopussa myös tempon nopeutuminen (merkintä *poco accel.*).

Myös kiire-käsitettä väritettiin emotionaalisesti ladatuilla termeillä ja kuvauksilla. Kolmessa vastauksessa ”kiire” esiintyi yhdessä sanojen ”häätä”, ”häätäntynyt” tai ”häätäntyneisyys” kanssa.

Kiire- ja pakometaforat esiintyivät yhteensä 13 vastauksessa. Vaikka päämetaforat ilmenivät selvästi erillisinä, vastauksissa ne linkittyivät toisiinsa monin tavoin. Ensinnäkin pako- ja kiiremetaforat yhdistyivät kerran samassa vastauksessa. Lisäksi niillä oli kolme yhteistä määrettä, ”paniikki”, ”sekasorto” ja ”pelko”, joista kukin löytyi kerran kummankin metaforan yhteydestä. Lisäksi ryntäilemistä tai säntäilemistä kuvaavat määreet, jotka esiintyivät erityisesti pakometaforan yhteydessä, liitettiin kiiremetaforan yhteyteen kaksi kertaa. Vastauksissa, joissa ei esiintynyt kumpaakaan kahdesta päämetaforasta, löytyi kuitenkin samoja määreitä kuin pako- ja kiiremetaforien yhteydessä. Yhdessä näistä vastauksista esiintyi luonnehdinta ”sekasorto” ja toisessa ”paniikki”. Käsitteiden muodostama perheyhtäläisyysketju ulottui siis paitsi avainmetaforien välille myös vähemmän tyypillisiin vastauksiin. Loput kaksi vastausta sisälsivät sanat ”rimpuilu” ja ”väistely”, joiden voidaan ajatella palautuvan samaan mielikuvaskaemaan kuin molempiin päämetaforiin liitetyt säntäilyä ja ryntäilyä kuvaavat ilmaisut.

Osa vastauksista oli rakennettu juonelliseen muotoon. Tällaisista kertomuksista esimerkkinä kaksi pakometaforaan liittyvää vastausta: ”nuori henkilö pakenee jotain paha pitkin kapeita mukulakivikatuja, törmäillen milloin mihinkin” ja ”mettäpalo, liekki salamannopea eteneminen puustossa, liekit nuolee puita. Eläimet yrittävät alta pakoon”. Näissä vastauksissa mielikuvaskaemarakenne kätkeytyy eräänlaiseen minitarinaan, jossa toimijat ja tapahtumaympäristöt on yksilöity hyvinkin tarkkaan. Yksityiskohtien eroavaisuuksista huolimatta sama pakenemiseen liittyvä mielikuvaskaema yhdistää molemmat vastaukset pakometaforan alle.

Kaiken kaikkiaan useimmin käytettyjen metaforisten käsitteiden ja musiikin rakenteellisten ominaisuuksien väliltä löytyi tiettyjen piirteiden osalta isomorfisuutta (invarianssihypoteesi). Metaforisten ilmaisujen valinta ei siis ollut mielivaltaista, vaan vastaajat rajautuivat pääsääntöisesti niihin käsitteisiin, joihin sisältyvä mielikuvaskaema-rakenne oli löydettävissä myös musiikillisesta rakenteesta. Kognitiivisen semantiikan viitekehyksessä tulkittuna vastausten intersubjektiviivinen pysyvyys palautuu jaettuihin mielikuvaskaemoihin, jotka puolestaan viime kädessä palautuvat soivaan rakenteeseen.

Yhtenä merkittävänä syynä tulosten yksimielisyyteen oli epäilemättä kuunnellun katkelman lyhyys. Pidempi katkelma, esimerkiksi koko toinen osa kyseisestä Bartókin teoksesta, tarjoaisi useampia vaihtoehtoja tulkinnan lähtökohdaksi, minkä seurauksena vastaukset todennäköisesti myös poikkeaisivat enemmän toisistaan. Se, että vastaajat edustivat samaa kulttuuripiiriä ja heillä oli samankaltainen musiikillinen koulutustausta, vaikutti todennäköisesti osaltaan vastausten yksimielisyyteen. Kaikki vastaajat olivat musiikin opiskelijoita, joten heillä voidaan olettaa olevan parempi kyky eritellä musiikillisia tapahtumia. Esimerkiksi toisiaan ”pakenevien” äänten havaitsemiseen koulutuksella on saattanut olla vaikutusta. Toisaalta musiikilliseen koulutukseen ei perinteisesti kuulu vapaiden verbalisointien tai ”ulkomusiikillisten” assosiaatioiden harjaanuttaminen. Samojen mielikuvien nousemista ei siten voitane selittää musiikillisen koulutustaustan vaikutuksella.

Lopuksi

Kognitiivinen semantiikka tarjoaa yhden selitysmallin musiikin metaforiselle käsitteellistämislle. Mark Johnsonin (1987) esikäsitteellisten mielikuvaskaemojen voidaan nähdä toimivan linkeinä verbaalisten käsitteiden ja musiikin rakenteen välillä. Analyysiesimerkin valossa näyttää siltä, että abstraktin musiikillisen tapahtuman käsitteellistämässä voidaan turvautua arkikokemuksesta tuttuihin ilmiöihin. Näistä tutuista kokemuksista poimitaan ne skeemat, jotka sopivat riittävän hyvin musiikin rakenteellisiin ominaisuuksiin. Musiikin luonnehdinnassa käytetään sellaisia verbaalisia ilmaisuja, jotka nimeävät tämän tutumman tai konkreettisemmän ilmiön mutta jotka samalla paljastavat tämän konkreettisemmän ilmiön metaforisen suhteen musiikin rakenteeseen.

Metaforisten kuvausten tiedollisen statuksen hyväksyminen edellyttää luopumista objektivistisesta käsityksestä kielellisen merkin ja ulkoisen maailman välisestä suhteesta. Objektivistisessä mielessä metaforan tapaiset ”epätodet” ilmaisut paljastavat kognitiivisen näkemyksen mukaan sen, miten ihminen maailmaa ymmärtää. Kognitiivisen semantiikan näkökulmasta ”ulkomusiikillisista” yhteyksistä peräisin olevat musiikin käsitteellistykset eivät tarkoita vain löyhää kuvaannollista kieltä, jolla ei olisi syvempää merkitystä musiikin ymmärtämisen kannalta. Myös metaforisista ilmaisuista voidaan löytää yhteys musiikin rakenteeseen. Tässä suhteessa kognitiivinen semantiikka tarjoaa vaihtoehdon formalistien ja joidenkin musiikkisemiootikkojen pyrkimyksille sivuuttaa metaforiset luonnehdinnat ”ulkoisina nimilappuina” tai väittää kaikkea musiikillista merkitystä puhtaasti musiikilliseksi.

Objektivistisen semantiikan hylkääminen musiikin verbalisointien analyysissä ei kuitenkaan tarkoita objektiivisuudesta luopumista. Kuulijoiden merkitystulkintoja ei kognitiivisen semantiikan mukaan sido kuitenkaan toisiinsa yksi yhteinen objektiivinen todellisuus vaan heidän jaetut kokemuksensa samanlaisesta kehosta ja saman fyysikaalisen maailman ajallis-avaruudellisista lainalaisuuksista.

Näihin jaettuihin kokemuksiin pohjautuvat keholliset mielikuvaskaemat ovat yhteisiä kaikille kuulijoille. Yhteisiä piirteitä varioivat luonnollisesti erilaiset kontekstitekijät, jotka liittyvät muun muassa kulttuuritaustaan, ihmisen henkilökohtaisiin kokemuksiin, persoonallisuuden piirteisiin ja kuuntelutilanteeseen. Ne saattavat tuottaa erilaisia kielellisiä ilmaisuja samasta mielikuvaskaemasta tai johtaa erilaisten mielikuvaskaemojen aktivoitumiseen.

Kognitiivinen lähestymistapa avaa uuden näkökulman kielellisesti ilmaistun musiikillisen merkityksen tutkimiseen. Vaikka kielen avulla ei jännöksettömästi tavoitetaakaan kuulijan mielessä syntyneitä merkitystulkintoja, avaa kieli ikkunan metaforisiin käsitteisiin, joiden kautta kuulija musiikkia ymmärtää.

Lähteet

Tutkimusmateriaali

- Bartók, Béla 1996 [1954] Musik für Seiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Levyllä *Béla Bartók: Konzert für Orchester. Legendary recordings. Radio Symphonie Orchester Berlin, joht. Ferenc Fricsay*. Deutsche Grammophon Gesellschaft 447 443–2.
- Rautio, Riitta 2006. Kuuntelukoeaineisto. Kerätty 11.5.2006 Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Kirjallisuus

- Abbate, Carolyn 1989. What the Sorcerer Said. *19th Century Music* 12 (3): 221–230.
- Agawu, Kofi 1991. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- 1999. The Challenge of Semiotics. *Rethinking Music*. Ed. Nicholas Cook & Mark Everist. Oxford & New York, NY: Oxford University Press. 138–160.
- Benveniste, Émile 1981. The Semiology of Language. *Semiotica* [Special Supplement]: 5–23.
- Bharucha, Jamshed J. – Meagan Curtis – Kaivon Paroo 2006. Varieties of musical experience. *Cognition* 100 (1): 131–172.
- Bicknell, Jeanette 2002. Can Music Convey Semantic Content? A Kantian Approach. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (3): 253–261.
- Brower Candace 2000. A Cognitive Theory of Musical Meaning. *Journal of Music Theory* 44 (2): 323–372.
- Clarke, Eric 2001. Meaning and the specification of motion in music. *Musicae Scientiae* 5 (2): 213–234.
- Coker, Wilson 1972. *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York, NY: The Free Press.
- Cook, Nicholas 2001. Theorizing Musical Meaning. *Music Theory Spectrum* 23 (2): 170–195.
- Coulson Seana 2006. *Semantic Leaps. Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Francès Robert 1988 [1958]. *The Perception of Music*. Transl. W. Jay Dowling. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. [Alkuper. *La perception de la musique*.]
- Gabrielsson, Alf 2004. Emotions in strong experiences with music. *Music and emotion. Theory and research*. Ed. P. N. Juslin & J. A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 431–449.

- Gibbs, Raymond W. 1994. *The poetics of mind. Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodman, Nelson 1988. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Hakcett Publishing Company.
- Grabócz, Márta 1996. The role of semiotical terminology in musical analysis. *Musical Semiotics in Growth*. Ed. Eero Tarasti. Imatra & Bloomington, IN: International Semiotics Institute & Indiana University Press. 195–218.
- Guck, Marion 1982. *Metaphors in musical discourse: the contribution of imagery to analysis*. Ann Arbor, MI: University Microfilms International.
- Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Jackendoff, Ray 1985. *Semantics and Cognition*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- 1987. *Consciousness and the Computational mind*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Johnson, Mark 1987. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Kivy, Peter 1984. *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Kleinen, Günther 1997. The metaphoric process. What does language reveal about music experience? *Third triennial ESCOM conference: Proceedings*. Ed. A. Gabrielsson. Uppsala: Uppsala Universitetet. 644–649.
- Lakoff, George 1986. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- 1990. The Invariance Hypothesis: Is Abstract Reason Based on Image-Schemas? *Cognitive Linguistics* 1 (1): 39–74.
- Lakoff, George & Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago, IL & London: The University of Chicago Press.
- 1999. *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York, NY: Basic Books.
- Langacker, Ronald W. 1990. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Martinez, José Luiz 1997. *Semiosis in Hindustani Music*. Acta Semiotica Fennica V. Imatra: International Semiotics Institute.
- Monelle, Raymond 2000. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- 2002 [1992]. *Linguistics and Semiotics in Music*. New Edition 2002. London: Routledge.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Transl. Carolyn Abbate. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Niiniluoto, Ilkka 2000. Johdatus merkityksen merkityksiin. *Merkkillinen merkitys*. Toim. Anu Airola – Heikki J. Koskinen – Veera Mustonen. Helsinki: Gaudeamus. 13–25.
- Onikki, Tiina 2000. Mistä mieli merkityksen tutkimukseen? Kognitiivisen kielentutkimuksen merkitysnäkemyksestä. *Merkkillinen merkitys*. Toim. Anu Airola – Heikki J. Koskinen – Veera Mustonen. Helsinki: Gaudeamus. 85–114.
- Saslaw, Janna 1996. Forces, Containers, and Paths: The Role of Body-Derived Schemas in the Conceptualization of Music. *Journal of Music Theory* 40 (2): 217–243.
- Saussure, Ferdinand de 1990. *Course in general linguistics*. Ed. C. Bally & A. Sechehaye, transl. R. Harris. London: Duckworth. [Alkuper. *Cours de linguistique générale*.]
- Scruton, Roger 1997. *The Aesthetics of Music*. New York, NY: The Clarendon Press.
- Sloboda, John 1985. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: The Clarendon Press.
- Spitzer, Michael 2004. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago, IL & London: The University of Chicago Press.

- Swain, Joseph P. 1996. The Range of Musical Semantics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54 (2): 135–152.
- Tagg, Philip 2000 [1979]. *Kojak – 50 seconds of Television Music: toward the understanding of affect in popular music*. Second edition. New York, NY: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tarasti, Eero 1978. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki: Finnish Musicological Society.
- 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington & Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica 22, Approaches to Musical Semiotics 9. Imatra & Helsinki: International Semiotics Institute & Finnish Society for Semiotics.
- Walton, Kendall L. 1988. What is Abstract about the Art of Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (3): 351–364.
- Zbikowski, Lawrence M. 1997. Conceptual Models and Cross-Domain Mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy. *Journal of Music Theory* 41(2): 193–225.
- 1998. Metaphor and Music Theory: Reflections from Cognitive Science. *Music Theory Online* 4(1). <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.98.4.1/toc.4.1.html> (6.8.2007).
- 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.

FT Riitta Rautio (rrautio@campus.jyu.fi) toimii lehtorina Jyväskylän yliopiston Musiikin laitoksella.

Verbalizing musical meaning – A cognitive approach to the interpretation of listeners' metaphorical characterizations

When talking about music, listeners, even those with extensive musical education, tend to use metaphorical expressions. Semantic theories of music have not, however, shown much interest in listeners' spontaneous metaphorical characterizations. Metaphors have been under suspicion especially within the objectivistic tradition, which considers metaphorical expressions merely as figurative use of language with no deeper semantic content.

The present study is based on the central assumption of cognitive semantics (Lakoff, Johnson) that metaphoricality is essential to thinking and to the way we understand the world around us. Following this assumption it is argued that listeners' metaphorical characterizations can convey, even quite consistently, the ways they understand the semantic content of music, and that the characterizations operate with concepts originating in every-day perceptual and bodily experiences (image schemas).

Miten masteroida Reasonilla?

Musiikkiohjelmistojen käyttäjät ja populaarimusiikin tuottamisen tekniikat

Ano Sirppiniemi

Johdanto

Musiikkikulttuurien ja musiikin tekemiseen käytettävän teknologian suhde on noussut viime vuosina erääksi keskeiseksi populaarimusiikintutkimuksen osa-alueeksi. Sitä mukaa, kun erilaiset tietokonepohjaiset musiikintekovälineet ovat 1980-luvulta alkaen yleistyneet ammattistudioiden lisäksi myös kotistudioissa, on alettu kiinnittää huomiota uuden musiikkiteknologian mukanaan tuomiin musiikkikulttuurien ja musiikin tuottamisen tapojen muutoksiin. Musiikkiteknologian käyttäjät ovat yhä useammin harrastajamuusikoita ja musiikin tekemiseen käytettyjen ohjelmistojen ja tietokoneiden lisälaitteiden markkinat ovat kasvaneet nopeasti koko 1990-luvun ja 2000-luvun alun ajan (Sirppiniemi 2006, 179–180).

Nykyisellään jo muutaman sadan euron panostuksella on mahdollista koota tietokonepohjainen kotistudio, jossa voi tehdä moniraitaäänityksiä, käyttää ohjelmistosyntetisaattoreita ja -samplereita sekä internetin kautta saatavilla olevia samplekokoelmia. Tällaisessa kotistudiossa voidaan tuottaa kaikin puolin julkaisuvalmista musiikkia.¹ Myös musiikin jakelu – erityisesti perinteisten levy-yhtiöiden jakeluverkoston ulkopuolella – on helpottunut erilaisten tähän tarkoitukseen perustettujen internetsivustojen ja verkkoyhteisöjen yleistyttyä.

Tämä artikkeli liittyy laajempaan tutkimusprojektiin, jossa tutkin ruotsalaisen Propellerhead Reason -musiikkiohjelmiston² käyttäjiä ja heidän perustamiinsa verkkoyhteisöjä, joissa keskustellaan musiikin tekemisestä ja ohjelmiston käyttämisestä sekä jaellaan käyttäjien tekemiä kappaleita ja soundikokoelmia. Olen tutkinut kohdettani muun muassa haastatteleamalla eri puolilta maailmaa kotoisin olevia Reason-ohjelmiston käyttäjiä, analysoimalla verkkoyhteisöjen keskusteluisältöjä ja käyttäjien tekemää musiikkia sekä tekemällä web- ja sähköpostikyselyjä kahden Reason-ohjelmistoon keskittyneen verkkoyhteisön jä-

¹ Eroja kotistudioiden ja ammattistudioiden välillä toki edelleen on. Tärkeimpiä näistä ovat mikrofonien, kaiuttimien ja lisälaitteiden tekninen laatu, äänitystilojen ja kuuntelutilojen taso sekä studiotekniikan käyttämisessä tarvittava ammattitaito.

² Käytän artikkelissa Propellerhead Reason -musiikkiohjelmistosta myös lyhyempää ilmaisua ”Reason-ohjelmisto”.

senille. Tutkimusotteeni ja teoreettinen lähestymistapani pohjaavat sellaiseen viimeaikaiseen musiikkitekologiaan liittyvään tutkimukseen, joka lähestyy musiikkitekologioita kulttuuristen käytäntöjen, kuluttamisen, teknokulttuuri-käsitteen ja teknologioiden sosiaalisen rakentumisen kautta. Tällaisessa tutkimuksessa musiikkiteknologiat voidaan ymmärtää sosiaalisiksi prosesseiksi, jotka ovat kiteytyneet tai jotka on koodattu materiaalisiksi artefakteiksi (vrt. Greene 2005, 5; Sterne 2003, 8). Populaarimusiikin tuottamisen tekniikat³ – konkreettiset tavat käyttää musiikkitekologiaa – muovautuvat vuorovaikutuksessa käyttäjien ja teknologioiden välillä. Ohjelmistot ja laitteet muokkaavat tapoja tehdä musiikkia, ja käyttäjien kokeilut ja yleisiksi tuotantotekniikoiksi vakiintuvat käytännöt puolestaan ohjaavat ohjelmistojen ja laitteistojen kehitystä. Tässä artikkelissani esittelen tällaisen musiikkitekologian tutkimuksen kenttää sekä tarkastelen kahta esimerkkiä hyväksi käyttäen tapoja, joilla musiikin tuottamisen tekniikat toteutuvat käytännössä Reason-ohjelmiston käyttäjien parissa. Esimerkit pohjautuvat kahden Reason-verkkoyhteisöaktiivin haastatteluihin.

Tutkimusnäkökulmia musiikkitekologiaan

Viimeaikaisessa musiikkitekologiaan liittyvässä keskustelussa voidaan erottaa useita eri tapoja tarkastella teknologian roolia musiikkikulttuureissa. Useimmat näkökulmat pyrkivät eri tavoin yhdistämään teknologiseen kehitykseen, musiikin tuotantokäytäntöihin sekä musiikin ja musiikkitekologian kuluttamiseen liittyviä ulottuvuuksia. Esimerkiksi Paul Théberge (1997, 242) sitoo musiikin tuottamisen tiiviisti musiikkitekologian kuluttamiseen. Musiikkitekologioilla on kuitenkin myös vaikutuksensa musiikin tekijyyteen (Taylor 2001, 203–205) sekä laajemmin koko musiikin tuottamisen ja kuluttamisen sosiaaliseen kehykseen (Attali 1985, 133–134). Musiikkitekologian käyttötapoja voidaan tutkia myös teknokulttuurien (Lysloff & Gay [toim.] 2003), yksilön identiteetin rakentamisen (DeNora 2000), yhden musiikkikulttuurin esteettisten käytäntöjen (Schloss 2005) tai globalistuvien musiikin tuotannon käytäntöjen (Greene & Porcello [toim.] 2005) näkökulmista. Samaten musiikkitekologian käyttöjen historiaa voidaan lähestyä esimerkiksi yksittäisten teknologioiden, kuten analogisyntetisaattorien näkökulmasta (Pinch & Trocco 2002), tai keskittyen erilaisiin musiikin tuotannon osa-alueisiin, kuten äänen spatialisoinnin käytäntöjen historiaan (Doyle 2005). Pelkkien musiikkitekologioiden lisäksi tutkimusnäkökulmaa on mahdollista laajentaa kattamaan myös muita äänitekologioita – aina stetoskoopista (Sterne 2003) puhelinvastaajaan (Morton 2000) – ja niiden kulttuurihistoriaa. Myös tavat tutkia musiikkitekologioita ja niiden musiikkikulttuurista vaikutusta vaihtelevat erilaisten kulttuuristen tekstien analyyseistä talou-

³ Käytän käsitettä ”musiikin tuottamisen tekniikka” Juha Arrasvuoren (2006, 32) määritelmän mukaisesti viittaamaan joukkoon yksityiskohtaisia toimia, joita käyttäjä suorittaa studiolaitteistolla tai ohjelmistoilla tietyn soivan tuloksen saavuttamiseksi.

dellisten rakenteiden erittelyyn sekä kulutuskeskeisistä ja kulttuurihistoriallisista näkökulmista erilaisiin etnografisiin lähestymistapoihin.

Yksi keskeinen teknologian tutkimuksen ongelma on kysymys kulttuurin ja teknologian keskinäisestä määrittäytyydestä. Määrittääkö teknologia omia käyttötapojaan vai ovatko teknologiat kulttuurisesti määrittäneitä? Missä määrin esimerkiksi tietokoneohjelmat vaikuttavat niillä tehtyyn musiikkiin? Pohjimiltaan kyse on kausaalisuuden ongelmasta. On pohdittava, ovatko kulttuuri ja teknologinen kehitys siinä määrin toisistaan irrallisia prosesseja, että niiden välillä voisi vallita suoraviivainen syy–seuraus-suhde. Voidaanko teknologioita tutkia irrallaan niiden käyttötarkoituksista ja -yhteyksistä? Ongelman luonteesta ja merkittävytydestä on keskusteltu tiiviisti niin kulttuurintutkimuksen, tieteen- ja teknologiantutkimuksen kuin musiikkiteknologian tutkimuksen piireissä.⁴ (Ks. esim. Morley 2007, 240–243; Pitt 1999, 50; Winston 1998, 1–15; Castells 1996, 5–13; musiikintutkimuksen osalta ks. esim. Pinch & Trocco 2002, 9–11; Sterne 2003, 7–8; Taylor 2001, 26–28; Attali 1985, 134–135.)

Kulttuurintutkija Raymond Williams (2000 [1974], 38) esitti yli kolmekymmentä vuotta sitten, että tämän ongelman käsittelemisen tavat palautuvat usein kahteen kategoriaan: *teknologiseen determinismiin* ja *symptomaattiseen determinismiin*. Teknologisen determinismin mukaan teknologinen kehitys on pitkälti kulttuurista itsenäinen prosessi, joka kuitenkin muuttaa suoraan sosiaalisia rakenteita. Symptomaattisessa determinismissä teknologiset innovaatiot nähdään puolestaan resursseina, joita otetaan käyttöön sosiaalisen muutoksen välikappaleina. Tällöin tekninen kehitys tulkitaan osittain yhteiskunnan marginaalissa tapahtuvaksi prosessiksi, josta poimitaan (jo olemassa olevia) innovaatioita yhteiskunnallisten muutosvoimien käyttöön. Teknologiat tulevat siis osaksi ennalta määrittäneitä sosiaalisia prosesseja, ja kulttuuristen muutosten ei tällöin voi tulkita olevan suoraa seurausta teknologisista innovaatioista. (Ibid. 38–39.)

Williams muistuttaa, että itse asiassa molemmat edellä mainitut kannat perustuvat nimenomaan käsitykseen, jonka mukaan teknologinen kehitys on joko täysin (teknologinen determinismi) tai jossain määrin (symptomaattinen determinismi) kulttuurista irrallinen prosessi. Näiden kategorioiden ohittaminen – jotta teknologista kehitystä ei sulkeistettaisi kulttuuristen ja sosiaalisten prosessien ulkopuolelle – vaatii tutkimukselta paneutumista sekä teknologioiden kehittämisen että niiden käyttötapojen sosiaaliseen rakentumiseen. Toisin sanoen tulisi tutkia, missä määrin teknologioiden kehittäminen on tarkoituksellista toimintaa, joka pyrkii vastaamaan suoriin ja todellisiin sosiaalisiin tarpeisiin. (Williams 2000 [1974], 39.)

Paul Théberge (1997, 8–11 ja 242) tarjoaa musiikkiteknologian tutkimuksen osalta ratkaisuksi tähän ongelmaan analyysinäkökulman, jossa otetaan laaja-alaisesti huomioon sekä (musiikki)teknologian innovaatioihin, tuotantoon, markkinointiin, kulutukseen että käyttöihin liittyvät kontekstit ja kulttuuriset muodostelmat. Määrittäytyyteen liittyvät ongelmat palautuvat tällöin mu-

⁴ Esimerkiksi David Morleyn (2007, 240–243) mukaan vuosituuhannen vaihteeseen sijoittunut teknohuuma nosti kulttuurintutkimuksessa pintaan ongelmaa yksinkertaistavan, teknologian muutosvoimaan luottavan argumentoinnin.

siikkiteknologian eri käyttökontekstien tiettyyn yhteismitattomuuteen: yhtä ja ainoaa absoluuttista tapaa, jolla teknologia määrittäisi musiikkikulttuurisia käytäntöjä, ei voi olla olemassa, ja pikemminkin on määriteltävä useita erilaisia tapoja, joilla teknologia ja musiikkikulttuurit ovat sidoksissa toisiinsa.

Musiikkiteknologian käytön tutkijoista kenties selkeimmin kantansa teknologian ja musiikkikulttuurin suhteeseen erittelee kuitenkin Timothy Taylor (2001). Raymond Williamsin tavoin Taylor pyrkii eroon kulttuurin ja teknologian erottelusta ja vastakkainasettelusta. Taylor rakentaa ajatusta teknologiasta erityislaatuisena rakenteena, joka voi samanaikaisesti koostua sekä säännöistä tai skeemoista että toimia resurssina. Taylorin tarjoama teknologiakäsitys, joka pohjautuu Anthony Giddensin sosiologiaan ja Bruno Latourin (2005) toimijaverkko-teoriaan, sallii teknologian käyttäjille tietyn määrän vapautta, mutta samaan aikaan teknologia jossain määrin myös määrittää omia käyttötapojaan (Taylor 2003, 36–37). Tällainen kaksinkertaisesti määrittynyt käsitys teknologiasta poikkeuksellisen rakenteena sisällyttää itseensä teknologian laajan määritelmän, jossa teknologia-käsitteellä viitataan sekä materiaaliin artefakteihin että inhimillisen tietoon ja tekniikoihin (*technique*) eli tapoihin käyttää teknologiaa (ibid. 36).

Musiikkiteknologian historiankirjoituksessa, varsinkin alan populaarimmassa kirjoittelussa (ks. esim. Vail 2000 & 2002) mutta myös akateemisessa musiikkiteknologian historiaan liittyvässä tutkimuksessa (ks. esim. Manning 2004) on nähtävissä jossain määrin teknologiakeskeinen asenne, joka korostaa innovaatioita, innovaattoreita ja teknologista kehitystä. 1990-luvulta lähtien on tutkimuksessa kuitenkin alettu kiinnittää yhä enemmän huomiota paitsi keksintöjen ja artefaktien historiaan, myös musiikkiteknologian käyttöön ja teknologian käytön kulttuurihistoriaan. Tästä esimerkkejä ovat esimerkiksi Thébergen (2001 & 2004) studioteknologian historiaan ja standardoitumiseen liittyvät artikkelit, Jonathan Sternin (2003) ja David Mortonin (2000) äänitekniikoiden kulttuurihistoriat sekä Trevor Pinchin ja Frank Troccon (2002) analogisyntetisaattorien kulttuurihistoria.

Samalla on alettu myös aiempaa perusteellisemmin pohtia, miten musiikkiteknologioiden kulttuurihistoria nivoutuu erilaisiin merkityksen muodostumisen kategorioihin. Tästä hyvä esimerkki on Peter Doynen (2005) varhaiseen populaarimusiikkiin keskittyvä kaikujen ja tilaefektien käytön historia. Doyle kuvaa, kuinka erilaisten kaikujen ja sähköisten viive-efektien käyttö populaarimusiikissa sai alkunsa erilaisten yksilöllisten kokeilujen ja teknologisten innovaatioiden kautta ja kuinka käytännöt levisivät nopeasti koko populaarimusiikin tuotannon alan käytännöiksi kokeilujen pohjalta syntyneiden teknisten sovellusten myötä (Doyle 2005, 35–36; 228–234). Suomessa musiikkiteknologian käyttöönoton vaikutuksia populaarimusiikin tuotantokulttuureihin on tutkinut Juha Korvenpää (2005), joka lähestyy iskelmämusiikin tuotantokulttuurien muutosta innovaatioiden diffuusion näkökulmasta (ibid. 41–73).

Etnografista lähestymistapaa musiikkiteknologioiden tutkimukseen edustaa esimerkiksi Joseph Schloss (2005), joka on tutkinut samplaamisen etiikkaa ja estetiikkaa hip hop -kulttuurissa. Réne Lysloff (2003, 23–63) puolestaan kuvai-

lee tracker -ohjelmistojen käyttäjien verkkoyhteisöjä tutkivassa artikkelissaan virtuaali-etnografista metodiaan, joka pohjautuu verkossa tapahtuvaan osallistuvaan havainnointiin ja haastatteluihin. Lysloffin (ibid.) keskeistä materiaalia ovat kuvaukset musiikin tuottamisen käytännöistä, jotka ovat sitoutuneet tiiviisti tietoverkkojen kautta ylläpidettyyn yhteisöllisyyteen ja sosiaalisiin arvostushierarkioihin. Schloss (2005, 52) taas kuvailee, miten hip hop -yhteisö omaksui digitaaliset samplerit 1980-luvulla osaksi omia musiikin tuottamisen tekniikoitaan:

levysoittimet ja samplerit ovat samankaltaisia siltä osin, että molemmat hyödyntävät valmiita äänitteitä äänilähteinä. Mutta suuri osa tästä näennäisestä samankaltaisuudesta johtuu itse asiassa hip-hop tuottajien suhtautumistavasta [– –] sampleereita, joita he käyttävät, ei koskaan oltu suunniteltu toistamaan pätkiä vanhoilta LP-levyiltä.

Schloss näkee samplaamisen ja digitaalisten samplerien käyttöönottamisen osaksi hip hop -tuottajien tuotantotekniikoita tapauksena, jossa kulttuuriset käytännöt määrittävät teknologian merkityksiä käyttäjien ja käyttöyhteyksien kautta. Samplaamisesta tuli vakiintunut käytäntö, ei sen takia, että se oli teknisesti mahdollista, vaan koska se oli kulttuurisesti hyväksyttävää. (Schloss 2005, 52.)

Teknologiakeskeisiä musiikkikulttuureja on tarkasteltu myös kuluttamisen näkökulmasta. Tällöin on nostettu etualalle musiikkikulttuuristen käytäntöjen ja tuotantotekniikoiden kytkeytyminen teknologioihin ensisijaisesti musiikintekijöiden ja kuuntelijoiden tekemien valintojen sekä tuotantoa ja kulutusta ohjaavien taloudellisten rakenteiden kautta. Théberge (1997, 244) katsoo, että musiikin tuottamisesta on tullut yhä enemmän musiikkiteknologian (laitteiden ja ohjelmistojen) ja valmiiden soundien (esimerkiksi samplekokoelmien) kuluttamista. Monet populaarimusiikin genret ja niiden kaupallinen menestyminen perustuu myös yhä enemmän tietyistä laitteista tai ohjelmistoista saataviin soundeihin (ibid. 199–200). Tehdäkseen kaupallisesti menestyvää musiikkia täytyy siis omistaa sen tekemiseen tarvittavat laitteet. Näin laitteiden kuluttamisesta on tullut musiikin tuottamisen premissi ja keskeinen tuotantotapoja ohjaava tekijä.

Kulutusnäkökulma kytkeytyy myös monin tavoin globalisaatiokehitykseen. Paul D. Greene (2005) käsittelee tutkimuksessaan tilanteita, joita syntyy viettäessä länsimaista musiikkiteknologiaa muualle maailmaan. Greenen mukaan musiikkiteknologiat kantavat mukanaan oman käyttölogiikkansa, joka on koodattu niihin suunnitteluvaiheessa ja joka perustuu aina tiettyihin esteettisiin ja kulttuurisiin käsitteisiin, käytäntöihin ja koodeihin. Keskeisin Greenen käyttämä esimerkki on pianon koskettimisto, jonka 12-sävelinen käyttölogiikka on johdettu omaksumaan samplerien ja syntetisaattorien mukana eri puolilla maailmaa. (Greene 2005, 5–6.)

Yksi tapa tarkastella musiikkiteknologioita on tulkita ne sosiaalisiksi prosesseiksi, jotka ovat kiteytyneet (Sterne 2003, 8) tai tulleet koodatuiksi (Greene 2005, 5–6) materiaalisiksi artefakteiksi, samalla tavoin kuin esimerkiksi erilaiset inhimilliset päätöksentekojärjestelmät voidaan ymmärtää *sosiaalisiksi teknologioiksi* (Pitt 1999, 10). Musiikkiteknologioita suunniteltaessa ja tuotettaessa erilaiset sosiaaliset käytännöt koodataan osaksi materiaalista (laitteisto, käyttöliittymä) tai tekstuaalista (ohjelmisto, lähdekoodi) artefaktia. Tämä hahmottuu konkreettisesti tarkasteltaessa esimerkiksi tietokoneohjelmistojen kehitystyötä: musiikki-ohjelmistojen suunnittelu on sosiaalinen prosessi, jossa ohjelmiston tekijät joutuvat tekemään päätöksiä tavoista, joilla käyttäjä voi ohjelman avulla muokata äänimateriaalia (Born 1997).

Monet musiikin äänittämiseen, muokkaamiseen ja tuottamiseen liittyvät teknologiset käytännöt voidaan nähdä prosesseina, jotka ovat jatkuvaa vuorottelua toisaalta yksittäisten muusikkojen ja äänittäjien synnyttämien käytäntöjen tai kokeilujen ja toisaalta materiaalisten teknologioiden (ohjelmien, laitteiden) välillä. Uusia teknologisia käytäntöjä syntyy, kun käyttäjät ovat vuorovaikutuksessa teknologisten artefaktien kanssa. Tätä prosessia voisi kuvata jatkuvaksi heiluriliikkeeksi sosiaalisten ja materiaalisten teknologioiden, käytäntöjen ja artefaktien välillä (ks. esim. Sterne 2003, 8). Doyle (2005) antaa esimerkin tällaisesta prosessista puhuessaan äänen spatialisoinnin – eli tilaefekteihin kuten kaikuihin ja viiveisiin liittyvien – käytäntöjen kehittymisestä ja vakiintumisesta populaarimusiikin äänitetuotannossa 1900-luvulla. Erilaiset äänen spatialisoinnin tekniikat – kuten esimerkiksi kitaristi Les Paulin nauhakaikuihin ja moniraitaäänittämiseen liittyvät kokeilut 1940-luvun lopulla – kehittyivät lukuisten yksittäisten muusikkojen, äänittäjien ja levy-yhtiöiden kokeiluista toistettaviksi (ja kopioiduiksi) käytännöiksi. Vakiinnuttuaan osaksi populaarimusiikin tuotantokulttuuria nämä tekniikat kiteytyivät (vrt. Sterne 2003, 8) tai ne kirjoitettiin/koodattiin (vrt. Greene 2005, 5) myös materiaalisiksi artefakteiksi, kuten kaiku-laitteiksi ja moniraitanauhureiksi (Doyle 2005, 146–151).

Voidaan myös kiinnittää huomiota tapoihin, joilla kokeilujen vakiintuminen yleisiksi käytännöiksi ja teknologioiksi tapahtuu: Les Paulin tapauksessa keskeinen tekijä oli Paulin ja Mary Fordin kappaleiden kaupallinen suosio, joka johti kappaleissa käytettyjen uudenlaisten kaiku- ja tilaefektien kopiointiin (Doyle 2005, 155). Nykyisten tietokonepohjaisten musiikkiteknologioiden aikana vastaavat uudet käytännöt eivät välttämättä tarvitse tuekseen levyteollisuutta ja hittilevyjä, vaan tekniikat leviävät tehokkaasti esimerkiksi erilaisten käyttäjäheteisöjen kautta.

Trevor Pinchin ja Frank Troccon (2002) esimerkit varhaisen kaupallisen syntetisaattoriteollisuuden synnystä tuovat esille toisen tavan, jolla musiikin tuottamisen tekniikat voivat vaikuttaa suoraan musiikkiteknologian suunnitteluun ja kehittämiseen. Säveltäjä Walter (Wendy) Carlosin vuonna 1968 julkaistu levy *Switched-On Bach*, joka sisälsi modulaarisella Moog-syntetisaattorilla ja

moniraitatekniikalla toteutettuja versioita Bachin sävellyksistä, aloitti USA:ssa pienimuotoisen syntetisaattorivillityksen (Pinch & Trocco 2002, 147). Carlos oli tiiviisti yhteydessä Moog-syntetisaattoreiden suunnittelijaan Bob Moogiin kehittämällä monin tavoin vastaamaan muusikoiden ja säveltäjien tarpeisiin (ibid. 135–137). Carlosin ja Moogin toteuttama modulaarisyntetisaattoriin ja moniraitanauhuriin perustuva kotistudio voidaan monella tapaa nähdä nykyisten tietokonepohjaisten kotistudioiden esikuvana.

Teknologioiden ja tekniikoiden omaksuminen osaksi musiikin tuotantokulttuuria voi tapahtua myös ottamalla käyttöön jo olemassa olevaa tekniikkaa ja soveltamalla sitä musiikin tekemiseen. Esimerkiksi Théberge (2001, 4) huomauttaa, ettei mitään populaarimusiikin tuotannon keskeisistä perusteknologioista (mikrofoni, vahvistin, kaiutin) suunniteltu alun perin musiikin tuottamiseen ja tallentamiseen, vaan ne omaksuttiin osaksi musiikin tuotantokulttuuria muista medioista ja käyttötarkoituksista, kuten radiosta ja puhelinteknologiasta. Sama pätee myös eräisiin uudempiin musiikkiteknologioihin. Ääninauhuri, joka 1970-luvulla nousi syntymässä olleen kotistudiokulttuurin keskeiseksi teknologiaksi, tuotiin toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvaltojen kuluttajamarkkinoille markkinoimalla sitä perheenjäsenten äänien ja perhetapahtumien dokumentointitarkoituksiin (Morton 2000, 138–140). Musiikkisovellukset olivat laitevalmistajille pitkään toissijaisia, ja nauhurien markkinoinnissa otettiin mallia ensisijaisesti valokuvausharrastuksen yleistymisestä (ibid. 139). Se, että Les Paulin tapaiset musikot ryhtyivät kehittämään ääninauhurin pohjalta kaikulaitteita ja moniraitatekniikoita, ei kiinnostanut laitevalmistajia ennen kuin tekniikat vakiintuivat laajempien piirien käyttöön (ibid. 140).

Greene (2005, 5–6) käyttää musiikkiteknologian kulttuurisia käytäntöjä ohjaavasta ulottuvuudesta käsitettä *hardwiring*. *Hardwiring* viittaa tapaan, jolla jotkut teknologisten artefaktien (laitteet, ohjelmistot) ominaisuudet suunnitellaan kiinteiksi ominaisuuksiksi, joihin käyttäjä ei voi vaikuttaa. Jokaisella laitteella on oma käyttölogiikkansa, jota ei voi ohittaa ja joka on otettava aina huomioon laitteita käytettäessä (ibid.). Greene (2005, 4) myös laajentaa musiikin tuottamisen (engl. *sound engineering*) tarkastelun tuotantotekniikoiden tasolta laajempien kulttuuristen käytäntöjen tasolle:

[t]utkimme äänituotantoa, ei pelkästään rajoitetussa merkityksessä studiossa tapahtuvana äänitasojen manipulointina, mutta myös laajemmasta toimijuuden näkökulmasta: äänituotantoa määriteltynä – yksilöiden, ryhmien, instituutioiden, yritysten tai hallinnon – toiminnaksi, jossa äänitekniikoita käytetään tuottamaan ja muokkaamaan merkityksiä, funktioita ja sosiaalisia strategioita musiikkikulttuureissa.

Greenen (2005, 5) mukaan musiikin tekeminen tai äänisuunnittelu (engl. *sound engineering*) ei useinkaan käytännössä ole ongelmatonta tai noudata rationaalista logiikkaa, vaikka tekijällä periaatteessa olisikin mahdollisuus kontrolloida tuotettavan äänimateriaalin jokaista nyanssia. Joskus musiikin tuottaminen on työlästä nimenomaan teknologiasta johtuen, ja musiikintekijät joutuvat joskus taistelemaan ohjelmistoihin ja laitteisiin kiinteästi koodattuja (*hardwired*) käytötapoja vastaan (ibid.).

Omassa työn alla olevassa väitöskirjatutkimuksessani, joka pohjautuu kyselyihin, verkkokeskustelujen analyysihin, haastatteluihin ja musiikkianalyysihin, olen rajannut tutkimuskohteekseni yhden musiikin tekemiseen käytetyn tietokoneohjelman käyttötavat ja siihen liittyvät yhteisölliset rakenteet: Propellerhead Reason -ohjelmiston käyttäjät ja käyttäjien perustamat ja ylläpitämät verkkoyhteisöt. Reasonin käyttäjät laiteympäristöineen ja verkkoyhteisöineen on mahdollista hahmottaa René Lysloffia ja Leslie Gayta (2003, 1–22) mukailleen musiikilliseksi *teknokulttuuriksi* tai teknokulttuuriseksi muodostelmaksi, joka perustuu erilaisten musiikki- ja mediateknologioiden käyttöön sekä verkkoyhteisöjen kautta ylläpidettyyn yhteisöllisyyteen.

Lysloff ja Gay (2003, 1–3) nimittävät musiikillisiksi teknokulttuureiksi kulttuureja, jotka syntyvät ja joita ylläpidetään tiiviissä yhteydessä musiikkitekniologioihin. He peräänkuuluttavat teknokulttuurien etnomusikologiaa – teknologisen murroksen synnyttämien uusien musiikkikulttuurien ja musiikkikulttuuristen prosessien tutkimista. Heidän mukaansa teknologiaa ei tulisi tarkastella pelkkänä kontekstina ja/tai välittäjänä monille nykyisille musiikin tekemisen ja kuluttamisen käytännöille, vaan kiinteänä osana näitä käytäntöjä. Sosiologi Andrew Rossilta lainatulla teknokulttuuri-käsitteellä⁵ Lysloff ja Gay (ibid.) viittaavat ”yhteisöihin ja kulttuuriin käytäntöihin, jotka ovat syntyneet vastauksena muuttuville media- ja informaatioteknologioille”. Edelleen näitä kulttuurisia käytäntöjä leimaavat ”teknologioiden haltuunotto, välttäminen, vastustaminen tai vastarinta”. (Ibid.) Esimerkkejä musiikillisista teknokulttuureista ovat esimerkiksi Lysloffin (2003, 23–63) kuvailema tracker-ohjelmistojen käyttökulttuuri, hip hop-kulttuurin suhde levysoittimiin (Katz 2004, 115–117) ja Rolandin rumpukoneisiin (Ross 2003, 379–80), tietokonepohjaisten kotistudioiden yleistyminen sekä mp3-kulttuuri jakeluteknologioineen, markkinapaikkoineen ja soittimiseen.

Lysloff ja Gay pyrkivät teknokulttuuri-käsitteen käyttämisellä rajaamaan tutkimuksen kohteeksi joukon musiikin kuluttamisen ja tekemisen kulttuureja, joilla on kiinteä suhde teknologiaan. Tästä huolimatta musiikkitekniologia ei heidän mallissaan suoraan määritä musiikkikulttuurisia käytänteitä, vaan kulttuuriset käytännöt syntyvät teknologian käyttöjen kautta ja käyttäjien toimesta (Lysloff & Gay 2003, 15). Lysloffin ja Gayn mukaan musiikkitekniologiat ovat kauttaal-

⁵ Termi *teknokulttuuri* liittyy alkuperäisessä yhteydessään länsimaisen kapitalismin, teknologian ja kulutuskulttuurin kritiikkiin, ja esimerkiksi Rossin (1991) maalaama kuva uusista vastakulttuurisista ilmiöistä, kuten 1980-luvun tietokonehakkereista, liittyy vahvasti vapautumiseen teknokulttuurin yksilöihin kohdistamasta valvonnasta ja kontrollista. Myös Jacques Attalin (1985) visio tulossa olevasta uudesta musiikkikulttuurista sisältää toisaalta samansuuntaisen mahdollisuuden yksilölliseen vapautumiseen kapitalistisesta toistoon (engl. *repetition*) perustuvasta musiikin tuotantokulttuurista mutta myös tämän vapautuksen vastakohtana, dystopian jossa uuden (musiikki)teknologian käyttäjät omaksuvat vapaaehtoisesti toiston kulttuurin. Toiston käsite Attalilla vertautuu Rossin käsitukseen kapitalistisesta alistavasta teknokulttuurista.

taan sosiaalisia (ibid. 8). Lysloff ja Gay hahmottavat musiikillisten teknokulttuurien tutkimiseen kolmitasoisien metodologian, jossa teknokulttuuria lähestytään *ontologisesta* (mitä teknologia on), *pragmaattisesta* (mitä teknologialla tehdään) ja *fenomenologisesta* (mitä teknologia merkitsee käyttäjälleen) näkökulmasta (ibid. 6–8).

Tekniikat – musiikin tuottamisen ja kuuntelemisen käytännöt

Jonathan Sternen (2003) ääniteknologioiden (engl. *sound technologies*) kulttuurihistoriaan liittyvä tutkimus pureutuu teknisten innovaatioiden, artefaktien ja niiden konkreettisten käyttöjen lisäksi erilaisiin kuuntelemisen tapoihin (engl. *audile technique, techniques of listening*) ja niiden muuttumiseen vuorovaikutuksessa teknologioiden kanssa. Sterne näkee eri ääniteknologiat ääniin ja kuuntelemiseen liittyvien kulttuuristen prosessien kiteytyminä (engl. *crystallization*) ja teknologioiden kehittymisen vuorovaikutusprosessina, jossa äänikulttuurit (engl. *sonic cultures*) ja ääniteknologiat kehittyvät ja rakentuvat toistensa kautta. Sterne kieltää teknologian määrittävän millään suoralla tavalla äänikulttuureita, mutta toteaa, että

teknologiat ovat kiinnostavia nimenomaan siksi, että niillä voi olla merkittävä rooli ihmisten elämässä. Teknologiat ovat toistettavia sosiaalisia, kulttuurisia ja materiaalisia prosesseja, jotka ovat kiteytyneet mekanismeiksi tai koneiksi. Usein ne suorittavat työtä, jota aiemmin teki ihminen/henkilö. Tämä kiteytymisprosessi tekee niistä historian näkökulmasta kiinnostavia. (Sterne 2003, 8.)

Sternen kuvailema kiteytymisprosessi viittaa samaan ilmiöön, josta Greene (2005) käyttää *hardwiring*-termiä: tapaan, jolla kulttuuriset käytännöt koodataan osaksi materiaalisia artefakteja. Sterne (2003, 8) myös tarjoaa, Taylorin (2001) musiikkiteknologiakäsityksen ja Latourin (2005) toimijaverkkoteorian tavoin, teknologioille jonkinasteista kulttuurisen toimijan roolia, toimijuutta (engl. *agency*), joka kuitenkin on aina sidoksissa ihmisiin, jotka teknologioita suunnittelevat ja käyttävät:

Teknologiat edustavat tarkoituksellisesti suunniteltua mekaanista toimijuutta, joukkoa toimintoja, jotka on erotettu muusta elämästä ja delegoitu teknologioille – joukkoa toimintoja, jotka ovat kehittyneet joukosta kulttuurisia käytäntöjä ja jotka ovat yhteydessä niihin. Ihmiset suunnittelevat ja käyttävät teknologioita tukeakseen tai edistääkseen tiettyjä aktiviteetteja ja estääkseen toisia. (Sterne 2003, 8.)

Sterne (2003, 92) määrittelee tekniikan (engl. *technique*) ”opituksi taidoksi, sarjaksi toistettavia toimintoja, jotka toteutuvat rajatussa määrässä rajattuja konteksteja”. Hän kuvaa, kuinka moderni kuulemisen tai kuuntelemisen tekniikka (engl. *audile technique*) – jonka syntyminen edeltää ajallisesti ääniteknologioita ja joka toimii premissinä ääniteknologioiden syntymiselle – syntyi useiden vaiheiden kautta (ibid.). Jotta erilaiset ääniteknologiat tulivat vaiheittain mahdolliseksi 1800-luvun aikana, täytyi *kuunteleminen* ensin määritellä rationaaliseksi

toiminnaksi, joka voitiin kuvata tieteellisesti. Kuuntelemisesta muodostui taito (engl. *technical skill*), jota voitiin käyttää instrumentaalisesti.⁶ (Ibid. 93.)

Kuunteleminen täytyi myös kyetä erottamaan itsenäisenä aistina ja toimintona. Tällä oli vaikutuksensa akustiseen tilaan liittyvien käsitteiden kuten *hiljaisuuden* ja *melun* muotoutumiseen. Kuunteleminen edellytti myös *mediaation* käsitettä, joka erotteli erilaisia kuuntelemisen kohteita äänien erilaisten välittymisien perusteella. Tätä kautta kuuntelemisen konstruoiminen erilaisten tieteellisten käsitteiden avulla kuvattavaksi toiminnaksi mahdollisti myös kuuntelutekniikoiden kiteytymisen ääniteknologioiksi. (Sterne 2003, 93–95.)

Sternen (2003) kuuntelemisen tekniikoiden pohjalta olisi kenties mahdollista hahmottaa myös vastaavanlaisia musiikin tuottamisen tekniikoita, jotka kulttuurisina prosesseina ja esteettisinä kategorioina edeltävät teknologisia innovaatioita. Samalla tavoin kuin erilaisten ei-musiikillisten ääniteknologioiden syntyä edelsi Sternin mukaan kulttuurinen prosessi, jossa kuuntelemisesta tehtiin rationaalista, tieteellistä ja mitattavissa olevaa toimintaa,⁷ on musiikin tuotantoon liittyvien ääniteknologioiden taustalta mahdollista hahmottaa musiikkiin liittyvien esteettisten arvojen ja ajattelun muutoksia. Tämä liittyy Thébergen (2001, 3) esittämään ajatukseen, jonka mukaan musiikkiteknologisiin muroksiin on aina liittynyt teknisten ja taloudellisten tekijöiden ohella myös musiikkiin liitettyjen esteettisten käsitysten – musiikkia koskevan ajattelun – muutoksia (vrt. myös Attali 1985). Esimerkiksi populaarimusiikin tuotantokäytäntöjen historia olisi mahdollista lukea eräänlaisesta ”kontrollikulttuurin” näkökulmasta: yhä uusia musiikillisia elementtejä on pyritty kontrolloimaan – ja muokkaamaan erillään muista parametreista – ottamalla käyttöön uusia teknologioita.⁸

Musiikin tuottamisen tekniikat tietokoneohjelmilla

Juha Arrasvuori (2006) tekee pelikonsolien musiikkisovelluksiin liittyvässä väitöskirjassaan hyödyllisen erottelun, joka liittyy musiikkiohjelmien käyttäjälle tarjoamiin toimintoihin ja käyttäjän näitä toimintoja yhdistelemällä ja ketjuttamalla

⁶ Tämä tapahtui Sternin mukaan ensimmäiseksi lääkärin ja sähköttäjäien ammattipiireissä. Opeteltavana taitona kuunteleminen määritti ja artikuloi myös sosiaalisia valtasuhteita (kuten lääkärin ja potilaan tai lääkärin ja muiden asiantuntijoiden välisiä valtasuhteita). Sterne vertaa tätä kuuntelemisen artikuloimista teknisin ja rationaalisiin käsitteisiin *katseen* (engl. *gaze*) ja *tarkkailemisen* (engl. *observation*) käsitteiden kehittymiseen valistuksen aikana. (Sterne 2003, 93.)

⁷ Sterne (2003, 77–81) viittaa muun muassa Hermann Helmholtzin (ks. esim. 1954 [1885]) äänen fysiologiaan liittyviin tutkimuksiin.

⁸ Nykyään lähes kaikki äänimateriaalin parametrit ovat tuottajien muutettavissa ja hallittavissa äänitystapahtuman jälkeen ja erillään muista parametreista: esimerkiksi tempoa voidaan vaihdella vaikuttamatta säveltasoon ja toisinpäin, äänenväri, vire ja fraseeraus ovat pitkälti editoitavissa ja tilavaikutelmia voidaan luoda keinotekoisesti jne.

toteuttamiin operaatioihin. Arrasvuori (2006, 34) nimittää ohjelmien mahdollistamia toimintoja *funktioiksi* ja käyttäjän suorittamia toimia *tekniikoiksi*. Tässä merkityksessä musiikin tekemisen tekniikat ovat siis ohjelmistoilla (tai laitteistoilla) käytännössä toteutettuja toimia, ja funktiot ovat ohjelmiin sisällytettyjä mahdollisia tapoja muokata ääntä ja musiikkimateriaalia (ibid.). Arrasvuoren näkökulma liittyy ohjelmien ja sovellusten suunnitteluun, ja näin ollen myös tekniikoiden kuvaus painottuu hänen tutkimuksessaan potentiaalisiin tapoihin käsitellä musiikkimateriaalia. Tekniikan käsite soveltuu kuitenkin hyvin myös etnografiseen tutkimukseen jäsentämään musiikintekoprosessin analysointia konkreettisten käyttötapojen tasolla.

Teknologian ja musiikintekijän vuorovaikutus palautuu aina niihin konkreettisiin (käyttö)tilanteisiin, joissa musiikkia tehdään. Kuten mainittu, Arrasvuori (2006, 32) tarkoittaa tekniikoilla yksittäisiä musiikkiohjelmistoilla suoritettavia toimintoja tai toimintojen yhdistelmiä. Tekniikat ovat siis yksityiskohtaisia toimintoja, joita käyttäjä suorittaa tietyn soivan tuloksen saavuttamiseksi:

Yksittäinen tekniikka syntyy, kun käyttäjä tekee musiikkia käyttämällä yhden tai useamman moniraitastudion laitteen yhtä tai useampaa toimintoa. Tällainen yksittäinen moniraitasäveltämisen tekniikka tuottaa usein selkeästi erotettavan soivan tuloksen. Tekniikoita syntyy musiikintekijöiden työskennellessä eri studiolaitteiden kanssa. (Arrasvuori 2006, 32.)

Tekniikat omaksutaan oppimisprosessin kautta muilta muusikoilta, äänittäjiltä ja musiikintekijöiltä. Tällaista prosessia kuvaa suomalaisen iskelmämusiikin tuottamisen kontekstissa hyvin Juha Korvenpää (2005). Tietokonepohjaisten kotistudioiden tapauksessa puolestaan korostuu erityisesti verkossa tapahtuva oppiminen. Esimerkiksi Propellerhead Reasonin käyttäjien tapauksessa tärkeässä asemassa ovat käyttäjien verkkoyhteisöt epämuodollisen oppimisen mahdollistajina (vrt. Salavuo & Häkkinen 2005).

On tärkeää huomata, että Arrasvuoren (2006, 34) mallissa tekniikat eivät ole sidoksissa tiettyihin laitteisiin, vaan samoja moniraitasäveltämisen tekniikoita voidaan toteuttaa erityyppisillä laitteilla. Funktiot sen sijaan ovat yksittäisten laitteiden ominaisuuksia, potentiaalisia tapoja käsitellä ääntä, jotka käyttäjät joko omaksuvat osaksi tiettyjä tekniikoita tai eivät (ibid.). Arrasvuori (ibid. 93) kuvaa tutkimusmateriaalinaan olleiden musiikkisovellusten pohjalta yksityiskohtaisesti joukon määrittelemänsä *epälineaarisen moniraitaäänittämisen* tekniikoita: samplaaminen (engl. *sampling*), äänisuunnittelu (engl. *sound design*), ohjelmointi (engl. *programming*), miksaaminen (engl. *mixing*), äänen spatialisointi (engl. *sound spatialization*) ja remiksaus (engl. *remixing*). Hän ei tutki kuvaamiaan tekniikoita käytännössä (todellisissa käyttötilanteissa), vaan tekniikat hahmottuvat pikemminkin potentiaalisina semioottisina konstruktioina, jotka perustuvat tutkittujen ohjelmien tarjoamiin ominaisuuksiin. Arrasvuori myös rajaa musiikintekijän ja ohjelmiston fyysisen vuorovaikutuksen (tekniikoiden käytännön toteuttamisen) ja käyttäjän musiikin tekemiseen liittämät merkitykset ja mentaaliset prosessit tutkimuksensa ulkopuolelle (ibid. 45).

Arrasvuoren (2006) viisivaiheinen epälineaarisen moniraitaäänittämisen malli sekä hänen moniraitaäänittämisen tekniikoihin kehittämä termistönsä

ovat käyttökelpoisia työkaluja analysoitaessa musiikin tekemisen tekniikoita mil- lä tahansa musiikkiohjelmistolla (tai laitteistolla). Jos kuitenkin halutaan kuvata musiikin tekemisen tekniikoita nimenomaan konkreettisina kulttuurisina käytäntöinä, kuten Reason-ohjelmiston käyttäjiä koskevassa tutkimuksessani, on otettava huomioon myös joukko muita tekijöitä. Reasonin käyttäjien musiikin tekemisen kontekstissa keskeisimpiä näistä ovat seuraavat kolme seikkaa.

1) *Useimmat kaupalliset musiikkiohjelmistot ovat soundien valinnan (äänisuunnittelu) suhteen avoimia tai lähes avoimia järjestelmiä.* Verrattuna Arrasvuoren (2006) tutkimiin pelikonsolien musiikkisovelluksiin – joissa käytettävissä oleva äänimateriaali oli monin tavoin rajattu – varsinaisia musiikkiohjelmiä kuten Reason-ohjelmistoa käytettäessä soundien valinnan prosessi laajenee eksponentiaalisesti ja käsittää paitsi ohjelmiston mukana tulevat tai käyttäjän itsensä luomat soundit myös koko käyttäjän käytettävissä olevan sounditarjonnan, joka on tarjolla esimerkiksi internetin käyttäjäyhteisöissä tai saatavana kaupallisesti. Soundien valintaa on siis mahdotonta tutkia pelkästään ohjelmiston sisältä käsin tai pelkästään käyttäjän ja ohjelmiston välisenä vuorovaikutuksena. Sama pätee myös tuotantotekniikoihin, joita voi levittää tiedostomuodossa (esimerkiksi erilaiset efektilaiteasetukset). Tarkasteluun on otettava mukaan kaikki erilaiset soundien ja tekniikoiden levityskanavat, jotka käyttäjällä tietyssä tilanteessa on käytössään.

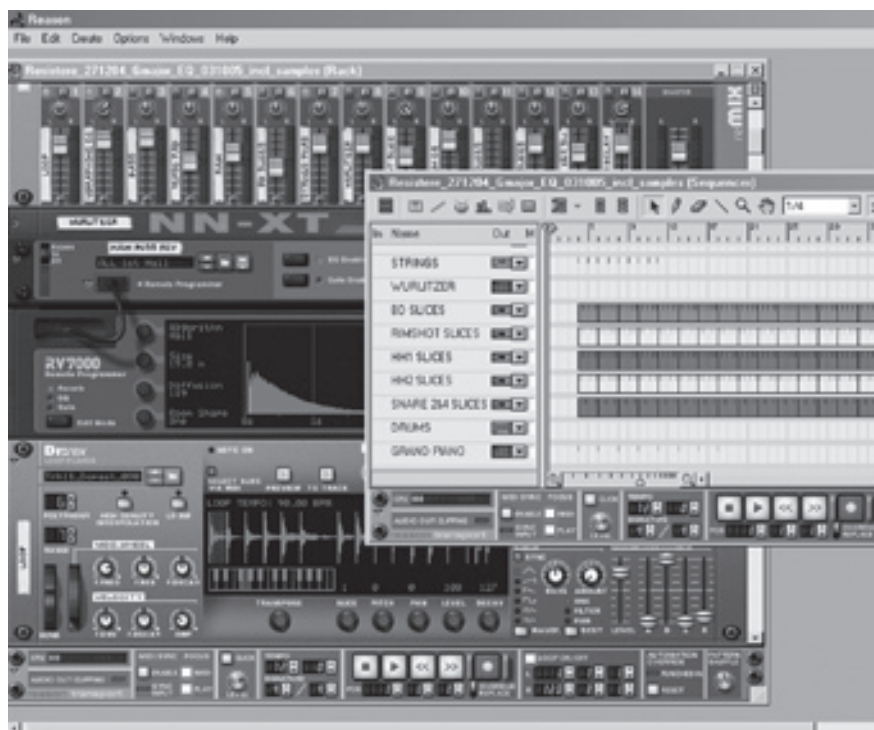
2) *Laiteympäristö, jossa varsinaisten musiikkiohjelmien käyttäjät toimivat, ei useimmiten rajoitu vain yhteen ohjelmistoon tai tiettyihin kiinteisiin laitteisiin (kuten pelikonsolien musiikkisovelluksissa).* Ohjelmistolla toteutettaviin tekniikoihin vaikuttavat keskeisesti esimerkiksi käyttäjän saatavilla olevat fyysiset kontrollerit (koskettimistot, padit, hiiri jne.). Reasonin käyttäjien kuvauksista käy hyvin ilmi, miten eri laitteistot ja eri kontrollerien käyttö voi vaikuttaa ohjelmistolla tuotettuun musiikkiin.

3) *Jos tarkastellaan musiikin tuottamisen tekniikoita musiikkikulttuurisina käytäntöinä, ei voida sulkea pois tuottamisen tekniikoiden lukuisia sosiaalisia ja kulttuurisia konteksteja.* Niihin lukeutuvat ainakin käyttäjien musiikillinen tausta, erilaiset yksilölliset ja yhteisölliset oppimisprosessit (mukaan lukien käyttäjien verkkoyhteisöt), käyttäjien käsitykset omasta muusikkoudestaan ja musiikkitek- nologian kuluttamisen kontekstit.

Musiikin tekeminen Reason-ohjelmistolla

Propellerhead Reason on erilaisista ohjelmistomoduuleista koostuva musiikin- tuotanto-ohjelmisto, joka käyttöliittymältään muistuttaa perinteisen äänitys- studion laitteistoräkkiä⁹. Perustoiminnoiltaan Reason muistuttaa ohjelmisto- moduuliansa osalta äänitysohjelmistoissa käytettäviä ns. *plug-in* -ohjelmiä ja

⁹ "Räkki" (engl. *rack*) tarkoittaa telinettä, johon standardimalliset studiolaitteet kiinnitetään siten, että näkyviin jäävät pelkästään laitteiden etupaneelit käyttö- liittymiseen.



Kuva 1. Yksi mahdollinen näkymä Propellerhead Reason -ohjelmistoon. Taustalla laiteräkki (jossa näkyvissä ReMix-mikseri, NN-Xt-sampleri, RV7000-kaikulaite ja Dr.Rex-luuppisoitin) ja pienemmässä ikkunassa sekvensseriosio, jossa näkyy oma raita kullekin laitemoduulille.

käyttölogiikkansa osalta perinteistä MIDI-sekvensseriohjelmaa (musiikkiohjelmistojen käyttöliittymäkonventioista ks. Sirppiniemi 2004). Vuonna 2000, jolloin ohjelman ensimmäinen versio julkaistiin, oli Reason-ohjelmiston käyttöliittymäkonsepti uutuus.¹⁰ Sittenmin markkinoille on tullut useita ohjelmistoja, jotka Reasonin tavoin perustuvat perinteisten studiolaitteiden jäljittelyyn niin toimintojen, kytkentöjen kuin käyttöliittymiensä tasolla.

Reasonin laitemoduulit ovat virtuaalisia syntetisaattoreita, sampleja, rum-pukoneita, mikseriä ja efektilaitteita (esimerkiksi kaiku- ja viivelaiteita, ekvalisaattoreita, kompressoreita jne.), edustaen kaikkiaan noin kahtakymmentä eri tehtävään suunniteltua ohjelmistomoduulia. Kukaan virtuaalinen laite on viimeistely muistuttamaan käyttöliittymältään ja käyttölogiikaltaan perinteisiä räkkilaitteistovastineitaan. Mikään Reasonin laitteista ei kuitenkaan pyri mallintamaan suoraan mitään tiettyä sampleria tai syntetisaattoria. Reasonin laitemoduulit edustavat pikemminkin geneerisiä laitetyppejä. Laitteet on kuitenkin ”brändätty” siten, että jo laitteen nimen perusteella voi päätellä, mihin tehtävään se on suunniteltu: *Subtractor* on analoginen subtraktiiviseen äänisynteesiin

¹⁰ Propellerhead Reason -ohjelmistosta on tähän mennessä julkaistu neljä versiota (1.0, 2.0, 2.5 ja 3.0). Viides versio (4.0) julkaistaan syksyllä 2007.

pohjautuva syntetisaattori, *Scream*-moduuli mallintaa joukkoa erilaisia äänensärkijöitä, *ReMix* on perinteinen miksauspöytä/räkkimikseri ja niin edelleen.

Ohjelman toimintaperiaate perustuu siihen, että käyttäjä voi luoda itselleen tarpeellisen määrän esiintymiä kustakin laitteesta ja kytkeä ne haluamallaan tavalla. Laitteiden kytkeminen seuraa perinteisten studiolaitteiden käyttölogiikkaa: laitteet kytketään toisiinsa "kaapeleilla", joita käytetään hiirellä. Käyttäjän ei tarvitse tehdä kaikkia kytkentöjä itse, sillä tyypillisimmät peruskytkennät on automatisoitu. Myös laitteiden poistaminen ja lisääminen on helppoa. Käytettävien laitteiden määrälle asettaa rajoituksen lähinnä käytettävän tietokoneen käyttömuisti.

Musiikin tekeminen ja koostaminen tapahtuu Reasonin sekvensseri-ikkunassa, joka noudattelee toimintaperiaatteeltaan jo 1980-luvulla ensimmäisistä MIDI-sekvenssereistä tutuksi tulleita (ja myös perinteisestä studioteknologiasta omittuja) käytäntöjä. Sekvensseri toimii kuten moniraitanauhuri: äänittäminen ja musiikin toisto tapahtuu käyttämällä hiirellä tai näppäinkomennoilla nauhuri-tyyppisiä toimintonäppäimiä (*play, record, pause, stop*, jne.) ja kutakin laiteräkin laitetta vastaa sekvensseri-ikkunassa yksi "raita". Raidoilla olevaa materiaalia voi tarkastella sekä kaikki raidat näyttävässä yleisnäkymässä että yksitellen, jolloin voidaan valita erilaisia näkymiä tallennettuun materiaaliin. Kaikki Reasonin sekvensserin näkymät ja työkalut noudattelevat muista kaupallisista äänitysohjelmista (esim. *Pro Tools, Cubase, Logic*) ja MIDI-sekvenssereistä tutuksi tulleita musiikin visuaalisen representoinnin ja muokkaamisen käytäntöjä: pianorullaeditori, kynä-, saksi- ja pyyhkekumityökalut, temporuudukko ja kvantisointityökalut toimivat Reasonissa samalla tavoin kuin useimmissa muissa suosituissa musiikkiohjelmistoissa.¹¹

Reasonin mukana tulee iso joukko soundeja ja *preset*-tiedostoja kaikille ohjelmiston laitteille sekä kokoelma instrumenttisampleja, musiikkilooppeja ja rumpukomppeja, jotka on ryhmitelty laitteittain, musiikkigenreittäin sekä tempojen mukaan. Samplet kattavat suuren määrän instrumentteja klassisista soittimista Hammond-urkuihin ja etnisiin lyömäsoittimiin, kun taas musiikkikatkelmat ja rumpukompit on selvästi suunnattu lähinnä eri elektronisen tanssimusiikin genreihin. Ohjelman mukana tulevia soundeja on mahdollista täydentää internetin tarjonnalla: Propellerhead-yhtiön internet-sivuilta¹² ja esimerkiksi tutkimistani Reasonin käyttäjien verkkoyhteisöistä¹³ on mahdollista ladata satoja erilaisia ilmaisia soundikokoelmia. Reason on synnyttänyt ympärilleen myös pienen soundikokoelmien myyntiin perustuvan bisneksen. Myös Propellerhead myy käyttäjille kaupallisia soundikokoelmia.

Muutamat Reason-ohjelmiston ominaisuudet tekevät siitä mielenkiintoisen sekä verkkoyhteisöissä tapahtuvan oppimisen että musiikin tekemiseen keskittyvän tutkimuksen kannalta. Ensinnäkin ohjelmisto mahdollistaa musiikin jaka-

¹¹ On huomattava, että iso osa Reasonin työkaluista ja toiminnoista on itse asiassa yhteisiä useimmille nykyisille tietokoneohjelmille eli ne eivät ole vain musiikkiohjelmistojen ominaisuuksia.

¹² <http://www.propellerhead.se>.

¹³ <http://www.reasonstation.net>; <http://www.reasonfreaks.com>.

misen toisille käyttäjille ohjelman omassa tiedostomuodossa, jolloin tiedoston vastaanottaja paitsi kuulee tehdyn musiikin, myös näkee saman näkymän kuin kappaleen tekijä. Tutkijan on siis mahdollista tarkastella kustakin kappaleesta paitsi kappaleen musiikillista sisältöä (kunkin instrumentin/raidan MIDI-informaatiota) myös mitä laitteita, asetuksia, kytkentöjä ja sampleja kappaleessa on käytetty. Toiseksi myös tiedostojen jakaminen ohjelmiston käyttäjien kesken on tehty helpoksi: jos sekä tiedoston tekijällä että vastaanottajalla on käytössään samat soundikokoelmat, jää jaettavien tiedostojen koko erittäin pieneksi verrattuna esimerkiksi mp3- tai wav-tiedostoihin ja puhumattakaan kokonaisista äänitysohjelmien moniraitasessioista (esim. ProTools-sessio). Jos tiedoston tekijä on käyttänyt kappaleessa itse tekemiään sampleja, voi hän sisällyttää ne tiedostoon. Reason-ohjelmistolla luotu tiedosto on myös mahdollista lukita siten, että vastaanottaja voi katsella tiedostoa vapaasti muttei muokata tai tallentaa tiedostoa tai kopioida tiedoston osia omiin kappaleisiinsa.

Kaksi Reasonin käyttäjää ja musiikin tuottamisen tekniikat

Tarkastelen seuraavaksi Propellerhead Reason -musiikkiohjelmiston käyttöä kuvaamalla kahta ohjelmiston käyttäjää. Ellei toisin mainittu, tämä artikkelini osuus perustuu Kent Ohlerin ja Anders Haugenin kyselyvastauksiin, sähköpostihaastatteluihin ja haastatteluihin (Ohler 8.10.2006, 22.10.2006 ja 5.11.2006; Haugen 8.10.2006, 15.10.2006 ja 5.11.2006).

Kent Ohler on 31-vuotias texasilainen graafinen suunnittelija, joka tekee musiikkia Reasonilla harrastuksenaan. Hän on Reasonfreaks-verkkoyhteisön aktiivijäsen, moderaattori ja admin (engl. *administrator* eli järjestelmänvalvoja¹⁴). Ohler on myös suunnitellut Reasonfreaks-käyttäjyhteisön¹⁵ graafisen ulkoasun. Ohlerin musiikillinen tausta ennen tietokonemusiikin tekemisen aloittamista sisältää lähinnä trumpetinsoittoa, joskin trumpetinsoiton lopettamisesta on jo yli kymmenen vuotta. Ohler lukee nuotteja, vaikkakaan ei omien sanojensa mukaan sujuvasti. Hän nimeää suurimmiksi musiikillisiksi innoittajikseen muun muassa Pink Floydin, Underworldin ja funkbasisti Bootsy Collinsin.

Ohler tekee musiikkia pääasiassa tietokoneella ja lähes ainoastaan Propellerhead Reason -ohjelmistolla. Hän on julkaissut tekemiään kappaleita omilla kotisivuillaan¹⁶ ja saadakseen palautetta myös jakanut kappaleitaan Reasonfreaks-yhteisön jäsenille. Musiikkia Ohler tekee viikottain mutta haluaisi käyttää tähän harrastukseensa enemmän aikaa. Reasonfreaks-yhteisön keskusteluihin hän sen sijaan osallistuu lähes päivittäin, johtuen roolistaan yhteisön valvojana. Ohler sanoo tekevänsä musiikkia lähinnä iltaisin, päivätyön jälkeen.

¹⁴ Moderaattori on henkilö, joka valvoo verkkoyhteisön keskusteluja ja puuttuu niihin tarvittaessa.

¹⁵ <http://www.reasonfreaks.com>.

¹⁶ <http://www.kentohler.com>; <http://www.xenophobe51.com>.

Useiden muiden kyselyvastaajien ja haastateltavien tapaan Ohler tutustui alun perin Reasoniin ystävänsä kautta, jolta hän sai lainaan version ohjelmasta. Käytettyään ohjelmaa jonkin aikaa, hän osti itselleen Reason-ohjelmiston 2.5-version. Ohjelma vakuutti hänet helppokäyttöisyydellään; Ohlerin mukaan Reasonin kaltaisen ohjelman käyttäminen on hänelle itselleen ainoa mahdollisuus ”tehdä hyvää musiikkia”. Reason ja Reason-verkkoyhteisöt myös mahdollistavat Ohlerin mukaan musiikin hiomisen kotona kaikessa rauhassa. Kappaleet voi saattaa muiden kuultavaksi vasta, kun on itse niihin tyytyväinen, mikä on Ohlerin mukaan tietokonepohjaisen musiikin tekemisen hyvä puoli esimerkiksi bänditoimintaan verrattuna.

Ohlerin musiikin tekemiseen käyttämä laitteisto koostuu pc-tietokoneesta, Reason-, Audacity- ja Sonic Foundry Sound Forge -ohjelmista, Yamahan tietokonekäyttöön tarkoitetuista kaiuttimista ja Korg MicroKorg -midikoskettimistosta. Hänen uusin hankintansa on Sennheiserin ammattilaistasoiset kuulokkeet, jotka ovat hänen mukaansa helpottaneet huomattavasti kappaleiden miksausprosessia. Valmiiksi miksatuja kappaleita Ohler kuuntelee yleensä myös autostereoisissaan testatakseen niiden toimivuutta erilaisissa kuunteluympäristöissä.

Kuten useat Reasonin käyttäjät tutkimissani verkkoyhteisöissä, Ohler on rakentanut Reasoniin mallitiedoston (engl. *template*), jota hän käyttää pohjana kaikissa tekemisissään kappaleissa. Tiedosto koostuu laiteräkistä, jossa on joukko hänen yleisimmin käyttämiään soitinmoduuleja ja efektejä valmiiksi kytkettyinä, sekä erillisestä masterointiosiesta, jota käytetään kappaleen yleissoinnin viimeistelyyn.

Anders Haugen on 23-vuotias norjalainen opiskelija, joka tekee musiikkia harrastuksenaan. Haugenin pääasiallinen työkalu musiikin tekemisessä on Reason, ja Haugen on myös aktiivinen keskustelija Reasonstation-verkkoyhteisössä¹⁷ ja Reasonin virallisella keskustelusivustolla¹⁸. Musiikin tekemisen ohella Haugen on kiinnostunut matematiikasta, fysiikasta ja historiasta, ja nämä ovat Haugenin mukaan vaikuttaneet myös hänen tekemäänsä musiikkiin. Haugenin päägenre on viime vuosina ollut psy-trance, ja Haugenin mukaan useat hänen psy-trance-kappaleistaan liittyvät eri tavoin toisiinsa muodostaen yhtenäisen narratiivin, jossa ihmiskunnan tulevaisuus välittyy synkkänä teknologisena dystopiana.

Haugen on mallintanut Reason 3.0 -version laitemoduuleita käyttäen joukkoa tyypillisiä efektointiasetuksia – kuten masterointitarkoitukseen tehtyjä kompressointiasetuksia – pyrkien toistamaan musiikkiteknologialehdistä, musiikkiteknologiaan liittyvistä verkkoyhteisöistä, muilta artisteilta ja kirjallisuudesta omaksuttuja tuotantotekniikoita. Haugen on käyttänyt myös olemassa olevia laitteita, ohjelmistoja ja ohjelmistojen demoversioita mallinnustyönsä pohjana.

Sekä Ohler että Haugen ovat jakaneet tekemiään tiedostoja sekä tietoa niiden käytöstä muille verkkoyhteisöjensä jäsenille, Ohler Reasonfreaks.com-yhteisössä ja Haugen Reasonstation.net- ja Propellerheads.se-yhteisöissä. Ohlerin mallitiedosto löytyy Reasonfreaks-yhteisön keskustelupalstan Reason Help

¹⁷ <http://www.reasonstation.net>.

¹⁸ <http://www.propellerheads.se>.

-osion etusivulta ”Default rack attack!” -nimisestä keskusteluketjusta, joka on asetettu pysymään pysyvästi etusivulla.¹⁹ Vastaavasti Haugen on julkaissut ko koamansa ”Essential tools for Reason 3.0” -ReFill-tiedoston²⁰, joka sisältää ko koelman efektilaiteasetuksia, Reasonstation.net-sivustolla.²¹

Haastattelujen ja kyselyvastausten lisäksi olen käynyt läpi Ohlerin ja Haugenin toimittamia Reason-tiedostoja (kappaleita, kappaleiden demoversioita, mallitiedostoja ja ReFill-tiedostoja, jotka sisältävät soundi- ja efektiasetuksia), ja keskustellut niiden pohjalta yksityiskohtaisesti heidän musiikintekoprosessistaan ja musiikin tuottamisen tekniikoistaan Reason-ohjelmistolla.

Reason-tiedostot mahdollistavat ohjelmistolla tehdyn musiikin analysoimisen teknologisesti näkökulmasta Arrasvuoren (2006) määrittelemien käytännön musiikin tuottamisen tekniikoiden tasolla. Tutkija näkee tiedostosta kappaleessa käytetyt moduulit, niiden asetukset ja moduulien väliset kytkennät. Lisäksi haastatteluilla on mahdollista saada tekijöiltä yksityiskohtaista tietoa yksittäisten kappaleiden tekoprosesseista. Reason mahdollistaa – monien vastaavien ohjelmien tavoin – myös käyttäjien välisen tiedon jakamisen pelkkien musiikin tuottamisen tekniikoiden tasolla: efektiyhdistelmistä ja laiteyhdistelmistä voi luoda kokoelmia (ReFill-tiedostot) ja mallitiedostoja (engl. *template*), joita käyttäjä voi tallentaa ja jaella muille käyttäjille ja joita voi käyttää uusien kappaleiden pohjana. Käyttäjien välinen tiedonvaihto ei välttämättä siis sisällä lainkaan varsinaista musiikillista informaatiota vaan se voi koostua myös kokoelmista laiteasetuksista ja kytkentöistä.

Ohler käyttää keskeisenä osana musiikintekoprosessiaan itse suunnittelemaansa template-tiedostoa, joka sisältää valmiina hänen useimmin käyttämänsä Reason-äänimoduulit, efektit, niiden kytkennät ja asetukset. Haugen puolestaan on koontanut joukon efektikytkentöjä ja efektimoduulien asetuksia ReFill-tiedostoksi, jonka muut käyttäjät voivat ladata koneelleen ja käyttää siihen sisältyviä kytkentöjä osana omia teoksiaan. Haugenin ”Essential tools for Reason 3.0” -ReFill-tiedosto sisältää 152 yksittäistä efektitiedostoa.

Masterointia Reasonilla

Masteroinnilla tarkoitetaan populaarimusiikin tuotannossa äänitteen viimeistelyä muokkaamalla esimerkiksi sen dynamiikkaa (kompressointi) ja äänenväriä (ekvalisointi). Masterointi on siis äänitetuotannon viimeinen vaihe ennen musiikin jakelua kuluttajille (joko digitaalisessa muodossa tiedostona tai fyysisessä

¹⁹ <http://www.reasonfreaks.com/index.php?name=PNphpBB2&file=viewtopic&t=3456> (15.8.2007).

²⁰ ReFill-tiedosto on Reason-ohjelmiston tiedostomuoto, jonka avulla esimerkiksi sampleja, syntetisaattorisoundeja (engl. *patch*) tai efektiasetuksia voi koota kokoelmaksi yhteen arkistotiedostoon, jota voi jaella muille käyttäjille.

²¹ <http://www.reasonstation.net/board/viewtopic.php?topic=41339&forum=21> (15.8.2007).

muodossa esim. cd-levyllä). Kompressointia²² ja ekvalisointia käytetään myös yksittäisten äänisignaalien muokkaamisessa ennen masterointivaihetta. Reason-ohjelmiston ensimmäiset versiot aina versioon 2.5 asti eivät sisältäneet masterointiin hyvin soveltuvia laitemoduuleja, vaikka kompressointia ja ekvalisointia varten olikin omat rajoitetuilla ominaisuuksilla varustetut moduulinsa. Reason 2.5 -versio toi käyttäjille kuitenkin uusia mahdollisuuksia erilaisten masterointikytkentöjen luomiseen. Tämä onnistui käyttämällä 2.5-version uusia laitteita, BV512-vokoderia – jota voitiin käyttää myös ekvalisaattorina – sekä Spider-moduulia, jolla audio- ja CV-signaaleja (engl. *control voltage* eli ohjausjännite) oli mahdollista jakaa ja yhdistää.

Yksi esimerkki käyttäjien näille uusille laitteille kehittämistä käyttötavoista löytyy Kent Ohlerin template-tiedostosta. Ohlerin template-tiedoston ytimeenä on ns. masterointiosio, joka koostuu useasta laitemoduulista ja niiden asetuksista ja jonka tarkoituksena on viimeistellä kappaleen sointi monialuekompressoinnin, kaikujen, ekvalisoinnin ja simuloidun nauhakompressoinnin avulla. Ohler suunnitteli masterointiräkin Reason 2.5 -version laitteilla vuonna 2004 ja oli haastatteluhetkellä rakentamassa siitä uutta versiota Reason 3.0 -version laitteita käyttäen.²³

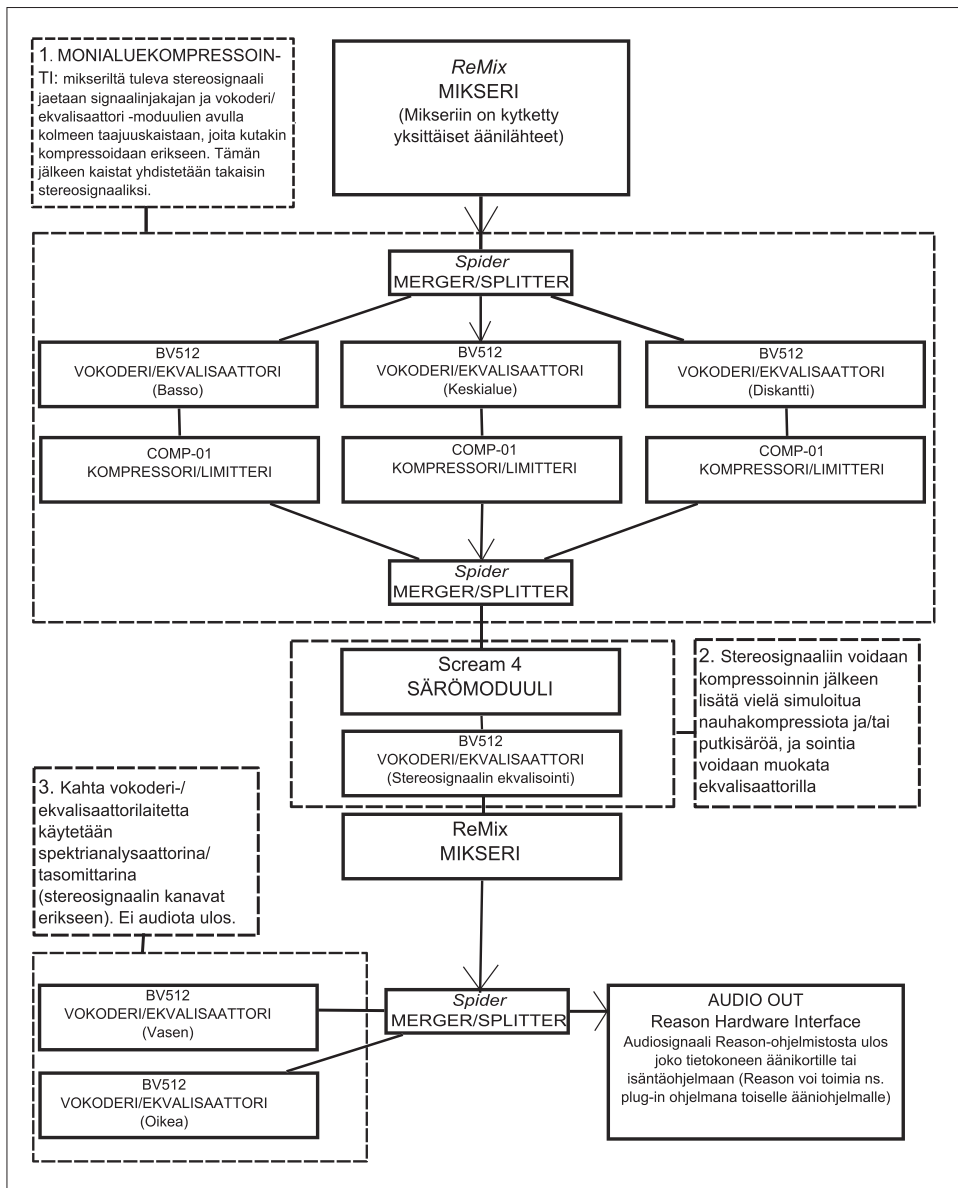
On tärkeää huomata, että Ohler ei ota kunniaa mallitiedostonsa masterointiosion kytkennöistä itselleen. Masterointiosio koostuu useista eri lähteistä peräisin olevista tekniikoista ja malleista, joista osa on peräisin muilta Reasonin käyttäjiltä ja osa on Propellerhead-yhtiön suunnittelemissa ominaisuuksissa eli Arrasvuoren (2006) termiä käyttäen funktioita ja jotka kaikki perustuvat yleisesti tunnettuihin populaarimusiikin tuotantokäytäntöihin tai -tekniikoihin. Esimerkiksi monialuekompressointi (myös monikaistakompressointi, jossa audiosignaali jaetaan taajuuskaistoihin ja jossa jokaisen kaistan dynamiikkaan voidaan vaikuttaa erikseen) sekä ideana että käytännön masterointitekniikkana on ollut olemassa kauan ennen Reason-ohjelmistoa ja on tekniikkana jokseenkin riippumaton niistä laitteista tai ohjelmistoista, joilla se toteutetaan. Myös Reason-verkkoyhteisöissä on keskusteltu monialuekompressoinnin toteuttamisesta Reason-ohjelmiston moduuleilla ainakin loppuvuodesta 2001 alkaen.²⁴ Ohlerin käyttämä monialuekompressointi-kytkentä perustuu luultavimmin osittain Propellerhead-yhtiön itse käyttäjille osoittamaan kytkentään. Propellerhead-yhtiön sivuilta löytyy ohjeita ja mallitiedostoja eri moduulien mahdollisiin käyttötapoihin, myös monialueprosessointiin vokoderimoduulien avulla.

Ohlerin tiedoston masterointiosio koostuu monialuekompressoinnin lisäksi kuitenkin *Scream 4* -särömoduulista (jolla on mahdollista lisätä kappaleen yleis-

²² Kompressoinnilla tarkoitetaan äänisignaalin dynamiikan rajoittamista. Populaarimusiikin tuotannossa kompressointia käytetään tyypillisesti esimerkiksi basso-, rumpu- ja lauluraidoilla sekä masterointivaiheessa äänitteen yleissoinnin ”tiukentamiseen”.

²³ Reason 3.0 -versiossa ohjelmistoon lisättiin erityisesti masterointiin tarkoitettuja laitemoduulityyppejä: MClass Equalizer, MClass Stereo Imager, MClass Compressor ja MClass Maximizer.

²⁴ <http://www.reasonstation.net/board/viewtopic.php?topic=3145&forum=5>.



Kaavio 1. Kent Ohlerin template-tiedoston masterointiosio, jota käytetään kappa-
leen kokonaisuinnin viimeistelyyn.

sointiin esimerkiksi simuloitua nauhakompressiota) ja ekvalisaattorimoduulista, jotka on lisätty monialuekompressoinnin jälkeen, sekä spektrianalysaattorina/ tasomittareina käytetyistä vokoderi/ekvalisaattorimoduuleista, jotka Ohler on lisännyt omaan tiedostoonsa toiselta käyttäjältä saamansa vinkin jälkeen. (Ks. kaavio 1.)

Kokonaisuudessaan Ohlerin template-tiedosto sisältää masterointiosion lisäksi vielä 15 muuta laitemoduulia, jotka sisältävät rumpukoneen, kaikulaiteita

sekä muita efektejä rumpujen ja muiden instrumenttien efektoimiseen. Näiden lisäksi hän luo jokaista kappaletta varten tarvitsemansa määrän syntetisaattori- ja samplerimoduuleita efektilaitteineen. Yksittäisen kappaleen laitemoduulien lukumäärä nouseekin helposti useaan kymmeneen. Ohler käyttää tätä template-tiedostoa pohjana useimmille tekemilleen kappaleille. Hän kuvailee musiikin tekemistä Reasonilla leikinomaiseksi toiminnaksi: hän aloittaa useimmiten soittelemalla satunnaisesti valituilla syntetisaattori- tai rumpusoundeilla, kunnes löytää jotain, mistä pitää. Kappaleet muotoutuvat useimmiten rumpu- ja bassosuuksien päälle uusia elementtejä lisäilemällä:

Aloitan yleensä joko bassokuviolla tai rumpupatternilla ja rakennan sen pohjalle. Seuraavana tulee yleensä jonkinlainen lead-soundi ja sen jälkeen mattosoundeja täytteeksi. Jos käytän lauluosuuksia, ne lisätään yleensä viimeisenä valmiiseen kappaleeseen. (Ohler, sähköpostihaastattelu 18.5.2005.)

Toimivien juttujen löytäminen on usein sattumanvaraista, ja Ohler kutsuu itse niitä ”onnellisiksi sattumiksi”.

Ohlerin kappaleiden tekemisen alkuvaiheessa useimmiten käyttämiä Reasonin moduuleja ja soundeja ovat NN-XT-samplerimoduuli ja Reasonfreaks-yhteisön omaa tuotantoa oleva ilmainen soundipaketti RF-01, joka sisältää sampleina muun muassa Rolandin 1980-luvun soundimoduulin TB-303:n soundeja. NN-XT-samplerin lisäksi Ohler käyttää useimmiten ReDrum-rumpukonemoduulia ja Malmström- ja Subtractor-syntetisaattoreita. Sen sijaan valmiiden rumpuluoppien toistamiseen tarkoitettua DrRex-moduulia hän ei yleensä käytä, koska pitää valmiiden luoppien käyttämistä ”liian helppona”. Ohlerin haastattelusta käy hyvin esille, että biisi-ideat saattavat joskus syntyä myös suoraan tai välillisesti niiden tekemisessä käytetyn laitteiston kautta. Ohler kuvaa oman ”Donkey Mechanic” -kappaleensa syntyprosessia seuraavasti:

Donkey Mechanic syntyi, kun kaverini [– –] oli ostanut [midikontrolleri Korg] Keystation 49:n, jossa oli isommat koskettimet kuin omassa MicroKorgissani. Leikin sillä Reasonin kanssa ja kehitin ideoita, joista *Donkey Mechanic* syntyi. Kun [– –] oli lisännyt siihen omia ideoitaan, lähetin kappaleen sähköpostilla itselleni. Tässä kappaleessa käytin aluksi Dr.Rex-luoppia. KS49 synnytti uusia ideoita, koska se oli uusi työkalu. (Ohler, online-haastattelu 22.10.2006.)

Kent Ohlerin Reasonin laitteista koottu masterointiosio on hyvä esimerkki sekä ohjelmiston käyttäjien luovasta tavasta käyttää ohjelmiston rajallista keinovalikoimaa että Reasonin käyttäjien tavoista jakaa tietoa keskenään. Koska Reason-ohjelmiston 2.5 -versio ei sisältänyt mahdollisuutta monialuekompressointiin, ovat käyttäjät kehitelleet Reasonin vokoderi-laitteesta jakosuotimen, jonka avulla taajuuskaista voidaan jakaa osiin (basso-, keskialue- ja diskanttitaajuuksiin) ja jokaista aluetta voidaan prosessoida erikseen. Vokoderi-laitetta käytetään tässä masterointiosiossa myös signaalintason ja äänen spektrin tarkkailemiseen sekä master-ekvalisaattorina, mitkä nekin ovat ominaisuuksia, joita varten Reasonin 2.5 -ohjelmistoversiossa ei ole omia laitetyppejä. Tietoa tämäntyyppisistä laitekytkennöistä löytyy kuitenkin myös Propellerhead-yhtiön sivuilta, joten ne ovat varmasti myös ohjelmiston uusien moduulien suunniteltuja (joskaan eivät

ilmeisimpiä) käyttötarkoituksia. Osa yhtiön sivuilla saatavilla olevasta tiedosta saattaa myös olla peräisin käyttäjiltä, ja käyttäjien toiveita on varmasti myös kuunneltu uusien moduulien suunnitteluvaiheessa. Ohler ja muut käyttäjät ovat myös lisänneet näihin eri lähteistä saamiinsa malleihin omia lempimoduulejaan omilla asetuksillaan. Käyttäjät ovat tämäntapaisia laiteyhdistelmiä luodessaan onnistuneet ylittämään osan ohjelmiston rajoituksista käyttämällä olemassa olevia laitteita ja kytkemismahdollisuuksia luovasti.

Anders Haugen on puolestaan tehnyt Reasonstation-yhteisön kautta jaettavaksi ilmaisen ReFill-paketin Reasonin 3.0-versiolle (Essential tools for Reason 3.0), joka sisältää joukon erilaisia efektilaitteiden kytkentöjä ja asetuksia käytettäväksi käyttäjien omista kappaleista. Efektitiedostot – joita on kaikkiaan 152 – perustuvat Haugenin mukaan olemassa olevien efektilaitteiden soinnin ”mallintamiseen” Reasonin laitteilla. Haugen korostaa, että lähes kaikki tekniikat, joita hänen ReFill-paketissaan on, ovat peräisin muualta kuin häneltä itseltään: hän on vain jalostanut niitä, tehnyt niistä Reasoniin soveltuvia versioita tai parannellut toisilta saamiaan tekniikoita. Haugen on ”mallintanut” Reasonin moduuleilla joukon tunnettuja efektilaitteita tai niiden ohjelmallisia versioita. Eräs esimerkki on BBE Sonic Maximizer, joka on alun perin fyysinen audio-prosessointiin tarkoitettu laite. Haugen on toteuttanut BBE Sonic Maximizerin periaatteella toimivan efektiyhdistelmän Reasonin moduuleilla:

No, äänen parantamiseen tarkoitetulla prosessoinnilla, kuten basso- ja diskantti-alueiden prosessoinnilla, voidaan saada siitä [yleissoundista] puhtaampi. BBE Sonic Maximizer oli siihen tarkoitettu laite, ja olen toteuttanut sen Reasonissa. Se rakennetaan erottelemalla basso- ja diskanttitaajuudet ja viivästämillä niitä eri tavoin [suhteessa toisiinsa] – bassoja 2 millisekuntia ja diskantteja 1 millisekunti. Kyseessä on psykoakustinen efekti, joka syntyy, kun bassotaajuudet tavoittavat aivot myöhemmin kuin diskanttitaajuudet. (Haugen, online-haastattelu 15.10.2006.)

Mallintamisen tai kopioinnin Haugen on toteuttanut tähän asti hankkimalla alkuperäisistä ohjelmistoista demoversiot, joista hän on efektin toimintaperiaatteen ja kuulokuvan analysoinnin perusteella pyrkinyt toteuttamaan samankuuloisen efektin Reason-moduuleita käyttämällä. Jatkossa Haugen aikoo kehittää mallinnusprosessiaan siten, että tutkii alkuperäisen ja kopioitun efektin eroja spektrianalysointilla päästäkseen mahdollisimman samankaltaisiin lopputuloksiin. Tällaiseen prosessiin perustuvan Reason-efektikirjaston luominen oli hänellä haastatteluhetkellä jo käynnissä. Testaajana Haugen käyttää ystäviään, jotka myös osallistuvat paketin kokoamiseen – Reasonstation-yhteisön jäsenet eivät saa tulossa olevasta tuotteesta tietoa ennen kuin se julkaistaan eli annetaan yhteisön sivuille ladattavaksi.

Haugen antaa myös esimerkkejä tekniikoista, jotka ovat alun perin peräisin niemiartisteilta ja jotka ovat levinneet tietyn genren tekijöiden keskuudessa. Esimerkiksi seuraavassa keskustellaan bassolinjan kompressoinnista/limitoinnista²⁵ bassorummun avulla italialaisen teknoartisti Benny Benassin lanseeraamalla tavalla:

²⁵ *Limitointi* tarkoittaa äärimmilleen vietyä äänisignaalin kompressointia eli signaalin dynamiikan rajoittamista.

Haastattelija: Eräs tekninen asia, jonka huomasin tässä kappaleessa on tapa, jolla yhdistät bassokuvion ja bassorummun, käytät bassarisignaalia kompressoimaan bassoa, tai oikeastaan limitoimaan.

AH: Joo...siitä käytetään nimeä *ducking*, bassari väistää bassoa.

Haastattelija: Jotta bassolinja pysyisi pois bassarin tieltä?

AH: Ei, vaan jotta saataisiin selkeämpi ja pumppaavampi bassolinja. Benny Benassi on artisti, joka käytti *ducking*-tekniikkaa äärimmilleen vietyinä.

Haastattelija: Käytetäänkö sitä myös nopeammissa biiseissä, yleisesti, tai käytätkö sitä paljon?

AH: En käytä sitä niinkään paljon kappaleissa, mutta jos kappaleessa on paljon elementtejä ja siitä tulee epäselvä, käytän sitä... ja myös jos teen eepistä trancea niin...

(Haugen, online-haastattelu 15.10.2006.)

Useista tämänsuuntaisista haastatteluaineiston esimerkeistä käy ilmi tuotantotekniikoiden genrekohtaisuus: esimerkiksi bassosignaalin kompressointi bassorummun avulla sopii Haugenin mielestä eepiseen tranceen muttei välttämättä kovin hyvin muihin genreihin.

Haugen osallistuu Reason-verkkoyhteisöjen lisäksi useiden muiden musiikkiin liittyvien verkkoyhteisöjen toimintaan. Ideoita mallintamiinsa masterointi- ja efektointitekniikoihin hän saa seuraamalla aktiivisesti musiikkiteknologiaan keskittyviä lehtiä ja verkkosivustoja sekä verkkoyhteisöissä käytäviä keskusteluja. Kalliidenkin laitteiden tai niiden ohjelmistoversioiden mallintaminen onnistuu helposti, koska useimmista ohjelmistoista on saatavana ilmainen demoversio. Haugen tuntee ilmeisen hyvin mallintamiensa laitteiden toimintaperiaatteet ja tuntee laajasti ammattimaisen populaarimusiikin tuottamisen tekniikoita. Haugen käyttää myös erittäin luovasti Reasonin mahdollisuuksia sekä efektointitekniikoiden luomiseen että osana omia kappaleitaan.

Yhteisöllisyys

Tutkimillani Reasonin käyttäjien verkkoyhteisöillä (Reasonstation.net ja Reasonfreaks.com) on kullakin kymmeniätuhansia rekisteröityneitä käyttäjiä, joista muutama sata osallistuu aktiivisesti yhteisöjen toimintaan. Yksi vertailukohta Reasonin käyttäjien verkkoyhteisöille voisi olla kotimainen mikseri.net-verkkoyhteisö, jota ovat tutkineet Miika Salavuo ja Päivi Häkkinen (2005). Salavuo ja Häkkinen (2005, 113, 125–127) keskittyvät mikseri.net -yhteisöön epämuodollisen oppimisen ympäristönä ja analysoivat yhteisössä käytävää keskustelua erilaisten oppimisprosessien ja keskusteluisäلتöjen näkökulmasta. Myös tutkimani Reason-yhteisöt voidaan mieltää mikseri.netin kaltaisiksi oppimisympäristöiksi kuitenkin sillä erotuksella, että Reason-yhteisöt keskittyvät vain yhden ohjelmiston käyttämiseen. Myös yleiset musiikin tekemiseen liittyvät keskustelut näissä Reason-yhteisöissä palautuvat tyypillisesti Reason-ohjelmiston ominaisuuksiin ja käyttötapoihin.

On kuitenkin huomattava, ettei yhteisöllisyys tutkimissani Reason-käyttäjien verkkoyhteisöissä juurikaan ulotu tällaista yhteisöllisen oppimisen, tiedonjakamisen – tai yksittäisen käyttäjän näkökulmasta tiedon hyväksikäytön – tasoa syvem-

mälle. Käyttäjien arvostelut toisten käyttäjien kappaleista perustellaan nekin usein sointiin ja siihen liittyviin teknisiin seikkoihin nojautuen, jolloin myös arvosteluihin heijastuu yhteisön tapa jakaa lähinnä teknistä tietoa ja arvostella, kuinka hyvin yksittäiset käyttäjät teoksissaan tätä tietoa käyttävät. Soundi – nimenomaan sen teknisessä merkityksessä – on keskusteluissa tärkeä musiikkia määrittävä tekijä.

On myös tärkeää huomata, että tutkimissani Reason-verkkoyhteisöissä suurin osa käyttäjistä käytti yhteisöä ainoastaan tietoresurssina. Useimmat käyttäjät etsivät yhteisöstä vastauksia omaan musiikin tekemiseensä liittyviin ongelmiin ja ainoastaan lataavat muiden tekemiä tiedostoja. Tekemäni web-kyselyn vastaajista valtaosa ilmoitti tiedon hakemisen tärkeimmäksi syyksi yhteisön toimintaan osallistumiseen. Anders Haugenin tapaiset käyttäjät, jotka tuottavat aktiivisesti työkaluja muiden käyttäjien tarpeisiin, ovat selvä vähemmistö. Täten yhteisöllisyys ei näiden verkkoyhteisöjen kohdalla tarkoita yhteisöllisyyttä laajassa merkityksessä vaan pikemminkin hyvin rajoitetussa tiedon etsimisen, -tuottamisen ja -jakamisen merkityksessä.

Kent Ohler mainitsee Reasonfreaks-yhteisön hyväksi puoliksi suhteessa muihin Reason-käyttäjien verkkoyhteisöihin yhteisön hyvän hengen ja sallivuuden. Reasonfreaksin keskusteluja moderoidaan tiiviisti, joten rähinöitsijöihin ja hankaliin käyttäjiin voidaan reagoida nopeasti. Ohlerin mukaan suurelta osin tästä syystä Reasonfreaksin sivuilla käytävä keskustelu on usein ”aikuismaisempaa” ja rauhallisempaa kuin esimerkiksi Propellerheads.se- tai Reasonstation-sivustoilla. Myös Haugen myöntää, että Reasonstation.netin aktiivijäsenillä on melko sisänpäin kääntynyt huumorintaju, jota ulkopuolisten on ehkä vaikea ymmärtää. Ohler itse aloitti Reasonfreaks-yhteisössä tavallisena käyttäjänä, kunnes häntä pyydettiin moderaattoriksi. Kun Reasonfreaksin toinen perustaja jätti yhteisön, pyysi jäljelle jäänyt perustajajäsen ja sivuston ylläpitäjä Ohleria yhteisön järjestelmänvalvojaksi. ”Haluaisin sen [Reasonfreaksin] olevan laajempi ja yleisempi, jotta myös Cubasen, Abletonin ja minkä tahansa [muun ohjelman] käyttäjät viihtyisivät Reasonfreaksilla ja voisivat osallistua”. (Ohler, puhelinhaastattelu 8.10.2006.)

Reasonfreaks-yhteisön eduksi Ohler laskee myös sallivuuden piraattiversioiden omistajia kohtaan. Reasonia valmistavan Propellerhead-yhtiön verkkosivustolle on pääsy vain rekisteröityneillä ohjelman käyttäjillä, mutta tämä ei Ohlerin mukaan välttämättä heijastu positiivisesti Propellerheadin sivuilla käytävän keskustelun tasoon:

Lisäksi, vaikka meillä on tiukan kielteinen suhtautuminen piraattiohjelmistojen käyttöä kohtaan, myös piraattiversioiden käyttäjät voivat osallistua keskusteluun Reasonfreaksin sivuilla. Propellerheads sivuilla on vain laillisia käyttäjiä mutta he eivät käyttäydy sen mukaisesti. (Ohler, puhelinhaastattelu 8.10.2006.)

Propellerhead-yhtiö suhtautuu ehdottoman kielteisesti piraattikäyttäjiin, ja koska Reasonstationin ja Reasonfreaksin kaltaiset yhteisöt ovat periaatteessa avoimia myös piraattiversioiden käyttäjille, yhtiö ei ole yhteisöjen toiminnassa millään tavoin mukana eikä tue niiden toimintaa. Koska monet jälkimmäisten yhteisöjen jäsenistä kuitenkin osallistuvat myös Propellerhead.se -sivuston Reason-yhteisön toimintaan, on tiedonvaihto käytännössä tehokasta molempiin suuntiin.

Kuten edellä olen tuonut ilmi, musiikin tuottamisen käytäntöjä on mahdollista tutkia konkreettisten tekniikoiden tasolla. Musiikin tuottamisen tekniikat ovat kuitenkin aina monin tavoin sidoksissa käyttäjien arkielämään, käsityksiin musiikista, kuluttamiseen ja käyttäjien keskinäiseen vuorovaikutukseen. Tuotantotekniikoita tulisikin tutkia aina tiiviisti kontekstissaan, yksittäisissä käyttöyhteyksissään ja yksittäisten musiikkitekniikoiden käyttäjien tasolla.

Musiikkitekniikoiden käyttämisen voidaan katsoa koostuvan joukosta yksittäisiä äänen ja musiikin tuottamisen tekniikoita. Nämä tekniikat voidaan määrittellä yleisellä tasolla (esimerkiksi kompressointi, kaiun lisääminen, looppien tekeminen, masterointi) mutta myös yksityiskohtaisesti tietyn käyttäjän tietyissä tilanteissa tietyillä laitteilla tai ohjelmistoilla suorittamiksi toiminnoiksi. Tekniikoita ovat eri tavoin kuvanneet esimerkiksi Théberge (2001), Doyle (2005), Schloss (2005), Sterne (2003) ja Arrasvuori (2006), jonka kuvaamat musiikin tuottamisen tekniikat ja epälineaarisen moniraitaäänittämisen malli ovat hyvä lähtökohta tekniikoiden tutkimiselle myös käytännön musiikin tekemisen tasolla. Musiikin tuottamisen tekniikat voidaan liittää osaksi musiikintekijöiden ja teknologian välistä vuorovaikutussuhdetta tarkastelemalla musiikkitekniikoiden artefakteja – kuten musiikkiohjelmistoja ja laitteistoja – kokoina materiaaliseen tai tekstuaaliseen muotoon kiteytyneitä (kiteytettyjä) musiikin tuottamisen kulttuurisia prosesseja.

Reasonin käyttäjien haastattelujen ja kyselyiden kautta hahmottuu kuva verkossa toimivista musiikintekijöiden yhteisöistä, jotka keskittyvät ohjelmiston käyttämiseen liittyvän teknisen tiedon jakamiseen. Ohjelmiston käyttämiseen liittyvät tekniikat ja luovat tavat käyttää ohjelmistoa musiikin tekemiseen leviävät nopeasti ja yksittäiset käyttäjät kehittävät niitä eteenpäin, jakaakseen kehitystyön tulokset takaisin muille yhteisön jäsenille. Musiikkiohjelmistojen käyttötapojen tutkiminen yksityiskohtaisten musiikin tuottamisen tekniikoiden tasolla voi antaa paljon uudenlaista tietoa tavoista, joilla musiikkitekniikoiden kehitys ja musiikkikulttuurien muutokset ovat sidoksissa toisiinsa.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Haugen, Anders. Haastattelut, haastattelijana Ano Sirppiniemi. Aineisto kirjoittajan hallussa.

— Online-haastattelu 8.10.2006. Tekstitiedosto.

— Online-haastattelu 15.10.2006. Tekstitiedosto.

— Online-haastattelu 5.11.2006. Tekstitiedosto.

Ohler, Kent. Haastattelut, haastattelijana Ano Sirppiniemi. Aineisto kirjoittajan hallussa.

— Online-haastattelu 8.10.2006. Tekstitiedosto.

— Online-haastattelu 22.10.2006. Tekstitiedosto.

- Puhelinhaastattelu 22.10.2006. wav-tiedosto.
- Online-haastattelu 5.11.2006. Tekstitiedosto.
- Puhelinhaastattelu 5.11.2006. wav-tiedosto.
- Sähköpostikysely webkyselyihin (ks. alla) vastanneille 12.5.2005 ja 15.6.2005. 13 vastaajaa. Aineisto kirjoittajan hallussa.
- WebkyselyReasonstation.net-verkkoyhteisön jäsenille. 19.8.2004–1.5.2005 ja 12.5.2005. (<http://www.reasonstation.net/board/viewtopic.php?topic=31077&forum=5>). 58 vastaajaa. Aineisto kirjoittajan hallussa.
- Webkysely Reasonfreaks.com -verkkoyhteisön jäsenille. 18.8.2004–1.5.2005 ja 12.5.2005. (<http://www.reasonfreaks.com/index.php?name=PNphpBB2&file=viewtopic&t=3075>). 40 vastaajaa. Aineisto kirjoittajan hallussa.
- WebkyselyMikseri.net-verkkosivuston keskustelupalstalla (Forum/Ohjelmat/Reason 3.0 [julkaisupäivä 10.3.2005]). 8.4.2005 (<http://www.mikseri.net/forum/thread/306740.php?id=306740&page=2>). 15 vastaajaa. Aineisto kirjoittajan hallussa.
- Webkysely Platinum.ac -verkkosivuston keskustelupalstalla (Platinum forums – Audio tech – Reason 3.0). 11.4.2005 <http://www.pltnm.org/phpbb/viewtopic.php?t=18992>). 19 vastaajaa. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Kirjallisuus

- Arrasvuori, Juha 2006. *Playing and Making Music: Exploring the Similarities between Video Games and Music-Making Software*. Acta Universitatis Tamperensis 1165. Tampere: Tampereen yliopisto. [Julkaisu on saatavilla myös sähköisessä muodossa osoitteessa <http://acta.uta.fi/teos.phtml?10873>.]
- Attali, Jacques 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Minneapolis, MN & Lontoo: University of Minneapolis Press. [Alkuper. Bruits: essai sur l'économie politique de la musique 1977.]
- Born, Georgina 1997. Computer Software as a Medium: Textuality, Orality and Sociality in an Artificial Intelligence Research Culture. *Rethinking Visual Anthropology*. Ed. Marcus Banks & Howard Morphy. New Haven, NY & London: Yale University Press. 139–169.
- Castells, Manuel 1996. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell Publishers.
- DeNora, Tia 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Doyle, Peter 2005. *Echo & Reverb. Fabricating Space in Popular Music Recording 1900–1960*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Greene, Paul D. 2005. Introduction: Wired Sound and Sonic Cultures. *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Ed. Paul D. Greene & Thomas Porcello. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 1–22.
- Greene, Paul D. & Thomas Porcello (eds.) 2005. *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Helmholtz, Hermann 1954 [1885]. *On the Sensations of Tone*. Toinen englanninkielinen painos. Neljännestä saksankielisestä painoksesta kääntänyt Alexander J. Ellis. New York, NY: Dover.
- Katz, Mark 2004. *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. Berkeley, LA & London: University of California Press.
- Korvenpää, Juha 2005. *Paavot kehiin. Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmämusiikkituotannossa 1960–80-luvuilla*. Acta Universitatis Tamperensis 1126. Tampereen yliopisto: Tampere. [Julkaisu on saatavilla myös sähköisessä muodossa osoitteessa <http://acta.uta.fi/teos.phtml?10811>.]

- Latour, Bruno 2005. *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Lysloff, René T. A. 2003. Musical life in Softcity: An Internet Ethnography. *Music and Technoculture*. Ed. René T. A. Lysloff & Leslie C. Gay, Jr. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 23–63.
- Lysloff, René T. A. & Leslie C. Gay, Jr. 2003. Introduction. *Ethnomusicology in the Twenty-first Century. Music and Technoculture*. Ed. René T.A. Lysloff & Leslie Gay, Jr. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 1–22.
- Lysloff, René T. A. & Leslie C. Gay, Jr. (eds.) 2003. *Music and Technoculture*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Manning, Peter 2004. *Electronic and Computer Music*. Revised and expanded edition. Oxford: Oxford University Press.
- Morley, David 2007. *Media, Modernity and Technology*. London: Routledge.
- Morton, David 2000. *Off the Record: The Technology and Culture of Sound Recording in America*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Pinch, Trevor & Frank Trocco 2002. *Analogue Days. The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Pitt, Joseph C. 1999. *Thinking about Technology: Foundations of the Philosophy of Technology*. New York, NY: Seven Bridges Press.
- Ross, Andrew 1991. Hacking Away at the Counterculture. *Technoculture*. Ed. Constance Penley & Andrew Ross. Minnesota, MN & London: University of Minnesota Press.
- 2003. Afterword: Back to Basics with the Roland 303. *Music and Technoculture*. Ed. René T.A. Lysloff & Leslie Gay, Jr. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 379–382.
- Salavuo, Miikka & Päivi Häkkinen 2005. Epämuodolliset verkkoysteisöt musiikin oppimisympäristöinä. Tapaus mikseri.net. *Musiikki* 1: 111–137.
- Schloss, Joseph C. 2005. *Making Beats: The Art of Sample-based Hip-hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Sirppiniemi, Ano 2004. Virtuaalisioittimia hypertodellisuudessa. Musiikkiohjelmistojen käyttöliittymäkonventioista. *Musiikin suunta* 3: 29–48.
- 2006. Home studio aesthetics: Tracking cultural processes of popular music production. *Music, Meaning and Media*. Ed. Erkki Pekkilä – David Neumeyer – Richard Littlefield. Acta Semiotica Fennica 25, Approaches to Musical Semiotics 11, Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis 15. Imatra & Helsinki: International Semiotics Institute – Semiotics Society of Finland – Department of Musicology, University of Helsinki. 174–191.
- Sterne, Jonathan 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- Taylor, Timothy 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. New York, NY & Lontoo: Routledge.
- Théberge, Paul 1997. *Any Sound You Can Imagine*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- 2001. 'Plugged in': Technology and Popular Culture. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Ed. Simon Frith et al. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 3–25.
- 2004. The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making. *Social Studies of Science* 34 (5). 759–781.
- Vail, Mark 2000. *Vintage Synthesizers*. 2nd Edition. San Francisco, CA: Miller Freeman Books. [Alkuper. 1993.]
- 2002. *The Hammond Organ. Beauty in the B*. 2nd Edition. San Francisco, CA: Backbeat Books. [Alkuper. 1997.]

Williams, Raymond 2000 [1974]. *The Technology and the Society. Electronic Media and Technoculture*. Ed. John Thornton Caldwell. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 35–50.

Winston, Brian 1998. *Media, Technology and Society. A History: from the Telegraph to the Internet*. London: Routledge.

FM Ano Sirppiniemi (ano.sirppiniemi@helsinki.fi) tekee väitöskirjaa Propellerhead Reason -musiikkiohjelmistojen käyttäjistä Helsingin yliopiston musiikkitieteiden oppiaineessa.

How to master with Reason? Users of music software and popular music production techniques.

In recent years, the relationship between music cultural practices and music technologies has become an important area of interest within popular music research and ethnomusicology. In a number of recent studies focusing on music technology, the production, distribution and consumption practices of popular music are all seen to be intimately tied to consumption and use practices of music technologies.

Music technologies both configure their users, and at the same time are themselves (re)configured by their uses, in a process where music technological artefacts (musical instruments, hardware and software) enable and afford new musical practices, some of which later become coded – or “hardwired” (Greene 2005) – into new technological artefacts. This type of a relationship between users of music technology and technological artefacts can be analysed within a framework of specific music production techniques, as suggested by Juha Arrasvuori (2006), Paul D. Greene (2005), and others.

In the first part of the article, I outline a number of recent theorisations about music technology and music cultural practices, within both popular music studies and ethnomusicology. In the second part of the article, I present examples of music making practices of users of Propellerhead Reason, that pertain to the mastering phase of popular music production – finalizing the sound of a recording by means of dynamic compression, equalisation and other sound processing. The article is based on my research project, in which I have conducted web surveys and interviews for users of Propellerhead Reason in two online music communities founded by the users themselves.

Kattosoinnut, peittävyys ja kompleksisuus

Vertaileva näkökulma myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin harmonia-analyysimenetelmiin

Erkki Huovinen

Viimeisten puolentoista vuosisadan aikana länsimaissa on tehty valtavasti musiikkia, josta voitaisiin sanoa, että se "ei ole (enää) tonaalista". Varmasti vielä tätäkin enemmän on tehty musiikkia, josta voitaisiin sanoa, että se "ei ole perinteisessä mielessä tonaalista". Siinä missä hämmästyttävän pitkään, 1600-luvun alusta alkaneeseen länsimaisen taidemusiikkitradition jaksoon on voitu ilman suuria väärinkäsityksiä viitata puhumalla yksinkertaisesti "tonaalisesta" musiikista, ei 1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun uusille taidemusiikillisille tyyille ole yhtä helppo löytää sopivaa yhteistä luonnehdintaa. Esimerkiksi "myöhäistonaalisesta", "jälkitonaalisesta" tai "atonaalisesta" musiikista puhuminen assosioituu helposti vain johonkin rajatumpaan musiikilliseen tyyliinsuuntaan. Musiikillisten tyylien ja sävellystekniikoiden muutosta on myös entistä hankalampi hahmottaa yhtenäisten "rakennehistoriallisten" jaksojen avulla. Eri tavoin perinteisistä tonaalisen musiikin keinoista poikkeavaa musiikkia on tehty ja tehdään taidemusiikin maailmassa yhä vain monimuotoisemmin, ja sitä tehdään yhä enemmän myös perinteisten taidemusiikki-instituutioiden ulkopuolella (jazzissa, elokuvamusiikissa, eurooppalaisessa vapaassa improvisaatiossa jne.).

Tonaalisuuden jälkeisen musiikin moninaisuus on heijastunut myös musiikin-teoreettiseen kirjallisuuteen. Yhtenäisten, "kaikkeaa musiikkia" koskevien teorioiden sijaan edellä luonnehtimaani laajaa musiikillista kenttää on tullut tavaksi tarkastella toisistaan yhä eriytyneempien teoreettisten työkalujen avulla. Siinä määrin kuin säveltäjien käyttämässä musiikillisissa ratkaisuissa on ollut kyse pyrkimyksestä löytää omintakeisia musiikillisia materiaaleja ja näiden materiaalien yhdistelyn tapoja, siinä määrin myös näiden erilaisten musiikkien analysoimiseen voidaan tarvita erilaisia välineitä. Ongelmaksi saattaa vain koitua se, että toisistaan erillisten musiikillisten ilmiöiden tarkastelemiseen kehitetyt toisistaan erilliset teoriat ja analyysimenetelmät eivät enää kohtaa toisiaan – niiden tuottamat tulokset eivät ehkä enää ole vertailtavissa, eivätkä siten parhaalla mahdollisella tavalla kritisoitavissa. Tästä aukeaa valtava ongelmakenttä, johon kuuluu nykyään jo enemmän musiikillisia tyyliinsuuntia ja teoreettisia tutkimussuuntia kuin yhden ihmisen on mahdollista hallita. Musiikkianalyysin kannalta pääkysymys on tämä: voidaanko tonaalisuuden tuolle puolen kurkottavan musiikin analyysimenetelmistä löytää yhteisiä oletuksia tai lähtökohtia, joita tarkastelemalla voisimme helpommin nähdä nämä menetelmät yhteismitallisina? Yhden artikkelin puitteissa näin laajaa kysymystä ei toki voida kokonaan ratkaista, ja tarkoitukseni onkin vain ottaa pari askelta tähän suuntaan esittämällä yksinkertainen hypoteesi yhtä musiikkianalyysin alaa – harmonia-analyysia – yhdistävien taustaoletusten luonteesta.

Kattosoinnut, reduktioperiaatteet ja sointusuhteiden järjestelmä

Harmonian teoriasta tai tuttavallisemmin harmoniaopista puhuminen yhdistetään tavallisesti musiikillisten säveltasorakenteiden ”vertikaalisen” ulottuvuuden tarkasteluun – sointuja (vrt. saks. *Akkord*) tai ylipäätään yhteissointeja (vrt. saks. *Zusammenklang*) koskevaan teoretisointiin.¹ Pelkkä musiikinteoreettisen tarkastelun vertikaalinen orientaatio ei silti vielä riitä harmoniaopin kriteeriksi. Nykyään useimmiten ajatellaan itsenäisen harmoniaa koskevan teorian syntyneen vasta sointukäännöksen käsitteen myötä, vaikka termi ”harmonia” toki esiintyi vertikaalisten intervallien ja yhteissointien yhteydessä jo tätä ennenkin (ks. esim. Dahlhaus 1990, 18–22). Näin ajatellen vaikkapa Zarlinon (1968 [1558], 182–183) pikkutarkat vertikaalisia yhteissointeja koskevat ohjeet eivät kuuluisi harmoniaopin piiriin, koska ne eivät perustuneet sointukäännöksen käsitteelle. Yleisesti ottaen harmoniaopin ja siihen käytännöllisenä sovelluksena kuuluvan harmonia-analyysin voitaisiin siis ajatella edellyttävän *harmonista reduktionismia*. Harmonia-analyysissa nuottitekstistä identifioitavat vertikaaliset soinnut on voitava palauttaa jossain määrin suppeampaan sointurakenteiden joukkoon – joko sointukäännöksen eli harmonisen inversion avulla tai joillain muilla keinoin.

Useimmat tonaalisen harmoniaopin kannalta olennaiset seikat voitaisiin esittää esimerkiksi seuraavanlaisena, useammasta reduktion tasosta muodostuvana mallina. Harmonia-analyysin lähtökohtana on tietysti tavallisimmin *nuottiteksti*, josta analyytikko pyrkii tunnistamaan soinnullisia rakenteita. Nuottitekstistä poimittuja vertikaalisia rakenteita kuten esimerkiksi sointua {c¹, e¹, a¹} voidaan kutsua *pintasoinnuiksi*. Pintasointuja voitaisiin ajatella myös ”nimettävänä sointuina”. Ne ovat sointuja, jotka voidaan nimetä – mahdollisimman konkreettisia, nuottitekstiä lähellä olevia sointuja, joille on kuitenkin olemassa käyttökelpoinen nimi tai analyytinen symboli kuten ”a-mollisoinnun terssikäännös”. Pintasointujen identifioiminen edellyttää jonkin verran abstraktiota, sillä nuottitekstissä sointusävelten kesken esiintyy usein eriaikaisuutta (arpeggiot, pidätykset, appoggiaurat jne.) tai niihin liittyy muunlaista hajasävelisyyttä. Vähintään jonkinlaista hajasävelteoriaa voidaankin pitää edellytyksenä pintasointujen tunnistamiseksi. Vieläkin tärkeämpi edellytys on silti se, että on olemassa yleisempiä sointukategorioita, joihin erilaiset pintasoinnut voivat kuulua, ja jotka siten ohjaavat pintasointujen tunnistamista.

Kaikkein ylimmällä tasolla analyytikolla varmaankin on jonkinlainen käsitys siitä, millaisia sointurakenteet ylipäätään voivat olla, ja millä tavalla niitä olisi nimettävä. Ilman tietoa mollikolmisoinnusta ja sille teoreettisesti annetusta pohjasävelestä analyytikko tuskin osaisi tunnistaa monimutkaisesta nuottitek-

¹ Termiin ”harmoniaoppi” on monesti liitetty negatiivisia merkitysvivahteita, kun sillä on tarkoitettu normatiivisesti orientoitunutta ”soinnutusta”. Tässä kirjoituksessa käytän kuitenkin termiä ”harmoniaoppi” neutraalisti musiikin soinnullista ulottuvuutta koskevasta teoretisoinnista, johon käytännöllisenä sovelluksena liittyy myös harmonia-analyysi. Esimerkiksi Johannes Menke (2005, 280) toteaa, että ”sitovan tonaalisuuden hajoaminen” merkitsi loppua *normatiiviselle* harmoniaopille, mutta ei harmoniaopille ylipäätään.

tistä esimerkiksi pintoasointua $\{c^1, e^1, a^1\}$ ja antaa sille nimeä "a-mollisoinnun terssikäännös". Kutsuttakoon harmonisen analyysin teoreettiseksi lähtökohdiksi otettuja sointurakenteiden tyyppisiä *kattosoinnuiksi*. Näitä voisivat tonaalisissa harmoniaopeissa olla esimerkiksi kaikki tavalliset kolmi- ja nelisointujen tyytit. Vaihtoehtoisesti voitaisiin olettaa tonaalisen musiikin perinteisten kattosointujen joukon koostuvan pelkästään kahdesta sointukategoriasta: duurikolmisoinnusta ja mollikolmisoinnusta.

Harmoninen reduktionismi näyttäisi siis edellyttävän hierarkkista sointukategorioiden järjestelmää, jonka abstraktein ääripää muodostuu kattosoinnuista ja konkreettisimmin pintoasoinnuista. Tunnetun kategoriajärjestelmien teorian mukaisesti (ks. esim. Rosch et al. 1976; Rosch 1978) tässäkin järjestelmässä voidaan löytää eräänlaiset "perustason kategoriat", *perussoinnut*, jotka sijoittuvat mainittujen ääripäiden väliin. Sellaisessa tonaalisessa harmoniaopissa, jossa kattosointuina ovat duuri- ja mollikolmisointu, perussoinnuksi olisi luontevaa laskea kolmisointujen transpositionaalisesti määräytyvät instanssit. Edettäessä abstrakteista kattosoinnuista konkreettisempiin kategorioihin on nimittäin toki tavallisempaa viitata soinnun sävelluokkasäilytykseen ennen kuin vaikka sointusävelten rekisterillisiin suhteisiin. Esimerkiksi laulaja antanee todennäköisemmin säestäjälleen ohjeeksi "soita a-mollisointu" kuin "soita mollikolmisoinnun terssikäännös". Musiikillisen arkikielen lisäksi myös useita tonaalisen harmoniaopin piiriin kuuluvia analyysimenetelmiä yhdistää voimakas sitoutuminen tähän kattosointujen ja pintoasointujen välissä olevaan perussointujen tasoon, jolla voidaan puhua esimerkiksi C-duurisoinnusta ja a-mollisoinnusta.

Tällaista tulkintaa tonaalisen harmonia-analyysin edellyttämästä kategoriajärjestelmästä on ehkä syytä valaista yksinkertaistetulla esimerkillä. Kuvassa 1 ylinnä nähdään kattosointujen joukko, joka tässä tapauksessa koostuu mollikolmisoinnusta ja duurikolmisoinnusta ymmärrettyinä abstrakteiksi sointurakenteiden tyypeiksi. Kattosointujen rakenne on ilmoitettu viittaamalla suuren ja pienen terssin järjestykseen soinnun perusmuodon vertikaalisessa interval-lirakenteessa.² Kattosointujen alla on kuvattu niiden avulla nuottitekstistä suoritettu harmoninen reduktio. Reduktiossa alarivin nuottitekstistä on johdettu pintoasoinnut, joista kukin edustaa jompaa kumpaa analyysin lähtökohdaksi hyväksytyistä kattosoinnuista. Kullekin pintoasoinnulle on annettu yksinkertainen sointusymboli, joka tässä tapauksessa identifioi soinnun pohjasävelet, käännöksen ja mahdolliset kolmisointuun lisätyt sävelet. Tähän on käytetty myöhemmin puheena olevaa Ekkehard Kreftin (2003) metodologia, mutta notationalaisen konvention valinta ei sinänsä ole tässä olennaista. Sointusymbolit toimivat joka tapauksessa lyhenteinä joillekin sen tapaisille nimityksille kuin "a-mollikolmisoinnun terssikäännös", "h:lle rakentuva dominanttikvinttisekstisointu" jne.

Kuvan esimerkissä pintoasointujen sointusymbolit sisältävät jo viittauksen perussointuihin, kattosointujen transpositionaaliin instansseihin, joten pintoasointujen tason hahmottaminen nuottitekstistä edellyttää samalla perussointujen

² Kattosointujen rakennetta voitaisiin toki merkitä useilla muillakin tavoilla, esim. konventionaalisesti c^1 :stä alkavien terssipinojen avulla tai modernimmin transpositionaalisten joukkoluokkien nimiä käyttäen.

The diagram illustrates a vertical harmonic reduction of a simple melody. It is organized into four horizontal layers:

- KATTO SOINNUT (Top):** Shows two chords: "mollikehmisointu" (A, C, E) and "duurikohmisointu" (G, B, D). Above the first chord is the label s^3 and above the second is p^3 .
- PERUS SOINNUT (Second):** Shows the basic chord sets: {A, C, E}, {G, B, D}, and {C, E, G}. Below each set is a label: "A-mollikehmisointu", "G-duurikohmisointu", and "C-duurikohmisointu".
- PINTA SOINNUT (Third):** Shows the chords in a treble clef staff. The notes are A, C, E, G, B, D, and C.
- NUOTTI TEKSTI (Bottom):** Shows the melody in a treble clef staff with notes corresponding to the chords above.

Arrows point from the top level to the middle level, indicating the reduction process.

Kuva 1. Yksinkertaisen nuottitekstin vertikaalinen harmoninen reduktio, jossa kattosointujen joukko muodostuu molli- ja duurikohmisoinnuista.

tason hahmottamista. Esimerkin ensimmäisessä tahdissa pelkkä nuottitekstin sävelten kokoaminen vertikaaliseksi pinoksi riittää tuottamaan pintasoinnun, joka säveluokkarakenteeltaan vastaa yhtä kattosoinnuista johdettavaa perussointua, a-mollisointua. Oletuksena oleva suppea kattosointujen joukko ei kuitenkaan aina tuota sellaista perussointua, joka säveluokkasisällöltään vastaisi nuottitekstistä löytyviä säveltasoja. Pintasointujen tason muodostaminen edellyttääkin useimmiten nojautumista sääntöjärjestelmiin, joilla säännellään pintasointujen ja perussointujen välisiä suhteita ja/tai pintasointujen ja nuottitekstin välisiä suhteita. Niinpä kuvassa 1 toisen tahdin pintasointu on nimettävä sopivimman saatavilla olevan perussoinnun variantiksi. Suoritetun analyttisen tulkinnan mukaan kyseessä on G-duurikohmisoinnun terssikäänös, johon on lisätty septimisävel, ja josta on jätetty D pois.³ Tässä tapauksessa tarvittavat analyttiset operaatiot sijoittuvat siten lähinnä perus- ja pintasointujen tasojen välille: analyttikolla on oltava käsitys siitä, mitä säveltasoelementtejä perussointuun voidaan lisätä, mitä siitä ehkä voidaan jättää pois ja miten perussoinnun

³ Kokenut musiikkianalyttikko voisi nyt ajatella, että kuvan 1 toiselle tahdille olisi parempikin tulkinta: tahdin alussa on sekstisointu, jota seuraa lomaseptimi. Kuvan analyysin ei kuitenkaan ole tarkoitus olla "paras mahdollinen" analyysi kyseisestä nuottitekstistä, vaan yksi mahdollinen analyysi, johon saatettaisiin päätyä tietyistä lähtökohdista (esim. pyrittäessä säännölliseen sointurytmiin).

säveltasoelementtejä voidaan rekisterillisesti järjestää pintasointujen tasolla. Tonaalisessa harmoniaopissa perus- ja pintasointujen väliset säännöt eivät kuitenkaan salli esimerkin viimeisen tahdin analysoimista analogisesti toisen tahdin kanssa: septimin lisääminen ja yhden säveltasoelementin pois jättäminen perussointujen tasolla mahdollisesta F-duurisoinnusta tuottaisi tässä pintasoinnuksi terssittömän suurseptimisoinnun, jota ei pidetä mahdollisena pintasointuna. Harva tulisi edes ajatelleeksi tällaista mahdollisuutta, ja viimeisessä tahdissa tarvitaankin pidätyksiä koskevaa hajasävelteoriaa, joka kytkee pintasointujen tason alaspäin nuottitekstiin.

Sekä perussointujen että pintasointujen tasolla esiintyviä tapahtumia voitaisiin kuvata myös tavalliseen tapaan sointuasteita kuvaavilla roomalaisilla numeroilla, jolloin esimerkiksi kuvan 1 esittämä perussointujen taso saattaisi saada C-duurissa tulkittuna merkinnät "vi, V, I". On kuitenkin huomattava, että tähän tarvitaan sellaista informaatiota, joka ei sisälly kattosointujen joukkoon eikä edellä kuvatun kaltaisiin reduktioperiaatteisiin: tarvitaan tietoa kolmisointujen sijoittumisesta abstraktiin asteikkorakenteeseen (minkä lisäksi toki tarvitaan myös tulkinnallinen oletus musiikissa vallitsevasta sävellajista). Vasta laajempi tonaalisen järjestelmän sävelasteita kuvaava teoria – tai yleisemmin sointujen välisiä suhteita kuvaava taustajärjestelmä – antaa kullekin perussointulle merkityksen osana laajempaa, syntaktisesti järjestynyttä sointukulkua. Vasta sointusuhteiden järjestelmä antaa mahdollisuuden puhua esimerkiksi sointufunktioista. Tästä näkökulmasta voitaisiin siis todeta, että perinteinen tonaalinen harmoniaoppi koostuu kolmesta osasta: kattosointujen joukosta, reduktioperiaatteista sekä sointusuhteita kuvaavasta taustajärjestelmästä. Kuten kuvan 1 esimerkki osoittaa, sointusuhteiden järjestelmä ei ole välttämätön itse reduktion suorittamiseksi. Sen sijaan analyttistä reduktiota olisi mahdoton toteuttaa ilman tietoa kattosoinnuista – siis ilman tietoa niistä sointurakenteista, joita musiikista ensisijaisesti pyritään identifioimaan. Ehkä voitaisiin sanoa, että kattosoinnut ja reduktioperiaatteet ovat harmonia-analyysille välttämättömiä lähtökohtia, mutta että vasta perussointujen suhteuttaminen sointusuhteiden järjestelmään tekee tonaalisen musiikin analyysistä mielenkiintoista.

Tässä artikkelissa en kuitenkaan tule käsittelemään perinteistä tonaalisen harmonian teoriaa sellaisenaan. Sen sijaan pyrin valikoitujen esimerkkien kautta tarkastelemaan niitä ongelmia, joita reduktionistinen harmonia-analyysi kohtaa laajentuessaan käsittelemään myöhäis- ja/tai jälkitonaalista musiikkia. Edellä hahmottelemani kuvaus tonaalisen harmonia-analyysimenetelmän osatekijöistä on hyödyllinen lähtökohta, koska tarpeeksi yleisen mallin avulla on helpompi vertailla keskenään erilaisia ratkaisuehdotuksia, joita musiikinteoreetikot ovat esittäneet vastauksina uudemman taidemusiikin antamiin haasteisiin. Kirjoutukseni lähtökohtana on siis kysymys siitä, millä erilaisilla tavoilla tonaalisessa harmoniaopissa esiintyvää vertikaalisen reduktion näkökulmaa ja siihen liittyviä oletuksia kattosoinnuista ja taustalla olevasta sointusuhteiden järjestelmästä voitaisiin "venyttää" myös myöhäis- tai jälkitonaalisen musiikin tarkasteluun. Kysymyksen tekee erityisen haastavaksi se, että monet schenkeriläisittäin orientoituneet nykyteoreetikot ovat kääntyneet pitämään koko vertikaalista harmo-

niaoppia jonkinlaisena harharetkenä, joka olisi syytä unohtaa. Esimerkiksi David Beachin (1974, 282) mielestä harmoniaopin näkeminen ennen muuta irrallisten sointujen rakenteen selvittämisenä oli Rameaun ”perustava virhe”, jonka ei soisi enää vaikuttavan tonaalisen(kaan) musiikin nykytutkimukseen. Tällaisista äänenpainoista huolimatta useat tutkijat ovat nykyäänkin antaneet vertikaalisille sointurakenteille keskeisen roolin teorioissaan. Niinpä on hyödyllistä lähestyä harmoniaopin ”venyttämiseen” liittyviä kysymyksiä viimeaikaisen musiikinteoreettisen kirjallisuuden tarjoamien esimerkkien kautta.

Huomioni kohteina tulevat olemaan lähinnä seuraavat neljä teosta: Joseph P. Swainin (2002) *Harmonic Rhythm: Analysis and Interpretation*, David Koppin (2002) *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, Ekkehard Krefitin (2003) *Harmonik im Umbruch: Akkordtypen und Formationen vom 18. bis in das 20. Jahrhundert* sekä Olli Väisälän (2004) *Prolongation in Early Post-Tonal Music: Analytical Examples and Theoretical Principles*. Mainittujen teosten on tarkoitus toimia esimerkkeinä neljästä keskenään hyvin erilaisista harmoniaa koskevasta tutkimussuunnasta: harmonisen rytmin teoriasta, uusriemannilaisesta transformaatioteoriasta, sointuluokitusteoriasta sekä schenkeriläisestä, äänenkuljetusta korostavasta tutkimussuunnasta. Yhden lyhyen artikkelin puitteissa on toki mahdotonta tehdä täyttä oikeutta näin monelle erilaiselle tutkimussuunnalle, joista jokaiseen liittyy omia erityisiä käsitteitään ja oletuksiaan sekä oma, paljon tässä käsiteltyä laajempi kirjallisuutensa. Pintapuolisuudenkin uhalta rohkenen silti valita neljä hyvin erilaista esimerkkiteoriaa, koska nähdäkseni juuri toisistaan selvästi poikkeavien lähestymistapojen vertailu voi nostaa esiin yleisempiä harmonia-analyysiin kuuluvia metatason kysymyksiä. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole asettaa näitä tutkimussuuntia vastakkain arvioidakseni niiden keskinäistä paremmuutta.

Tarkasteluni lähtee siis liikkeelle oletuksesta, jonka mukaan mikä tahansa harmonia-analyysin menetelmä on kuvattavissa analogisesti edellä antamani esimerkkiin nähden. Oletan, että myös myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin harmonia-analyysiin kehitetyt menetelmät edellyttävät vähintään kattosointujen joukon määrittämistä sekä nuottitekstin redusoimista yksinkertaisempaan perussointujen ketjuun, johon kuuluvat harmoniset yksiköt puolestaan edustavat kattosointujen joukkoon kuuluvia sointurakenteiden tyyppejä. Oletus kuulostaa perin yksinkertaiselta, jopa itsestään selvältä, mutta tarkastelemani analyysimenetelmiä ei kirjallisuudessa yleensä vertailla näin yleisestä näkökulmasta – ehkäpä siksi, että useimmat harmonian tutkijat ovat itse sitoutuneet tiettyyn menetelmään ja sen mukanaan tuomiin teoreettisiin taustaoletuksiin. Niinpä uskon tällaisen metateoreettisemmän tarkastelun olevan hyödyksi myös musiikkianalyyttista käytännön työtä harjoittaville. Tutkimuksen edetessä tulen sijoittamaan tarkastelemani analyysimetodit esittämäni malliin pyrkien tämän menettelyn avulla tuomaan esiin menetelmiin liittyviä peitettyjä taustaoletuksia sekä osoittamaan niissä mahdollisia ongelmakohtia. Mikäli tämä auttaa paremmin ymmärtämään harmonia-analyyttista työskentelyä, oletukseni on osoittautunut vähintään hyödylliseksi. Toisaalta mikäli oletus osoittautuu puutteelliseksi, tämäkin voi antaa uudenlaisia lähtökohtia harmonia-analyysimetodien – ja sitä

kautta myös analysoidun musiikin – ymmärtämiseen jollakin tarkoituksenmukaisemmalla tavalla.

Teorioiden sisältämien taustaoletusten luonnetta voidaan jo tässä vaiheessa havainnollistaa kysymyksellä harmonian kompleksisuuden paikantamisesta. Myöhäis- ja jälkionaalinen musiikki on tietenkin harmonisesti paljon kompleksisempaa kuin perinteinen tonaalinen musiikki. Harmoniaoppien rakennetta koskeva oletukseni johtaa kuitenkin kysymään, mistä tämä kompleksisuus johtuu, tai pikemminkin mihin se analyysissa tulisi paikantaa. Yksinkertaistaen: onko musiikki muuttunut harmonisesti monimutkaisemmaksi siitä syystä, että lähtökohtana oleva sointurakenteiden joukko on kasvanut suuremmaksi, vai ehkä siitä syystä, että harvempia perustavia sointurakenteita on vain alettu käsitellä monimutkaisemmin? Määrittäessään kattosointujen joukkoa analyysinsa lähtökohdaksi tutkija joutuu implisiittisesti ottamaan kantaa musiikin kompleksisuuden ja teoreettisen eleganssin väliseen kädenvääntöön. Hän joutuu valitsemaan, pyrkiäkö teoreettiseen eleganssiin kattosointujen joukon määrittelyssä – jolloin nuottitekstistä suoritettavat reduktiot muuttuvat vaivalloisemmiksi – vai pyrkiäkö yksinkertaisiin reduktioihin – jolloin kattosointujen joukkoa on puolestaan kasvatettava. Analyyttisten menetelmien vakiintuessa tällaiset kysymykset jäävät helposti sivuun, koska käytännöllinen analyysitoiminta edellyttää joidenkin vastausten hyväksymistä jo lähtökohtaoletuksina.

Perussointujen rytmi ja analyysin peittävyys

Vertikaalinen harmonia-analyysi pyrkii informaation tiivistämiseen. Esimerkiksi tavallisessa astemerkitä-analyysissa monimutkaisinkin nuottikuvan harmonisesti olennaisimpina pidetyt piirteet voidaan esittää yksinkertaisempien symbolien avulla. Pelkän perussointujen identifioimisen lisäksi voidaan tällöin kiinnittää huomiota myös esimerkiksi siihen, millä tavoin perussoinnut ajallisessa mielessä vaihtuvat musiikissa. Walter Pistonia (1965) seuraten tällaista analyysia on tapana nimittää ”harmonisen rytmin” analyysiksi.

Pistonin (1965, 41–55) mukaan harmoninen rytmi määrittyy sointujen pohjasävelten muutosten kautta, ja siitä puhuttaessa on otettava huomioon yhtäältä muutosten tiheys ja toisaalta niiden ”rytmisen kvaliteetti” (”heikkojen” ja ”vahvojen” yksiköiden jakautuminen). Hänen esimerkeissään harmonista rytmiä demonstroidaan vain sointuasteiden vaihdoksilla, eivätkä esimerkiksi sointukäännökset siten vaikuta harmoniseen rytmiin. Pistonin käsitys harmonisesta rytmistä näyttäisi siten liittyvän kuvan 1 mukaiseen perussointujen tasoon, jonka esittäminen astemerkeillä tosin edellyttää nojautumista tietoon sointuasteiden järjestelmästä ja vallitsevasta sävellajista. Vaikka Piston (ibid.) itse käyttää analyysissaan sointuasteimerkkejä, laajempaa diatonista viitekehystä edellyttävät astemerkit eivät toki ole välttämättömiä harmonisen rytmin ”rytmisen” aspektin kannalta: yhtä hyvin voitaisiin käyttää pelkkiä pohjasävelmerkintöjä, ja tällöinkin olennaista olisi vain pohjasävelen vaihtuminen ylipäättään – ei se,

millaisesta säveltasollisesta liikkeestä on kyse. On tunnettua, että harmonisen rytmin ajatus auttaa pääsemään yksinkertaisella tavalla käsiksi joihinkin musiikin kokemuksellisesti tärkeisiin ominaisuuksiin. Esimerkiksi harmonisen rytmin nopeus ja epäsäännöllisyys epäilemättä usein vaikuttavat koettuna levottomuutena tai jännitteisyytenä. Yhtä selvää on kuitenkin se, että pelkästä harmonisesta rytmistä puhuminen on aina melkoisen yksinkertaistavaa, koska se edellyttää musiikin ajallisen ulottuvuuden analysoimista säveltasoulottuvuudessa tehdyn pohjasävelreduktion nojalla – toisin sanoen pelkän perussointujen tason nojalla. Voidaankin ajatella, että musiikkianalyyseissa pelkkien pohjasävelvaihdosten tarkastelu suorastaan vaatii tuekseen muiden musiikin piirteiden huomioimista. Kirjassaan *Harmonic Rhythm: Analysis and Interpretation* Joseph P. Swain (2002) on pyrkinyt sisällyttämään näitä muita piirteitä harmonisen rytmin käsitteeseen itseensä, tarkoituksenaan aikaansaada Pistonia moniulotteisempi analyttinen menetelmä.

Swainin (1998; 2002) ajatus on peräti yksinkertainen: harmonista rytmiä voidaan tarkastella monella eri tasolla, lähtien paikallisten kolmisointujen mekaanisesta nimeämisestä – muodostuivatpa ne sitten miten satunnaisella tavalla tahansa hajasävellikkeistä – ja ulottuen keskimäärin tahdin laajuisten soinnullisten alueiden identifioimiseen. Näiden väliin sijoittuu muita rakenteellisia tasoja kuten taso, jolla vaikkapa duurisävellajin II ja IV asteiden soinnut saatetaan nähdä osaksi samaa harmonista yksikköä. Useilla eri astemerkeillä nimettävien pintasointujen yhteisen harmonisen merkityksen ilmaiseminen edellyttää tietysti harmonisista funktioista puhumista.⁴ Niinpä Swainin analyysien ”syvä-rakenteellisin” taso onkin ”harmonisten funktioiden taso”, jolla hän käyttää vain kolmea eri astemerkkiä: ”I”, ”IV” ja ”V” (Swain 2002, 70). Tällä tasolla hän ymmärtää astemerkit harmonisten funktioiden (toonika, subdominantti ja dominantti) merkkeinä. Swain (ibid.) jättää mainitsematta, että vastaavaa kerroksittaista analyysitapaa on toki käytetty ennenkin nimenomaan funktionaalisen harmoniaopin alueella. Daniel Harrisonin (1994, 128–134) esittämä ”segmentaalinen analyysi” perustuu samaan kerroksittaisuuden ajatukseen, vaikkakin se on esitetty eksplisiittisesti funktionaalilla terminologialla. Swain (2002) näyttää suhtautuvan paikallisten harmonioiden nimeämiseen astemerkeillä hieman samoin kuin Harrison (1994) niiden nimeämiseen funktiomerkeillä: pikkutarkka nimeäminenkin on hyödyllistä, mutta vain jos musiikin pintatasolta voidaan tarvittaessa nousta tarkastelemaan myös pitkälinjaisempia funktionaalisia kulkuja. Harrisonin esitykseen verrattuna Swainin menetelmä vaikuttaa kuitenkin siinä mielessä puutteelliselta, että hänellä ei ole kunnollista harmonisen funktion teoriaa, joten laajempien funktionaalisten alueiden nimeäminen jää paljolti musiikillisen intuition varaan. Tällaisesta kerroksittaisuuden ajatuksesta lähtien

⁴ Vastaavanlaisista sointujen tulkintavaihtoehdoista puhuessaan Mark DeBellis (1995, 137) esittää, että musiikinteoreettisten kuvausten yhteydessä esiintyy yleisemminkin monitasoisuutta, joka johtuu ”funktionaalisuudesta” laajemmassa mielessä. Soinnuista puhuttaessa voidaan esim. ajatella, että tietty musiikillinen objekti yhdessä mielessä ”on III⁶”, mutta toisessa mielessä se ”toimii V:nä” (*”functions as a V”*).

Swain joka tapauksessa muodostaa analyysseja, joissa nuottitekstin alla kuvataan erillisillä riveillä erilaisia harmonisen rytmin aspekteja. On syytä ottaa aluksi esimerkki tonaalisesta musiikista:

Kuva 2. J. S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier II, Preludi, A-duuri, t. 1–2: Kerkossittainen harmonisen rytmin analyysi (muokattu teoksesta Swain 2002, 99).*

Harmonisen rytmin aspekteja Swain (2002) kutsuu nimillä ”tekstuurin rytmi”, ”fenomenaalinen harmoninen rytmi”, ”bassosäveltasorytmi”, ”harmonisen pohjasävelen ja kvaliteetin rytmi”, ”harmonisen rytmin tiheys” ja ”harmoninen funktio”. Muut osat analyysissä varmaankin selittävät itse itsensä, mutta ”tiheyttä” koskevat merkinnät vaativat selitystä. Swainin (2002, 58) mukaan ”pystysuoran palkin koskettamien nuottiviivojen lukumäärä merkitsee niiden äänten lukumäärää, jotka ovat liikkuneet artikuloidakseen uutta kolmisointua”. Tällöin esimerkiksi rinnakkaiset oktaaviliikkeet lasketaan vain yhdeksi ”ääneksi”. Äänten määrä voi olla myös suurempi kuin soinnun sisältämien sävelluokkien määrä, kuten kuvan 2 esimerkissä kolmannella iskulla, jossa väliäänen sisääntulo a:lla nostaa tiheyden kolmeen.⁵

⁵ Mitä merkintätapaan tulee, on vaikea käsittää, miksi Swain (2002) on halunnut kuvata mainitsemaansa harmonian aspektia tavalla, joka on lähtökohtaisesti epätarkka: kun musiikissa vain yksi ääni liikkuu uuteen kolmisointuun, tämä ei lainkaan näy analyysissä, koska pystysuorat palkit vasta alkavat käytetyn viivaston alimmasta viivasta! Tämä nähdään kuvan 3 esittämän Debussy-katkelman ensimmäisessä tahdissa: kun vähennettyyn h-mollikolmisointuun (”h-”) siirrytään liikuttamalla vain bassoa rinnakkaisoktaaveissa, tiheyden kuvaaja ei näytä muutosta ensinkään.

Swain (2002) pyrkii siis kehittämään Pistonin (1965) esittelemää harmonisen rytmien analyysia hierarkkiseen suuntaan. Toisistaan selkeästi erottuvien hierarkkisten tasojen ajatus esiintyy tietysti useissa muissakin tunnetuissa teorioissa (hyvänä esimerkkinä Lerdahl & Jackendoff 1983), ja usein se liitetään nimenomaan harmoniaan – eräät musiikintutkijat taitavat olettaa musiikillisten rakenteiden hierarkkisyyden peräti *johtuvan* erillisestä harmonia-parametristä (esim. Lippus 1995, 151). Swainin esitystapaa voisi ehkä kritisoida kysymällä, eivätkö perinteisemmätkin harmonia-analyysin menetelmät ole perustuneet juuri tiettyjen aspektien valitsemiseen muiden joukosta, tietoisena muidenkin aspektien olemassaolosta? Mitä lopulta saavutetaan kirjoittamalla kaikki kerrokset näkyviin päällekkäin? Lopulta Swain (2002, 101–115) itsekin nimittäin joutuu valitsemaan hallitsevan harmonisen rytmien nopeuden, ”fokaalisen virran” (engl. *focal stream*), josta ”me” hänen mukaansa olemme kaikkein eniten tietoisia kuunnellessamme musiikkia. Muistutettuaan tarkkaavaisuuden olevan myös sidoksissa tiettyihin kognitiivisiin rajoituksiin Swain toteaa vain, että ”fokaalinen virta pitäisi olla helppo löytää; onhan se loppujen lopuksi tarkkaavaisuuden keskipisteessä” (ibid. 107). Ehkäpä Swainin analyysimenetelmä eroaa Pistonista lähinnä siinä, miten hän kirjoittaa näkyviin myös monia melko itsestään selviä harmoniseen rytmiiin vaikuttavia piirteitä, joiden ymmärtämistä pelkän fokaalisen tason esittäminenkin toki edellyttäisi.

Nyt voidaan kuitenkin katsoa, millä tavalla Swain (2002) pyrkii ulottamaan harmonisen rytmien analyysiaan myös tonaalisuuden jälkeiseen musiikkiin. Seuraavassa on katkelma eräästä hänen Debussy-analyysistaan, joka osuvasti havainnollistaa tutkijan rohkeaa pyrkimystä rajoittaa kattosointujen joukko perinteisiin kolmisointuihin. Kuten nähdään, pianopreludissa *Danseuses de Delphes* Swain palauttaa Debussyn soinnut kolmisointuihin, joiden nimet ja laadut on merkitty pohjasävelrytmien alle (”–” merkitsee vähennettyä kolmisointua):

Kuva 3. Claude Debussy, *Danseuses de Delphes*, t. 3–6: harmonisen muutoksen tiheyden analyysi (muokattu teoksesta Swain 2002, 59).

Swainin (2002) Debussy-analyysin tiheysaspektin tarkastelu tuo esiin, millaisia ongelmia saatetaan kohdata, kun kattosointujen joukko rajoitetaan pelkkiin tonaalisesta musiikista tuttuihin kolmisointuihin. Huomioidessaan harmonisen muutoksen tiheyttä koskevassa analyysissään vain kolmisointuihin laskettavat sävelet, Swain joutuu ensinnäkin käsittelemään joitakin toisilleen rinnasteisia tapauksia keskenään eri tavoin. Niinpä Debussy-esimerkin ensimmäisessä tahdissa oikean käden oktaavikaksinnetut G:t lasketaan kuuluviksi vasta tahdin kolmanteen kolmisointuun, joten niitä ei lainkaan huomioida ”tiheyteen” vaikuttavina elementteinä kahdessa ensimmäisessä soinnussa. Toinen ongelma käy epäsuorasti ilmi Swainin (2002, 58) tekstistä: appoggiaturat ja muut vastaavat hajasävelilmiöt samoin kuin murtosointuihin rinnastuvat ilmiöt automaattisesti *vähentävät* musiikin tiheyttä. Tämä johtuu siitä, että Swainilla on tapana merkitä tiheys lähinnä tahdin pääiskuilla esiintyvien sointujen kohdalle, ja mikäli näihin kohtiin osuvien uusien sävelten ei katsota kuuluvan varsinaiseen kolmisointuun, ne eivät vaikuta tiheyteen. Toisin sanoen kolmisoinnut saatetaan identifioida käyttäen hyväksi koko iskualalla (esim. yhden neljäsosan aikana) esiintyviä säveliä ja harmonian muutostiheys saatetaan usein merkitä tämän perusteella yhdellä kertaa koko iskualalle, mutta silti vain täsmälleen iskulle osuvien muutosten katsotaan vaikuttavan ”tiheyden” muutokseen. Epäintuitiivisia seurauksia välttääkseen Swain ei kuitenkaan näytä pitävän periaatteestaan kiinni järjestelmällisesti. Esimerkiksi kuvan 3 Debussy-analyysin viimeisen tahdin puolivälissä esiintyy Swainin mukaan vähennetty a-mollikolmisointu, mutta hän merkitsee tiheydeksi 2, vaikka täsmälleen iskulla oletettuun kolmisointuun osallistuu ainoastaan yksi ”ääni”, basson oktaavikaksinnettu A. Ehkä Swain laskeekin samaan aikaan oktaavikaksinnetun H:n mukaan, koska se appoggiaturamaisesti johtaa oletetun kolmisoinnun terssille, C:lle. Silti tahdin pääiskujen väliin jäävät laajat ylärekisterin soinnut on huomioitu vain kolmisointujen identifioimiseksi, eikä lainkaan tiheyden arvioimiseksi.

Debussy-esimerkin tarkastelu tuo esiin, miten tutkija ei ole ainoastaan pyrkinyt pitämään kiinni suppeasta kattosointujen joukosta (duurikolmisointu, mollikolmisointu, vähennetty kolmisointu), vaan lisäksi myös eräänlaisesta analyysin *peittävyden* oletuksesta. Peittävyydellä tarkoitan sitä, miten suurelta osin käytetty analyttinen välineistö pystyy tekemään selkoa analyysin kohteena olevasta nuotitekstistä. Tonaalisen musiikin analyysissä käytetty harmoninen peruskäsitteistö ”puree” tarkasteltavaan musiikkiin verrattain hyvin: suuri osa 1600–1800-lukujen länsimaisen taidemusiikin nuottikuvasta on mahdollista verrattain ongelmattomasti palauttaa tonaalisessa harmoniaopissa yleisesti hyväksytyihin kattosointuihin. Tälle on tietysti ollut edellytyksenä verrattain vakiintunut ja toimiva käsitys tarvittavista hajasäveloperaatioista. Riippumatta siitä, pidetäänkö vertikaalisia harmonioita ja niiden yhdistelmiä koskevaa analyysia suositeltavimpana tapana tonaalisen taidemusiikin säveltasorakenteiden analysoimiseen, tällaista analyysia on joka tapauksessa *mahdollista* tehdä verrattain jäännöksettömästi. Käytetty harmoniakäsitteistö on riittänyt peittämään tai kattamaan pääosan nuotitekstistä jopa niin hyvin, että yksittäisten poikkeusten (Tristan-sointu jne.) aiheuttama hämmennys on ajoittain noussut suorastaan ylikorostuneisiin mittasuhteisiin.

Swainin (2002) tarjoama esimerkki havainnollistaa näkemystä, jossa analysoitavan säveltasomateriaalin laajennuttua duuri-mollitonaalisuuden ulkopuolelle analyttikko ei kuitenkaan ole olennaisesti laajentanut analyysissa huomioitavien sointumuotojen joukkoa. Sen sijaan hän yrittää tuottaa suhteellisen peittävää analyysia käyttäen sellaista perussointujen tasoa, joka sisältää tietoa ainoastaan oletetusta pohjasävelestä sekä sille rakentuvan kolmisoinnun luonteesta. Debussyn musiikkia analysoitaessa seuraukset ovat ilmeiset: perussointujen taso etäännyy melko kauas nuottitekstistä. Samalla tulee yhä vaikeammaksi eksplikoida niitä periaatteita, joiden nojalla nuottiteksti on redusoitavissa perussointujen tasoon. Niinpä Swain näyttää poimivan kolmisoinnut esiin ilmeisesti lähinnä intuitioonsa nojautuen, suhtautuen ilmeisen liberaalisti siihen, millä tavoin nuottitekstissä esiintyviä muodosteita voidaan yhdistää perussointujen tasoon. Analyysin näennäisestä kerroksittaisuudesta huolimatta voitaisiin ajatella, että yksi tärkeä taso puuttuu. Analyysi ei tuo esiin pintasointuja, joille annetut nimet tai symbolit (i) vastaisivat läheisemmin nuottitekstiä, mutta samalla (ii) selventäisivät näiden soinnuiksi tunnistettujen vertikaalisten rakenteiden suhdetta oletettuihin perussointuihin. Paradoksaalista kyllä, Swainin analyysimetodista siis puuttuu *sellainen* kerroksittaisuus, jossa yksinkertaisten peruskolmisointujen taso todella ankkuroituisi selkeiden analyttisten operaatioiden kautta nuottitekstiin. Tärkeämpää kuin se, miten hyvin esimerkiksi kuvan 3 Debussy-analyysi onnistuu, onkin juuri huomata, miten suppea kattosointujen joukko tällaisen musiikin yhteydessä voi asettaa paineita uusien reduktioperiaatteiden esittämiseen.

Perussointujen yhdistely

Kuten sanottu, tonaalisen taidemusiikin analyysissa on tavallista saavuttaa suuri peittävyys pienellä määrällä kattosointuja: vain vähäinen määrä sointutyyppiä tavallisesti riittää musiikillisen tekstuurin analysoimiseen kokonaisuudessaan. Saavutettu vertikaalisen reduktion peittävyys on epäilemättä ollut tärkeä syy siihen, että tonaalisen musiikin harmoniaopeissa sointujen rakennetta koskeva teoretisointi on usein jäänyt jonkinlaisen esipuheen asemaan, pääpainon siirtyessä sointujen yhdistelyn periaatteisiin. Toisin sanoen vaikka edellä esitin harmonia-analyysin välttämättömiksi piirteiksi kattosointujen joukkoa ja reduktiota, käytännössä tonaalisen harmoniaopin oppikirjoissa on voitu keskittyä kolmanteen osaan – sointujen välisten suhteiden tarkasteluun ennalta annetun sointusuhteiden järjestelmän valossa. Jos sointujen yhdisteleminen näin nähdään harmoniaopin pääasiallisena tarkastelukohteena (ks. esim. Rummenholler 1996), voidaan ajatella, että harmoniaopin sovellusalueen laajentuessakin tutkimuksen keskeisenä tavoitteena olisi kehittää sointujen keskinäisiä suhteita ja yhdistelyä koskevia teorioita. Tämän ajatuksen mukaista teoretisointia voidaan luontevasti lähestyä ottamalla lähtökohdaksi 1800-luvun loppupuolen taidemusiikki, jossa sointujen vertikaalisen rakenteen ja pohjasävelliikkeen välinen suhde muuttui aikaisempaan nähden vähemmän ennustettavaksi. Jos perinte-

sen tonaalisen teorian mukaiset perussoinnut (ajattelutavasta riippuen kaikki tavalliset kolmi- ja nelisoinnut tai vaihtoehtoisesti pelkät duuri- ja mollikolmisoinnut) vielä pitkälti peittävätkin suuren osan tämän musiikin nuottiteksteistä, nämä soinnut eivät enää esiinny niin yksioikoisesti ripustettuina pelkästään totunnaisten duuri- ja molliasteikoiden antamiin kehikoihin. Niinpä edellä esitellyn harmoniaoppia kuvaavan mallin kolmanneksi osatekijäksi, sointusuhteiden järjestelmäksi, ei enää kelpaakaan perinteisen astemerkintäänalyysin taustalla oleva tonaalisten asteiden teoria. Perussointujen välisten suhteiden ymmärtämiseksi tarvitaan uudenlaisia sointusuhteiden teorioita.

Yksi mahdollisuus olisi pyrkiä toimimaan ilman suljettua sointusuhteiden järjestelmää ja kehittää vain erilaisia menetelmiä peräkkäisten sointujen välisen suhteen ”hyvyyden” tai ”stabiiliuden” arviointiin. On toki mahdollista ajatella, että perussointujen pohjasävelten muodostamiin intervallikulkuihin keskittyvät sointusuhteiden analyysivälineet (Rameaun *basse fondamentale*, Hindemithin *Stufengang* jne.) eivät aivan riitä tällaiseen tarkoitukseen myöhäistonaalisessa musiikissa, koska pohjasävelkulkujen lisäksi ne eivät kerro mitään muiden sointusävelten liikkeestä. Tätä voitaisiin yrittää korjata liittämällä sointujen pohjasäveliä koskevaan informaatioon tietoa erityisistä ”tendenssisävelistä” kuten dissonoivien intervallien ”purkausta edellyttävistä” sävelistä. Esimerkkinä voitaisiin mainita uuden musiikin keinoaroja 1920-luvulla systematisoineen Bruno Weiglin harmoniaoppi, jossa mm. kaikkien tavallisten septimisointutyyppeiden kaikki transpositiot ovat asetettavissa peräkkäin ja niiden välisiä suhteita tarkastellaan sointujen septimisävelten purkamisen kautta (Weigl 1925, 185–217). Samantapainen, mutta pidemmälle viety ratkaisu sisältyy Paul Hindemithin (1940, 128–129, 155–161) ajatukseen ”ohjaussävelestä” (saks. *Führungston*): sointuihin kuuluvien tritonuservalliinien sävelistä se, joka on harmonisesti ”paremmassa” intervallisuhteessa soinnun pohjasäveleen, on ohjaussävel, jonka suhdetta seuraavan soinnun pohjasäveleen voidaan kriittisesti tarkastella. Tällaisten ratkaisujen ongelmana on kuitenkin se, että ne tuottavat helposti vain peräkkäisten sointujen suhteiden jännitteisyyttä tms. koskevia kuvauksia, joiden avulla ei ilman lisäoletuksia päästä käsiksi laajempien sointurakenteiden syntaktisiin erityispiirteisiin.

Hieman toisenlainen ja ehkä tavallisempi ratkaisu on yhdistää pohjasävelliikettä kuvaavaan informaatioon soinnun modaliteettia (duuri/molli-erottelua) koskevaa informaatiota. Tällainen ratkaisu esiintyy Hugo Riemannin (1898, 124–137) pohjasävelintervalliinien systematiikassa. Riemannin (ibid.) ajatuksena on yksittäisten pintasointujen rakenteiden sijaan kuvata peräkkäisten perussointujen yhdistelmiä termeillä, jotka sisältävät tietoa sekä pohjasävelliikkeestä että sointujen moodin vaihtumisesta tai pysymisestä samana. Kuten tunnettua, Riemannin harmonisessa teoriassa oli kuitenkin ongelmallista dualistinen oletus, jonka mukaan mm. mollikolmisoinnun pohjasävelenä olisi pidettävä perusmuotoisen soinnun ylintä säveltä. Viime vuosina ns. neo-riemannilaisen transformatioteorian puitteissa on kuitenkin kehitetty vastaavia ei-dualistisia järjestelmiä. Jotkut näistä järjestelmistä näyttävät pyrkivän teoreettiseen eleganssiin rajoittamalla mahdollisuuksien mukaan perussointujen suhdetta kuvaavien

transformaatioiden lukumäärää ja selittämällä tarvittaessa muita sointusuhteita useiden transformaatioiden yhdistelminä. Esimerkiksi Richard Cohnin (1997) järjestelmä koostuu kolmesta transformaatiosta: modaalisia muunnosointuja tuottavasta **P**:stä (esim. C-duuri \longleftrightarrow c-molli), rinnakkaisointuja tuottavasta **R**:stä (esim. C-duuri \longleftrightarrow a-molli) sekä riemannilaisia ”johtosävelvaihtosointuja” (saks. *Leittonwechselklang*) tuottavasta **L**:stä (esim. C-duuri \longleftrightarrow e-molli). Tällainen järjestelmä ei kuitenkaan ole kovin luonteva musiikkianalyttisessä arkikäytössä, koska sen avulla monet tavallisimmista sointuvaihdoksista joudutaan esittämään epäintuitiivisesti usean transformaation yhdistelminä (esim. C-duurista G-duuriin olisi **LR**). Tarkastelen seuraavaksi David Koppin (2002) esittämää järjestelmää, jonka perusidea lienee lähempänä musiikillista kokemusta. Välittömien edeltäjiensä tapaan tämäkin on suljettu sointusuhteiden järjestelmä, jonka puitteissa on mahdollista esittää kaikki duuri- ja mollikolmisointujen väliset suhteet.

Kopp (2002) ajattelee, että jokaista yhteisiä sävelluokkia sisältävää kolmisointuparia olisi voitava merkitä yhdellä transformaationsymbolilla. Tästä seuraa, että ”yksinkertaisten” transformaatioiden joukko ei rajoitu pelkästään diatonisen asteikon puitteissa mahdollisiin sointuvaihdoksiin, vaan sisältää myös joukon ns. kromaattisia medianttisuhteita. Teoriasta saa ehkä parhaan käsityksen katsomalla kuvaa 4, jossa kaikki yhteisiin sävelluokkiin perustuvat kolmisointuvaihdokset on järjestetty riveittäin pohjasävelintervallin mukaan. Kuva jakautuu kahteen sarakkeeseen, joista vasemmanpuoleisessa olen esittänyt moodin säilyttävät ja oikeanpuoleisessa moodivaihdosta edellyttävät transformaatiot.

	moodi säilyy		moodi vaihtuu	
I			P	
II			r	
M			K	
D			F	

Kuva 4. Duuri- ja mollikolmisointujen väliin yhteisiin sävelluokkiin perustuvat transformaatiot David Koppin (2002) teoriassa. Nuottirivien alussa olevat intervallinimet viittaavat kullakin rivillä esitettyjen transformaatioiden yhteydessä tapahtuvaan pohjasävellikkeeseen.

Edellä mainittuja Cohnin **P- R-** ja **L-**transformaatioita vastaavat oikeanpuoleisen sarakkeen **P, r** ja **R**. Kopp siis käsittelee ”rinnakkaissointuina” paitsi C-duurin ja a-mollin vaihdosta (**r**), myös C-duurin ja e-mollin vaihdosta (**R**). Molemmat transformaatiot voidaan saada aikaan diatonisen asteikon sisällä ja ne molemmat ovat tavallaan ”kehämäisiä”: saman transformaation soveltaminen kaksi kertaa peräkkäin tuottaa lähtökohtana olleen soinnun. Sen sijaan **m, M, D** ja **F** ovat ”kumulatiivisia” siinä mielessä, että niissä pohjasävel liikkuu aina tietyn intervallin verran *alaspäin*, ja kaksi peräkkäistä samanlaista transformaatiota ei siten palauta sointua takaisin lähtökohtaan (ks. Kopp 2002, 171–173). Mikäli vastaavia terssin tai kvintin laajuisia pohjasävelliikkeitä esiintyy ylöspäisinä, ne merkitään **m⁻¹, M⁻¹, D⁻¹** ja **F⁻¹**.

Tällainen yhteisiin sointusäveliin (tai oikeammin yhteisiin sävelluokkiin) perustuva sointusuhteiden järjestelmä toimii tietysti parhaiten sellaisessa musiikissa, jossa kromaattiset medianttisuhteet ovat tavallisia – joko musiikin pintatasolla tai syvärakenteellisemmalla tasolla. Analyseissaan Kopp (2002) keskittyy näiden harmonisten ilmiöiden esille tuomiseen 1800-luvun taidemusiikissa (mm. Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms, Wagner, Dvořak).⁶ Esimerkkinä voidaan tarkastella hänen analyysiaan Richard Wagnerin *Tristanin ja Isolden* kolmannen näytöksen nk. *Liebestod*-musiikista, joka nojautuu ylöspäisten pienten terssien ketjulle. Kuvassa 5(a) nähdään Koppin säveltasoreduktio ja kuvassa 5(b) yksi hänen esittämistään vaihtoehtoisista analyysikaavioista.⁷ Kuva 5(c) esittää vertailun vuoksi Fred Lerdahlin (2001, 115–119) analyysin, muokattuna koskemaan samaa kolmentoista tahdin jaksoa. Kumpikin analyysi keskittyy perussointujen tasolle, kolmisointujen välisiin liikkeisiin. Koppin oma analyysikaavio havainnollistaa, miten Wagner-katkelman neljä säettä (4+4+2+2) rakentuvat ylöspäisen pienterssiketjun varaan: vasemmasta reunasta myötöpäivään luettuna kuvan 5(b) keskellä oleva ympyrä jakaa oktaavin yhtä suuriin osiin neljän **m⁻¹**-transformaation avulla. Ympyrän ulkopuolella on esitetty kutakin sointua välittömästi seuraava dominanttisointu. Kokonaisuudessaan kaavio esittää Wagner-katkelmasta ikään kuin riisutun version, jossa kahdesta ensimmäisestä säkeestä on poistettu loppupuoliskot. Siten esimerkiksi ympyrän yläosassa oleva *Ces* ei tarkoita tahdin 3 sointua, vaan vasta tahdissa 5 alkavan toisen säkeen aloitussointua. On huomattava, että tällainen transformaatiokaavio ei sano mitään musiikin sävellajisuhteista tai -hierarkiasta, vaan se vain kuuliaisesti koodittaa peräkkäisten sointujen välisiä relaatioita. Niinpä Kopp (2002, 223) esittää tässä

⁶ Vaikka Kopp (2002) ei sitä mainitsekaan, hänen laajennetun sointufunktioteorian sa arvoa nostanee se, että kromaattiset medianttisuhteet ovat toki olleet tuiki tavallisia musiikillisia keinovaroja myös taidemusiikin ulkopuolella, toimien yhtenä tyyllillisenä vedenjakajana esim. modernin jazzin kehityksessä 1950–1960-lukujen taitteessa. Siten vaikkapa John Coltranen *Giant Steps* -sävellys muodostaisi paraatiesimerkin kromaattisten medianttisuhteiden teorian soveltamiselle.

⁷ Kaavio on täydennetty Koppin (2002) oman systematiikan mukaisesti ja Koppin omassa versiossa olleet virheet on korjattu. Koppin teoksen analyttiset kaaviot valitettavasti sisältävät ylipäättäänkin hämmästyttävän määrän huolimattomuusvirheitä.

annetun kaavion lisäksi myös kaksi muuta, joista yksi rakentuu säikeiden toisten tahtien dominanttisointujen muodostaman m^{-1} -ympyrän varaan ja toinen esittää kunkin säikeen implikoidut toonikat (Es > m^{-1} > Ges > M > D > m^{-1} > F). Transformaatiokaavioiden rakenteet eivät siis välttämättä paljasta perinteisessä mielessä tonaalisesti vakainta harmonista taustarakennetta, ja niitä voidaan piirtää eri tavoin erilaisten sointusuhteiden esille tuomiseksi.

(a)

(b)

(c)

Kuva 5. Richard Wagner, *Tristan ja Isolde*, 3. näytös, "Liebestod": (a) säveltasoreduktio ja (b) transformaatiokaavio (muokattu teoksesta Kopp 2002, 222–223); (c) säveltasotila-analyysi (muokattu teoksesta Lerdahl 2001, 117–118).

Sointujenvälisiin transformaatio-suhteisiin perustuvan teorian antamaa näkökulmaa on hyvä verrata Lerdahlin (2001) tonaalisesti hierarkkiseen harmonia-analyysiin, joka sekin nojaa omanlaiseensa sointusuhteiden järjestelmään. Siinä missä Kopp (2002) tyytyy piirtämään eri kaaviot *Liebested*-musiikin ylöspäisessä pienterssiketjusta (kuva 5[a]) ja säkeiden paikallisista toonikoista, Lerdahlin (2001) analyysi kuvassa 5(c) pyrkii sisällyttämään molemmat piirteet samaan kaavioon. Tässä yhteydessä ei ole tarvetta esitellä sen enempää Lerdahlin säveltasotilateoriaa (ks. yhteenvetoina Huovinen 2003b; Temperley 2003). Riittää kun todetaan, että kuvassa nähdään pieni osa Lerdahlin 1800-luvun kromaattista musiikkia varten olettamasta nk. "sekoitetusta tilasta" (engl. *mixed space*), jossa kvinttisuhteiset sävellajit sijaitsevat päällekkäin vertikaalisella akselilla ja pienterssisuhteiset sävellajit vastaavasti vierekkäin horisontaalisella akselilla. Kunkin sävellajin toonikaa ympäröi samalla tavoin joukko siihen liittyviä sointuasteita: jokaisen toonikan yläpuolella sijaitsee sävellajin V aste, alapuolella IV aste, ja kaikkien näiden sivustoilla rinnakkaissointuasteet, joita tässä "sekoitetussa tilassa" on kromaattisesti muunneltu sävelasteiden $\hat{3}$, $\hat{6}$ ja $\hat{7}$ osalta. Liikkeet säveltasotilassa on osoitettu nuolilla, ja kaksinkertaiset viivat sointuastemerkin välillä viittaavat sointuihin, joille voidaan antaa tulkinta useammassa sävellajissa. Lerdahlin (2001) sävellajivaruudessa oikealle suuntautuva liike neliömäisten sävellajikuvien välillä vastaa Koppin (2002) kaaviossa ympyrän muotoon piirrettyä pienterssiliikettä, ja Lerdahlin analyysi tuo näkyviin myös implikoidut toonikat Es:n ja Ges:n, joita Kopp ei ole kyennyt sisällyttämään terssisuhteista modulaatiota kuvaavaan kaavioonsa.

Tässä vertailussa Koppin (2002) analyysitavallakin on silti etunsa. On nimittäin helppo kuvitella tilanteita, joissa analyytikko haluaisi kuvata nuottitekstistä nousevien perussointujen tai vaikkapa kokonaisten säkeiden välisiä transformaationaalisia suhteita ilman sävellajikontekstia koskevia sitoumuksia. Tällaisessa tilanteessa pelkkien transformaatio-symbolien käyttö on epäilemättä ekonomisempi vaihtoehto. Lisäksi täytyy huomata, että toisin kuin Lerdahl (2001), Kopp (2002) säästyy tekemästä oletuksia, jotka puolestaan vaikuttaisivat tavanomaisempien harmonisten kulkujen analyysiin. Medianttitransformaatioiden lisääminen analyttiseen välineistöön ei estä tarvittaessa käyttämästä kuvaan 4 sisältyviä diatonisia transformaatioita aivan normaaliin tapaan, kun taas Lerdahl on Wagneria analysoidakseen joutunut muuttamaan koko säveltasotilansa mallia kromaattisille medianttisuhteille suosiollisemmaksi (ks. Lerdahl 2001, 110–114). Toisin sanoen kuvan 5(c) kaltainen kompakti esitys edellyttää sellaista säveltasotilan mallia, joka olisi käyttökelpoton diatonisemmassa kontekstissa.⁸ Koppin (2002) esityksessä yksittäisiä sointusuhteita ei ole upotettu laajempaa sävellajikontekstia koskeviin oletuksiin, joten se on tässä mielessä läpinäkyvämpi.

⁸ Lerdahlin (2001) tavallisessa sävellajivaruudessa horisontaalinen ulottuvuus koostuu vuorottaisista muunne- ja rinnakkaissävellajisuhteista (...A, a, C, c, Es, es...), ja kunkin sävellajin sisällä (kunkin toonikan ympärillä olevassa neliössä) muodostuvat rinnakkaissointusuhteet ovat diatonisen sävelvaraston mukaisia. Kuvan 5(c) malli on siis modifikaatio tästä perustavasta säveltasotilan mallista.

Koppin (2002) transformaatioanalyseille kuten uusriemannilaisen teorian formalismeille yleensäkin on tunnusomaista keskittyminen duuri- ja mollitolmi-sointujen ketjuista koostuvalle perussointujen tasolle. Tarkempaa rekisterillistä tietoa (tietoa sointujen käänöksistä tai asetteluista) sisältävä pintasointujen taso jää tällöin sivuosaan. On mielenkiintoista, että 1800-luvun loppupuolen kroma-tisoituneen taidemusiikin analyysiin tarkoitettu teoria yrittää tässä tulla toimeen kahdella kattosoinnulla – kahdella perustavalla sointutyypillä – antaen siten puhtaan kolmisoinnun ja septimisoinnun väliselle erolle pienemmän roolin kuin esimerkiksi Rameau näyttäisi tehneen. Kopp ja hänen kaltaisensa teoreetikot näkevät siis ”kromaattisen musiikin” tärkeimpien harmonisten tyylipiirteiden ja uudistusten liittyneen nimenomaisesti sointujen yhdistelemiseen. Kun näyttää siltä, että pelkillä duuri- ja mollitolmisoinnuilla saavutetaan riittävä peittävyys suhteessa tarkasteltavaan nuottitekstiin, voidaan keskittää kaikki huomio sointuyhdistelmiä koskevan systematiikan hiomiseen ja pysyä siten harmoniaopin vanhalla ydinalueella. Itse vertikaalisen reduktion metodilta ei näin odoteta enempää kuin tonaalisessakaan musiikissa, ja sointusuhteiden järjestelmä saa keskeisen roolin analyttisten tulkintojen tuottajana. Kuvan 5 Wagner-analyy-seissa on siten astuttu askelen verran kuvan 3 Debussy-analyysia pidemmälle: perussointujen ketjussa sointujen keskinäiset suhteet saavat analysoitavasta teoksesta riippumattoman tulkinnan piirtäessään omat polkunsä tutkijan aset-tamaan sointusuhteiden järjestelmään. Musiikin analyttinen tulkitseminen on näiden polkujen kuvaamista. Samalla musiikin kompleksisuus on paikannettu kokonaan kattosointujen joukon sekä kattosointuja ja musiikin pintaa välittävien operaatioiden ulkopuolelle – perussointujen muodostamiin ketjuihin.

Sointutyypin luokittelu

Kuvan 3 Debussy-esimerkin yhteydessä nähtiin, miten perussointujen tasolla tehty analyysi saattaa luisua etäälle nuottitekstistä, jos tonaalisuuden konven-tioista luopunut musiikkia yritetään analysoida pitäen kiinni sekä suppeah-kosta kattosointujen joukosta että harmonia-analyysin peittävyuden ihantees-tä. Tällaisesta umpikujasta voitaisiin periaatteessa yrittää päästä ulos kahdella tavalla, joita molempia onkin 1900-luvun harmoniaopeissa eri tavoin käytetty. Yksi ratkaisumalli olisi pitäytyä edelleen pienessä kattosointujen joukossa luopuen suosiolla vertikaalisen reduktion peittävydestä suhteessa nuottitekstiin. Tämän tyyppistä ratkaisua käsittelem tuonnempana. Tässä jaksossa tarkastelen ensin toisenlaista ratkaisumallia, jossa päinvastoin pyritään säilyttämään analyysin peittävyys laajentamalla kattosointujen joukkoa.

Äärimmäisenä esimerkkinä kattosointujen joukon laajentamisesta toimisi sä-velluokkajoukkoteoria, jossa perustavien sointutyypin – joukkoteorian kielellä ilmaistuna ”joukkoluokkien” – määrä on tavallaan maksimoitu. Vivahde-eroista huolimatta erilaisia joukkoluokituksia (ks. esim. Morris 2001, 45–53) yhdistää se, että ne tarjoavat oman perustavan ”sointukategorian” kaikille ekvivalenttei-

na pidetyille sävelluokkayhdistelmille.⁹ Seurauksena on kuitenkin perinteiselle harmoniaopille ominaisesta harmonisesta reduktionismista luopuminen: perussointujen ketju ei enää paljoakaan eroa pintasointujen ketjusta. Esimerkiksi kuvan 1 reduktiossa toinen sointu ei olisikaan nyt ”G-duurisointu”, josta puuttuu jotain (kvintti) ja johon on lisätty jotain (septimi), vaan sointu nimettäisiin täsmälleen sen sisältämien sävelluokkien perusteella sävelluokkajoukoksi {5,7,11}. Näin joudutaan takaisin siihen vertikaalisten rakenteiden kuvaamisen kompleksisuuteen, josta harmoniaopin syntyessä oli päästy eroon: hieman etäämmältä katsoen sävelluokkajoukkoteorian tapa kuvata musiikin rakenteita tavallaan muistuttaa alussa mainitsemani Zarlinoon näkökulmaa, josta puuttuvat yleisemmät kattosointujen kategoriat. Toisin sanoen sävelluokkajoukkoteoria tavallisissa oppikirjamuodoissaan (mm. Rahn 1980; Straus 2000) ei ole harmoniaoppi siinä vahvassa merkityksessä, jossa harmoniaoppiin ajatellaan sisältyvän voimakasta harmonista reduktionismia.

Jos halutaan pitää kiinni harmonisesta reduktionismista, olisi siis laajennettava kattosointujen joukkoa vain tiettyyn rajaan asti, mutta kuitenkin niin, että saadaan aikaan riittävä peittävyys suhteessa nuottitekstiin. Tällaiseen päämäärään on 1900-luvun kuluessa useaan otteeseen pyritty erilaisten *sointuluokitusten* avulla (ks. aiheesta esim. Harris 1989). Historiallisesta perspektiivistä katsottuna teoreetikoiden huomion kiinnittyminen sointujen rakenteisiin voitaisiin nähdä perääntymisenä: harmoniateoriaa aiemmin hallinneesta sointuyhdistelmien tarkastelusta on jouduttu siirtymään askelen verran taaksepäin, yksittäisten sointurakenteiden tarkasteluun. Esimerkiksi saksalaisessa musiikinteoriassa siirtymää Hugo Riemannista (1898) Paul Hindemithiin (1940) voisi lukea tässä valossa. Sointuluokitusperspektiivi assosioituukin helposti Hindemithiin, mutta myös riemannilainen traditio on vähitellen kehittynyt yhä usempien sointutyyppien tunnustamiseen. Kuvaava uudehko esimerkki tästä on Ekkehard Kreftin (2003) teos *Harmonik im Umbruch*, joka kuvaa taidemusiikin sointumuotojen historiallista kehitystä Bachin ajoista 1900-luvun alkupuoliskolle. Kirjoittaja on Münsterin yliopistosta hiljakkoin eläkkeelle jäänyt musiikkiteeilijä, jonka käytännöllis-pedagoginen lähestymistapa musiikkiin on melkoisen kaukana ”kovasta” angloamerikkalaisesta musiikinteoriasta.¹⁰ Kreft sijoittuu löyhässä mielessä riemannilaiseen perinteeseen, joka epäilyttävistä harmonisen dualismin ajatuksista puhdistettuna on elänyt omaa elämänsä saksalaisessa musiikkipedagogiikassa (vrt. de la Motte 1976) ja putkahtaa ajoittain ulkomaailman tietoisuuteen tämätapaisten oppikirjamaisten esitysten kautta.

⁹ Ekvivalenssin käsitettä sävelluokkajoukkoteorian historiassa on tarkastellut mm. Schuijer 2005.

¹⁰ Kreftin (2003) teos pohjautuu ilmiselvästi pitkän opetusuran aikana kerättyyn luentomateriaaliin ja pikemminkin tarkasteltaviin musiikkiteosten kuin niitä koskevan analyttisen kirjallisuuden tuntemukseen. On kieltämättä hämmäntävää lukea 2000-luvulla julkaistua harmoniakirjaa, jossa viitataan vain yhden ainoan kerran (s. 151) ei-saksalaisen musiikkiteolliseen kirjallisuuteen, ja silloinkin Rudolph Retiin (1961)!

Kreft (2003) tarkastelee sointuja intervallipinoina kiinnittäen sointurakenteissa huomiota lähinnä välittömästi toistensa päällä olevien sävelten muodostamiin harmonisiin intervaleihin. Niinpä esimerkiksi Kreftin nelisointuluokitus näyttää melko erilaiselta kuin mihin voitaisiin päätyä sävelluokkajoukkoteorian puitteissa, joukkoluokkien tai intervalliluokkavektorien avulla. Luokitus käsittää kaikki nelisoinnut, jotka voidaan muodostaa käyttämällä soinnussa kahta tai kolmea eri intervallityyppiä, kun näiden laajuudet voivat olla joko 2, 3 tai 4 puolissävelaskelta. Kuvassa 6 Kreftin (ibid.) antamat neljä nelisointuluokkaa on esitetty transponoituina alkamaan c^1 :ltä; kunkin soinnun alle on merkitty Kreftin analyysimerkintä (joka koostuu pohjasävelmerkinnästä sekä tähän suhteutuista käännös- ja lisäsävelmerkinnöistä) sekä soinnun rakenne intervallipinona. Sointujen yläpuolelle olen lisännyt vertailun vuoksi joukkoluokkien nimet.

The figure displays four rows of musical notation, each representing a different set of intervals used to form triads. The rows are labeled 1, 2, 3, and 4. Each row contains six triads, each with its own key signature and chord symbol. Below each triad is a vertical line with dots representing the intervallic structure. To the right of each row is a vertical line with dots representing the intervallic structure. The intervallic structures are shown as vertical lines with dots representing intervals.

Kuva 6. Ekkehard Kreftin (2003) nelisointuluokitus, johon on lisätty joukkoluokkien nimet. Neljä sointuluokkaa on muodostettu puolissävelaskelien lukumäärinä ilmoitettujen intervallirakenteiden muodollisten samankaltaisuuksien perusteella. (Muokattu teoksesta Kreft 2003, 48–49.)

Kreftin (2003) käyttämä intervallipinojen systematiikka on toki yksinkertainen, vaikkakin soinnut siinä ryhmittyvät koko lailla eri tavoin kuin musiikillisissa arkikäytännöissä olemme tottuneet. Esimerkiksi mollilisäsektisoinnun (4-27 A) samoin kuin dominanttiseptisoinnunkin (4-27 B) käännökset ovat kuvassa levittäytyneet peräti kolmeen eri sointuluokkaan. Samoin mollipienseptisoinnun (4-26) ja ylinousevalla kvintillä varustetun dominanttiseptisoinnun (4-24) neljä perinteistä käännoästä sijoittuvat kahteen eri luokkaan. Kreftin pohjasävelmerkinnät samoin kuin hänen varsinaiset analyttiset esimerkkinsä kuitenkin tekevät selväksi, että hän ajattelee käytännössä esimerkiksi dominanttiseptisointua aivan perinteiseen tapaan. Tämä implisiittinen käytäntö tuo mieleen myöhäistonaalisen harmonian varhaisen teoreetikon Hermann Erffin (1927, 88) periaatteen: vain funktionaaliseksi tulkittavissa olevat soinnut sallivat sointukäännoksen säilyttäen identiteettinsä, kun taas muissa tapauksissa erilaiset rekisterilliset asetellut tuottavat aina ”eri sointuja”. Kreftin (2003) analyyseja lukiessaan voikin helposti jäädä miettimään, mihin intervalliperusteista sointuluokitusta todella tarvitaan, kun varsinaisissa analyyseissa kuitenkin useimmiten nojaututaan tuttuihin käännettäviin kolmi- ja nelisointuihin. Saatettaisiin odottaa, että sointuluokituksen kategoriat toimisivat aktiivisemmin vertikaalista harmonia-analyysia ohjaavina kattosointuina. Ongelma on nähdäkseni siinä, että uuden sointuluokitusten analyttinen soveltaminen saattaa käytännössä vaatia myös esimerkiksi hajasävelilmiöiden uudellenmäärittelyä, mikäli osa kattosoinnuista sisältää pienempiä vierekkäisten sävelten välisiä interalleja. Toisin sanoen kattosointujen joukon kasvattaminen voi edellyttää myös siihen soveltuviin uusien reduktioperiaatteiden muotoilua. Koska Kreft ei kiinnitä tällaiseen asiaan huomiota, hänen harmoniset reduktionsa eivät näytä suoraan noudattavan hänen sointuluokitustaan.

Kreft (2003) kuitenkin esittää, että taidemusiikin harmonia on kehittynyt 1700–1800-luvulla käytetyistä ”soinnuista” (saks. *Akkorde*) kohti ”muodostelmia” (saks. *Formationen*), joita voidaan tarkastella lähinnä intervallirakenteina (vrt. esim. Ulehla 1966). Ero ”sointujen” ja ”muodostelmien” välillä ei tule kovin selväksi, mutta se tuntuu liittyvän mahdollisuuteen käyttää sellaisia pohjasävelnimen ympärille rakentuvia analyttisiä merkintöjä, joita edellä sovelsin jo kuvassa 1. Melko pitkälle nämä merkinnät toki venyvät Kreftin käsissä, etenkin silloin, kun sointu rakentuu päällekkäisistä tersseistä. Niinpä esimerkiksi Giacomo Puccinin *Turandot*-oopperan alkusoitossa (t. 5) esiintyvä d-mollisoinnun ja Cis-duurisoinnun yhdistelmä (D–A–f–cis¹–eis¹–gis¹–cis²) saa merkinnän, jossa d-mollisointuun katsotaan lisätyiksi suuri septimi (7<), ylinouseva nooni (9<) sekä ylinouseva undesimi (11<) (Kreft 2003, 203).¹¹ Tämän artikkelin terminologialla ilmaistuna Kreft luopuu pohjasävelmerkinnöistä siinä vaiheessa, kun *pintasointujen* rakenteessa päällekkäiset harmoniset intervallit eivät enää ole pääsääntöisesti terssejä. Esimerkiksi Arnold Schönbergin ”Farben-sointu” c–gis–h–e¹–a¹ tulkitaan ”atonaaliseksi muodostelmaksi” (ibid. 260–264) siitäkin huolimatta, että sen sävelluokkarakenne voitaisiin haluttaessa palauttaa tersseihin (A–C–E–

¹¹ Huomaa, että ylinousevaa noonia tarvitaan tässä vain soinnun kirjoitusasun vuoksi, koska enharmonisesti se vastaa d-mollisoinnun terssiä.

Gis–H). Tämä lieneekin perusteltua ajatellen soinnun käyttötapaa Schönbergin teoksessa,¹² mutta Kreft tuntuu antavan soinnun vertikaalisen rakenteen ohjata ratkaisujaan myös silloin, kun ei ole kyse jonkin tietyn teoksen analyysistä. Niinpä kuvan 6 esittämässä luokituksessa kolmannessa sointuluokassa esiintyvä sointu $c^1-d^1-e^1-g^1$ ei ole sisältämästään C-duurikolmisoinnusta huolimatta saanut pohjasävelmerkintää (vrt. esim. jazzissa ”C^{add9}” tms.) – ilmeisesti siksi, että soinnun vertikaalisessa pintarakenteessa vierekkäisten sävelten väliset intervallit ovat sekunteja.

Vertikaaliseen sointurakenteeseen keskittyvillä harmoniateorioilla on luonnostaan taipumus olla hieman kömpelöjä horisontaalisten tapahtumien esittämisessä. Kreft (2003) tekee tässä kohdin juuri sen minkä rameaulaisen fundamentaalibasson perinne sallii eli pyrkii löytämään säännönmukaisuuksia peräkkäisille soinnuille määritettyjen pohjasävelten välisistä liikkeistä. Tyypillisesti hän kiinnittää huomiota yhden samana pysyvän (sävelluokka)intervallin avulla eteneviin sointukulkuihin, sekvensseihin ja modulaatioketjuihin, joita koskevana hakuteoksena kirjalla voisi olla käyttöä musiikkianalyysin opettajien parissa. Käsitteilytavan ongelmaksi jää kuitenkin luettelomaisuus sekä analyytisten tulkintojen ohuus ja luonnosmaisuus. Esimerkkinä voidaan katsoa Kreftin (2003, 277–282) luentaa Alban Bergin laulusta *Schlafend trägt man mich* (op. 2/2). Laulun alussa esiintyvistä rinnakkaissointujen ketjusta Kreft (2003, 278) sanoo, että on kyse samaan sointutyyppiin kuuluvista, perusmuotoisista soinnuista, vähennetyllä kvintillä varustetuista duuri[pien]septimisoinnuista, jotka ovat rakenteeltaan identtisiä vastaavien tritonussuhteisten sointujen kanssa. Sointukulku rakentuu nousevien kvarttien varassa lepääville seitsemälle ”asemalle” (saks. *Stationen*):

The image shows a musical score snippet for Alban Berg's 'Schlafend trägt man mich' (op. 2/2), measures 1-4. The score is in 3/4 time and shows a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a sequence of chords: H (C major), Es (E-flat major), A (A major), D (D major), G (G major), C (C major), and F (F major).

Kuva 7. Alban Berg, *Schlafend trägt man mich* (op. 2/2), t. 1–4, jonka alla Ekkehard Kreftin (2003, 278) sointuanalyysi.

¹² Kyseessä on *Fünf Orchesterstücke*, op. 16: III *Farben*.

Tällainen luenta on toki sinänsä kelvollinen, mutta tuo esiin tyyppillisen ongelman sointurakenteiden identifioimiseen keskittyvissä analyysimenetelmissä. Ongelma on kontekstualisoinnin puute: kvinttisuhteisten sointujen ketju on tässä analysoitu reaalisointumerkkien tapaisilla pohjasävelmerkinnöillä, joiden avulla ei kyetä sanomaan mitään siitä, "mistä ollaan tulossa" ja "mihin ollaan menossa". Kukin sointumerkintä antaa kyllä nimikkeen kullekin yksittäiselle soinnulle, mutta sointuketjun kokonaisuudessa ei pystytä osoittamaan erotte-lua keskeisempien ja vähemmän tärkeiden elementtien välillä. En toki tarkoita, että tällainen hierarkkisuuden puute olisi yksin Kreftin (2003) vika: ongelma piilee paljon syvemmällä. Edellä nähtiin, miten sekä Kopp (2002) että Lerdahl (2001) kuvasivat musiikista abstrahoimiensa duuri- ja mollisolmisointujen suhteita esittämällä nämä suhteet ennalta määäämiensä järjestelmien puitteissa. Koppin tapauksessa kyse oli tarkkaan rajatusta transformaatioiden joukosta (ks. kuva 4), ja Lerdahlin tapauksessa taas spatiaalisesta säveltasotilan mallista, jossa oli ennalta määriteltä sekä sävellajien sisäiset tärkeimmät sointusuhteet että sävellajisuhteiden hierarkia (ks. kuva 5). Kun musiikista identifioidut perussointut muuttuvat itsessään monimutkaisemmiksi, tällaiset järjestelmät eivät enää sellaisenaan riitä, vaan vastaavanlaiseen tulokseen pääsemiseksi tarvittaisiin uusia teoreettisia malleja käytettyjen sointutyypin keskinäisistä suhteista *in abstracto*. Ajatellaanpa vaikka vain Koppin transformaatiojärjestelmää, joka nojautuu sointujen väliin yhteisiin sävellokkiiin: kattosointujen joukon laajentuessa myös transformaatioiden joukko määrittäisi uudelleen, ja Koppin käyttämän systematiikan soveltaminen edellyttäisi myös sitä, että uudessakin kattosointujen joukossa jokaiselle soinnulle voitaisiin yhä osoittaa pohjasävel. On kyseenalaista, missä määrin tällaisia järjestelmiä voidaan mielekkäästi kehittää palvelemaan laajempia ei-tonaalisia musiikillisia repertuaareja,¹³ ja juuri tästä vaikeudesta johtuu se, mitä edellä kutsuin "perääntymiseksi" yksittäisten sointurakenteiden tarkasteluun.

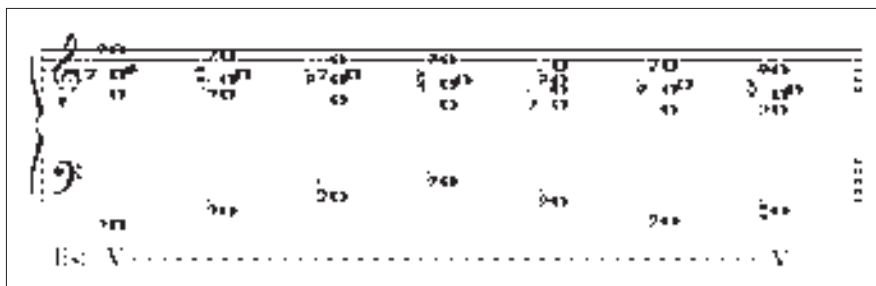
Nykyteoreetikoiden keskuudessa 1900-luvun taidemusiikin harmonisten rakenteiden hierarkkisuutta onkin ehkä etsitty useammin tarkasteltavista musiikkiteoksista itsestään kuin joistakin perussointujen mahdollisia suhteita kuvaavista abstraktimmista malleista. Edellä tarkastellun Berg-katkelman osalta hyvänä esimerkkinä toimii Dave Headlamin (1996, 41–42) selvitys saman laulun alkusoinnuista. Headlamin (ibid.) mukaan tarkasteltava katkelma

koostuu miltei kokonaan nousevia 5-syklejä ja laskevia 1-syklejä käyttävistä äänistä, jotka muodostavat vertikaalisia [0268]-sointuja alkaen ja päättyen funktionaalisesti Es:n kokosävelDominantilta ja -dominatille [– –]. Basson 5-sykli tahdeissa 1–4 ulottuu B:stä T_6 -suhteiseen E:hen – suhteessa Es:ään asteikon asteelta 5 asteelle b_2 – käyden läpi kuusi erillistä [0268]:n muotoa ja päättyen T_6 :lle ensimmäisen soinnun sävel[luok]iin.

Sävellokkaintervalleihin pohjautuvan sointurakenteen analyysin lisäksi Headlam siis pyrkii myös erottamaan rakenteellisesti tärkeimmät soinnut suhteuttaen

¹³ Esimerkiksi Lerdahl (2001, 249–280) kyllä pyrkii muokkaamaan säveltasotilan mallejaan mm. oktagoniselle ja kokosäveliselle musiikille sopivaksi.

kunkin harmonian Bergin merkitsemään sävellajiin. Antamaansa reduktioita Headlam (1996, 35) kommentoi sanomalla, että sointukulku edustaa Es:n dominantin ”prolongaatiota” (ks. kuva 8). Lisäksi voidaan huomata, että esimerkiksi Headlamin (1996, 41) puhe ”1-sykleistä” on edellyttänyt yksittäisten äänten lineaarista analyysia. Mitään näistä tulkinnoista ei siis ole johdettu jostakin ennalta määrätystä järjestelmästä (kuten transformaatioiden joukosta tai säveltasotilan mallista), vaan sointujen identifioimista on täydennetty niiden nimenomaista musiikillista kontekstia koskevilla havainnoilla.



Kuva 8. Harmoninen reduktio Alban Bergin *Schlafend trägt man mich* -laulun (op. 2/2) alkutahdeista (muokattu teoksesta Headlam 1996, 35).

Kreftin (2003) ja Headlamin (1996) Berg-analyysien vertailu havainnollistaa myös kattosointujen tasoon liittyvää kysymystä siitä, pitäisikö erilaisille sointutyypeille määritellä ennalta pohjasävel vai ei. Kuten edellä nähtiin, Kreftin (2003) sointuluokituksessa pohjasävel on useimmissa tapauksissa valmiiksi määritetty, mikä mahdollistaa ainakin pohjasävelkulkua koskevan rakenteellisen informaation aikaansaamisen pelkästään perussointuja identifioimalla. Headlamin (1996) sointurakenteiden nimeämiseen käyttämä sävelluokkajoukkoteoreettinen käsitteistö puolestaan antaa sellaisenaan paljon vähemmän mahdollisuuksia peräkkäisten sointujen muodostaminen kulkujen tonaalisen luonteen selvittämiseen. Tämä johtuu siitä, että se tarvittava ”kahva”, jolla kattosointujen (joukkoluokkien) rakenteeseen tartutaan niiden transponoimiseksi, on sävelluokkajoukkoteoriassa mielivaltaisen konvention nojalla soinnulle määritettävän ”normaalimuodon” ensimmäinen sävelluokka, eikä pohjasävelen kaltainen musiikin sointikuvasta käsin perusteltu säveltasoelementti. Transpositioiltaan määritettyjen perussointujen säveltasollisista suhteista ei siten voida puhua musiikillisen kokemuksen kannalta kovin merkittävällä tavalla pelkästään vertikaalisten harmonioiden analysoimiseen käytetyn menetelmän nojalla. Niinpä esimerkiksi Headlamin (1996) ”tonaalinen” tulkinta Bergin laulusta ei seuraakaan suoraan apuna käytetystä sävelluokkajoukkoteoriasta (eikä hän tietysti mitään tällaista väitäkään). Esimerkiksi viimeinen sointu tulkitaan Es-duurin dominanttisoinnuksi, ja tämä edellyttää sävelluokkajoukkoon {2,4,8,10} ”tarttumista” sävelluokan 10 kautta (eikä esim. joukkoluokan normaalijäsentä edustavan 2:n kautta). Sävelluokkajoukkoteoria ei puhu mitään sointujen pohjasävelistä, ja niinpä Headlaminkin analyysissa se voi toimia vain sointuraken-

teiden identifioimisen apuvälineenä. Musiikin rakenteellista hierarkiaa koskevat tulkinnat jäävät muilla perustein tehtäviksi.

Kattosointujen joukon laajentamisen seurauksena harmonian teorian helposti lakkaavat antamasta informaatiota perussointujen keskinäisistä suhteista keskittyen sen sijaan sointurakenteiden analyysiin. Sävelluokkajoukkoteoriassa tämä kehitys on tavallaan viety äärimilleen, koska sen puitteissa myös yksittäisten harmonioiden sisäinen rakenne jätetään tulkitsematta hierarkkisesti. Tämä on toki tunnettua, mutta se on hyvä mainita tässä yhteydessä, koska näin on helpompi ymmärtää, miksi harmonia-analyysit ovat viime vuosikymmeninä nojautuneet entistä enemmän yksittäisiin teoksia koskeviin yksittäishavaintoihin. Jos sointurakenteiden identifioimiseen käytettävä välineistö ei enää tuota musiikin rakenteellista hierarkkisuutta koskevia tulkintoja, tulkinnallinen työ siirtyy ”menetelmän” harteilta analyytikon oman musiikillisen intuition varaan. Siinä missä esimerkiksi Lerdahlin (2001) analyysi kuvassa 5(c) nojautuu ennalta valittujen sääntöjen seuraamiseen sekä sointujen pohjasävelen valinnassa että niiden sijoittamisessa säveltasotilan malliin, siinä Headlamin (1996) Berg-analyysissä sekä pohjasävelvalinta että sointujen laajemmat yhteydet on ratkaistu analyytikon kontekstuaalisella tulkinnalla. Tutkimukselle asetetuista päämääristä ja tutkijan tieteenfilosofisesta asenteesta riippuen tämä voidaan nähdä joko vahvuutena tai heikkoutena.

Vertikaalinen stabiiletti lineaarisen analyysin lähtökohtana

Edellä on nähty, miten kattosointujen joukkoa laajentamalla voidaan myös eitonaalisessa musiikissa pyrkiä pitämään kiinni sointukäsitteiden peittävydestä suhteessa nuottitekstiin. Samalla on nähty, että tällöin vastaukset musiikin rakenteellista hierarkkisuutta koskeviin kysymyksiin siirtyvät helposti varsinaisen harmonia-analyysimenetelmän ulkopuolelle. Toinen vaihtoehto olisi kuitenkin luopua peittävyden ihanteesta. Tällöin olisi mahdollista haluttaessa pitäytyä hyvinkin suppeassa kattosointujen joukossa, koska kaikkien säveltasotapahtumien ei edellytettäisikään palautuvan valittuihin kattosointuihin. Swainin (2002) Debussy-analyysin (kuva 3) yhteydessä totesin, että kattosointuina pelkästään tavallisiin kolmisointutyyppeihin turvautuva analyytikko olisi saattanut selveminkin tuoda esiin jonkinlaisen pintasointujen tason, jonka avulla yksittäiset perussoinnut kytkeytyvät nuottitekstiin. Yhtä hyvin vastaavissa tilanteissa kuitenkin voitaisiin edetä toiseen suuntaan ja luopua kokonaan vaatimuksesta identifoida jokainen nuottitekstissä esitetty soinnallinen tapahtuma jonkin perussoinnun avulla. Mielenkiintoista kyllä, tuloksena on musiikillisten tapahtumien hierarkisoituminen jo harmonisen reduktion aikana, kun vain osa – harmonisessa mielessä ”tärkeimmäksi” tulkittava osa – musiikillisista tapahtumista pystytään tunnistamaan pintasointujen tasolla. Peittävyden ihanteesta luopuminen antaa siten harmonia-analyysimenetelmälle takaisin kyvyn tuottaa hierarkkisia

rakennekuvauksia – ja tällä kertaa ilman voimakkaita oletuksia perussointujen suhteita selvittävistä taustajärjestelmistä.

Kun luovutaan sointukäsitteiden peittävydestä, joudutaan kuitenkin uuden haasteen eteen: kattosointujen joukon rajaamiseen tarvitaan nyt entistä kipeämmin analysoitavista teoksista riippumattomia kriteereitä. Jos tarpeeksi pientä kattosointujen joukkoa ei voida enää määrittää pelkän peittävyuden nojalla suhteessa tiettyyn analysoitavaan repertuaariin, joudutaan miettimään, minkälaisia sointuja analysoidusta musiikista ylipäätään olisi mielekästä yrittää poimia ja miksi – on mietittävä, millä perusteella sointuja tunnistava ”valintafunktio” tulisi määritellä (vrt. Huovinen 2003a). Kattosointujen valitseminen teoslähtöisesti esimerkiksi jonkinlaisen kvantitatiivisen hallitsevuuden nojalla olisi ehkä mahdollista, vaikkakin siinä mielessä ongelmallista, että se faktisesti jo *edellyttää* jonkinlaista aiemmin suoritettavaa harmonia-analyysia.¹⁴ Toisaalta voitaisiin lähteä esimerkiksi säveltäjän antamasta informaatiosta valitsemalla kattosoinnuiksi hänen lähtökohdikseen mainitsemia vertikaalisia rakenteita, mikäli tällaista informaatiota on saatavilla. Tavallisempaa lienee kuitenkin turvautua enemmän tai vähemmän eksplisiittiseen psykologiseen teoriaan: oletetaan, että tietynlaiset harmoniset rakenteet ovat musiikin kuulijan kannalta jossakin mielessä olennaisimpia (stabiileimpia, havainnon kannalta yksinkertaisimpia, odotetuimpia, huomiotaherättävimpiä tms.). Itse asiassa duuri- ja mollikolmisoinnut tai vaikkapa kaikki terssirakenteiset kolmi- ja nelisoinnut saattaisivat tässä mielessä hyvinkin soveltua kattosoinnuiksi myös sellaisessa musiikissa, jossa niiden avulla ei saavuteta peittävyttä suhteessa nuottikuvaan: jos niitä kuitenkin jossain määrin esiintyy, kuulijalle ne ehkä nousevat musiikista esiin muita selkeämpinä, havaittua musiikkia jäsentävinä rakenteina.

Moni teoreetikko kuitenkin varmasti kavahtaisi tällaista valintafunktiota (vaikka se ehkä psykologisessa mielessä olisikin perusteltu), nähden tonaalisen musiikin perinteiset soinnut liian sidonnaisiksi tiettyihin tyylillisiin konventioihin. Myöhäis- tai jälkitonaalisen musiikin harmonia-analyysia varten kaivattaisiin ehkä tavalla tai toisella ”objektiivisemmin” määräytynyttä kattosointujen joukkoa. Mikäpä voisi tällöin soveltua paremmin tarkoitukseen kuin vanha tuttu yläsävelsarja, ”luonnon” lahja musiikin teorialle? Aina Rameaun *Nouveau système*-teoksesta (1726; ks. Chandler 1975) lähtien musiikinteoreetikot ovat tämän tästä nojautuneet yläsävelsarjaan selittäessään sointujen rakennetta. Onpa sävelsarakennetta sitten verrattu suoraan rekisterillisesti määrättyyn yläsävelsarjan

¹⁴ Tätä periaatteellista ongelmaa on ehkä helpointa havainnollistaa yksinkertais-
tetulla ajatuskokeella. Kuvitellaan, että tietyssä musiikkityylissä konventionaalinen harmonia-analyysi tulkitsee soinnun X aina pidätyssoinnuksi, joka purkautuu sointuun Y, ja joka voidaan siten parhaiten ymmärtää vain suhteessa sointuun Y. Kuvitellaan nyt tähän tyyliin kuuluva teos, jonka pintatasolla sointu Y ei koskaan esiinny aivan sellaisenaan muun hajasävelisyyden hämärtäessä sitä, kun taas sointu X esiintyy hyvin usein. Ilman harmoniaopin sisältämää hajasävelteoriaa (joka puolestaan on sidoksissa kattosointujen valintaan) sointua Y on mahdollonta valita kattosoinnuksi pelkästään tämän yhden teoksen pintarakennetta tarkastelemalla.

osaäänesten muodostamaan kuvioon tai onpa vertailu tapahtunut sävelluokkien tasolla, perusteet yläsävelsarjan käytölle ovat aina olleet osapuilleen samoja.

Ensinnäkin "luonnonsointuun" vertaaminen on antanut objektiiviselta tuntuneen perustan sointujen konsonoivuuden ja dissonoivuuden arviointiin. Ottamalla huomioon eri määrän osaääneksiä teoreetikot ovat samalla voineet määrittää rajan sille, millaisia harmonioita voidaan pitää suotavina, luonnollisina, käyttökelpoisina tms. Esimerkiksi Rameau itse käytti vain osaääneksiä 1, 2, 3, 4, 5, 6 ja 8, mutta toiset ovat nousseet kymmeneen (Parncutt 1989), kolmeentoista (Schönberg 1975, 271) tai kuuteentoista (Thomson 1952), vain muutaman esimerkin mainitakseni. Toiseksi yläsävelsarjan avulla on usein haluttu määrittää soinnulle pohjasävel. Ajatuskulku lienee tuttu: jos sointu voidaan "sijoittaa yläsävelsarjaan" niin, että jokin sen sävelistä vastaa yläsävelsarjan perussäveltä tai on perussävelen oktaavikerrannainen, tällöin kyseinen sävel on soinnun pohjasävel (ks. Thomson 1999, 87–95). Tämänkin ajatuksen soveltamiseksi yläsävelsarja on toki pitänyt "katkaista" jostakin kohdasta. Esimerkiksi Molly Gustin (1961, 40) ehdottaa, että tietty sävel voidaan katsoa soinnun pohjasäveleksi vain, jos tämä sointu on "sijoitettavissa yläsävelsarjaan" niin, että pohjasävelkandidaattina oleva sävel osuu yläsävelsarjan perussävelle tai sen kahdelle ensimmäiselle oktaavikerrannaiselle (siis joko 1., 2. tai 4. osaäänekselle). Gustinin (ibid.) mukaan siten esimerkiksi suurella sekunnilla (8:9) ei ole pohjasäveltä. Psykoakustiikan kehittyminen 1970-luvulla toi nämä jo hieman vanhahtavina pidetyt pohjasävelteoriat takaisin tutkimukseen uusissa vaatteissa. Niinpä Ernst Terhardtin (1974) "virtuaalisten säveltasojen" (engl. *virtual pitch*) teoria ja Richard Parncuttin (1989) pohjasävelalgoritmit voidaan nähdä ikään kuin empiirisesti pönkitettyinä sukulaisina spekulatiivisuudessaan vanhentuneille, yläsävelsarjaan perustuneille pohjasävelteorioille.

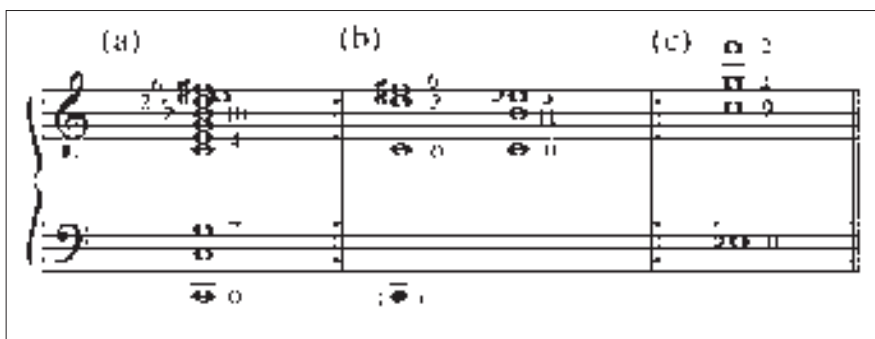
Suomessa viimeksi Olli Väisälä (2004) on väitöskirjassaan esittänyt oman versionsa perinteisestä yläsävelsarjaan nojautuvasta pohjasävelteoriasta – version, jossa tiettyihin psykoakustiikan tuloksiin viitaten otetaan huomioon 11 ensimmäistä osaäänestä ja jossa annetaan erityistä painoa säveltasoelementtien rekisterilliselle sijoittelulle. Kuva 9(a) osoittaa, millainen joukko "pohjasäveltä tukevia" (engl. *root-supporting*) säveltasointervalleja (mod 12) Väisälän (2002, 214; 2004, 75) mukaan saadaan yläsävelsarjan 11 ensimmäisestä osaääneksestä. Kun soinnun pohjasävelen – joka Väisälällä lähes poikkeuksetta on myös basson sävel – ajatellaan olevan 0, pohjasäveltä tukevia mod12-säveltasointervalleja¹⁵ ovat tietysti duurikolmisoinnun tuottavat 7 ja 4, mutta myös 10, 2 ja 6. Liittäessään pohjasävelisyyden (engl. *rootedness*) tällä tavalla yläsävelsarjaa

¹⁵ Väisälä käyttää Morrisin (1995) termiä *FB-interval* ("kenraalibassointervali", engl. *figured bass interval*), joka viittaa bassosuhteisiin, oktaavin sisään palautettuihin säveltasointervalleihin. Koska en halua olettaa soinnun pohjasävelen olevan aina myös basson sävel, käytän tässä väärinkäsitysten välttämiseksi mieluummin termiä "mod12-säveltasointervali" (vrt. esim. Friedmann 1990, 11–12), joka viittaa puolissävelluokka-askelten lukumäärän mukaan välille 0–11 osuvaan intervalliin (kun luku 12 on vähennetty intervallin puolissävelaskeleiden lukumäärästä tarpeeksi monta kertaa).

approksimoiviin sointuihin, joissa basson sävelenä on yläsävelsarjan perussäveltä (1. osaaänestä) vastaava sävel, Väisälä (2004, 72–77) ottaa aiempien yläsävelteoreetikoiden tapaan kantaa siihen, millaisia harmonioita meidän tulisi (musiikillisesta kontekstista irrallaan) pitää harmonisesti vakaina. Kun tämän tyyppistä pohjasävelisyysteoriaa käytetään hyväksi harmonioiden stabiliteetin arvioimisessa, saadaan aikaan harmonia-analyyysimenetelmä, joka myöhäis- tai jälkitonaalisen musiikin tapauksessa tuottaa lähes automaattisesti rakenteellista hierarkkisuutta osoittavia kuvauksia. Musiikista nousevat nyt erityisesti esiin ne soinnut, joille on osoitettavissa selkeä pohjasävel, ja jotka siten lasketaan erityisen stabiileiksi. Voitaisiin sanoa, että kun keskeistä kattosointujen joukkoa – pohjasävelisyyden nojalla stabiilien sointujen joukkoa – näin rajoitetaan, harmonia-analyyttinen menetelmä saa voimakkaamman ”valintafunktion” roolin, ja sille siirtyy näin enemmän tulkinnallista vastuuta.

Yläsävelsarjaan nojaavia harmonisen stabiliteetin teorioita yhdistää kuitenkin kuuluisa ”mollisoinnun ongelma” (vrt. Tolonen 1969): mollikolmisointua ei duurikolmisoinnun tapaan voi aivan helposti ”oikeuttaa” yläsävelsarjalla. Ehkä hieman yllättäen Väisälä ei kuitenkaan näe suurempaa ongelmaa säveltasointervallissa 3 (mod 12), joka pohjasävelsuhteisena edustaa mollikolmisoinnun terssiä. Siinä missä yläsävelsarjaan mieltyneet musiikinteoreetikot ovat perinteisesti nähneet paljon vaivaa löytääkseen perustelun mollikolmisoinnun stabiliteetille, Väisälä (2004, 76) vain toteaa, että intervallit 1, 3, 5, 8, 9 ja 11 ovat ”pohjasäveltä tukemattomia” (engl. *non-root-supporting*). Voitaisiin hyvin kysyä, onko tällä rajauksella mahdollisesti myös musiikillisen arki-intuition kannalta ongelmallisia seurauksia. Esimerkiksi kuvan 9(b) soinnuista ensimmäistä olisi ilmeisesti pidettävä toista stabiilimpana, koska siinä molempien ylempien sävelten basson kanssa muodostamat intervallit ovat ”pohjasäveltä tukevia”, kun taas toisessa soinnussa kummankaan ylempistä sävelistä ei katsota tukevan basson C:tä. Tämä on kuitenkin pelkkä teoreettinen oletus, jonka kokemuksellinen relevanssi lienee kaikkea muuta kuin selvää. Kuvan 9(c) soinnulle Väisälä joutuisi varmaankin antamaan pohjasäveleksi Es:n, koska sen päällä esiintyy kaksi pohjasäveltä tukevaa intervallia, 4 (mod 12) ja 2 (mod 12), vieläpä yläsävelsarjan mukaisessa rekisterillisessä alassa. Tulkinta C-pohjaiseksi soinnuksi olisi luultavasti huonompi, koska (i) tähän pohjasäveleen suhteessa muodostuvista intervaleista (3, 5 ja 7) vain 7 on pohjasäveltä tukeva, (ii) tämäkään intervalli ei synny suhteessa pohjasäveleen ideaalisessa rekisterillisessä alassa olevasta sävellestä, (iii) pohjasävelkandidaatti ei ole soinnun alimmaisena, ja (iv) intervalli 5 vaikuttaa Väisälän (2004, 77) mukaan ”pohjasäveltä vastustavasti” viitattaessaan intervallin ylempään säveleen pohjasävelenä.¹⁶

¹⁶ Väisälä (2004) ei juuri pohdi tällaisia seurauksia, eikä tarkastele niiden pitävyyttä mahdollisesti tarjolla olevan empiirisen tutkimusaineiston valossa. Esimerkiksi omassa tonaalisesti keskittyntä kuulemista koskevassa tutkimuksessaani säveltasointervalli 3 (mod 12) esiintyi yleisesti ottaen tonaalista keskusta *tukevana* intervallina, vaikkakin hieman heikommin kuin 4 (mod 12) (Huovinen 2002, 327–329). Mitä tulee oletettuun ”pohjasävelen vastustamiseen”, omat tulokseni itse asiassa näyttäisivät viittaavan siihen, että myös intervallin 5 alempi sävel koetaan tonaalisesti stabiilina, vaikkei niin stabiilina kuin sen ylempi sävel (ibid. 117).



Kuva 9. (a) Olli Väisälän (2004) käsitys pohjasäveltä tukevien intervallien (mod 12) perustumisesta yläsävelsarjaan; (b) kaksi sointua, joista ensimmäinen ilmeisesti olisi laskettava toista stabiilimmaksi; (c) sointu, jonka pohjasäveleksi ilmeisesti olisi laskettava es (eikä esim. c^2).

Mahdollisista ongelmista huolimatta yläsävelsarjan antama tuki mahdollistaa siis joka tapauksessa sellaisen harmonia-analyysimenetelmän aikaansaamisen, joka myöhäis- tai jälkitionaalisisessa musiikissa tuottaa lähtökohtaisesti hierarkkisia kuvauksia. Väisälän tapauksessa kyse on Schenker-tyyppisestä prolongationaalisesta analyysistä, joten vertikaalisten harmonioiden analyysi muodostaa vain lähtökohdan hänen laajemmalle, paljon tässä käsiteltyjä yksityiskohtia moniulotteisemmalle analyttiselle projektilleen.¹⁷ Väitöskirjansa toisessa artikkelissa Väisälä (2002, 213) esittelee joukon kirjainsymboleja, jotka viittaavat erilaisiin kuvassa 9(a) esitetyn soinnun osajoukkoihin (ks. kuva 10(a)). Näiden symbolien avulla hän pyrkii äänenkuljetusanalyyseissaan nimeämään analysoimiensa kappaleiden rakenteellisesti tärkeät harmoniat. Kuten schenkeriläisesti orientoituneessa analyysissä yleensäkin, lähtökohtana pidettyjen sointujen ei ole välttämättä esiinnyttävä puhtaasti vertikaalisina muodosteina, vaan niiden voidaan tarvittaessa katsoa levittyvän laajemmallekin alueelle. Tällainen joustava näkemys stabiilien sointujen identifioimisesta sallii tietysti kattosointujen joukon pitämisen suppeampana kuin jos tiukasti edellytettäisiin stabiilin soinnun löytymistä sellaisenaan nuottikuvasta.

Havainnollistettakoon tätä Väisälän (2002, 232–242) tulkinnalla Bergin laulusta *Schlafend trägt man mich*, jota on jo käsitelty edellä. Kuva 10(b) esittää alkutahteja 1–4 koskevat yksityiskohdat Väisälän analyysistä. Toisin kuin Kreft (2003) ja Headlam (1996) (ks. kuvat 7 ja 8), Väisälä ei tunnu pitävän peräkkäisten sointujen muodostamaa sykliä sinänsä laulun alussa esiintyvien harmonioiden olennaisimpana piirteenä, vaan hän mm. redusoi basson kvinttiketjun ylöspäisen pienen septimin ja alaspäisten kokosävelaskelten kuluksi. Headlamin (1996) prolongationaalisesta analyysistä poiketen neljän ensimmäisen tahdin sointukulku ei nyt näyttäydykään alkusoinnun prolongaationa pelkästään siksi, että saman sävelluokkasävellön omaava sointu löytyy myös syklin päätteenä neljännessä tahdista. Sen sijaan Väisälä (2002, 232–242) katsoo Bergin

¹⁷ Tonaalisen musiikin schenkeriläisen analyysin ja Väisälän jälkitionaalisen analyysin eroista ks. kuitenkin Väisälä 2004, 37–39.

prolongoivan laajempaa sointua "U", jonka vasta syklin kolmannesta soinnusta löytyvä c^2 täydentää. Vaikka pintatasolla esiintyvä aloitussointu onkin Väisälän "P" (joka vastaa ranskalaista sekstisointua tai joukkoluokkaa 4-25 [0,2,6,8]), "U":n täydentyminen toisessa tahdissa mahdollistaa analyysin, jossa koko teoksen ensimmäiset 15 tahtia nähdään B_1 -pohjaisen "U"-soinnun prolongaationa. Lieneekö käytetty kattosointujen joukko jo itsessään hierarkisoitunut siten, että vaikka musiikin pintatasolla hallitseva sointu olisi löytynyt kattosointujen joukosta, analyttikko on kuitenkin pyrkinyt selittämään musiikin mieluummin tätä täydellisemmän yläsävelsoinnun avulla? Yleisemminkin voidaan todeta, että suppeammalla kattosointujen joukolla operoiva analyttikko ei ole enää vapaa muotoilemaan analyysiaan pelkästään tietyn soinnun kvantitatiivisen hallitsemisuuden nojalla. Vaikka tietty sointu olisi nuottikuvassa määrällisesti hallitseva, se ei silti välttämättä kuulu niihin sointuihin, joihin suhteessa musiikillista pintaa mieluiten halutaan selittää.

Kuva 10. Olli Väisälän esittämät yläsävelsoinnut: (a) neljä stabiilia sointua; (b) yksityiskohta Alban Bergin *Schlafend trägt man mich* -laulun (op. 2/2) analyysistä; (c) Aleksandr Skrjabinin *Vers la flamme* -teoksen t. 27 sointu oletettuine taustarakenteineen (muokattu teoksesta Väisälä 2002, 212, 228, 236).

Väisälän (2002) äänenkuljetusanalyysit ovat tyylikkäitä ja teknisesti hallittuja, mutta stabiileiksi vertikaalisiksi harmonioiksi hyväksytyjen sointujen vähäinen määrä musiikin pintatasolla saattaa johtaa erikoisiin tulkintoihin. Esimerkiksi otan Aleksandr Skrjabinin *Vers la flamme* -teoksen 27. tahdistä löytyvän soinnun, joka on esitetty äärimmäisenä oikealla kuvassa 10(c). Perinteisesti tämä sointu epäilemättä tulkittaisiin h-mollisuurseptimisoinnuksi, johon on lisätty suuri nooni. Väisälä tulkitsee soinnun kuitenkin kohdassa 10(c) ensimmäisenä annetun E-pohjaisen soinnun T_0A avulla; lähtökohdana on siis "A"-nimisen yläsävelsoinnun muoto, jota kyseisen teoksen puitteissa pidetään transponoimattomana. Skrjabinin sointu taipuu Väisälän käsittelyssä A-soinnun "kvinttikäännökseksi", josta puuttuu pohjasävel ja tertiini, johon on lisätty suuri seksti, ja jossa suuri nooni esiintyy kaksinnettuna matalassa rekisterillisessä alassa. Tätä luvalla sanoen mielikuvituksellista tulkintaa Väisälä (2002, 227–229) toki perustelee kontekstuaalisilla tekijöillä kuten arpeggiolla, johon hän katsoo basson sävelen

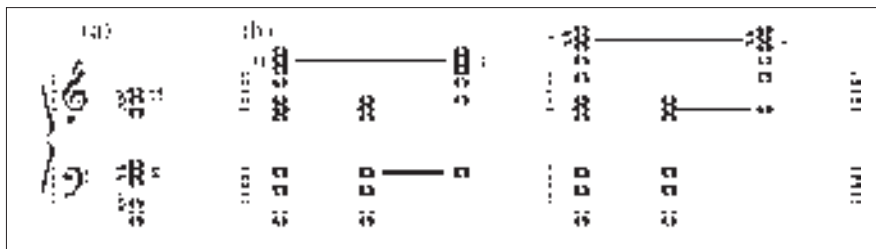
osallistuvan. Jos kuitenkin tarkastelemme sointua puhtaasti vertikaalisena muodosteena, sointua yhdistää "A"-sointuun H–D–Fis–Ais-kuvio, joka alkuperäisessä yläsävelsarjassa vastaa pohjasävelen kvinttiä, (luonnon)septimiä, noonia sekä (alavireistä) tritonusta (numerot 7, 10, 2 ja 6 kuvan 10 oikeanpuolimmaisessa soinnussa). Selitettävässä soinnussa kuvio esiintyy kuitenkin rekisterillisesti niin alhaalla, että tiukasti "psykoakustinen" tulkinta edellyttäisi jo pianon koskettimienkin ulkopuolelle jäävän E_2 :n kuulemista soinnun pohjasävelenä! Tulee mieleen kysyä, missä mielessä joku mahdollisesti pystyisi kuulemaan Skrjabinin soinnun T_0A :n "käännöksenä".

En halua tässä mitenkään erityisesti kyseenalaistaa Väisälän (2002) omaa tulkintaa, mihin hänellä on toki oikeus. Tarkoitukseni on vain havainnollistaa sitä, miten kattosointujen (tässä tapauksessa pohjasävelisyytensä nojalla stabiilien sointujen) rajaaminen kovin tiukasti voi johtaa myös tilanteeseen, jossa näitä sointuja ei sellaisenaan ole musiikista edes paljon löydettävissä. Tällöin harmonia-analyyseissä saatetaan jo sointujen *tunnistamisen* tasolla joutua nojautumaan huomattavan monimutkaisiin lisäoletuksiin, jotka eivät sisälly itse kattosointujen määrittelyyn (ja ovat siten itse harmonisen reduktion kannalta *ad hoc*). Mahdollinen seuraus tästä on se, että kattosointujen joukko – sellaisena kuin se lukijalle esitellään – ei itse asiassa annakaan sinällään kovin hyvää kuvaa siitä, millaisia musiikista etsityt stabiilit sointurakenteet lopulta ovat. Analyysin kommunikoi-vuuden heikentymisen lisäksi myös sen toistettavuus kärsii: kattosointujen joukko sinänsä toimii yhä heikompana takeena sille, että kaksi analyytikkoo näistä lähtökohdista voisi päätyä samansuuntaiseen tulkintaan.

Toisaalta erilaisia lisäoletuksia voidaan joutua rakentamaan myös kattosointujen määrittelyn sisään, jos yläsävelsarja tai muu ulkopuolinen "oikeutusperusta" ei sinänsä riitä tuottamaan kaikkia niitä kattosointuja, joita halutaan. Kuten edellä jo mainittiin, yläsävelsarjaan nojaaville harmoniateorioille tyypilliset lisäoletukset ovat yleensä koskeneet mollikolmisointua. Väisälällä ne näyttävät liittyvän intervaleihin 11 ja 8 (mod 12). Pohjasävelelle tukea etsiessään Väisälä (2004, 81–86) ei nimittäin tyydy aivan puhtaaseen yläsävelsarjateoriaan, vaan pyrkii laajentamaan sitä "sekundaarisiksi pohjasäveltuiksi" (engl. *secondary root supports*) nimittämillään sävelsuhteilla. Ajatus muistuttaa Henry Cowellin (1969 [1930], 24–32) aikanaan "polyharmoniksi" kutsumaa periaatetta, jonka mukaan jokin osa laajempaa "polysointua" voi rakentua mukailien sellaista sekundaarista yläsävelsarjaa, joka on muodostettu sointurakennetta hallitsevan ensisijaisen yläsävelsarjan jostakin osaaännekestä käsin.¹⁸ Kuvassa 11(a) nähdään Cowellin (1969 [1930], 25) antama esimerkki polyharmonisesta soinnusta: basson sävel C lasketaan soinnun varsinaiseksi pohjasäveleksi, ja ylempänä esiintyvien G-duuri- ja E-duurikolmisointujen ajatellaan (oktaavisiirroksista huolimatta) perustuvan C-pohjaisen yläsävelsarjan 3. ja 5. osaaännekselle rakentuviin erillisiin yläsävelsarjoihin. Polyharmonian ajatusta tarvitaan tässä tietysti lähinnä sävelluokkien H ja Gis "selittämiseen": suhteessa basson sävelleen ne muodos-

¹⁸ Tunnetussa harmoniaoppikirjassaan Vincent Persichetti (1961, 137–138) esittelee nämä "polysoinnut" Cowellia mukailien mainitsematta kuitenkaan ilmeistä lähdeään. Vrt. myös esim. Kurth 1973 [1913], 86–89.

tavat intervallit 11 ja 8 (mod 12), joista kummallekaan ei löydy vastinetta kovin alhaalta yläsävelsarjasta. Mainitsematta Cowellia Väisälä soveltaa samaa ideaa: kuvassa 11(b) nähdään, miten hän "selittää" mod12-säveltasointervallit 11 ja 8 nimenomaan alkuperäisen yläsävelsarjan 3. ja 5. osaaänneksestä lähtevien sekundaaristen yläsävelsarjojen avulla:



Kuva 11. (a) Henry Cowellin (1969 [1930], 25) esimerkki "polyharmonisesta" soinnusta, (b) Väisälän esimerkkejä "sekundaarisen pohjasäveltuen" avulla muodostetuista soinnuista. Alkuperäisen yläsävelsarjan 11 ensimmäisen osaaänneksen kannalta "vieraiden" sävelten yhteyteen on merkitty niiden tuottamat mod12-säveltasointervallit suhteessa kulloinkin tarkasteltavan yläsävelsarjan pohjasäveleen (muokattu teoksesta Väisälä 2004, 82).

Sekundaaristen pohjasäveltukien ajatus muistuttaa Cowellin (1969 [1930]) polyharmoniaa siltäkin kannalta, että Väisälä (2004, 82) rajaa termin merkitsemään ainoastaan sellaisia sävelyhdistelmiä, joissa "välittäjinä" toimivat sävelet ovat todella läsnä. Erona on kuitenkin se, että siinä missä Cowell oli kiinnostunut mielenkiintoisten harmonioiden *tuottamisesta*, Väisälä ei puhu pelkästään tarkastelemiensa sointujen kokonaisuinnista eli esim. siitä, että kaksi kvinttisuhteista duurikolmisointua toisi sointuun tietyn konsonoivan yleisvärin. Väisälän mukaan kyseessä on "kognitiivinen ekstensio", jossa psykoakustisesti perusteltu pohjasävelen tukeminen laajentuu kaksitasoiseksi, pohjasävelen hallitsemaksi hierarkiaksi (ibid. 82). Ajatus näyttää olevan se, että sekundaarinenkin pohjasäveltuki – kuten sävel h^2 kuvassa 11(b) – tosiaan jollain tavalla tukisi paitsi välittäjäsäveltä (g), myös "lopullista" pohjasäveltä (C).

Väisälä (2004, 81, 85) itsekin pitää sekundaarisen pohjasäveltuen ajatusta spekulatiivisena. Totta onkin, että ilman empiiristä tutkimusta on vaikea arvioida tällaisen ilmiön psykologista relevanssia. Ylipäättään sekundaarinen pohjasäveltuki vaikuttaa melko raskaalta lisäoletukselta, joka ei olennaisesti paranna teorian selittävää voimaa. Kuten Väisälä (2004, 83) itse toteaa, hän nojautuu siihen käytännön analyysissaan ainoastaan pohjasävelen päällä esiintyvän intervallin 11 (mod 12) tapauksessa (vrt. kuva 11(b)). On kuitenkin huomattava, että esimerkin sointu (mukaan lukien sävel h^2) sopisi kokonaisuudessaan yläsävelsarjaan ilman Väisälän omaa oletusta, jonka mukaan "psykoakustisesti" merkitsevät osaaännekset rajoittuvat yhteentoista ensimmäiseen. Ainoastaan käytettyjen osaaännesten rajoittaminen nimenomaan yhteentoista saa aikaan tarpeen sekundaarisen pohjasäveltuen oletukselle, joka puolestaan edellyttää puhumista

”kognitiivisesta ekstensiosta”.¹⁹ Tällaisellakin teoreettisella painolastilla pystytään ”selittämään” ainoastaan säveltasointervallit 11 ja 8 (mod 12), kun taas musiikillisen arkikokemuksen nojalla kipeimmin selitystä vaativa 3 (mod 12) jää yhä Väisälän teorian ulkopuolelle.

Mitä pienempään analyyttiseen peittävyteen pelkkien perussointujen avulla päästään, sitä enemmän analyysimetodissa painottuvat pintasointujen tasoon liittyvät analyttiset operaatiot. Kelpuutettuaan stabiileiksi perussointuikseen vain kuvan 10(a) sointujen transpositiot Väisäläkin on joutunut ottamaan käyttöön kaksi melko raskasta säännöstöä. Ensimmäinen näistä liittyy pintasointujen ja perussointujen suhteeseen. Kuten kuvan 10(c) esimerkistä nähtiin, nuottitekstistä soinnuiksi tunnistettavat rakenteet voidaan joskus palauttaa perussointujen tasoon vain suhteellisen vaivalloisesti: Skrjabinin soinnulle annettu analyttinen merkintä sisältää kaiken kaikkiaan useampia yksittäisiä merkkejä kuin itse selitettävä sointu nuottiviivastolla.

Toinen säännöstö, johon Väisälä itse kiinnittää enemmän huomiota, liittyy identifioitujen pintasointujen ja nuottitekstin väliseen suhteeseen. Siinä missä tonaalisen musiikin harmonia-analyysin *minimiedellytyksinä* ovat tässä kohdin jonkinlainen hajasävelteoria sekä teoria eriaikaisten sävelten yhdistämisestä samaksi pintasoinnuksi, Väisälän (2002; 2004) analyysimetodissa lähinnä nuottitekstiä oleva sääntöjärjestelmä paisuu hajasävelteoriasta prolongaation teoriaksi. Tässä ei toki ole mitään vikaa, etenkin kun Väisälä itse lienee kiinnostunein juuri prolongaatioanalyysistä. Toisaalta saatettaisiin kysyä, eikö peittävyuden väheneminen tee tällaisesta fokuoinnista kuitenkin myös miltei välttämättömän: ilman vahvaa prolongaation teoriaa suuri osa nuottitekstistä jäisi analysoimatta, jos pintasoinnuiksi tunnistettavat yksiköt eivät muuten peitä koko nuottitekstiä. On toki totta, että pätevä äänenkuljetuksellisen rakenteen analyysi monesti vasta alkaa siitä, mihin vertikaalisia harmonioita tai niiden suhteita identifioiva analyysi päättyy, ja äänenkuljetuksellinen analyysi pystyy näin ollen tuomaan esille paljon sellaista, jonka edessä perinteisemmät vertikaalisen reduktion mallit ovat hampaattomia. Myöhäis- ja jälkitonaalisessa musiikissa harmonia-analyysin ”horisontaalinen” tai ”lineaarinen” orientaatio ei kuitenkaan aina ole pelkästään hyve – vertikaalisen harmoniaopin näkökulmasta katsottuna se voi olla myös suoranainen välttämättömyys.

¹⁹ Yläsävelsarjan ”katkaisemisessa” Väisälä nojaa monien muiden teoreetikoiden tavoin psykoakustisiin tuloksiin. Koska ”katkaisemisen” voi silti näistäkin lähtökohdista tehdä monin eri perustein, käytettyjen osaaänesten rajoittaminen yhteentoista on lopultakin aivan samalla tavoin mielivaltaista kuin niiden rajoittaminen vaikkapa kuuteen tai viiteentoista. Vrt. esim. Parncutt (1989, 89), joka omassa mallissaan ottaa realistisemmin huomioon ylempien osaaänesten heikomman kuuluvuuden ja painottaa siksi laskuissaan asteittain vähemmän ylempiä osaaäneksiä, jolloin täsmällisen ”katkaisukohdan” merkitys vähenee.

Kompleksisuuden paikantamisesta

Pauli Pyllkö (1988, 314) on esittänyt, että ”teoreettisen musiikkitieteen” päätehtävä olisi luokitella musiikillisia rakenteita tai ominaisuuksia niiden kompleksisuuden perusteella. Olipa tämän asian laita miten tahansa, erilaisten harmoniateorioiden vertailu antaa muistutuksen siitä, miten musiikillisten rakenteiden kompleksisuus on lopulta kovin suhteellinen ja monitasoinen ilmiö. Pyllkön (1988) generativistisen formalismin mukaan tonaalinen harmonia koostuu tonaalisten funktioiden (toonika, dominantti, subdominantti) tai muiden vastaavien yksiköiden ketjuista ja kompleksisuudella hän tarkoittanee ennen muuta näiden yksiköiden muodostamien ketjujen syntaktista monimutkaisuutta. Tarkastellaanpa syntaktista kompleksisuutta sitten perus- tai pintasointujen tasolla, voidaan kuitenkin huomata, että syntaktisten suhteiden kuvaamisen tapa vaikuttaa olennaisesti syntyvien syntaktisten ketjujen kompleksisuuteen. Esimerkiksi edellä esitellyssä David Koppin (2002) teoriassa perussointujen väliset suhteet saattavat vaikuttaa yksinkertaisemmilta kuin joissakin muissa uusriemannilaisissa teorioissa, mutta vastaavasti hän on joutunut raskauttamaan teoreettista välineistöään olettamalla suuremman joukon perussointujen välisiä transformaatioita.

Myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin harmonia-analyysiin liittyvät ongelmat osoittavat myös sen, että musiikin harmonisesta kompleksisuudesta ei voida ongelmitta puhua pelkästään syntaktisena, elementtien yhdistelemistä koskevana ilmiönä. Kompleksisuus voidaan haluttaessa yrittää paikantaa eri tavoin: se voidaan sijoittaa joko kattosointujen joukkoon, perussointujen ja pintasointujen väliin suhteisiin tai pintasointujen ja nuottitekstin välille. Edellisessä jaksossa nähtiin, että teoreettisen eleganssin tavoittelu kattosointujen tasolla helposti vain siirtää kompleksisuuden analyysin alempiin kerroksiin. Jälkitonaalisen taidemusiikin luonteesta kertonee jotain se, ettei teoreetikoilla tunnu olevan yhteisymmärrystä siitä, miten tällaisen musiikin kompleksisuus ensisijaisesti tulisi paikantaa. Tämän artikkelin termein ilmaistuna: teoretikoiden parissa ei ole olemassa yksimielisyyttä edes siitä, pitäisikö kattosointujen joukon koko pyrkiä maksimoimaan vai minimoimaan eli pitäisikö harmonia-analyysissa pyrkiä mieluummin analyysin peittävyyteen vai voimakkaaseen reduktionismiin.

Yksi tärkeimmistä kattosointujen tason kompleksisuuteen vaikuttavista tekijöistä on epäilemättä se, halutaanko tällä tasolla ottaa huomioon rekisterillistä informaatiota. Tonaalisessa harmoniaopissa kattosoinnut toimivat (tunnetuin poikkeuksin) sävelluokista muodostuvina rakenteina, mutta usein ajatellaan, että 1900-luvun taidemusiikissa sävelten rekisterillisellä asetelulla on ollut tätä suurempi merkitys (ks. esim. Wilson 1999). Edellä nähtiin, miten Väisälä (2002) pyrki ottamaan rekisterillistä informaatiota huomioon suppean kattosointujen joukon yhteydessä, mutta joutui lopulta tinkimään kattosointujen rekisterillisen asetelun sitovuudesta. Rekisterillisen informaation huomioiminen kattosointujen tasolla johtaakin helposti eräänlaiseen ”sointunominalismiin” (Menke 2005, 270), jossa sointukategorioiden lukumäärä nousee hallitsemattomiin mittasuh-

teisiin. Ajatellaanpa vaikka Marcus Castrénin (1997) esittämää, sävelluokkajoukkoteoriaan pohjaavaa sointuluokitusta, jossa kaikki tiettyyn rekisterilliseen järjestykseen asetettujen mod12-säveltasointervallien muodosteet kuuluvat samaan sointutyyppiin.²⁰ Luokituksessa on yhteensä toistasataa miljoonaa sointuluokkaa, ja esimerkiksi nelisointujen luokkiakin on peräti 990. Mikäli tällainen määrä vaihtoehtoja haluttaisiin omaksua kattosointujen joukoksi, pintasointujen käsittely muuttuisi epäilemättä yksinkertaisemmaksi, mutta samalla olisi oikeastaan luovuttu koko harmonisen reduktion ajatuksesta. Jos kattosoinnut ovat rekisterilliseltä järjestykseltään määrättyjä sävelikköjä, niin transpositionaalisesti määräytyneiden perussointujen taso muodostuu identtiseksi tai lähes identtiseksi nuottitekstistä tunnistettavien pintasointujen tason kanssa. Vaihtoehtoisesti voidaan otaksua, että analyytikko lopulta kuitenkin käytännössä päätyisi valitsemaan vain tietyt – ehkä analysoitavassa musiikissa keskeisinä pitämänsä – sointutyyppit reduktiota ohjaaviksi kattosoinnuiksi, riistäen siten sointuluokituselta sen roolin analyysia ohjaavien kattosointujen määrittäjänä.²¹

Kreftin (2003) nelisointuluokituksen tarkasteleminen toi edellä esille sen, että kaikki rekisterilliseen asetteluun liittyvä systemaattisuus ei välttämättä ole kokemuksellisesti merkitsevää (ks. kuva 6). Harmonia-analyysin näkökulmasta saattaisi tuntua järkevältä ottaa rekisterillistä informaatiota huomioon kattosoinnuissa vain valikoivasti. Tämänsuuntaisena esimerkkinä on syytä mainita Paul Hindemithin (1940) harmoniaoppi, johon kuuluvassa sointuluokituksessa soinnun teoreettisen pohjasävelen esiintyminen basson sävelenä nostaa soinnun harmonista statusta. Alarekisteriin kiinnitti huomiota myös Ludmila Ulehla (1966), joka pyrki luokittelemaan modernin taidemusiikin sointuja pelkästään niiden sisältämän alimman harmonisen intervallin nojalla. Nämä ehkä vanhahviltakin tuntuvat esimerkit ovat ehkä kuitenkin hyödyllisiä kertoessaan niistä intuitioista, joita rekisterilliseen informaatioon on liitetty.

Jonkinlainen valikoivuus on siis välttämätöntä käyttökelpoisen kattosointujen joukon aikaansaamiseksi. Tämä koskee rekisterillisen informaation lisäksi sointujen sävelluokkarakennetta. Ongelmana on lähinnä se, miten olla valikoiva joutumatta määrittelemään kattosointujen rakennetta liian sitovasti. Yksi ratkaisumahdollisuus olisi huomioida sointujen rakenteesta vain tietty, merkitsevä osa. Siten esimerkiksi Simon Harrisin (1989) sointuluokituksessa sointujen päaluokat määräytyvät mm. sen mukaan, onko niihin kuuluvat soinnut johdettu jostakin perinteisestä kolmi- tai nelisoinnusta. Vaikka Harris ei asiaa näin pitkälle viekään, tästä voitaisiin itse asiassa päätyä varsin

²⁰ Esim. perusmuotoiset kolmisoinnut $\{c^1, e^1, g^1\}$, $\{C, e^2, g^2\}$ ja $\{d, fis, a^5\}$ kuuluvat samaan sointutyyppiin, koska kussakin niistä esiintyvät alhaalta ylöspäin samat mod12-sävelluokkaintervallit 4 ja 3. Kuitenkin jo sointu $\{c^1, g^1, e^2\}$ muodostaisi oman sointutyyppinsä, koska siinä intervalliketju muodostuu intervaleista 7 ja 9.

²¹ Tätä ei toki tule ymmärtää kritiikiksi Castrénia (1997) kohtaan: hän ei itse esittele sointuluokitustaan musiikkianalyysin lähtökohtana, vaan näyttää ymmärtävän sen pikemminkin esisävellyksellisenä työkaluna, jonka avulla voidaan etsiä säveljärjestelmän tarjoamista mahdollisuuksista tietynlaisia sointuja.

perinteisen oloiseen analyysimenetelmään. Esimerkiksi dominanttiseptimisoinnusta johdettujen sointujen luokassa (ibid. 376) kaikki soinnut todella sisältävät dominanttiseptimisoinnun joko kokonaan tai kvintittömänä, joten voitaisiin ajatella, että itse asiassa tätä pääluokkaa varten tarvitaan vain yksi prototyyppinen kattosointu: dominanttiseptimisointu. Tällöin suuri osa kyseisen sointuluokan sisällä tehtävistä erotteluista siirtyisikin tehtäviksi analyttisen hierarkian alemmilla tasoilla, ehkäpä transpositioltaan määrättyjen perussointujen ja rekisterillisesti täsmällisten pintasointujen välillä – sävelten lisäämistä ja pois jättämistä sekä niiden rekisterillistä järjestystä koskevalla sääntelyllä.

Sointujen rakennetta koskevassa valikoivuudessa voidaan toki mennä pidemmällekin, yksittäisiin intervaleihin asti. Siten esimerkiksi Hindemithin (1940) sointuluokitus huomioi sointujen intervallisisällöstä vain sekunnit, septimit ja tritonukset – nimenomaan näiden intervallien koetun dissonoiavuuden perusteella. Hindemith esittää, että musiikin harmonisten jännitteiden vaihtelua voitaisiin arvioida tällä perusteella sointujen intervallisisällön nojalla eli – tämän artikkelin termein ilmaistuna – abstraktien kattosointujen tasolla. Mitä enemmän soinnut sisältävät dissonoivia intervaleja, sitä jännitteisempiä ne ovat. (Ibid. 144–150.) Samantyyppistä kriteeriä sointujen kuulonvaraiseksi erottamiseksi on sittemmin soveltanut Michael Friedmann (1990, 40, 73), joka trikordien ja tetrakordien yhteydessä erottaa kolme erilaista sävelluokkajoukkojen ”perhettä”: (1) sellaiset joukot, jotka sisältävät intervalliluokkaan 1 kuuluvia intervaleja, (2) sellaiset joukot, jotka sisältävät intervalliluokkaan 2, muttei luokkaan 1 kuuluvia intervaleja, ja (3) sellaiset joukot, jotka eivät sisällä kumpaankaan edellä mainituista intervalliluokista kuuluvia intervaleja. On kuitenkin vaikea sanoa, miten tällaiset dissonanssiin perustuvat erottelukriteerit voisivat toimia harmonisen reduktion lähtökohtina – yleensä ajatellaan, että nuottitekstistä tunnistettavien keskeisten sointujen tulisi olla pikemminkin konsonoivia tai ylipäättään stabiileja. Hindemithin (1940, 173–178) harmoniaopissa onkin etuna se, että hän valikoi intervaleja myös toisella tavalla: poimimalla soinnuista niiden ”harmonisesti vakaimmat” intervallit (käytännössä intervalliluokkaan 5 kuuluvat intervallit), joiden perusteella voidaan määrittää sointujen teoreettiset pohjasävelet. Tämä antaa mahdollisuuden peräkkäisten sointujen pohjasävelkulkujen tarkastelemiseen – transpositionaalisesti määrättyneiden perussointujen tasolla.

Hindemithin (1940) ratkaisu on tavallaan samantyyppinen kuin myöhemmin Daniel Harrisonin (1994), joka näkemyksen mukaan myöhäistonaalisen musiikin harmonisen kompleksisuuden avain on sen sisältämissä yksinkertaisemmissa funktionaalisissa piirteissä kuten tonaalisuudelle tyypillisissä astekuluissa. Tekeillä rohkeita valintoja kokemuksellisesti tärkeinä pidettyjen musiikillisten elementtien suhteen päästään analyysimenetelmään, jossa harmonisten ilmiöiden kompleksisuutta karsitaan tarkastelemalla kokonaisten sointujen sijaan vain näitä valikoituja elementtejä. Kiinnittämällä huomiota harmonisesti voimakkaisiin intervaleihin tai funktionaalisesti määrääviin sävelasteisiin harmoniaoppi voisi näin ehkä luopua sitovista kattosointukategorioista, ja luopua siten myös monimutkaisista, kattosointuja nuottikuvaan yhdistävistä analyttisistä operaatioista. Voidaan kuitenkin kysyä, olisiko tämä vain käsien nostamista pystyyn vaikean

teoreettisen ongelman edessä. Onko soitujen tarkastelu pelkkien yksittäisten piirteiden nojalla sittenkin vain korvien sulkemista vertikaalisille soinnuille, niille kokonaisuuksille, joiden kautta musiikkiin on sentään ajateltu muodostuneen aivan uusi ulottuvuus? Ehkäpä myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin yhteydessä olisi sittenkin vain hyväksyttävä tähän musiikkiin liittyvä kompleksisuus. Kussakin analyttisessä tilanteessa olisi tällöin pyrittävä löytämään mahdollisimman hyvät perusteet kompleksisuuden sijoittamiselle joko lähtökohdaksi otettuun kattosointurakenteiden joukkoon, transponoitujen perussoitujen syntaktisiin suhteisiin, perussoitujen ja pintasoitujen väliseen säännöstöön ja siitä kertovaan notaatioon tai mahdollisesti pintasointuja ja nuottitekstiä yhdistäviin hajasävel- ja prolongaatioperiaatteisiin.

Johtopäätökset

Tässä artikkelissa olen verrannut keskenään erilaisia myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin harmonia-analyysejä varten kehitettyjä menetelmiä sillä oletuksella, että näitä menetelmiä voitaisiin kuvata kattosoinnun käsitettä hyväksi käyttäen. Kattosointujen hypoteesi – oletus analyysin lähtökohdaksi hyväksytyistä sointurakenteiden tyypeistä – on vaikuttanut toimivalta siinä mielessä, että kussakin käsitellyistä teorioista on tavalla tai toisella ennalta rajattu musiikista etsittävien harmonioiden joukko. Kussakin tapauksessa on myös näyttänyt olevan käytössä eräänlainen perussoitujen taso – kattosointujen transpositionaalisesti määräytyneiden instanssien taso, johon musiikin pintarakennetta on pyritty redusoidaan. Sen sijaan teorioiden väliset erot ovat liittyneet mm. siihen, otetaanko rekisterillinen asettelu huomioon jo kattosointujen tasolla vai vasta redusoidaessa musiikillista pintarakennetta perussointuihin. Samoin teoreetikot eroavat toisistaan siinä, keskittykö heidän analyttinen tarkastelunsa kattosointujen identifioimiseen musiikista, perussoitujen syntaktisten suhteiden tutkimiseen vai esimerkiksi pintasointujen välisiin äänenkuljetuksellisiin suhteisiin.

Peittävyuden käsitteen avulla olen tarkastellut sitä, missä määrin kattosointujen ohjaama reduktio kussakin tapauksessa pystyy kattamaan nuottitekstin musiikillisia tapahtumia. Tässäkin suhteessa analyttikoiden ratkaisut eroavat toisistaan. Osa heistä pyrkii pitämään peittävydestä kiinni silloinkin, kun perussoitujen taso tämän seurauksena etäänny kauas nuottitekstistä, ja osa taas on valmiita luopumaan peittävyden ihanteesta. Peittävydestä luopumisen olen todennut tuottavan hierarkkisia kuvauksia musiikillisista rakenteista: perussointuihin redusoidavissa oleva osa musiikillisista tapahtumista nousee näin keskeiseen asemaan, ja muut tapahtumat joudutaan selittämään esimerkiksi äänenkuljetuksellisesti suhteessa löydettyihin perussointuihin. Peittävyden ollessa hyvin suuri vastaavanlainen hierarkkisyyden osoittaminen sen sijaan edellyttää muita keinoja, kuten ennalta muotoiltua sointusuhteiden järjestelmää, jonka avulla redusoitu perussoitujen taso voidaan tulkita. Peittävyden säätelyllä on siten merkitystä sekä analyysin päämäärien kannalta että sen osalta, halutaanko analyysin vaati-

mia lisäoletuksia kohdentaa mieluummin äänenkuljetukselliseen pintatyöskentelyyn vai taustalla olevaa säveljärjestelmää koskevaan systematiikkaan.

Peittävyuden säätelyn pääasiallinen tapa on kattosointujen joukon määrittäminen. Yksikään käsittelemistäni kattosointujen joukkoa koskevista ratkaisuista ei vaikuta täysin ongelmattomalta. Pienen kattosointujen joukon ongelmana on ennen muuta kysymys siitä, pitäisikö joukon määrittäjä esimerkiksi (i) tonaalisen teorian perinteeseen nojautuen, (ii) lähtien sointujen hallitsevuudesta analyysin kohteena olevassa teoksessa tai tyyliässä, tai kenties (iii) psykoakustisin tai kognitiivisin perustein. Myöhäis- tai jälkitonaalisessa musiikissa pienen kattosointujen joukon ongelmaksi voidaan nähdä myös se, että se asettaa paineita raskaamman reduktiokoneiston muotoilemiseen, kun jo pelkkä kattosointujen tunnistaminen nuottitekstistä saattaa muutoin tuottaa hankaluuksia. Toisaalta myös kattosointujen joukon maltillinen kasvattaminen voi tuottaa ongelmia harmonisen reduktion ja/tai perussointujen välisten suhteiden kuvaamisen osalta. Esimerkiksi uuden sointuluokituksen esittäminen analyysin lähtökohdaksi voi sinänsä osoittautua riittämättömäksi ilman sointusuhteita ja/tai hajasäveloperaatioita koskevien teorioiden uudelleenmuotoilua. Kattosointujen joukon maksimoiminen (olipa sitten kyse säveluokkajoukkoteoriasta tai rekisterillisesti määrättyjä sointutyyppejä luettelovasta "sointunominalismista") puolestaan johtaa suureen peittävyteen, mutta myös harmonisesta reduktionismista luopumiseen – siis musiikin harmonista rakennetta koskevien tulkintojen heikkenemiseen. Määriteltiinpä kattosointujen joukko millä tahansa tavalla, tällä on ylipäänsä merkitystä myös sen kannalta, kuinka paljon tulkinnallista vastuuta voidaan säilyttää harmonia-analyysimenetelmän harteille, ja kuinka paljon tulkinnallisia ratkaisuja analyytikon on itse tehtävä omaan musiikilliseen intuitioonsa ja musiikin kontekstuaalisiin piirteisiin nojaten.

Tämän artikkelin puitteissa myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin kompleksisuus on näyttäytynyt varsin suhteellisenä ilmiönä. Toki on varmasti oikeutettua sanoa, että tiettyjen ("myöhäistonaalisten") säveltäjien tapauksessa kompleksisuus tyypillisemmin paikantuu sointujen keskinäisiin syntaktisiin suhteisiin, kun taas toisten ("jälkitonaalisten") säveltäjien tapauksessa kompleksisuus on enemmänkin sointurakenteissa itsessään tai niiden moninaisuudessa. Tästä huolimatta musiikin tarkastelun tapa – ja siten harmonia-analyysimenetelmä – vaikuttaa olennaisesti siihen, millaisina me musiikilliset rakenteet näemme ja kuulemme. Harmonia-analyysin tekeminen on aina musiikkiteoksen tulkittamista, jonka yhteydessä haluttuja piirteitä voidaan yrittää yksinkertaistaa ja siten nostaa paremmin esiin. Musiikin kompleksisuus on tällöin sijoitettava joihinkin muihin piirteisiin, mutta kokonaan eron siitä ei päästä. Vertailemalla keskenään erilaisia harmonia-analyysin metodeita olen pyrkinyt osoittamaan, miten musiikin kompleksisuutta voidaan käsitellä monin eri tavoin. Palatakseni alussa esittämäni harmonia-analyysin kolmiosaiseen malliin, kompleksisuus voi analyysissa paikantua jokaiseen mallin kolmesta osatekijästä. Kompleksisuus voidaan siis sijoittaa joko kattosointuihin (esim. niiden monimutkaisena määrittämisenä tai niiden muodostaman joukon laajuutena), harmonisen reduktion menetelmään (esim. raskaampina hajasävel-, äänenkuljetus- tai prolongaatioperiaatteina) tai

reduktion tuloksena olevan perussointujen ketjun rakenteeseen (jonka tarkastelemiseen tarvitaan jokin ulkopuolinen sointusuhteiden järjestelmä).

Tämän artikkelin puitteissa en halua ottaa kantaa analyyttisten perusratkaisujen keskinäiseen "paremmuuteen" sinänsä – onhan selvää, että analyytikoiden erilaiset päämäärät voivat oikeuttaa erilaisia ratkaisuja. Samasta syystä en myöskään usko, että teoreetikoiden tulisi välttämättä pyrkiä yhteisymmärrykseen siitä, miten myöhäis- ja/tai jälkitonaalisen musiikin harmoniaa olisi tarkasteltava. Erilaisten ratkaisumahdollisuuksien ja niihin liittyvien ongelmien kriittisen vertailun ei tarvitse päättyä "parhaan" analyysitavan löytymiseen. Ehkä toivottavampaakin olisi, että se päättyisi useiden eri vaihtoehtojen ymmärtämiseen ja sitä kautta metodiseen pluralismiin.

Kirjallisuus

- Beach, David W. 1974. The Origins of Harmonic Analysis. *Journal of Music Theory* 18 (2): 274–306.
- Castrén, Marcus 1997. Joukkoluokitukseen perustuva sointuluokitus: peruseriaatteen ja esimerkkejä sovellusmahdollisuuksista. *Sävellys ja Musiikinteoria* 1: 6–25.
- Chandler, B. Glenn 1975. *Rameau's Nouveau Système de Musique Théorique: An Annotated Translation with Commentary*. Julkaisematon tohtorinväitöskirja, Indiana University.
- Cohn, Richard 1997. Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their "Tonnetz" Representations. *Journal of Music Theory* 41(1): 1–66.
- Cowell, Henry 1969 [1930]. *New Musical Resources*. New York, NY: Something Else Press.
- Dahlhaus, Carl 1990. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Käännös R. O. Gjerdingen. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- DeBellis, Mark 1995. *Music and Conceptualization*. Cambridge – New York, NY – Melbourne: Cambridge University Press.
- Erfp, Hermann 1927. *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Friedmann, Michael L. 1990. *Ear Training for Twentieth-Century Music*. New Haven, CT & Lontoo: Yale University Press.
- Gustin, Molly 1961. *Tonality*. Julkaisematon väitöskirja, Indiana University.
- Harris, Simon 1989. *A Proposed Classification of Chords in Early Twentieth-Century Music*. New York, NY & Lontoo: Garland Publishing.
- Harrison, Daniel 1994. *Harmonic Function in Chromatic Music. A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Predecessors*. Chicago, IL & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Headlam, Dave 1996. *The Music of Alban Berg*. New Haven, CT & Lontoo: Yale University Press.
- Hindemith, Paul 1940. *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Huovinen, Erkki 2002. *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Acta Musicologica Fennica 23. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- 2003a. Musiikinteoreettiset valintafunktiot empiirisessä musiikintutkimuksessa. *Musiikki* 1: 46–66.
- 2003b. GTTM:n jalanjäljillä. *Musiikki* 1: 93–101.

- Kopp, David 2002. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kreft, Ekkehard 2003. *Harmonik im Umbruch. Akkordtypen und Formationen vom 18. bis in das 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kurth, Ernst 1973 [1913]. *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. 2. p. München: Musikverlag Emil Katzschler.
- Lerdahl, Fred 2001. *Tonal Pitch Space*. New York, NY: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred & Ray Jackendoff 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge MA: MIT Press.
- Lippus, Urve 1995. *Linear Musical Thinking. A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish Peoples*. Studia Musicologica Universitatis Helsinkiensis 7. Helsinki: Musiikkiteide, Helsingin yliopisto.
- Menke, Johannes 2005. Harmonielehren "nach" Hugo Riemann. *Musiktheorie. Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, Band 2*. Toim. H. de la Motte-Haber & O. Schwab-Felisch. Laaber: Laaber-Verlag. 263–280.
- Morris, Robert 1995. Equivalence and Similarity in Pitch and their Interaction with Pcset Theory. *Journal of Music Theory* 39: 207–244.
- 2001. *Class Notes for Advanced Atonal Music Theory, Vol. I*. Lebanon, NH: Frog Peak Music.
- de la Motte, Diether 1976. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Parncutt, Richard 1989. *Harmony: A Psychoacoustical Approach*. Berliini & Heidelberg: Springer-Verlag.
- Persichetti, Vincent 1961. *Twentieth Century Harmony. Creative Aspects and Practice*. Lontoo: Faber and Faber.
- Piston, Walter 1965. *Harmony*. Lontoo: Victor Gollancz.
- Pylkkö, Pauli 1988. Tonal harmony as a Formal System. *Essays on the Philosophy of Music*. Toim. Veikko Rantala – Lewis Rowell – Eero Tarasti. Acta Philosophica Fennica 43. Helsinki: The Philosophical Society of Finland. 300–322.
- Rahn, John 1980. *Basic Atonal Theory*. New York, NY: Schirmer Books.
- Reti, Rudolph 1961. *The Thematic Process in Music*. Lontoo: Faber & Faber.
- Riemann, Hugo 1898. *Handbuch der Harmonielehre*. 3. p. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Rosch, Eleanor – Carolyn B. Mervis – Wayne D. Gray – David M. Johnson – Penny Boyes-Braem 1976. Basic Objects in Natural Categories. *Cognitive Psychology* 8: 382–439.
- Rosch, Eleanor 1978. Principles of Categorization. *Cognition and Categorization*. Toim. E. Rosch & B. B. Lloyd. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Publishers. 27–48.
- Rummenheller, Peter 1996. Harmonielehre. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 4*: 132–153.
- Schuijjer, Michiel 2005. *Pitch-Class Set Theory and the Construction of Musical Competence*. Julkaisematon tohtorinväitöskirja, Utrechtin yliopisto.
- Schönberg, Arnold 1975. *Style and Idea*. Toim. L. Stein. Lontoo: Faber & Faber.
- Straus, Joseph N. 2000. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2. p. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- Swain, Joseph P. 1998. Dimensions of harmonic rhythm. *Music Theory Spectrum* 20 (1): 48–71.
- 2002. *Harmonic Rhythm. Analysis and Interpretation*. New York, NY: Oxford University Press.
- Temperley, David 2003. Travellings through Lerdahl's Tonal Pitch Space Theory: 2. A Theoretical Perspective. *Musicae Scientiae* 7(1): 141–155.
- Terhardt, Ernst 1974. Pitch, Consonance, and Harmony. *Journal of the Acoustical Society of America* 55 (5): 1061–1069.
- Thomson, William 1952. *A Clarification of the Tonality Concept*. Julkaisematon tohtorinväitöskirja, Indiana University.

- 1999. *Tonality in Music. A General Theory*. San Marino: Everett Books.
- Tolonen, Jouko 1969. *Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen intervalli- ja sointutulkinta*. Acta Musicologica Fennica 3. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Ulehla, Ludmila 1966. *Contemporary Harmony. Romanticism through the Twelve-Tone Row*. New York, NY: The Free Press.
- Väisälä, Olli 2002. Prolongation of harmonies related to the harmonic series in early post-tonal music. *Journal of Music Theory* 46: 207–283.
- 2004. *Prolongation in Early Post-Tonal Music. Analytical Examples and Theoretical Principles*. Studia Musica 23. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Weigl, Bruno 1925. *Harmonielehre*. Mainz: Schott.
- Wilson, Charles Adrian 1999. *Pitch Spaces and their Transformation in European Music since 1945*. Julkaisematon tohtorinväitöskirja, King's College, Lontoo.
- Zarlino, Gioseffo 1968 [1558]. *The Art of Counterpoint. Part Three of Le Institutioni Harmoniche, 1558*. Käännös G. A. Marco & C. V. Palisca. New Haven & Lontoo: Yale University Press.

FT Erkki Huovinen (erkhuo@utu.fi) toimii Turun yliopistossa musiikkiteorian yliasistenttina. Hänen tutkimusalojaan ovat musiikin ja musiikintutkimuksen filosofia, musiikinteorian historia, musiikkianalyysin metodologia, musiikin havaintopsykologia sekä improvisaatiotutkimus.

Parent Chords, Coverage, and Complexity. Comparing Methods of Harmonic Analysis in Late Tonal and Post-Tonal Music

The wide variety of compositional techniques employed in late tonal and post-tonal compositions has resulted in the application of a similarly large variety of analytical methods for the music in this repertoire. This diversity may sometimes result in an apparent lack of commensurability between the various analytical results. Restricting the discussion to methods of harmonic analysis, the present article suggests a simple and generalized model for such methods in order to allow comparison between various analytical approaches. According to the model, a method of harmonic analysis consists of three components: (i) a set of “parent chords”, or fundamental chord types, (ii) principles of reduction (e.g., principles concerning melodic figuration and/or prolongation), and (iii) a theoretical system concerning chordal relationships. The principles of reduction govern the relationships between various hierarchical levels of analysis: the set of parent chords, a separate lower level of “basic chords” (transpositional tokens of the parent chords) and, possibly, a still lower level of “surface chords” which is closest to the score text. Whereas the set of parent chords and principles of reduction seem to be obligatory ingredients of any harmonic analysis, the system of chordal relationships is an optional item that may be used to interpret the harmonic successions on the level of basic chords.

Four distinct approaches to late tonal and/or post-tonal harmonic analysis are compared by way of selected examples from the analytical literature. Examples from the analysis of harmonic rhythm, neo-Riemannian transformational theory, analysis based on chord classifications, and Schenkerian-style prolongational analysis are thus interpreted from the point of view of the generalized model. It is seen that the set of parent chords may be defined either very strictly (so as to include only simple triads, for example), or it may be extended to include a wider variety of independent chordal structures. By means of a larger set of parent chords, a greater analytical “coverage” of the musical surface may be attained without too much complication in the reductive principles. On the other hand, while a smaller set of parent chords does diminish such coverage of the score text, it also naturally results in a hierarchization of the musical surface, while only some of the vertical simultaneities are identified as representing the fundamental chord types. Otherwise, such hierarchizations usually require the use of some independent system of chordal relationships.

A recurrent question in the article is where – in which part of the model – to locate the complexity of the late tonal and post-tonal music. Even allowing that certain styles do clearly apply more complex vertical chord structures while in others complexity is rather a matter of chordal syntax, descriptions of the complexity of the music are also a matter of analytical style. By regulating the number and structure of the parent chords, the analyst takes the first step in locating the complexity of the music in a certain part of the analysis, thus allowing other parts of it to appear lucid and more elegant. Ultimately, the analyst always has a degree of interpretational freedom in adjusting the analytical apparatus so as to simplify any of the three ingredients in the suggested model. Such simplicity is then compensated for by increased analytical complexity in other parts of the model.

Musiikkiteos neuvottelun kohteena

Tutkimus Einojuhani Rautavaaran pianokonserttojen harjoituksista¹

Marjaana Virtanen

Länsimaisen taidemusiikin suosittuja teoksia esitetään toistuvasti vuosien, jopa vuosisatojen ajan. Esittäjät vaihtuvat, mutta voidaan kysyä, muuttuuko itse teos. Tarkastelen tutkimuksessani sitä, miten huippumuusikot konstruoivat ja muokkaavat musiikkiteoksia harjoitusprosessien kuluessa. Tutkimuskohteenani ovat Einojuhani Rautavaaran kolmen pianokonserton harjoitukset ja esitykset, joita koskevan tutkimusaineistoni kokosin pääosin vuonna 2002. Tutkimukseen osallistuneisiin muusikkoihin kuuluivat pianisti Laura Mikkola, kapellimestarit Mikko Franck ja Osmo Vänskä, Helsingin kaupunginorkesteri ja Sinfonia Lahti.

Tutkimuksen suunnitteluvaiheessa ajatukseni oli keskittyä siihen, miten muusikot rakentavat julkisen esityksen teoksesta. Päädyin kuitenkin tutkimaan paitsi esityksen myös teoksen rakentumista. Musiikkiteos ei nimittäin ilmennyt käytännön harjoitustilanteissa kaikilta piirteiltään valmiina tai itsestään selvänä objektina vaan *neuvottelun* kohteena, josta muusikoilla oli erilaisia käsityksiä. Keskeisessä asemassa tutkimuksessani onkin neuvottelun käsite. Kysyn, miten teos muotoutuu muusikoiden sanallisissa ja soittoelein käytävissä neuvotteluissa harjoitusprosessin aikana. Vaikka tutkimus keskittyy ennen muuta musiikkiteoksen muutokselle alttiiseen ulottuvuuteen, on huomioon otettu myös teoksen ne ominaisuudet, jotka ovat muusikoiden keskinäisen neuvottelun ulottumattomissa. Esimerkiksi musiikin niin sanotut primaariset parametrit, kuten säveltaso ja rytmi, säilyivät yleensä muuttumattomina.

Teoksen neuvottelullisuus koskee tutkimuksessani paitsi muusikoiden välistä vuorovaikutusta myös säveltäjän ja Laura Mikkolan kahdenkeskisiä neuvotteluita sekä säveltäjän ja muusikoiden sävellysvaiheen vuorovaikutusta. Esimerkiksi Rautavaaran kolmannen pianokonserton (1998) tilasi Vladimir Ashkenazy, joka otti osaa sävellysprosessiin ja pyysi saada toimia sekä kapellimestarin että pianosolistin rooleissa. Hänen toiveensa vaikutti siihen, millainen teoksesta muotoutui. Esimerkiksi teoksen rytmistä ulottuvuutta piti Rautavaaran (2000) mukaan yksinkertaistaa, jotta sama henkilö voisi toimia solistina ja johtaa orkesteria.

Säveltäjän ja muusikon välinen vuorovaikutus on omaleimaista myös Rautavaaran ensimmäisessä pianokonsertossa (1969). Rautavaara nimittäin sävelsi teoksen itsensä esitettäväksi, ja hänen oma pianotekniikkansa jätti siihen jälkensä. Sarjallinen toinen pianokonsertto (1989) taas syntyi Ralf Gothónin

¹ Lectio praecursoria. FT Marjaana Virtanen (maorvi@utu.fi) väitteli musiikkiteestä Turun Yliopiston Humanistisessa tiedekunnassa 19.6.2007 väitöskirjallaan *Musical Works in the Making. Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerto* (Turun yliopiston julkaisuja B 299, Turku: Turun yliopisto). Vastaväittäjänä toimi professori Robert Hatten Indianan yliopistosta ja kustoksena professori Erkki Huovinen.

esitettäväksi. Juuri Rautavaaran sävellysten valitseminen tutkimuskohteeksi mahdollistaa säveltäjän ja muusikoiden välisen vuorovaikutuksen tutkimisen: kysymyksessä on aktiivinen nykysäveltäjä, joka tekee yhteistyötä esittäjien kanssa. Tämä koskee juuri soolokonserttoja, joiden muotoutumiseen tulevat solistit ovat voineet vaikuttaa jo sävellysvaiheessa. Rautavaaran kolme pianokonserttoa ovat otollinen tutkimuskohde myös siitä syystä, ettei niille ole vielä ehtinyt kehittyä varsinaista esitystraditiota – etenkin toista pianokonserttoa kuulee esitetävän harvoin. Muusikot päätyvät tämän vuoksi neuvottelemaan teoksesta sen sijaan että nojautuisivat teoksen olemassa olevaan esityskäytäntöön.

Tutkimuksessa mukana olleista muusikoista Laura Mikkola, Mikko Franck ja Osmo Vänskä ovat neuvotelleet Rautavaaran musiikista säveltäjän kanssa. Muusikon toimijuutta sekä muusikon ja musiikkiteoksen suhdetta ajatellen tutkimuksessa onkin kysymys erikoistapauksesta: kyseisillä muusikoilla on esitystensä kautta todellinen mahdollisuus vaikuttaa Rautavaaran sävellysten vastaanottoon. Neuvottelut Rautavaaran kanssa tekevät heistä auktoriteetteja hänen sävellystensä esittäjinä; ovathan heidän esityksensä jopa luomassa standardia, johon myöhempiä esityksiä tullaan vertaamaan.

Musiikkiteosta ja esitystä ei tarkastella tutkimuksessani toisistaan irrallisina ilmiöinä. Esittelen sen sijaan tutkimusotteen, jonka avulla teoksia voidaan tarkastella elävien esitysten ja harjoitusten kautta. Tutkimusaineisto muodostuu harjoitus- ja esitystilanteiden audiovisuaalisista taltioinneista ja kenttämuistiinpanoista, konserttojen partituureista, kahden esittäjän haastatteluista ja säveltäjän lausunnoista. Keskeistä tutkimuksessa on empirian käyttö: eräänlaisen kenttätökomponentin liittäminen teosten ja esitysten tutkimiseen länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa. Tässä suhteessa tutkimus lähtee toiseen suuntaan kuin vaikkapa sellaiset teoksen ja esityksen suhdetta koskevat musiikkifilosofiset tutkimukset, joissa aihetta pohditaan yleisemmällä tasolla tutkimatta tiettyjä muusikoita, sävellyksiä ja esitystilanteita. Jo Carl Dahlhaus (1991 [1978], 109–112) puhui musiikkiteosten ”suhteellisen autonomisesta” luonteesta. Tarkastelen tutkimuksessani empiiriseen aineistoon nojautuen, miten muusikot voivat muokata teosta ja tehdä siitä ainoastaan ”suhteellisen” autonomisen.

Esittämisen tutkimuksesta on tullut yhä suosittumpi taidemusiikin tutkimuksen alue. John Rinkin vuonna 2002 toimittama antologia kuvastaa alueen poikkiteieteellisyttä: esittämistä lähestytään muun muassa psykologian, pedagogiikan ja musiikkianalyysin näkökulmista. Musiikkiteiteilijöitä ja musiikin teoreetikkoja on toisinaan kritisoitu siitä, että taidemusiikkiesitystä tarkastellaan partituurin reprodusointina ja näin ollen sangen epäitsenäisenä toimintana. Esimerkiksi Nicholas Cook (2003) on ehdottanut, että esittämistä tutkittaisiin musiikkina, ei ainoastaan musiikin – tai ylipäätään ”jonkin” – esittämisenä. Kasvava kiinnostus esittämisen tutkimusta kohtaan on jo nostanut esiin sellaisia tutkimusotteita, jotka keskittyvät itse esittävään toimintaan (esim. Clarke et al. 2005). Oma tutkimusotteeni lähestyy teoksia harjoitus- ja esitystilanteista käsin kvalitatiivisen aineiston analyysimenetelmiä (observointi ja haastattelu) hyödyntämällä.

Esittämisen tutkimuksen alasuuntauksista tutkimukseni liittyy ennen muuta angloamerikkalaisen musiikin teorian ”*analysis and performance*” -suuntaukseen

(ks. esim. Rink 2002), joka pyrkii yhdistämään musiikkianalyysin ja esittämisen tarkastelun toisiinsa mielekkäällä tavalla. Tutkijat ovat pohtineet niin partituurien pohjalta tekemiensä analyttisten löydösten merkitystä muusikoille kuin (harvemmin) muusikkoutensa vaikutuksia analyysihänsä. Suuntauksen piirissä on toteutettu lukuisia tutkimuksia, joissa taltiointeja esityksistä analysoidaan mittaamalla musiikillisten parametrien kuten dynamiikan ja tempon käsittelyä. Elävien harjoitus- ja esitystilanteiden tarkastelu ja kenttätöön soveltaminen on ollut toistaiseksi vähäisempää (tilanne on erilainen esim. jazz- ja populaarimusiikin tutkimuksessa). Tutkimukseni osallistuu musiikkianalyysin ja esittämisen suhteesta käytävään keskusteluun esittelemällä kenttätöön ja elävän esitystilanteen analyysin tarjoamia mahdollisuuksia musiikkianalyysille ja ylipäätään taidemusiikkiteosten ja -esitysten tutkimukselle.

Tutkimuksen analyysiosuus jakaantuu kahteen osaan, joista ensimmäinen keskittyy musiikillisen vuorovaikutuksen ilmiön tarkasteluun. Musiikillinen vuorovaikutus ymmärretään tutkimuksessa laajasti. Ilmiö käsittää musiikin sävelletyt vuorovaikutukselliset rakenteet (partituurin äänten väliset suhteet), joiden analyysiin sovelletaan Tomi Mäkelän (1990 ja 2004) tutkimuksia. Tarkasteluni kohteena on kuitenkin ennen muuta harjoitusvaiheen vuorovaikutus säveltäjän, solistin, kapellimestarin ja orkesterin välillä. Sävelletty vuorovaikutus ja partituurin merkinnät ylipäätään vaikuttavat tietysti muusikoiden toimintaan ja heidän keskinäiseen vuorovaikutukseensa mutteivät määrää näitä ennalta. Harjoituksissa tapahtuvan sosiaalisen vuorovaikutuksen tarkastelu paljastaakin teoksen neuvottelulle alttiin ulottuvuuden. Myös partituuri näyttäytyy neuvottelun kohteena, jos sitä tarkastellaan harjoitustilanteen osana. Tämä korostui Rautavaaran toisen pianokonsertin harjoituksissa: neuvottelua ilmeni runsaasti, sillä muusikot eivät olleet esittäneet teosta aikaisemmin.

Kunkin harjoitusprosessin aikana teos käytiin läpi fragmentti fragmentilta; katkelmia toistettiin yhä uudelleen ja niistä neuvoteltiin toistojen välissä. Neuvottelun kohteena oli se, mitkä ovat teoksen keskeiset elementit, jotka pitäisi tuoda esiin konsertissa. Lisäksi neuvoteltiin musiikin efekteistä (esim. yllätyksen vaikutelman luomisesta), partituurin merkintöjen tulkinnasta, dynamiikasta ja temposta, joka vaikuttaa teoksen mittasuhteiden hahmottumiseen ja musiikin elehdintään. Neuvottelun kohteena olevista seikoista ei suinkaan aina ollut yksimielisyyttä, ja osapuolet toivat esiin erilaisia tulkinnan vaihtoehtoja. Teos manifestoituikin harjoituksissa fragmentaarisenä ja muutenkin epäyhtenäisenä samojen fragmenttien saadessa erilaisia ilmiösujuja. Neuvottelun osapuolet saavuttivat useimmiten kuitenkin kompromissin – tai sitten neuvottelua hallinneen muusikon näkemys teoksesta eteni miltei sellaisenaan harjoituksista julkiseen esitykseen. Harjoitusprosessin kuluessa muusikoiden soittamat fragmentit muuttuivat pidemmiksi, kunnes kenraaliharjoituksissa teos näyttäytyi jo melko yhtenäisenä kokonaisuutena.

Konserttiyleisö ei ole tietoinen harjoitusvaiheen neuvotteluista, sillä harjoitukset ovat yksityisiä tilaisuuksia. Teoksen manifestaatio julkisessa esityksessä voikin vaikuttaa itsestään selvältä, vaikka teosta ja sen monia ominaisuuksia on itse asiassa muokattu ja niistä on käyty harjoitusten aikana neuvotteluja. Harjoituksia tarkastellaan harvoin silloin, kun tutkitaan muusikon ja musiikkiteoksen

suhdetta länsimaisen taidemusiikin teoskäsityksen valossa. Kuitenkin teoksen manifestaatio juuri harjoituksissa paljastaa teoksen julkisessa esityksessä saaman ilmiön konstruoidun luonteen. On huomion arvoista, että merkittävä osa kuulijoista muodostaa käsitystään teoksesta nimenomaan sen julkisten esitysten ja äänitteiden pohjalta. Esimerkiksi Laura Mikkolan esityksiä ja äänityksiä Rautavaaran pianokonsertoista voi pitää vaikutusvaltaisina, etenkin kun kyseisiä teoksia esitetään vähän ja niistä on olemassa harvoja äänitteitä.

Erytiseksi Rautavaara-ekspertiksi tutkimuksessa kohosikin juuri Mikkola, joka on erikoistunut Rautavaaran pianomusiikin esittämiseen ja keskustellut säveltäjän kanssa konserttojen soolo-osuuksien tulkinnasta. Mikkola on levyttänyt ja esittänyt Rautavaaran pianotuotannon, ja Rautavaara on säveltänyt pianokappaleita nimenomaan Mikkolan esitettäväksi. Säveltäjät ovat toki kautta historian olleet tiiviissäkin vuorovaikutuksessa teoksiaan esittävien muusikoiden kanssa. Kuuluisa esimerkki on säveltäjä Johannes Brahmsin ja viuluvirtuoosi Joseph Joachimien välinen vuorovaikutus. Säveltäjän ja esittäjän välisten neuvottelujen konkreettinen vaikutus musiikkiteokseen olisikin kiinnostava tutkimuskohde tulevaisuudessa.

Mikkola on huippumuusikko, joka ei ota teosta itsestäänselvytyksenä. Hän kertoi haastattelussa, ettei huomioi harjoitusvaiheessa kaikkia säveltäjän nuotikuvaan tekemiä merkintöjä, kuten metronomimerkintöjä, vaan soittaa musiikkia oman näkemyksensä ja tuntumansa mukaan. Mikkolan soittoa kuultuaan Rautavaara on joskus muuttanut mieltään omista merkinnöistään, koska hän on kokenut Mikkolan valintojen toimivan erittäin hyvin. Mikkola siis vaikuttaa paitsi kuulijoiden myös säveltäjän näkemykseen teoksesta ja sen tulkinnasta. Tämä antaa hänelle erityisen auktoriteetti-aseman Rautavaara-esittäjänä. Poiketesään nuottikuvan ohjeistuksesta Mikkolan voi katsoa soittavan paitsi ”Rautavaaraa” myös ”Mikkolaa”. Tutkimuksessa tarkastellaankin säveltäjän ja esittäjän toimijuuksien rakentumista ja osittaista sekoittumista harjoitus- ja esitystilanteissa. Rautavaaran ja Mikkolan vuorovaikutus on kiintoisaa myös teosuskollisuuden käsitteen kannalta: Mikkola ei suinkaan aina ole uskollinen teokselle, jos partituurin ohjeistuksen noudattaminen katsotaan teosuskollisuuden keskeiseksi sisällöksi, mutta hän on mitä ilmeisimmin uskollinen teoksen säveltäjälle, joka pitää hänen tulkintojaan suurella arvolla.

Tutkimuksen analyysiosuuden toinen osa käsittelee muusikoiden soittoeleiden kautta tapahtuvaa neuvottelua. Eleiden tarkasteluun sovelletaan Robert Hattenin (2004) teoriaa musiikillisesta eleestä. Kuten Hattenin teoriassa, musiikillinen ele ymmärretään tutkimuksessani laajasti: ele voi ilmetä niin kuulutuna kuin nähtynä, sävellettyinä kuin soitettunakin ilmiönä. Muusikon eleet materialisoivat paitsi musiikkiteoksen sävellettyjä rakenteita myös muusikoiden näkemyksiä teoksesta ja sen tulkinnasta. Eleet toimivat lisäksi muusikoiden keskinäisen vuorovaikutuksen välineinä. Sovellan elein käytävän neuvottelun analysointiin Hattenin teorian lisäksi psykologi Paul Ekmanin (1999) tutkimusta ihmisten vuorovaikutustilanteissa käyttämistä liikkeistä.

Tutkimuksessa kävi ilmi, että muusikoiden eleet muuttuivat harjoitusprosessin kuluessa. Harjoituseleet poikkesivat lisäksi julkisessa esityksessä käytetyistä

eleistä. Yksi harjoituseleille tyypillinen piirre oli liioittelu: omien näkemysten eräänlainen ylikorostaminen neuvottelutilanteessa, jotta näkemys varmasti välittyisi toisille muusikoille. Tällaiset harjoituseleet kuitenkin vähenivät tai putosivat kokonaan pois harjoitusprosessin kuluessa; yhteisen teostulkinnan muotoututtua niiden neuvottelullinen funktio täyttyi ja ne kävivät tarpeettomiksi. Niiden merkitys tutkimuksen kannalta oli kuitenkin oleellinen, sillä ne kuvastivat musiikkiteoksen rakentumista harjoitusprosessin aikana.

Kirjan viimeisessä pääluvussa esitellään säveltäjän, teoksen ja muusikoiden suhdetta kuvaava malli, joka on laadittu tutkimustulosten pohjalta. Uutta mallissa on harjoitusten huomioiminen, sillä juuri harjoitukset tarjoavat yksityiskoh- taista tietoa muusikoiden vaikutuksesta teokseen. Malli selvittää myös vaikutusvaltaisten esitysten kietoutumista osaksi teoksen esitystraditiota ja pitkällä tähtäimellä osaksi teosta itseään, mikä merkitsee teoksen vähittäistä muuttu- mista. Mallia verrataan Nelson Goodmanin (1976) teoksen ja esityksen suh- detta koskevaan teoriaan, jossa prosessi partituurista esitykseen (tai esityksestä partituuriin) toistuu yhä uudelleen samanlaisena, teoksen identiteetin säilyttä- vänä. Tutkimuksessani tarkastelemiäni esitysten vaikutus Rautavaaran konsert- tojen vastaanottoon, niitä koskeviin käsityksiimme ja niiden tuleviin esityksiin jää kuitenkin nähtäväksi vasta tulevaisuudessa.

Kirjallisuus

- Clarke, Eric – Nicholas Cook – Bryn Harrison – Philip Thomas 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae* 9 (1): 31–74.
- Cook, Nicholas 2003. Music as Performance. *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. Ed. Martin Clayton – Trevor Herbert – Richard Middleton. New York, NY: Routledge. 204–214.
- Dahlhaus, Carl 1991 [1978]. *The idea of absolute music*. Transl. Roger Lustig. Chicago, IL: University of Chicago Press. [Alkup. *Die Idee der absoluten Musik*.]
- Ekman, Paul 1999. Emotional and conversational nonverbal signals. *Gesture, speech and sign*. Ed. Lynn Messing & Ruth Campbell. Oxford: Oxford University Press. 45–55.
- Goodman, Nelson 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mäkelä, Tomi 1990. *Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa. Historiallinen ja interaktionalistinen näkökulma tyyllilajin muotoihin ekspressionismin ja uusbarokin piirissä*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- 2004. *Klang und Linie von Pierrot Lunaire bis Ionisation. Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rautavaara, Einojuhani 2000. Einojuhani Rautavaara in conversation with Vladimir Ashkenazy. *Rautavaara, Piano Concerto No. 3, "Gift of Dreams", Autumn Gardens. Vladimir Ashkenazy, Helsinki Philharmonic Orchestra*. Ondine ODE 950–2.
- Rink, John 2002. Analysis and (or?) performance. *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press. 35–58.
- Rink, John (ed.) 2002. *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Cambridge, IL: Cambridge University Press.

Kehkeytyvät teokset¹

Matti Huttunen

Marjaana Virtanen: *Musical Works in the Making. Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Turun yliopiston julkaisuja Sarja – ser. B, osa – tom. 299. Turku: Turun yliopisto, 287 s.

Esittävän säveltaiteen tutkimus on yksi nopeimmin kasvavia musiikkitieteen suuntauksia. Viimeisen noin kymmenen vuoden aikana on lopullisesti opittu ymmärtämään, että valmiiden teosten ja niiden vastaanoton tarkastelu ei paljasta kaikkia musiikin kommunikaatioketjun piirteitä: on tutkittava myös musiikkiesitysten luonnetta. Tänä aikana on ilmestynyt lukuisia tutkimuksia ja antologioita, jotka ovat käsitelleet muun muassa musiikin esittämisen ja musiikkianalyysin suhdetta, esittäjien ruumiinkieltä ja musiikkiteoksen kehkeytymistä esityskuntoon. Marjaana Virtasen väitöskirja liittyy kaikkiin näihin tutkimushaaroihin. Jatkossa esittämisen tutkijat voisivat paneutua vielä intensiivisemmin muun muassa esittämisen sosiologiaan ja filosofiaan. Musiikkifilosofinen näkökulma paljastaa, mikä on esittämisen tutkimuksen ehkä perustavin anti musiikkitieteelle: on siirrytty musiikillisten produktien tarkastelusta musiikkiin liittyvien tekojen ja prosessien tutkimiseen. Teon ja toiminnan filosofian liittäminen musiikkiesitysten tutkimiseen saattaisi vastaisuudessa avata kiinnostavia näkökulmia myös esittämisen empiiriseen tutkimukseen.

Marjaana Virtasen väitöskirja käsittelee eräitä Einojuhani Rautavaaran pianokonserttojen esityksiä ja näiden esitysten harjoituksia. Tutkimuksen kohteina ovat Laura Mikkolan pianokonserttoesitykset Helsingin kaupunginorkesterin ja Lahti Sinfonian kanssa, kapellimestareina Mikko Franck ja Osmo Vänskä. Työssä sivutaan myös konserttia, jossa Olli Mustonen soitti Rautavaaran kolmannen pianokonsertton yhdessä Eri Klasin johtaman Tampereen kaupunginorkesterin kanssa.

Rautavaaran musiikista on tehty viime vuosina useita tutkimuksia. Virtasen työ täydentää muun muassa Anne Sivuoja-Gunaratnamin ja Kalevi Ahon aikaisempia töitä. On helppo löytää selitys sille, miksi Rautavaaran musiikista on tullut suosittu tutkimuskohde: Rautavaaran teokset ovat struktuureiltaan vankkoja (usein myös varsin moderneja), mutta toisaalta niiden tyyli ja ilmaisu ovat vahvoja, joskus myös konservatiivisia. Rautavaara on uransa kuluessa käynyt läpi useita tyyllillisiä muutoksia. Hänen kolme pianokonserttoaan ajoittuvat käsillä olevan tutkimuksen kannalta sopivasti eri tyylikausiiin. Pianokonsertot ovat hyviä vertailukohtia toisilleen: yhteisestä säveltäjästä huolimatta ne ovat taustoiltaan ja rakenteiltaan riittävän erilaisia.

Virtasen työ ei kuitenkaan ole ensi sijassa Rautavaara-tutkimusta: työn perimmäinen tarkoitus on luoda suuntaviivoja uuden tyyppiselle musiikkianaly-

¹ Arvio perustuu Turun yliopiston humanistiselle tiedekunnalle jätettyyn esitarkastajan lausuntoon.

sille, joka ottaa huomioon esitysten lisäksi myös teoksen harjoitukset. Tutkimus liittyy myös Turun yliopistossa pari vuotta sitten tarkastettuun Taina Riikosen (2007) väitöskirjaan, joka tutki Kaija Saariahon musiikin esittämistä. Nähtäväksi jää, tuleeko musiikin esittämisen tutkimuksesta uusi suuntaus Turun yliopiston musiikkiteeseen aikaisempien musiikinteoreettisen (Tolonen, Huovinen, Siivoja-Gunaratnam), historiallis-kriittisen (Heiniö, Sarjala, Huttunen) sekä kulttuurisen ja *gender*-tarkastelutavan (Moisala, Järviluoma, Leppänen) rinnalle.

Harjoittelun tuominen esittämistä ja analyysia koskevaan keskusteluun on Marjaana Virtasen tutkimuksen innovatiivinen anti. Työn tutkimusongelmat on muotoiltu selkeästi, mutta työn päämäärät jäävät hieman heterogeenisiksi: tekijä ottaa edellä mainittujen asioiden lisäksi työnsä tärkeäksi aspektiksi musiikkiteoksen käsitteen. Tärkein lähtökohta tämän kysymyksen tutkimiselle on ollut Nelson Goodmanin kirja *Languages of Art* (1976).

Virtasen mielenkiinnon kohteina ovat erityisesti esiintyjien eleet ja heidän keskustelunsa harjoitustilanteissa. Virtanen tutkii kysymystä, miten musiikin sisäiset, ikään kuin partituuriin kirjoitetut eleet vaikuttavat esiintyjien fyysisiin eleisiin harjoitus- ja esitystilanteissa. Keskeisiä lähteitä ovat Tomi Mäkelän ja Robert Hattenin tutkimukset musiikissa ilmenevistä eleistä sekä Paul Ekmanin teoriat ihmisten tavoista ilmaista itseään elekielellä.

Ei ole aivan helppo tehtävä kirjoittaa vieraalla kielellä suomalaisesta musiikista – tai pitäisi ehkä sanoa: muusta suomalaisista musiikista kuin Sibeliuksesta. Tekstin pitäisi olla informatiivista ulkomaalaisille lukijoille; toisaalta sen pitäisi nousta aikaisempien suomalaisten tutkimusten harteille. Työn johdannossa oleva Rautavaara-esittely samoin kuin kuvaus tutkimuksen kohteina olleista esiintyjistä ovat asianmukaisia, tosin samalla hieman tietosanakirjamaisia. Edempänä olevat harjoitusprosessien kuvaukset antavat niin ikään elävän kuvan tutkittujen esittäjien toimintatavoista. Kuvausta siitä, miten Franck nousi Helsingin kaupunginorkesterin eteen auktoriteetin ottein vuonna 2002, luettaneen meillä mielenkiinnolla vielä vuosikymmenten kuluttua!

Virtanen on tehnyt eräänlaista kenttätutkimusta taidemusiikin harjoitus- ja esitystilanteista. Työ lähestyy siis etnografiaa. Virtasen suhde kohteisiinsa säilyy aina kunnioittavana – etnografinen tutkimushan saattaisi houkuttaa irvailemaan esimerkiksi länsimaisen taidemusiikin harjoitus- ja konserttirituaaleille. Kirja edustaa esitysten ja tulkintojen laadullista tutkimusta. Tekijä on täten ottanut itselleen yhden taidemusiikkitutkimuksen vaativimmista haasteista: esimerkiksi äänilevyillä ilmeneviä rytminkäsittelyn hienouksia voidaan tutkia eksakteilla mittalaitteilla, mutta paljon vaikeampi tehtävä on tehdä levytysten laadullista analyysia. Tutkimusprosessi kuvataan perusteellisesti luvussa 1.2.2. Virtanen pohtii tässä luvussa myös tulostensa yleistettävyyttä. On selvää, että tällaisen tutkimuksen tarkoituksena ei voi olla sellaisenaan yleistettävien tulosten saavuttaminen. Asiaa voisi ajatella myös toiselta kannalta: yleistettävyyys voisi olla sitä, että muut tutkijat voisivat vastaisuudessa käyttää samoja menetelmiä heuristisina apuvälineinä – analyyseissa esitetyistä huomioista rakentuisivat samankaltaiset tikaput, joista Ludwig Wittgenstein puhui *Tractatusensa* lopussa.

Tutkimuksen keskeinen ajatus on, että teokset syntyvät esiintyjien välisissä *neuvotteluissa* (*negotiation*). Tämä on hyvä idea: se osoittaa, että musiikintutkimuksen ei tarvitse välttämättä tukeutua säveltäjän ja teoksen auktoriteetteihin. Sana ”neuvottelu” tosin antaa musiikinteoksen muotoutumisprosessista turhan rationaalisen kuvan. On selvää, että teoksen harjoitteluprosessiin sisältyy myös irrationaalisia tekijöitä (mitä tämä sitten tarkoittaakin). Toinen keskeinen käsite, johon työssä nojataan, on *tekijyys*, (*agency*).

Tutkimuksessa mainitaan useaan otteeseen Rautavaaran pianokonserttojen erityisluonne: niillä, toisin kuin kantaohjelmiston klassikoilla, ei ole vielä vakiintunutta tulkintatraditiota. En ole kuitenkaan yhtä varma kuin Virtanen siitä, että tämä tekee niiden esittämisestä vapaampaa suhteessa traditioon. Eikö voi yhtä hyvin olla, että *yleiset* esittämistraditiot vaikuttavat esitykseen erityisesti juuri silloin, kun teoksella itsellään ei ole omaa tulkintatraditiota. Rautavaaran tapauksessa kysymykseen tulee erityisesti modernin pianokonserton lajityyppi: hänen konserttojensa esittämiseen vaikuttavat ehkä paljonkin tapamme käsittää esimerkiksi Stravinskin, Bartókin, Schönbergin, Englundin, Heinisen ja Heiniön pianokonsertot. Klassikkoteoksen – sellaisen kuin kirjan luvun 2 alussa mainitun Brahmsin pianokonserton nro 1 – tapauksessa voi olla jopa helpompi poiketa vakiintuneista kaavoista kuin jos tavoitteena on esitellä suhteellisen uusi teos yleisölle.

”Teosuskollisuuden” ja ”intention” käsitteet ovat Virtasen analyysien keskeisiä tukipilareita. Kumpikaan käsite ei ole yksiselitteinen. Tekisi helposti mieli määritellä teosuskollisuus uskollisuudeksi säveltäjälle tai partituurille. Ei ole mielestäni kuitenkaan selvää, että nämä ovat yksi ja sama asia. Säveltäjän intentiota ei puolestaan voi johtaa suoraan partituurista – kyseessä on samantapainen kysymys kuin se, onko rikoksentehtäjän intentio luettavissa suoraan hänen tekemästään rikoksesta. Virtanen analysoikin näitä käsitteitä monipuolisesti antamatta periksi liian helpoille määrittelyille.

Keskeiset pääluvut 2–3 kuvaavat tutkimuksen empiirisiä tuloksia. Haastattelut ja videonauhoitukset on dokumentoitu asianmukaisesti. Pieni yhteismittamuus sisältyy siihen, että puhekielisten haastattelujen käännökset ovat kirjallista, paikoin jopa muodollista englantia; tämä lienee kuitenkin ollut ainoa mahdollisuus kääntää haastattelut. Videomateriaalia on analysoitu elävästi, tosin eräissä kohdin törmätään laadullisen tutkimuksen yleiseen vaikeuteen: miten nostaa tarkastelu yleisemmälle tasolle menettämättä otetta tutkimusmateriaalista. Esiintyjien eleiden tarkastelu vie tutkijan varsin henkilökohtaisen ja kontrolloimattoman ilmiön pariin. Voisi tietysti myös pohtia, mitä eleitä harjoituksista ja esityksistä *puuttui*. Eleiden puuttuminenkin on eräänlainen ele. Tämän kysymyksen tutkiminen tosin veisi helposti maailman ääriin!

Luvussa 3.6 Virtanen esittää tärkeän jaottelunsa ”work-in-rehearsal” / ”work-in-performance”. Sen jälkeen hän tutkii tarkasti tekijyyden ilmenemistä Rautavaaran pianokonsertoissa ja niiden esityksissä. Sain tekstistä vaikutelman, että tekijyys on muiden piirteidensä ohella eräänlainen ”ääni”, joka kuuluu musiikissa. Tämä siis liittyy filosofiseen kysymykseen, kuka on musiikin subjekti (tai kuka ”puhuu” musiikissa).

Virtanen kuvaa luvuissa 2–3, miten pianokonserttojen harjoitustilanteissa saavutettiin yhteisymmärrys teoksen tulkinnasta ja miten tämä yhteisymmärrys heijastui esitykseen. Tämä paljastaa, että Virtasen analyysi on perinteistä tulkintatapaa noudattavien huippuesitysten analyysia. Jatkossa olisi mielenkiintoista tutkia, mitä teoksista avautuu sellaisissa tapauksissa, joissa harjoitusprosessi ei ole yhtä tuskaton kuin Virtasen analyysikohteissa tai joissa esiintyjät tähtäävät epäkonventionaalisiin tulkintoihin, niin kuin Virtasen mainitsemissa Glenn Gould -esimerkeissä.

Luvussa 4 esitetään tutkimuksen johtopäätökset. Virtanen on laatinut luvun alkuun kaksi mallia, jotka kuvaavat teosten, harjoitusten ja esitysten suhteita. Malli 1 kuvaa uuden tai vähän esitetyn teoksen tietä esitykseksi ja malli 2 teoksen esitystradition muodostumista.

Johtopäätösluvussa palataan myös Goodmanin teoriaan musiikkiteoksesta. Kirjasta käy hyvin ilmi, että esitysten huomioon ottaminen romuttaa teosten autonomista luonnetta. Aikanaan jopa Eduard Hanslick hyväksyi tämän, niin suuri autonomian kannattaja kuin olikin: hän salli voimakkaiden tunteiden mukaantulon musiikkiesityksessä, vaikka ne olivat musiikkiteokselle korkeintaan irrelevantteja ja ulkokohtaisia tekijöitä. Virtanen on oikeassa todetessaan, että Goodmanin teoria joutuu vaikeuksiin heti, kun esittäminen nähdään reaalisesti toiminnaksi eikä vain teoreettisella tasolla tapahtuvaksi partituurin toteuttamiseksi, ja kuten Virtanen huomauttaa, reaalisten esitysten huomioon ottaminen muuttaa musiikin *allografisesta autografiseksi* taiteeksi. Esityksiä voi väärentää, kuten on havaittu taannoisista uutisista koskien erään edesmenneen brittipianistin ”kadonneita” levytyksiä.

Viimeaikaiset musiikin esittämistä koskeneet suomalaiset väitöskirjat eivät ole pelkästään seurailleet kansainvälisiä virtauksia, vaan ne ovat tuoneet maailmalla käytävään keskusteluun myös uusia ideoita. Marjaana Virtasen tutkimus on informatiivinen ja persoonallinen puheenvuoro taidemusiikin esittämisen tutkimukseen. Työn perusidea on innovatiivinen, ja tekijä osoittaa sen käsitteilyssä kykyä johdonmukaiseen ja itsenäiseen argumentointiin. Työn aihe avaa myös uusia mahdollisuuksia esittävän säveltaiteen tutkimukselle. Tulevaisuudessa olisi kiinnostavaa esimerkiksi tutkia yhden solistin henkilökohtaista harjoitteluprosessia, käyttää esitysten analysoinnissa apuna sosiaalipsykologian teorioita, verrata aikaisemmin tehtyjä analyyseja harjoituksista saatavaan tietoon ja tutkia säveltäjien ja esittäjien vuorovaikutusta musiikin historiassa (ottamalla mukaan myös historialliset äänitteet).

Kirjallisuus

Riikonen, Taina 2007. *Jälkiä itsessä: Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja – ser. C, osa – tom. 226. Turku: Turun yliopisto.

Kirjoittaja on filosofian tohtori, joka jäi eläkkeelle Sibelius-Akatemian esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorin virasta vuonna 2005.

Taidetta vai teollisuutta?

Kulttuuriteollisuus-seminaari Helsingissä 13.–14.6.2007

Jani Suominen

Helsingin yliopistolla pidettiin kesäkuun puolivälissä kaksipäiväinen seminaari otsakkeella *Kulttuuriteollisuuden jäljillä*. Järjestäjänä toimi Helsingin yliopiston alue- ja kulttuurintutkimukseen erikoistunut Renvall-instituutti yhteistyössä Suomen etnomusikologisen seuran ja Populaarikulttuurin tutkimuksen seuran kanssa. Esitelmöijä oli saapunut paikalle muun muassa Turusta, Tampereelta, Jyväskylästä ja Helsingistä. Ulkomaisina kutsuvieraina olivat mediatutkija David Hesmondhalgh Leedsin yliopistosta ja kulttuurimaantieteilijä Dominic Power Uppsalan yliopistosta. Esitelmien lisäksi kuultiin paneelikeskustelu aiheesta ”Kulttuurin voimat ja varat”. Paneelissa olivat mukana *Kritiikin uutisten* päätoimittaja Otso Kantokorpi, kulttuuripolitiikan tutkija Raija-Leena Loisa Jyväskylän yliopistosta, Teoston mediayksikön johtaja Jari Muikku, Suomen elokuvaohjaajaliiton puheenjohtaja Taru Mäkelä sekä paneelin puheenjohtajana toiminut Parnasson päätoimittaja Jarmo Papinniemi.

Työryhmät oli koottu seuraaviin aihepiireihin: ”Musiikkiteollisuus eilen ja tänään”, ”Creative Industry”, ”Mainetta maksimoimassa”, ”Local, National and Global”, ”Media, teknologia ja koulutus”, ”Toinen, talous ja kirjoittaminen” ja ”Musiikkigenret ja radiotarjonta”. Esitelmiä kuultiin niin keskiajan musikantrin arjesta ja asemasta yhteiskunnassa, äänilevyteollisuudesta, populaarimusiikin tähteydestä, kulttuuripolitiikasta kun yritystoiminnan arvon uudelleenmäärittelystä.

Suurin puheenaiehe ja huoli seminaarilaisten keskuudessa oli taiteen ”ulkoistaminen”, valjastaminen taloudellisten määreiden palvelukseen. Paljon keskustelua herätti valtiovallan aikeet myöntää vientitukea virallisesti valituille ja hyväksytyille taiteilijoille, eräänlaisille ”kansantaiteilijoille”. Otso Kantokorpi kysyikin paneelikeskustelussa, että eivätkö taiteilijat ole toimineet kansainvälisesti tähänkin asti ja tarvitaanko moista ohjausta valtiovallan taholta?

Musiikintutkimuksen saralta seminaarissa kuultiin varsin runsaasti esitelmiä. Esimerkkinä mainittakoon Janne Mäkelän, Kari Kallioniemen ja Kimi Kärjen tutkimushanke populaarimusiikin tähteydestä ja sen läsnäolosta osana kulttuuria ja mediaa. Hanke on osa Suomen Akatemian rahoittamaa, Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineessa Hannu Salmen johdolla toimivaa tutkimusprojektia *The Starnet: Changing Discourses of Popular Music Stardom*, jonka tavoitteena on tarkastella 1900-luvun jälkipuoliskon tähti-ilmiön ja populaarimusiikin suhdetta. Mäkelä puhui kulttuuripolitiikan ja rockviennin suhteesta Suomessa 1960-luvulta eteenpäin, ja Kärki esitteli angloamerikkalaista stadionrocktähteyttä ja siihen liittyvää esiintymislavasuunnittelua. Terhi Skaniakos Jyväskylän yliopistosta käsitteli esitelmässään Aki ja Mika Kaurismäen ohjaamaa rock-dokumenttia *Saimaa-ilmiö* ja pohti sitä, miten dokumentin tuotanto, kulutus ja levitys heijas-

televat aikansa kansallista kulttuuripolitiikkaa ja -teollisuutta. Dominic Powerin esitelmä taas käsitteli muun muassa kysymystä siitä, miten paikallinen "tuote" päätyy globaaliksi. Hänen esimerkkituotteenaan toimi äänilevy.

Seminaarin viimeisen työryhmän aiheena oli musiikkigenret ja radiotarjonta. Aihetta käsittelemään oli saapunut Jukka Haarma Yleisradiosta, Ari Ojala Iskelmästä, Axa Sorjanen Radio Citystä / Radio Helsingistä ja Pekka Ruuska Warner Music Finlandista. Tarkastelun alla olivat muun muassa seuraavat kysymykset: Miksi musiikkia luokitellaan? Millä perusteella musiikkia luokitellaan tiettyihin genreihin kuuluvaksi? Onko genretön radio mahdollinen?

Jo seminaarin otsakkeen sanasta "teollisuus" voinee aistia sen ristiriitaisuuden, joka tämän päivän taidetta koskevia käsityksiä yhä enenevässä määrin rasittaa. Alkujaan käsityötaitona pidettyä "taidetta" ja lähinnä sen funktiota korostavasta lähestymistavasta sekä "taidetta taiteen vuoksi" -käsityksestä ollaan siirtymässä monessa yhteydessä taiteesta saatavan taloudellisen tuottavuuden ja globaalin aikakauden määrittämiin taidekäsityksiin. Ilmiö ei sinällään ole ihan niin tuore ja uusi kuin usein annetaan uskoa, mutta ideologian markkinointi yleisesti hyväksyttäväksi taidenäkemykseksi on. Vastapuolelle jää näkemys siitä, että taiteen tehtävä osana yhteiskuntaa on ja tulee olla sen uutta luovassa riippumattomassa luonteessa, ei siinä mikä tyyliisuunta parhaiten myy. Taide reflektoi aikaansa, mutta myös historiaansa pörssikurssien ulottumattomissa, vaikka vaihtovälineenä ovatkin käypä raha ja äänilevyn tapauksessa äänilevyteollisuuden osakekannat.

Lopuksi sanottakoot, että seminaarin osallistujien erilaiset lähestymistavat kulttuuriin ja taiteisiin antoivat piristäviä ajatuksia. Tällaisia monitieteellisiä kohtaamisia taiteen, kulttuurin ja niiden tutkimuksen saralta olisi suotavaa ja tarpeellista saada vastaisuudessakin huomattavasti enemmän. Keskustelijoiden erilaiset taustat ja lähestymistavat tarjoavat elävämpiä näkökulmia taiteisiin ja kulttuuriin ja mahdollistavat monipuolisemman vuoropuhelun. Tässä mielessä seminaari oli varsin onnistunut.

FM Jani Suominen (jani.suominen@helsinki.fi) toimii tutkijana Helsingin yliopiston Musiikkitieteen oppiaineessa ja tekee väitöskirjaa Sibeliuksen sinfonioiden äänilevytyksistä ja niiden reseptiosta Suomessa, Saksassa ja Englannissa 1930–1968.

Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa vain perustellussa erikoistapauksessa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta.

Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle mieluiten sähköpostin liitetiedostona tai levykkeellä. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajalle samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. Word, WP, MacWrite, Claris). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto.

Tekstin muotoilu

Tekstin muotoilun olisi hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaatiikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, se kannattaa mieluummin toimittaa taittavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkinä viivana "—" (ei "-" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla pitäisi merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoi. Laulujen nimet merkitään lainausmerkein. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet

pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY. 242–244.

Lähdeluettelo ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja ”*Musiikki 1/1995*” tai vain ”*Musiikki 1*”. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”*Teoksessa teoksen nimi*”. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym. tallennetaan esim. pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-muotoina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvioita pdf- tai eps-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €
- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Helsinki, 2005. 25 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki, 2007. 25 €

Musiikkitieteen kirjasto

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

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

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

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2006 6,70 € numero

Musiikki 1984–1992 5,00 € numero

Musiikki 1980–1983 3,40 € numero

Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

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

Musiikki 3/2007

Sisällys
3/2007 (37. vuosikerta)

Juha Torvinen: Miksi pitää viitata? Huomioita musiikintutkimuksen yhteisöllisyydestä	3
--	---

Artikkelit

Petri Tuovinen: Fanilaulut jalkapallokannattajien identiteetin rakentajana.....	7
Päivi-Sisko Eerola: Mitä musiikinopetukselle kuuluu? Selvitys musiikkikasvattajien työtilanteesta ja musiikin asemasta kouluissa	33
Pirkko Korhonen: Muusikkojen ikääntyminen sinfoniaorkestereiden haasteena	64

Puheenvuorot, arvostelut, lehtiä ja katsaukset

Niklas Nyqvist: Otto Andersson och formandet av "finlandssvensk folkmusik"	91
Mikko Ojanen: Musiikkia ja robotiikkaa. NIME07-konferenssi New Yorkissa 7.–9.6.2007	96
Jaakko Tuohiniemi: Musiikkikirjastot muutosten pyörteissä. Music–Politics–Libraries-konferenssi Helsingissä 30.–31.8.2007	103

Kannen kuva: http://www.asromaultras.it/Parma_7ott_2007%20020.jpg.

Musiikki-lehden ilmoitushinnat; **Etusisäkansi** 200 euroa; Muut sivut **1/1 s.** 180 euroa; **1/2 s.** 100 euroa; **1/4 s.** 60 euroa; **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat mustavalkoisia. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Juha Torvinen, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24787; juha.torvinen@helsinki.fi

Artikkelikutsu Musiikki-lehden

Musiikintutkimus ja musiikkikasvatus -teemanumeroon

Musiikki-lehti julkaisee vuosien 2008 ja 2009 vaihteessa musiikkikasvatuksen ja musiikintutkimuksen suhteille omistetun teemanumeron. Teemanumeron vastaavana päätoimittajana toimii FT, lehtori Lauri Väkevä (SibA).

Teemanumerossa haetaan erilaisia tapoja hahmottaa musiikintutkimuksen ja musiikkikasvatuksen välisiä raja- ja tarttumapintoja. Tarkempia aihealueita voivat olla esimerkiksi

- Musiikkifilosofia, musiikin estetiikka ja musiikkikasvatus
- Musiikkikasvatus ja uusi musiikkitiede
- Musiikintutkimuksen opettamisen pedagogiset haasteet
- Musiikin oppiaineen pedagogis-institutionaalinen jäsentymisen musiikintutkimuksen näkökulmasta tarkasteltuna
- Musiikkikasvatuksen tutkimuksen ja musiikintutkimuksen metodologiset erot ja yhtäläisyydet
- Musiikin historian dekanonisaation pedagogiset seuraamukset
- Populaarimusiikin tutkimus ja musiikkikasvatus
- Musiikintutkimuksen merkitys musiikki- ja musikkokoulutukselle

Pyydämme lähettämään artikkelikäsitteilykirjoitukset 1.7.2008 mennessä sähköpostin liitetiedostoina osoitteeseen (lauri.vakeva@siba.fi). Pyydämme kirjoittajia tutustumaan Musiikki-lehden kotisivuilla oleviin ohjeisiin kirjoittajille <http://www.musiikkilehti.fi/> > > ohjeita kirjoittajille. Artikkeleja ja kirjoittamista koskeviin kysymyksiin vastaa teemanumeron päätoimittaja sekä Musiikki-lehden päätoimittajat Juha Torvinen (juha.torvinen@helsinki.fi) (1.2.2008 asti) ja Markus Mantere (markus.mantere@siba.fi) (1.2.2008 alkaen).

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto; www.musiikki-lehti.fi; fax (09) 191 24755; **Päätoimittaja:** Juha Torvinen, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24787, juha.torvinen@helsinki.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Tuomas Eerola, Maija Fredrikson, Erkki Huovinen, Kjell Lemström, Markus Mantere, Tuire Ranta-Meyer, Riitta Rautio, Juha Torvinen, Susanna Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Sanna Qvick, Turun yliopisto, Musiikkitieteen laitos, 20014 Turun yliopisto, sanqvi@cc.jyu.fi; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi



Miksi pitää viitata?

Huomioita musiikintutkimuksen yhteisöllisyydestä

Musiikki on yhteisöllistä. Musiikkia tuotetaan, kuunnellaan ja käytetään ihmisten kesken. Musiikista myös kirjoitetaan ja musiikkia tutkitaan ihmisiä varten ja yhdessä toisten kirjoittajien ja tutkijoiden kanssa.

Tämän *Musiikki*-lehden kirjoitukset valottavat osaltaan musiikin olemuksellista yhteisöllisyyttä. Petri Tuovisen artikkelissa tarkastellaan, kuinka musiikki on aivan olennainen osa maailman seuratuimman urheilulajin, jalkapallon kulttuuria. Päivi-Sisko Eerola puolestaan lähestyy musiikin yhteisöllisyyttä (ja yhteiskunnallisuutta) musiikkikasvatusta ja työelämää koskevien näkökulmien kautta. Yksi näkyvimpiä musiikkiyhteisöjä on orkesterit; näiden toimintaan liittyy Pirkko Korhosen muusikkojen ikääntymisen vaikutuksia kartoittava artikkeli.

Myös katsausosion tekstit kietoutuvat eri tavoin musiikin yhteisöllisyyden kysymysten ympärille: tarkastelussa ovat musiikkikirjastotoiminnan haasteet (Jaakko Tuohiniemi), suomenruotsalaisen kansanmusiikkikaanonin muotoutuminen ja Otto Andersson (Niklas Nyqvist) sekä soitinkäyttöliittymiin keskittyvän kongressin anti (Mikko Ojanen). *Musiikki*-lehden numero 3/2007 onkin muodostunut – väljästi tulkittuna ja ilman etukäteissuunnitelmaa – eräänlaiseksi musiikkisosiologiseksi teemanumeroksi.

Entäpä musiikin *tutkija*? Musiikintutkijalle yhteisöllisyyden ilmenemismuotoja ovat muun muassa kongressit, julkaisut, vertaisarviointi, seminaarit, virantäytöt ja koulutus. Keskityn seuraavassa yhteen musiikintutkimuksen yhteisöllisyyden muotoon, *viittaamiseen*, ja esitän lyhyesti yhdeksän argumenttia viittaamisen tarpeellisuuden puolesta. On painotettava sitä, että en puhu vain kirjallisiin lähteisiin viittaamisesta. Länsimaisen tieteen perinteessä tämä on ollut tietysti yleisin viittaamisen muoto – onhan sen ideaali toiminta yksi tutkimuksen *tieteellisyyden* keskeisimpiä takaajia ja kriteereitä – mikä on kuitenkin pahimmillaan johtanut etnosentrisiin ja kolonialistisiin asennoitumisiin muun muassa *kirjallisen* tiedon korostumisessa ja muiden tiedon muotojen näkyvistä häivyttämisessä (ks. Agawu 2007). Viittaaminen voidaan kuitenkin ymmärtää myös laajemmin *kaikenlaisena* aikaisemman tutkimuksen ja erilaisten tiedonlähteiden huomiointina ja esille tuomisena. Kirjallisella viittaamisella on toki tietty erityisasema, koska luonnollinen kieli on kulttuurissamme yleisimmin jaettu kommunikaation väline ja koska kirjallinen julkaisu on perinteisesti yksi tieteellisen toiminnan perusmuodoista. (En voi esimerkiksi tehdä väitöskirjaa ”musiikiksi” – niin kiinnostavaa kuin se olisikin.)

1. *Viittaamalla saadaan oma sanottava esille*. Yksi tutkimuksen perusehdoista on, että se tuottaa luotettavaa uutta tietoa ja/tai uusia tulkintoja tutkittavana olevasta todellisuuden osasta (ks. Pietarinen 1998). Tämä ajatus on relevantti myös musiikintutkimuksessa, eikä ajatusta voikaan nähdä vain luonnontieteisiin





ja habermasilaiseen tekniseen tiedonintressiin rajoittuvaksi. Varmaankin musiikintutkimuksessa (ja muissakin humanistisissa tieteissä) on myös aloja, joilla uusi tieto kasaantuu vanhan tiedon ”päälle”, mutta yhtä hyvin siellä on aloja ja suuntauksia, joissa uuden tiedon tulkinnallisuus on pikemminkin aikaisemman tutkimuksen *rinnalla* kuin päällä tai syrjäyttäjänä. Kaikissa tapauksissa viittamisella on mahdollista osoittaa, millä tavalla oma tutkimus eroaa aikaisemmin sanotusta – oli kyse sitten teorioista, menetelmistä, empiirisistä havainnoista tai erilaisista tulkinnoista. Toisin sanoen viittaamalla voidaan piirtää oman tutkimuksen erityislaatuisuus. Ja vielä yhdellä tavalla sanoen: viittaamalla on mahdollista osoittaa, mikä tutkimuksessa on uutta.

2. *Viittaaminen auttaa lukijaa.* Ei voida olettaa, että tutkimuksen tekijä tuntisi *kaiken* aikaisemmin kirjoitetun ja sanotun – tällainen on inhimillisesti mahdotonta ja ohjenuoraksi omaksuttuna varmaankin tuhonnut monta tutkijanuraa. Mutta vielä vähemmän tällaista voidaan vaatia tutkimustekstin lukijalta: kirjoittaja ei voi olettaa, että lukijalla olisi kaikki se tieto ja tuntemus mikä kirjoittajalla itsellään on tutkimusta tehdessään. Tutkimuksen tulosten tai tulkintojen välittyminen lukijoille edellyttää, että osoitetaan se reitti, jota pitkin tuloksiin/tulkintoihin on päästy. Tämä on olennaista, etenkin kun tutkimuksen tekijä saattaa olla oman erikoisalueensa ainoa edustaja jossain tietyssä tiedeyhteisössä tai jopa koko maailmassa.

3. *Viittaaminen mahdollistaa tutkimuksen paremman arvioinnin.* Erityisesti luonnontieteiden alueella puhutaan usein tutkimuksen reliabiliteetin, luotettavuuden edellytyksenä olevista toistettavuuden sekä falsifioitavuuden periaatteista (ks. esim. Popper 1995 [1963]). Nämä periaatteet eivät sellaisinaan päde suuressa osaa humanistista tutkimusta, jossa falsifioitavuus saattaa olla paradoksaalisesti jopa tutkimuksen kohdallisuuden edellytys, sillä pyrkimyksenä on usein yksittäistapausten ainutkertaisten ilmiöiden valaiseminen. Mutta luotettavuuden vaatimuksesta ei voida luopua musiikintutkimuksenkaan kaltaisella humanistisella alalla. Viittaamalla voidaan osoittaa, mistä filosofisista, historiallisista, teoreettisista, empiirisistä tai faktatiedollisista lähtökohdista tutkimus on tehty, sekä se, onko tutkimuksen tuottamat tulokset/tulkinnat luotettavia ja uskottavia suhteessa tähän lähtökohtaan. Vaikka käsitys ”totuudesta” luonnontieteellisessä mielessä ei pätisikään, ei tutkimuksen luotettavuuden ja *läpinäkyvyyden* vaatimuksesta tule luopua. Näiden vaatimusten täytyminen mahdollistuu viittaamisen avulla.

4. *Viittaamalla voidaan tukea omaa argumenttia.* Umberto Eco (1989 [1977]: 159) kirjoittaa, kuinka lainaaminen on kuin marssittaisi todistajia oikeuteen. Sama koskee laajemmassa mielessä myös viittaamista. Omia argumenttejaan voi – ja kannattaa – tukea muiden tutkimusten vastaavilla tuloksilla. Jotta tutkimus ei olisi vain aikaisemmin sanotun toistoa, omaa sanottavaa kannattaa tukea myös siitä poikkeavilla ja sitä vastustavilla näkökannoilla. Vetoaminen tietämättömyyteen aikaisemmasta, omaa aihetta koskevasta tutkimuksesta ei anna useinkaan hyvää kuvaa tutkijan taidoista – samoin kuin rikoksen tekijä ei voi lain edessä vedota omaan tietämättömyyteensä. Vielä oudoksuttavampaa on se, että omaa näkökulmaa tai tulkintoja vastaavat tutkimukset jätetään *tietoisesti* mainitsematta tai että



niitä pyritään *tarkoitushakuisesti* vähätteleämään päämääränä luoda vaikutelma oman tutkimuksen erityislaatuudesta. Tällainen toiminta kertoo jostain, jota voisi kutsua ”narsistiseksi tiedonintressiksi” ja joka samalla heijastaa tieteellisen toiminnan *yhteisöllisen* luonteen vääryymmärtämistä.

5. *Viittaaminen on eettinen velvoite*. Opetusministeriön asettama Tutkimuseettinen neuvottelukunta (2002) on laatimissaan hyvän tieteellisen käytännön ohjeissa todennut muun muassa, että muut tutkijat ja näiden saavutukset on otettava ”asianmukaisella tavalla huomioon niin, että [yksittäiset tutkijat] kunnioittavat näiden työtä ja antavat heidän saavutuksilleen niille kuuluvan arvon ja merkityksen omassa tutkimuksessaan ja sen tuloksia julkaistessaan”. Sama asia voidaan ilmaista esimerkin avulla: ei ole eettisesti oikeutettua ”säveltää” *Smoke on the Water* -kitarariffiä tai Beethovenin 5. sinfonian alkumotiivia ja väittää niitä omiksi sävellyksiksi sellaiselle ihmiselle, joka ei näitä musiikkikatkelmia ennestään tunne. Tutkijan on tunnustettava muiden tutkijoiden ja tutkimusten ansiot ja tuotava nämä myös esille omassa työssään.

6. *Viittaamalla voi kehittää omaa ajatteluaan*. Tutkimus – ainakaan ansiokas tutkimus – ei ole koskaan vain jo olemassa olevien ajatusten esille tuontia ja/tai soveltamista johonkin yksittäiseen ilmiöön. Tekstejä ei lueta vain tiedonhaussa vaan myös oman ajattelun kehittämiseksi. Aikaisemmalla tutkimuksella on näin ollen ratkaiseva heuristinen eli keksimistä auttava merkitys. On vain – kenties joidenkin huonojen tutkimusten ylläpitämä – harhaluulo, että viittaaminen teki si (tieteellisestä) tutkimuksesta vain olemassa olevien ajatusten toistamista. Viittaaminen – eli aikaisemman tutkimuksen huomioiminen – päin vastoin ruokkii ajattelua, samalla kun se ehkäisee sen, että tutkija ei tule ”keksineeksi” jo moneen kertaan aikaisemminkin keksittyä (ks. edellä). Tiede ei voi olla olemassa kuin yhteisöllisenä toimintana, tutkimuksina, joissa monet ja nimeltä mainitut äänet puhaltavat yhteen hiileen. Tässä kohtaa on tärkeää se, mistä Eco (1989 [1977]: 141) muistuttaa: ei ole sanottu, että parhaat ideat olisivat aina peräisin tunnetuimmilta kirjoittajilta. Tätä voisi tarkentaa siten, että myöskään parhaat ajatuksia *herättävät* ideat eivät ole välttämättä niitä tunnetuimpia.

7. *Viittaaminen lisää yhteisyyttä*. Kuten mainitsin, viittaaminen on yksi tutkimustoiminnan yhteisöllisyyden ilmenemismuodoista. Samalla viittaaminen on myös yksi tutkimuksen yhteisöllisyyden tehokkaimmista ylläpitäjistä. Eettinen velvoite muiden tutkijoiden työn huomioimiseksi (ks. kohta 5) mahdollistaa tutkimuksellisen keskustelun asioiden tasolla, ei vain esimerkiksi kongressi-illanviettojen muodossa. Toki viittaamisen yhteisöllisyyttä edistävää funktiota voidaan käyttää myös rajoittuneesti, pienen ja samanhenkisen kollegapiirin sisällä. Tällainen, usein ulospäin täysin uskottavalta vaikuttava toiminta, on kuitenkin pohjimmiltaan pelkoa asettaa oma työ laajemman yhteisöllisen tarkastelun alle. Omaa tutkimusta pönkitetään valitsemalla vain ”sopivat” viitattavat kohteet (ks. kohta 4.).

8. *Viittaamalla osoitetaan oppineisuutta*. Erityisesti opinnäytetoissa (pro gradu -tutkielmat, lisensiaatintyöt, väitöskirjat) viittaamisella on myös tärkeä kirjoittajan oppineisuutta osoittava funktio. Tässäkin kohtaa on valitettavasti omat vääriinkäytösten mahdollisuutensa: opiskelija saattaa täyttää tekstinsä viitteillä kirjoihin ja muihin lähteisiin vain saadakseen tutkielman näyttämään asiantun-



tevalta ja vakuuttavalta, vaikka ei olisi nähnyt mainitsemiaan lähteitä, saati siten perehtynyt niihin.

9. Viittaaminen opettaa ottamaan asioista selvää. On varsin epärealistista ajatella, että tutkimuksen – vaikkapa väitöskirjan – tekijä olisi täydellinen (eikä vain riittävä) alansa asiantuntija ja jonkinlainen ”täysinoppinut”. Nykyisessä tiedon paahtamassa maailmassa taidot tiedon hankkimiseksi ovat nousseet entistä tärkeämpään asemaan pelkän tiedon ”omistamisen” sijaan. Viittaaminen – aikaisemman tutkimuksen huomiointina – valaisee ja kehittää näitä taitoja.

Viittaaminen ei lopulta ole pelkkä eettinen velvoite tai rasite eikä yksi tieteellisyyden sääntö tai kriteeri. Viittaaminen on tiedon hankintaan ja julkistamiseen sekä oppimiseen ja asiantuntijuuteen liittyvä kysymys, joka on edellytys innovatiiviselle ja kohdalliselle tutkimukselle.

* * *

Tämän numeron myötä aloitan uutena *Musiikki*-lehden uutena päätoimittajana ja kiitän tästä minulle osoitetusta luottamuksesta Suomen Musiikkitieteellisen Seuran hallitusta. Aikaisempia *Musiikki*-lehden pääkirjoituksia selaillessani huomioni kiinnitti (*Musiikin* päätoimittajanakin toimineen) Taru Leppäsen (2003: [4]) toteamus, jota lainaamalla on tämä yhteisöllisyys-pääkirjoitus hyvä lopettaa:

Tieteelliset kausijulkaisut ovat pitkälti tutkijayhteisön armoilla. Niissä julkaistaan vain ja ainoastaan sellaisia kirjoituksia, joita niille julkaistavaksi tarjotaan. Millaisen artikkelin tai katsauksen Sinä haluaisit nähdä seuraavassa *Musiikissa*?

Juha Torvinen
Musiikin päätoimittaja

Kirjallisuus

- Agawu, Kofi 2007. To Cite or Not to Cite?: Confronting the Legacy of (European) Writing on African Music. *Fontes Artes Musicae* 54 (3): 254–262.
- Eco, Umberto 1989 [1977]. *Oppineisuuden osoittaminen, eli, Miten tutkielma tehdään*. Tampere: Vastapaino.
- Leppänen, Taru 2003. Sibelius täällä, tänään. *Musiikki* 2–3: 3–4.
- Pietarinen, Juhani 1998. Tutkijan ammattietiikan perusta. Salla Lötjonen (toim.) *Tutkijan ammattietiikka*. Helsinki: Opetusministeriö & Tutkimuseettinen neuvottelukunta. Luettavana osoitteessa <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/1999/liitteet/tutkijan_ammattietiikka_99.pdf?lang=fi> (Luettu 5.12.2007.)
- Popper, Karl 1995 [1963]. *Arvauksia ja kumoamisia: tieteellisen tiedon kasvu*. Suom. Eero Eerola. Helsinki: Gaudeamus.
- Tutkimuseettinen neuvottelukunta 2002. *Hyvä tieteellinen käytäntö ja sen loukkausten käsitteleminen*. Helsinki: Opetusministeriö & Tutkimuseettinen neuvottelukunta. Luettavana osoitteessa <<http://pro.tsv.fi/tenk/JulkaisutjaOhjeet/htkfi.pdf>> (Luettu 5.12.2007.)





Fanilaulut jalkapallokannattajien identiteetin rakentajana

Petri Tuovinen

Vanhan brasilialaisen sananlaskun mukaan ”kaikkein pienimmissäkin kylissä on kirkko ja jalkapallokenttä – no, ei aina kirkkoa, mutta varmasti jalkapallokenttä” (Kuper 2000: 9). Tämä sananlasku kertoo osaltaan jalkapallon suuresta merkityksestä ihmisille: jalkapalloa pelataan ja seurataan maailman joka puolella, se herättää voimakkaita tunteita ja sillä on usein huomattava yhteiskunnallinen ja kulttuurinen merkitys.

Musiikilla on jalkapallon lajikulttuurissa suuri rooli. Jalkapallon maailmanlaajuinen suosio huomioiden (kyseessä on maailman seuratuin urheilulaji) myös jalkapallolaulujen ilmiökenttä hahmottuu kulttuurisesti hyvin kirjavana ja moniulotteisena alueena. Samalla jalkapallolauluja voitaisiin myös tutkia lukuisin tavoin, esimerkiksi sosiologian, psykologian, yhteiskuntatieteiden, urheilun tutkimuksen tai miestutkimuksen välinein. Erityisesti miestutkimus mahdollistaisi hedelmällisen teoreettis-metodologisen lähtökohdan jalkapallolaulujen tutkimiselle, sillä jalkapallon kannattajat muodostuvat pääasiassa, homososiaalisesti (vrt. Soikkeli 1996), miessukupuolesta. Urheilua on kaiken kaikkiaan pidetty varsin maskuliinisena, Arto Tiihosen (2002: 255) mukaan jopa ”hypermaskuliinisena” elämänalueena. Lisäksi yksi kiinnostava lähestymistapa jalkapallolauluihin voisi olla äänimaisematutkimus (vrt. esim. Uimonen 2005).

Vaikka jalkapallo koskettaa ilmiönä lähes koko maailmaa, on jalkapallolauluihin kohdistuvaa tutkimusta olemassa varsin vähän. Kattavin tiedossani oleva musiikintutkimuksellinen esitys on Reinhard Kopiezin ja Guido Brinkin vuonna 1998 julkaisema *Fußball-Fangesänge – Eine FANomenologie*, joka kohdistuu pääasiassa saksalaiseen laulukulttuuriin. Monissa muissa jalkapallon kannattajia käsittelevissä tutkimuksissa lauluja käsitellään sivuavasti esimerkiksi rasismiin tai huliganismiin liittyvissä teemoissa. Lauluja on myös jonkin verran kartoitettu muun muassa teoksissa *Sing When You're Winning: Football Fans, Terrace Songs and a Search for the Soul of Soccer* (Irwin 2006) ja *“Dicks out!” The definitive work on British football songs* (Bulmer & Merrills 1992).

Tässä artikkelissa pohdin kuitenkin erityisesti sitä, millä tavoin jalkapallon kannattajat käyttävät musiikkia ja erityisesti lauluja kollektiivisen identiteettinsä määrittämiseen, muodostamiseen ja rakentamiseen. Toisin sanoen, artikkelissa keskitytään jalkapallolaulujen tarkastelemiseen *identiteettiteknologioina*. Artikkelin musiikintutkimuksellinen tausta on etnomusikologiassa, ja sen teoreettiset lähtökohdat nojaavat vahvasti musiikintutkimukselliseen keskusteluun musiikin ja identiteetin suhteesta (ks. esim. Suutari 2000; Kärjä 2005; Leppänen 2000; 2007; ks. myös Hall 2005). Jalkapallolaulujen identiteettimerkityksen selvittämiseksi tarkastelen muun muassa niiden ilmaisullisia tarkoituksia sekä





musiikillista alkuperää. Samalla pyrkimyksenä on luoda katsaus siihen, kuinka jalkapallolauluja voisi luokitella esimerkiksi käyttöfunktioiden mukaan. Keskityn erityisesti kannattajien lauluihin, mutta käsittelen sivuavasti muuta jalkapalloon liittyvää musiikkia.

Jalkapallolauluihin kohdistuneen tutkimuksen vähäisyydestä johtuen artikkelillani on varsinaisen päätavoitteen (laulut ja laulaminen identiteettiteknologioina) ohella myös määrätty *esittelevä* tehtävä: tarkoituksena on esitellä jalkapalloon liittyvää laulukulttuuria, jota – kuten mainittu – ei ole juurikaan tutkittu. Musiikintutkimuksen kannalta jalkapallolaulukulttuuri näyttäytyy varsin rikkaana kohteena kertoessaan musiikin merkityksestä ja käytöstä yhden ihmisen arjessa keskeisen ilmiön, urheilun kontekstissa.

Tutkimuksen primaariaineistona ovat kannattajien laulut, joita olen nauhoittanut otteluissa tai hankkinut muun muassa internetistä kannattajien sivustoilta. Metodologiselta kannalta aineiston kerääminen eri alueilla vaikuttavilta ryhmittä tulee hyvin lähelle erilaisia kansanmusiikin keruu- ja kartoitushankkeita. Jalkapallolaulu-tutkimukseen kuuluukin paljon empiiristä kenttätöitä; tutkimus on siis osaltaan myös musiikkiantropologiaa ja etnografiaa. Primaariaineiston ohella lähteinäni ovat olleet julkaistut kannattajien laulukirjat sekä erilaiset *fanzine*-julkaisut ja muu fanien julkaisutoiminta. Toistaiseksi olen keskittynyt erityisesti suomalaiseen ja italialaiseen kannatuskulttuuriin, mutta olen tarkastellut myös muita eurooppalaisia maita, kuten Iso-Britanniaa, Saksaa ja Ruotsia.

Jalkapallon historiaa

Jalkapallon historia on varsin pitkä. Esimerkiksi Italiassa lajin juuret voidaan juontaa jo antiikin aikana pelattuun pallopeleihin *harpastoniin*, joka oli kreikkalaisista alkuperää ja tunnettiin Rooman valtakunnassa latinalaisessa muodossa *harpastum*. Tämän pelin lähin vertauskohta nykypäivänä lienee rugby, sillä harpastumissa kaksi 10–12 hengen joukkuetta yritti syöttelemällä viedä pallon toisen joukkueen päätyrajan yli. Harpaston oli antiikin pallopeleistä suosituin. Sitä pelattiin kaduilla ja käytettiin sotilaiden fyysisen kunnon ylläpidossa. Sen myös toivottiin kehittävän taistelussa tarvittavaa taktista ajattelua – pelien taustalla oli usein voimakas teleologinen ja välineellinen ajattelu: pelin pelaaminen tekee vaikkapa sotilaasta paremman. (Koski et al. 2004: 75–77.)

Nykyaikaisen jalkapallon kotimaana pidetään Englantia. Koska Rooman valtakunta ulottui laajimmillaan myös nykyisille Britannien saarille, voidaan luonnollisesti kysyä, onko harpaston nykyaikaisen jalkapallon esimuoto ja toivatko roomalaiset jalkapallon saarivaltakuntaan.

Jalkapallolla on myös muita historiallisia alkumuotoja. Kiinassa pelattiin vuoden 200 eaa. aikoihin *tsu chu* -nimistä peliä, ja 800 vuotta myöhemmin Japanissa harrastettiin *kemari*-joukkuepeliä. Myös 1100-luvulla Ranskassa pelattiin jalkapalloa muistuttavaa *soule*-nimistä (*choule*) peliä. (Kanerva et al. 2003: 10–15.) Renessanssi-aikaan Firenzessä puolestaan pelattiin peliä *calcio fiorentino*,

jossa tarkoituksena oli kuljettaa pallo tai muu peliväline *piazzan* eli kaupunkiaukion toiselle puolelle. Myös tämä peli muistuttaa paljon nykyistä rugbya. Calcio fiorentino herätettiin uudelleen henkiin 1930-luvulla, jolloin näkemystä jalkapallon vahvoista italialaisista juurista käytettiin fasistien toimesta voimakkaasti propagandamielessä hyödyksi (Martin 2004: 66).

Britanniassa tunnettiin vastaavanlainen peli nimellä *folk football* tai *mob football* jo ainakin 1300-luvulla. Vaikka tätä yritettiin historian saatossa lainvoimallakin kieltää, pelille kehittyi hiljalleen tärkeä asema yhteiskunnallisesti. Esimerkiksi 1700-luvulla peli otettiin sisäoppilaitoksissa osaksi kasvatusta. 1840-luvulla pelille yritettiin luoda koko maan kattavat yhteiset säännöt, mutta tässä epäonnistuttiin. Sääntökeskustelun myötä syntyi kuitenkin kaksi eri pelilajia: jalkapallo ja rugby, joista jälkimmäisessä haluttiin säilyttää oikeus kuljettaa palloa käsin, kun taas jalkapallossa käsien käyttö rajattiin vain maalivahdille ja sivurajaheittoon. Vuonna 1863 Britanniassa perustettiin jalkapalloseuralle oma lajiliitto *Football Association* (FA), joka onnistui luomaan lajille yhtenäiset säännöt. Liigamuotoista sarjaa pelattiin ensi kertaa kaudella 1888–1889, jolloin mukana oli 12 joukkuetta.

Jalkapallon alkutaipaleella Suomi ja monet Manner-Euroopan maat olivat hyvin samanlaisessa lähtökohdassa: jalkapallo tuli tai pikemminkin se tuotiin maihin Britanniasta 1800-luvun loppupuolella englantilaisten matka- ja merimiesten mukana. Jalkapallosta kerrottiin Suomessa ensimmäisen kerran *Hufvudstadsbladetissa* vuonna 1870 lajia yleisesti esittelevässä artikkelissa. Laji oli suomalaiselle urheiluperinteelle uusi, sillä maassamme ei ollut varsinaisesti palloiluhistoriaa, vaan etusijalla olivat olleet lähinnä voimistelu, luistelu ja voimaurheilulajit. Ensimmäiset seurat perustettiin vuosisadan vaihteessa, ja ne olivat lähinnä eri koululaitosten joukkueita. Samaiset joukkueet osallistuivat 1906 Helsingin Kaisaniemessä pidettyyn kuuden joukkueen turnaukseen, jota pidetään eräänlaisena suomalaisen jalkapallon läpimurtona. Lajia ylläpitämään ja kehittämään perustettiin heti seuraavana vuonna 1907 Suomen Palloliitto. (Kanerva et al. 2003, 10–15.)

Jalkapallo ja kannattajakulttuuri

Jalkapallokulttuuriin kohdistuva tutkimus on kasvanut valtavasti 1980-luvulta lähtien. Esimerkiksi Britanniassa on erillisiä tutkimuskoulukuntia, joilla on omat erikoistumisalueensa. Tällaisia ovat muun muassa Leicesterin koulu (edustajina mm. Eric Dunning), joka on keskittynyt sosiologisiin kysymyksiin. Muista suuntauksista mainittakoon antropologinen tutkimus (mm. Gary Armstrong), kriminologinen tutkimus ja postmoderniteorioihin ja nykykulttuurin tutkimukseen nojaava tutkimus (mm. Richard Giulianotti). Suomessakin on tehty jalkapallofaniutta käsittelevä väitöskirja Harri Heinosen (2005) toimesta.¹ Jalkapallosta ja etenkin siihen liittyvistä ilmiöistä kirjoittaminen on lisääntynyt räjähdysmäisesti viimeisten vuosikymmenten aikana (ks. esim. Roivas 2007: 173–186). Samal-



la jalkapallon julkisuuskuva on radikaalisti muuttunut taloudellisten tekijöiden näytellessä paljon suurempaa roolia kuin vaikkapa 20 vuotta sitten. Jalkapalloilijat ovat samalla tulleet populaarikulttuurin tuotteiksi, kasvoiksi, joilla myydään tuotteita. Jalkapalloa on jopa verrattu nykypäivän orjakauppaan suurten eurooppalaisten seurojen kalastaessa nuoria lahjakkuuksia muun muassa Afrikan köyhimmistä maista.

Jalkapalloyleisö jakautuu ottelutapahtumissa karkeasti ottaen kahteen osaan: kotijoukkueen kannattajiin ja vierasjoukkueen kannattajiin. Suurin osa yleisöstä ei kuulu mihinkään kannattajaryhmään, vaikka kannattaisikin jompaakumpaa joukkuetta. Heidän suhtautumisensa on neutraalimpaa. Sen sijaan sitoutuneimmille kannattajille on varattuna yleensä jompikumpi katsomon pääty, joka on heidän jättilipuin ja banderollein merkittyä reviiänsä ottelun ajan. Kannattajat saattavat myös sytyttää palamaan savupommeja, soihtuja ja jopa ilotulitteita sekä itse tehtyjä paukkupommeja otteluiden aikana. Pyrotekniikan käyttö on kiinteä osa kannatuskulttuuria ja se toistuu ilmiönä lähes kaikissa Euroopan maissa. Kannattajilla on myös tiukka hierarkia, ja samaa joukkuetta kannattavia ryhmiä on yleensä useita, jotka eroavat toisistaan esimerkiksi nimeltään, ajattelultaan, poliittiselta suuntautuneisuudeltaan, sitoutuneisuuden asteeltaan, lauluiltaan tai pukeutumiseltaan – vaikkakin yleisvärinä pukeutumisessa ovat kannatettavan joukkueen värit. Suurin osa paikalle saapuneista kannattajista on paikkakunnalla asuvia ihmisiä, mutta esimerkiksi Italiassa on tyypillistä, että toiselta paikkakunnalta, jopa vieraista maista saapuu kotijoukkueen symboleilla varustautuneita kannattajaryhmiä.² Kannattaminen ei siis ole ainoastaan lokaalisti sitoutunutta.

Johan Huizinga (1984: 63) on kirjoittanut kirjassaan *Leikkivä ihminen* seuraavasti:

Leikin tai kilpailun tulos muodostuu tärkeäksi vain niille, jotka myötänäyttelijöinä tai katselijoina – vaikkei edes henkilökohtaisesti, niin radionkuuntelijoina tai muulla tavoin – ovat antautuneet leikkiin ja hyväksyneet sen säännöt. Heistä on tullut leikkitovereita, ja he tahtovat olla sitä. Heistä ei ole toisarvoista tai yhdentekevää, voittaako Oxford vai Cambridge.

Huizinga määrittelee leikin irtautumiseksi tavallisesta elämästä tilapäisen aktiivisuuden ilmapiiriin, jolla on oma tarkoituksensa:

Leikin muodollisista tuntomerkeistä oli tärkein toiminnan erottuminen tavallisesta elämästä paikallisen rajoituksen kautta. Leikki luo konkreettisesti tai abstraktisessa mielessä suljetun tilan, jokapäiväisestä ympäristöstä eristetyn, jossa leikki tapahtuu

¹ Urheilusta tai liikunnasta yleensä on sen sijaan tehty ensimmäinen väitöskirja Suomessa jo vuonna 1697 (ks. Starck 1697). Gustaf Starckin Turun Akatemiaan tekemä väitöskirja *De Pancratio* esittelee kreikkalaista urheiluperinnettä ja pyrkii osoittamaan, että myös ruumiillisen suorituskyvyn ylläpitäminen hengenlahjojen rinnalla on tärkeää.

² Esimerkiksi S.S.Lazio ja Real Madridin välisessä Mestarien liigan ottelussa 3.10.2007 Rooman olympiastadionilla oli Tribuna Tevere -katsomonosaan levitetty Suomen lippu.



ja säännöt ovat voimassa. [– –] Tietoisuus, että tämä on ”vain leikkiä”, voi väistyä kokonaan taka-alalle. (Huizinga 1984: 31.)

Jalkapalloa – kuten urheilua yleensäkin – voidaan pitää yhtenä leikin muotona. Jalkapallossa leikin taikapiiri kuitenkin murtuu usein, sillä vaikka se täyttää leikin määritelmän suljettuna, arkipäivästä erotettuna tilana, siihen ladataan myös vahvoja yksilöllisiä ja yhteiskunnallisia, etenkin tämän artikkelin keskiössä olevaan identiteettiin liittyviä arvoja, elementtejä ja merkityksiä. Tuskin kuinka väärin tahansa tuomittu käsivirhe tai edes pelin ratkaissut rangaistuspotku *sinänsä* saisi aikaan sitä, että ottelun jälkeen kannattajat nujakoivat monisatapäisin joukoin.

Joukkueiden voidaankin katsoa olevan symboleja niitä kannattaville ihmisille ja ihmisten identiteeteille. Katsomokulttuuri onkin tarjonnut faneille mahdollisuuden kanavoida tunteitaan: jalkapallo voi toimia ryhmille keinona ilmaista omia ajatuksiaan, jotka eivät välttämättä edes liity jalkapalloon. Simon Kuper (2000: 2) on todennut: ”Kun miljardit ihmiset pitävät peliä tärkeänä, se lakkaa olemasta pelkkä peli. Jalkapallo ei ole koskaan vain jalkapalloa. Se ruokkii sotia ja vallankumouksia, kiehtoo mafiosoja ja diktaattoreita.” Siksi ei ole lainkaan sattumaa, että jalkapallo on usein kiinnostanut poliitikkoja. Italian entinen pääministeri Silvio Berlusconi omistaa yhden maan menestyneimmistä jalkapallojoukkueista AC Milanin, ja hänen uransa on usein sanottu – ainakin osittain – rakentuneen joukkueen avulla luodun menestyjä-imagon avulla (ks. esim. Foot 2006: 376–378; Foer 2005: 176–178). Kuten jo edellä tuli osittain ilmi, myös fasistijohtaja Benito Mussolini ymmärsi jalkapallon arvon. Mussolinin aikakaudella Italian jalkapalloon panostettiin voimakkaasti, mistä oli seurauksena kaksi maailmanmestaruutta vuosina 1934 ja 1938 sekä vaikkapa Rooman nykyisen Stadio Olimpicon paikalle suunniteltu valtava 100 000 ihmistä vetävän areenan rakennushanke, josta tosin ehti valmistua vain mahtipontinen esipiha.

Espanjassa Francon suosikkiseura oli Real Madrid, ja koska ihmiset eivät voineet huutaa hallitsijan vastaisia mielipiteitään hänelle itselleen, toimi joukkue hyvänä korvikkeena – samoin kun FC Barcelona -joukkue on toiminut Katalonian identiteetin ja itsenäisyyspyrkimysten symbolina. ”Barcelonan kotistadion Camp Nou on yhä poliittinen näyttämö”, otsikoi Helsingin Sanomat 22.9.2007 Barcelonan kotistadionin 50-vuotisjuhlia käsittelevän artikkelin (ks. Kaaria 2007). Vastaavia esimerkkejä on paljon ympäri maailmaa.³

³ Urheilulla on toki ollut ylipäätäänkin vahva merkityksensä kansalaisten identiteetin rakentamisessa. Esimerkiksi Suomessa urheilu on nähty eräänlaisena Suomi-kuvan rakennuspalasena. Paavo Nurmen on sanottu juosseen Suomen maailmankartalle. Urheilua on toki käytetty muutoinkin politiikassa hyväksi: esimerkiksi Adolf Hitler halusi Berliiniin 1936 olympialaisissa osoittaa arjalaisen rodun paremmuutta siitakin huolimatta, että tummaihoisesta amerikkalaisesta Jesse Owensista tuli kisojen sankari.

Musiikki ja jalkapallo

Musiikki liittyy jalkapalloon monin tavoin.⁴ Ensinnäkin lähes jokaisella joukkueella on oma hymninsä, joka on joko teetetty tilaustyönä ammattisäveltäjällä tai muulla tavoin saavuttanut paikkansa joukkueen hymninä. Hymni soitetaan joukkueiden astellessa kentälle yleisön yhtyessä siihen laulaen rituaalimaisesti ottelusta ja vuodesta toiseen, mikä luo turvallisen tunteen pysyvyydestä ja muuttumattomuudesta. Hymni toimii pitkälle samassa merkityksessä kuin kansallislaulu valtiolle, soivana symbolina: se on ponnekas, ylevöittävä ja yhdistävä musiikillinen symboli, jolla pyritään luomaan me-henkeä. Suomen kansallislaulusta *Maamme* kirjoittanut Matti Klinge (1999: 101) toteaa:

Kansallissymboleista ovat kansallislaulut tavallaan mielenkiintoisimpia. Niiden asema on yhtä vakiintunut ja keskeinen kuin lipun ja vaakunan, mutta ne edustavat nuorempaa kerrostumaa, sellaista, jolla kansallisen tunnuksen sanoma nimenomaan esitetään ohjelmana, musiikkina ja varsinkin sanoina.

Jalkapallojoukkueen kohdalla tämä toteutuu varsin hyvin, sillä jokaisella on omat tunnuksensa, logonsa, värinsä ja useimmilla omat hymninsä. Klinge (ibid.) jatkaa:

Kansallislauluja on erityyppisiä, mutta kaikille on yhteistä se, että laulaja itse esiintyy aatettaan ilmaisemassa, pyytämässä Jumalan suojelusta hallitsijalle, kehottamassa toisiakin taisteluun vapauden puolesta, todistamassa omaa maata meidän maaksemme tai puhuttelemassa personoitua, Sinä-muodossa isänmaata, jonka puolesta luvataan elää ja kuolla tai jolle ainakin luvataan pysyä uskollisena ja olla sieltä muuttamatta.

Myös nämä piirteet toteutuvat lähes täysin jalkapallohymnien kohdalla myös kannattajien jalkapallolauluissa, kuten esimerkiksi *Marseljeesin* melodialla laulettavassa AS Roman kannattajien laulussa:

Kun laulu lähtee soimaan
koko maailma tulee järisemään
laulamme kuolemaan saakka
kohotamme värejämmä
jotka tulevat sydämestämme
hyvä, hyvä
hyvä Roma, hyvä
hyvä, hyvä, hyvä⁵

⁴ Seuraavassa mainittujen ohella yksi tapa, jolla musiikki liittyy jalkapalloon, ovat mediassa käytettävät tunnusmelodiat. Esimerkiksi eurooppalaisten seurajoukkueiden paremmuudesta käytävän kilpailun, Mestarien liigan (*Champions league*) otteluiden tunnuksena soi Georg Friedrich Händelin (1685–1759) kruunajais-hymni *Zadok the Priest* (HWV 258).

⁵ "Quando l'inno si alzerà / tutto il mondo tremerà. / Canteremo fino alla morte / innalzando i nostri color / che ci vien dal profondo del cuor / Alé, alé, / alé Roma alé / alé, alé alé."

Joukkueiden omien hymnien ohella toinen, paljon keskeisempi musiikillinen tekijä jalkapallo-otteluissa ovat kannattajien laulut. Ottelun tunnelman kannalta yleisö on keskeinen tekijä; yleisö on tapahtuman tunnelman suhteen aktiivinen osallistuja. Kannattajien laulumailma on rikas ja monimuotoinen, ja lauluilla on hyvin usein yhteiskunnallinen yhteys. Melodiat ja niihin tehdyt sanat on työstetty etukäteen, ja ne ovat vaatineet kollektiivisen hyväksynnän: niiden täytyy sopia yhteisön kirjoittamattomiin kollektiivisiin sääntöihin ja arvoihin.

Näihin kannatuslauluihin viitataan englanniksi nimellä *football chants* (jalkapallohymnit) tai *football songs* (jalkapallolaulut), saksaksi *fussballfangesänge* (jalkapallofanilaulut) ja italiaksi *I cori della curva* (kaarrekuorot) tai *I cori calcio* (jalkapallokuorot). Italiassa kannattajat ovat lähes poikkeuksetta stadionin joko pohjoispäädystä (ital. *curva nord*) tai eteläpäädystä (ital. *curva sud*).⁶ Suomessa kannatuslaulusta käytetään termiä ”kannustushuudot” ja kannattajia kuvataan ”huutosakiksi”. Tämä johtuu ehkä siitä, että jalkapallo-ottelulaulajia ei pidetä musiikillisesti kovin etevinä, mutta se kertoo myös siitä, että jalkapallo-otteluisa ei ole Suomessa laulettu kovin pitkään.

Suomessa jalkapallolaulu-ilmiötä on kuitenkin kiinnostavaa tarkastella siksi, että suomalaiset kannattajaryhmät rakentavat identiteettiään usein ulkomaa-laisten, lähinnä suurten joukkueiden ja kannattajaryhmien esikuvien mukaan. Kannattajien halu toteuttaa kannattamisen akteja tapahtuu kopiaimalla toimintamalleja ulkomailta ja oppimalla sieltä identiteettiin kuuluvia perusfaktoreja siitä, miten olla fani. Toisin sanoen kannattajien rakenteilla oleva kollektiivinen identiteetti on aktiivisessa prosessissa, ”jossa muovataan kuva siitä, mitä varten ryhmä on olemassa ja miltä se haluaa näyttää muiden silmissä” (Anttila 2007: 15). Stuart Hallin (2005: 62) mukaan identiteetit ovat myös valittavissa:

Mitä enemmän globaali tyylien, paikkojen ja imagojen markkinointi, matkustaminen ja globaalisti välitetyt mediakuvat ja viestintäjärjestelmät välittävät sosiaalista elämää, sitä enemmän identiteetit irtautuvat erityisistä ajankohdista, paikoista, historioista ja traditioista ja esittäytyvät ’vapaasti leijuviksi’. Kohtaamme joukon erilaisia identiteettejä, joista kukin vetoaa meihin (tai paremminkin tiettyihin puoliin meistä) ja joista näyttää olevan mahdollisuus valita.

Näin myös jalkapallokannattamisen ideat ja roolimallit välittyvät, sillä jalkapallo-mailma tarjoaa rooleja ja identiteettimalleja, jotka omaksumalla tullaan faniksi. Mutta samalla fanikulttuurin sisällä jokaisen joukkueen eri kannattajakunnat luovat oman kollektiivisen identiteettinsä, joka erottaa heidät muista vastaavista ryhmistä, kuten muiden joukkueiden kannattajista tai saman joukkueen muista kannattajajoukoista. Hallin (2005: 250) mukaan kysymys identiteetissä ei ole siitä, ”keitä me olemme tai mistä me tulimme vaan siitä, keitä meistä voi

⁶ Italiankielinen sana *curva* viittaa kaarteeseen ja stadionin ovaalimaiseen muotoon. Varsinaisia suorakulmion muotoisia jalkapallostadioneita on Italiassa vähemmän kuin esimerkiksi Englannissa, jossa stadioneilla pelataan lähes yksinomaan jalkapalloa. Italiassa stadionit toimivat pääsääntöisesti moninaisemmin urheilutapahtumien käytössä. Englannissa puhutaankin kaarteeseen sijaan enemmän päädystä (engl. *end*).



tulla, kuinka meidät on esitetty ja mikä kaikki vaikuttaa siihen, kuinka mahdollisesti esitämme itseämme”. Taru Leppäsen mukaan populaarimusiikin identiteetit rakentuvat monenlaisten erojen risteyskohdissa; Leppänen erottaa erilaisiksi identiteettikategorioiksi mm. sukupuolen, iän, kansallisuuden, vammaisuuden, seksuaalisuuden ja rodun – asiat, jotka ”jakavat ihmisiä erilaisiin ryhmiin määrittelemällä samuusia ja eroja ihmisten ja ihmisryhmien välille”. (Leppänen 2007: 269.) Vastaavalla tavalla myös jalkapallofanitus tarjoaa yhden identiteettikategorian: joko samankaltaisen kulttuuritaustan omaavat henkilöt voivat erottua toisistaan kannattamalla eri jalkapallojoukkuetta tai sitten erilaisen taustan omaavat henkilöt voivat samastua identifioitumalla samaan joukkueeseen.

Kannattajia koskevan tutkimuksen kannalta tämä on mielenkiintoista, sillä yksi tapa, jolla fanit ilmentävät arvojaan on juuri laulut. On kuitenkin ehkä harhaanjohtavaa puhua kannatuslauluista, koska laulut kertovat enemmän kannattajista ja seurasta itsestään, eivätkä ole varsinaisesti kannattavia vaan kannattajien ja seuran identiteettiä kuvaavia. Laulun sanoissa kannattajat ovat joutuneet verbalisoimaan arvojaan sekä peilaamaan itseään suhteessa muihin. Identiteetit eivät kuitenkaan rakennu pelkästään jalkapallokannattamisen kautta vaan mukaan vedetään hyvin laajasti asioita eri identiteettikategorioista ja paikoin hyvin stereotyyppisestikin asioita liioitellen. Lauluissa jalkapalloon tuotetaan merkityksiä, joita ei ole löydettävissä siitä itsestään.

Joka tapauksessa jalkapallokuorojen kohdalla on kyseessä merkittävä musiikin harrastamisen muoto: määrällisesti valtava määrä ihmisiä kokoontuu laulamaan yhteen otteluiden ajaksi. Miksei jalkapallokuorossa laulamista lueta yhdeksi kuoroharrastamisen muodoksi?

Jalkapallolaulujen luonteesta

Urheilutapahtumien lauluilmiössä ei sinänsä ole mitään uutta: sen juuret voidaan vetää aina antiikin sankarihymneihin saakka, Colosseumin gladiaattoritaitelujen yleisön myötäelämiseen (ks. Kopiez & Brink 1999: 27–46) tai Circus Maximuksen kilpailujen faniryhmiin, joiden toiminnassa laulamisella oli oma tärkeä merkityksensä (ks. esim. Futrell 2006: 210–215). Todennäköisesti jalkapallon tai muiden pallopelien kannatuslaulujen alkuperä on jäljitettävissä tämänkaltaisiin antiikin käytäntöihin, mutta tarkempaa alkuperää on mahdotonta määrittää monestakin syystä. Ensimmäisistä jalkapallo-otteluista ei ole mitään audiovisuaalista aineistoa ja kuvallisestakin aineistosta puuttui pitkään ääni. Myöskään muut historialliset lähteet ja kuvaukset eivät toistaiseksi ole antaneet vastausta tähän ongelmaan.

Jalkapallokatsomon äänimaisema on hyvin moninainen. Se koostuu monista spontaaneista äänistä, kuten vihellyksistä, buuauksista, huokauksista ja hurrauksista. Monet äänellisistä ilmiöistä ovat iskulausetyyppisiä toistoja, joita voi tavata urheilustadionin lisäksi poliittisissa ja uskonnollisissa tilaisuuksissa (vrt. Stefani

1967: 62–70). Tämän artikkelin kannalta mielenkiintoisimpia äänellisiä ilmiöitä ovat rytmitetyt huudot ja laulut, jotka on tehty etukäteen otteluita varten.

Lauluilla tarkoitetaan tässä ottelun yhteydessä ja kannattajien toimesta esitettäviä kappaleita ja melodioita, joilla on tarkoituksena erityisesti voimistua ja tukea oman joukkueen suorituskykyä sekä heikentää ja ärsyttää vastajoukkuetta ja sen kannattajia pilkkalauluin. Samalla pyrkimyksenä on erottaa oma ryhmä muista eli jalkapallolauluihin liittyy jo kokonaisilmiönä vahva identiteettiteknologinen pohjavire. Pilkan kohteeksi saattavat tosin joutua muutkin kuin vastajoukkue ja kannattajat: tuomarin antamat, omalle joukkueelle epäedulliset tuomiot saavat verbaalisen reaktion aikaiseksi, ja yleensä kannattajilla on jokin – tavallisesti alatyylinen – laulu tällaisten tuomioiden varalle. Huomattavaa on, että oman joukkueen kannalta myönteisistä tuomioista ei tosin tuomaria kiitetä lauluin (silloinhan ”oikeus” on tapahtunut).

Laulut ovat pääsääntöisesti lyhyitä, homofonisia kuorolauluja, joissa on yleensä muutama säkeistö. Laulut pohjautuvat useimmiten johonkin tunnettuun melodiaan aina virsistä nykypäivän hitteihin. Laulujen tarkoituksena on luoda stadionille tietty tunnelma, ja niillä uskotaan olevan vaikutusta kenttä-tapahtumiin. Laulut pyritään esittämään mahdollisimman yhtenäisesti, puhtaasti sekä mahdollisimman suurella äänenvoimakkuudella. Niillä pyritään laulamaan vastustaja ja sen kannattajat ”suohon”, sillä kyseessä on kannustuksen lisäksi myös todellinen kilpalaulanta vastajoukkueen kannattajien kanssa. Tässä kilpalaulannassa mitellään laulun voimakkuuden, uhkaavuuden ja puhtauden lisäksi sanoitusten nokkeluudella ja terävyydellä. Huumori on hyvin käytetty keino.

Laulut ovat ennen kaikkea funktiomusiikkia tarkoituksenaan saada jokin ulkoinen toiminta aikaan. Toisaalta lauluilla luodaan yhteenkuuluvuuden tunnetta joukkueen kannattajien kesken: niillä organisoidaan ja aktivoidaan omia kannattajia toimimaan yhdessä tarkoituksena luoda yhtenäinen identiteetti joukkue–fanit-akselille. Kannattamisen tulee näyttää ja kuulostaa mahdollisimman yhtenäiseltä, jotta vastajoukkueelle syntyisi vaikutelma ylitsepääsemättömän muurin kohtaamisesta.

Laulujen esittämisessä on oleellista tietty aggressiivisuus. Kari Kurkelan (1993: 67) mukaan aggressio on voima, joka kanavoituu mielihyvän saavuttamiseen tähtääviin toimintoihin. Tässä tapauksessa esittämisen aggressio on tulkittava sisäisen energian suuntautumisiksi mielihyvän tavoitteluun, eli kannattajat toimivat sen puolesta, että oma joukkue tuottaisi heille mahdollisimman positiivisia elämyksiä.

Uusia lauluja saatetaan harjoitella etukäteen, jotta itse ottelussa niiden esittäminen olisi mahdollisimman sujuvaa. Laulu voidaan esittää vain kerran, mutta myös useita kertoja. Kannattajaryhmillä on usein omat kuoronjohtajansa, jotka koordinoivat esitettäviä lauluja. Jotkut laulut esitetään esilaulajan ja kuoron vuoropuheluna, joka muistuttaa sotilasmarssilaulamista. Lauluilla voidaan kuoronjohtajan toimesta esittää kysymys, johon annetaan vastaus joko laulamalla tai fyysisellä toiminnalla, kuten taputtamalla tai hypähtämällä tiettyssä kohdassa. Laulut on huolella valittu ja valmisteltu siten, että ne pystyttäisiin laulamaan suhteellisen vaivattomasti. Ulkoa laulettavien laulujen määrä saattaa nousta



jopa satoihin, ja niistä useita on saatettu laulaa jo vuosikymmeniä. Luonnollisesti lauluilla on tärkeä rooli eri kannattajaryhmien identiteeteissä. Laulun pitää sopia yhteisön arvoihin ja päämäärään niin valitun melodian kuin siihen tehtyjien sanojenkin puolesta. Laulun päätyminen laulettavaksi vaatii sen yhteisöllistä, kollektiivista hyväksyntää.

Laulujen ja laulujen tekstien tai ohjelmien taustalla on kuitenkin monimutkainen koodisto, jonka tulkitseminen vaatii joukkueen, kannattajien ja paikkakunnan kulttuurin, historian ja taustojen tuntemista. Lauluilla on oma historiansa ja merkityksensä, joiden purkaminen saattaa vaatia pitkäaikaista kulttuuritaustojen opiskelua ja omaksumista. Neutraalin katsojan tarkasteluhorisontti on toinen kuin pitkäaikaisen ”äidin maidossa ja isältä pojalle” -kannattamisen ja seurakulttuurin omaksuneen fanin. Tavat ja tottumukset ovat muovautuneet rituaalimaisiksi käyttäytymismalleiksi vuosien kuluessa. Osa lauluista on yhteydessä pelin tapahtumiin, osa taas on osa rituaalimaista traditiota, kuten esimerkiksi tietyn saman laulun laulaminen aina ottelujen alussa. Pelin sisäiset tapahtumat saavat yleensä katsomossa aikaan reaktion: hyvästä yksilösuorituksesta kiitetään pelaajaa hänelle tehdyllä laullalla, maalin jälkeen reagoidaan yleensä tietyllä koko joukkueelle suunnatulla riemulaululla, kun taas joukkueen heikko esitys saattaa saada kannattajat laulamaan lauluja, jotka muistuttavat traditiosta ja paidan kantamisen symbolisesta arvosta.

Jalkapallolaulut siirtyvät pääsääntöisesti suullisena traditiona kannattajilta toisille. Luonnollisesti niitä syntyy spontaanisti stadionilla reaktiona johonkin pelilliseen tapahtumaan, mutta yleensä tämän tapaiset laulut ovat tyyliltään iskulause-tyyppisiä huutoja. Hyvin yleistä kuitenkin on, että omia lauluja esitellään kannattajaryhmän internet-sivuilla, ja useilla sivustoilla on mahdollisuus kuunnella lauluja. Internetissä toimii myös muutama sivusto, jotka keräävät ja jakavat lauluja (ks. esim. <http://www.fangesaenge.de/>).

Suurten kilpailujen (kuten MM- tai EM-kilpailut) yhteydessä markkinoille tulee paljon jalkapalloaiheisia levyjä, joilla pyritään hyödyntämään jalkapallon kaupallinen potentiaali myös musiikkiteollisuudessa. Tällaisena voidaan mainita esimerkiksi Ricky Martinin ”La Copa de la Vida”, joka oli 1998 vuoden maailmanmestaruuskilpailujen virallinen kappale. Kappaleissa ratsastetaan jalkapallogloorialla, mutta kovin usein lauluilla on sisällöllisesti hyvin vähän tekemistä itse lajikulttuurin kanssa.⁷ Joistakin jalkapallolevyjen kappaleista on tullut osa kannattajien laulukulttuuria, samoin kuin kannattajien laulukulttuuria on hyödynnetty kaupallisessa mielessä.⁸

⁷ Esimerkiksi vuoden 2006 Saksassa pidettyjen maailmanmestaruuskilpailujen yhteydessä julkaistiin virallinen levy *Voices*, joka oli käytännössä pop-musiikkikokoelma ilman sisällöllisesti luontevaa yhteyttä jalkapalloon. Ilmiö ei ole mitenkään uusi, sillä jalkapallolevyiksi itseään kutsuvia julkaisuja ilmestyy levykaupoihin jokaisen kilpailun yhteydessä.

⁸ Kannattajien lauluja on hyödynnetty muutenkin. Esimerkiksi liverpoolilaisen Evertonin kannattaja, säveltäjä Osmo Tapio Räihälä on käyttänyt ensimmäisessä jousikvartetossaan ”Ever-tone” Evertonin kannattajien kannatushuutoja ja -lauluja (Räihälä 2002: 202–203).

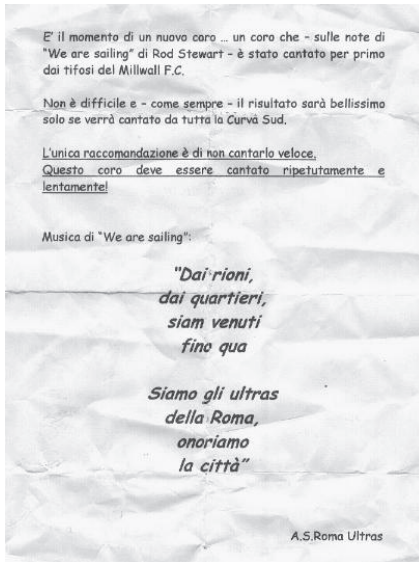
Jalkapallomaailmassa vallitsee laulamisen suhteen tietynlainen yhtenäiskulttuuri, joka kuitenkin varioituu eri maissa: kannattajien laulurepertuaari koostuu lauluista, jotka esiintyvät hyvinkin globaalisti, mutta myös lauluista, jotka edustavat vain paikallista tasoa. Uudet, toimiviksi havaitut melodiat kulkevat nopeasti stadionilta toiselle, mihin ovat luonnollisesti vaikuttaneet voimakkaasti otteluiden televisiointi ja etenkin internet, joka toimii tehokkaana fanitoiminnan esittelykanavana. Samoja melodioita voidaan kuulla niin Milanossa, Hampurissa kuin Lahdessa. Kyse on vaeltavien melodioiden ilmiöstä, samasta kuin lukemattomien kansanlaulujen, menuettien ja masurkkojen ja useiden kansallislaulujen kohdalla. Jalkapallolaulujen kohdalla kyseessä on luonnollisesti ilmiön nykyaikainen versio, jossa informaatio siirtyy hyvin nopeasti.

Yleisellä tasolla melodioiden kulkeutumista on paljon tutkittu etenkin Britannian, Irlannin ja Amerikan musiikkien sisällä ja välillä, ja sitä varten on kehittynyt *tune family* -käsite, jossa on pyritty luokittelemaan samankaltaisuuksia sisältävät sävelmät samaan kategoriaan. Melodioiden leviämistä on kuitenkin tapahtunut aina kulttuurialueesta toiseen, kielirajoista riippumatta. Esimerkiksi *Marseljeesi* esiintyi laajalti jo paljon ennen kuin siitä tuli varsinaisesti Ranskan kansallislaulu. Jalkapallolaulujen kulttuurissa kaikenlainen lainaaminen on yleistä. Kappaleen alkuperää ei välttämättä tunneta, mutta se saattaa esiintyä variaationa monessa eri paikassa. Jalkapallomaailmassa brittiläisiltä kannattajilta on lainattu hyvin paljon.

Laulujen alkuperät

Katsomolauluihin lainattujen melodioiden määrä on valtava. Suurin osa lauluista tehdään ennakkoon, mutta niitä syntyy myös hyvin spontaanisti ottelutilanteessa – yleensä variaationa kuitenkin johonkin olemassa olevaan lauluun. Miten jokin laulu sitten syntyy ja päättyy stadionille tuhansien ihmisten laulettavaksi? Hyvin yleinen tapa on valita sopiva melodia, esimerkiksi hyvin tunnetun kappaleen kertosäe, sanoittaa se uudelleen ja opettaa se laulaen muille. Melodia saattaa olla myös itse ”keksitty” tai tunnettua melodiaa on saatettu muokata sopivaksi. Usein alkuperäisessä laulussa on jokin tekijä, joka tekee siitä sopivan stadionille. Se voi olla alkuperäisen tekstin katkelma, joka viittaa vaikkapa taisteluun tai tunnelmaan, tai se on helposti laulettava, melodia on mielenjäävä ja rytmi iskevä. Esimerkiksi kansanlaulu ”Jos sun lysti on” (engl. ”She’ll come around the Mountain”) toimii jalkapallolauluna erinomaisesti, koska melodia on helppo, kaikkien tuntema ja lisäksi siihen sisältyy kysymys, johon voi vastata taputtamalla. Esimerkiksi Tampere Unitedin kannattajat laulavat kappaletta kysymällä: ”Jos sä Hakaa vihaat, kätes yhteen lyö”⁹.

⁹ Toisessa kertosäkeessä vaihdetaan ”Hakan” tilalle ”Klubi” eli Helsingin Jalkapalloklubi (HJK).



Kuva 1. Lentolehtinen AS Roman kannattajille uutta laulua varten¹⁰ (http://www.asromaultras.it/dairioni_foglio.jpg)

Laulujen opettamisessa voidaan käyttää monia keinoja, kuten lentolehtisiä (ks. kuva 1).

Jalkapallolaulujen syntyisessä on siis kyse prosessista, jossa olemassa olevalle musiikille (ellei kyse ole juuri jalkapallolauluksi sävelletystä musiikista) luodaan uusia merkityksiä, mikä tekee kannattajista aktiivisia, identiteettiään määrittäviä toimijoita.

Seuraavassa jalkapallolauluja erotellaan luokkiin niiden tyypillisimpien alkuperien perusteella.

a) Patrioottiset laulut

Ehdottomasti käytetyin stadionmelodia on teema Yhdysvaltojen kansallismarsista, Philip Sousan vuonna 1896 säveltämästä "Stars and Stripes Foreverista", jota on usein pidetty epävirallisena "jalkapallohymninä" "Here we go". Toinen hyvin tunnettu melodia on amerikkalainen "Battle Hymn of Republic (John Brown's Body)", joka tunnetaan suomeksi nimellä "Kalle-Kustaan muori" tai lastenlauluna nimellä "Pikku-Matin auto". Lukuisat muutkin patrioottiset amerikkalaislaulut ovat päätyneet stadioneille, ja etenkin sisällissodan aikaiset laulut ovat suosittuja, sillä monet stadionkuorojen käyttämät laulut ovat peräisin sisällissodan vuosilta 1861–1865. Tällainen on esimerkiksi "When Johnny comes

¹⁰ Vapaasti käännettynä lentolehtisen viesti on seuraava: "On aika uutta laulua varten. Uusi laulu, joka – Rod Stewartin "We are Sailing" ["Sailing"] -melodiaan – on laulettu ensimmäiseksi Millwall FC:n kannattajien toimesta. Laulu ei ole vaikea ja – kuten aina – tulos tulee olemaan hyvä ainoastaan siten että koko eteläkaarre yhtyy lauluun. Ainoa suositus on se, ettei laulua lauleta nopeasti. Tämä laulu pitää olla laulettu toistuen ja hitaasti. "We are Sailing" -melodiaan: Näistä kaupunginosista / näistä kortteleista / olemme tulleet tänne / olemme Roman ultras / kunnioitamme tätä kaupunkia."

marching home”, joka on hyvin tunnettu amerikkalainen sisällissodan aikaan sijoittuva laulu – tosin alkujaan irlantilainen sodanvastainen laulu ”Johnny I Hardly Knew Ye”. Stadioneilla kuulee myös versioita Yhdysvalloissa merkittävässä asemassa olevista lauluista kuten ”Yankee Doodle” tai ”When the Saints go Marching in”¹¹.

Patrioottiset laulut muodostavat sinällään merkittävän osan jalkapallolauluista, sillä monet kansallis- ja kansallishenkiset laulut, kuten *Marseljeesi* tai *Fratelli d'Italia*, *God save the Queen*, *Rule Britannia*, *Du gamla du fria* ja lukemattomat muut vastaavat laulut kuuluvat melodiakaanoniin stadioneilla. Ja lauletaanhan *Maamme*-laulua joka kerta yhteislauluna ennen Suomen A-maajoukkueen ottelua. Italiassa lauletaan jopa vanhoja fasistilauluja ja partisaanisävelmiä. Jalkapallolauluilla on siis erittäin voimakas yhteys patrioottiseen ja sotilaalliseen musiikkiin. Ottelua onkin usein verrattu sotatilaan, jossa puolustetaan omia ja hyökätään vastustajien arvoja ja symboleja vastaan – kannattajat saattavat esimerkiksi polttaa vastajoukkueen lipun¹² tai parhaan pelaajan pelipaidan rituaalin kaltaisesti. Ottelun aikana saatetaan omien kannattajien keskuudessa esitellä sotasaaliin tapaan ennen ottelua, usein väkivalloin hankittuja ja varastettuja vastustajan symboleja, kuten esimerkiksi jättilippuja.

b) Populaarimusiikki

Populaarimusiikki on myös hyvin edustettuna jalkapallolauluissa. Populaarimusiikin hitit, kuten esimerkiksi Village Peoplen ja myöhemmin Pet Shop Boysin levyttämä ”Go west” on muodostunut hyvin suosituksi, samoin Bananaraman 1980-luvun hitti ”Na Na Na Hey Hey”. Hyvin tunnettu populaarimusiikkiesimerkki on myös Gerry and the Pacemakersin 1960-luvulla tunnetuksi tekemä laulu ”You’ll Never Walk Alone”, josta on tullut englantilaisen Liverpool FC:n kannattajien tunnus. Laulusta tuli jalkapallolaulu, kun Liverpoolissa vuonna 1963 soitettiin ennen peliä listahittejä. Tarinan mukaan fanit jatkoivat ”You’ll Never Walk Alonen” laulamista kappaleen jo loputtua. Siitä asti kappaletta on laulettu Liverpoolin kannattajien toimesta pelissä. (Irwin 2006: 161.) Kappaleen sanoma ”et tule koskaan kulkemaan yksin” sopi erinomaisesti jalkapallokannattajien ideologiaan lojaalista faniyhteisöstä. Laulu on suunnattu sekä joukkueelle että kannattajille itselleen. Kukaan, joka tähän yhteisöön sitoutuu, ei tule koskaan olemaan yksin, mikä kertoo kannattajakunnassa vallitsevasta lojaaliuden ideologiasta.

¹¹ ”When the Saints go Marching in” -laulua esitetään usein siten, että ainoastaan ”the Saintsin” tilalle vaihdetaan joukkueen nimi tai lempinimi. Esimerkiksi ”When the Blues go Marching in” tai ”When the Reds go Marching in”.

¹² Esimerkiksi 1.5.2005 pelatussa AS Roman ja Brescian välisessä Serie A:n kamppailussa, AS Roman kannattajat polttivat Brescian lipun ja säestivät polttotapahtumaa ”Brescia, Brescia, vaffanculo!” -huudoin. Lipun palaminen sai muilta AS Roman kannattajilta aplodit.

c) Melodiakatkelmat

Joskus vain muutama tahti musiikkia päättyy lauluksi, kuten vaikkapa Scott Joplinin "Entertainerista" irrotettu katkelma tai White Stripesin "Seven Nation Army"-kappaleen alun toistuva bassokuvio, jota lauletaan pääsääntöisesti ilman sanoja ja yleensä oman joukkueen ollessa johtoasemassa, joten sen merkitys on iloa välittävä. Nämä kaksi esimerkkiä ovat musiikillisesti sellaisia, joiden alkuperässä ei ole mitään, joka puoltaisi niiden päättymistä stadioneille, vaan syyt lienevät puhtaasti musiikilliset: iskevä rytmikka ja laulettava melodia.

d) Uskonnollinen alkuperä

Osa lauluista on uskonnollista alkuperää. Oman joukkueen johtoasemaa pelissä kuvaamaan käytetään usein vanhaa skotlantilaista sävelmää "Amazing grace", joka on tullut tunnetuksi Yhdysvalloissa sisällissodan ajan virtenä sekä 1920-luvulla lähinnä mustan väestön hengellisenä lauluna. Yksinkertaistetulla mutta kuitenkin tunnistettavalla melodialla ja viestillä laulua käytetään jalkapallomaailmassakin "ylevöittämistarkoituksessa". Virret ovat etenkin Englannissa suosittuja.

e) Taidemusiikkilainat ja kansanmelodiat

Taidemusiikista otetut katkelmat kuten Giuseppe Verdin "La donna è mobile" tai marssi *Aidasta* ovat hyvin käytettyjä. Myös Edwar Elgarin "Land of Hope and Glory" -teemaa lauletaan paljon. Kansanlaulut kuten "Guantanamera", "For He's a Jolly Good Fellow", "Red River Valley" ja aiemmin mainittu "She'll Come around the Mountain" esiintyvät usein.

f) Hymnit ja kaupalliset jalkapallolaulut

Eri joukkueille sävelletyt hymnit ovat saavuttaneet aseman myös kannattajien lauluissa, mutta ne esiintyvät usein vain yhdellä joukkueella, jolle hymni on sävelletty. Muutama kaupalliseen myyntiin tarkoitettu jalkapalloon liittyviä laulu on myös saanut aseman jalkapallolauluna. Yksi Tällainen on Dario G:n "Carneval de Paris", joka oli Pariisissa 1998 maailmanmestaruuskilpailujen tunnus-kappale. Toinen esimerkki on ruotsalaisen E-type-yhtyeen "Campione 2000"-kappale, jolla oli myös kaupallista menestystä.

g) Muita lähtökohtia

Periaatteessa jalkapallolauluksi voi päättyä mikä tahansa rytmii tai melodianpätkä. Monet joululaulut ovat osoittautuneet käyttökelpoisiksi pohjamelodioiksi. Ja lisäksi mainosten ja televisiosarjojen musiikit ovat päätyneet käyttöön stadioneilla.

Laulujen luokittelu funktion mukaan

Lauluja voidaan ryhmitellä myös sen mukaan, mitä niillä halutaan saada ilmaistuksi tai mihin päämäärään niillä pyritään. Osa lauluista on hyvin yksinkertaisia muistuttaen enemmän mielenosoituksista tuttuja iskulauseita, joissa korostetaan sanomaa rummuniskuun. Osa lauluista on suhteessa tapahtumiin pelissä ja reaktiota niihin, osa taas ei. Laulut voivat olla myös reaktiota johonkin yhteiskunnalliseen tapahtumaan, joka ei välttämättä liity suoranaisesti otteluun tai joukkueeseen millään tavalla.

Osa lauluista tehdään seuroille joko seuran tilauksesta tai sitten ilman tilausta kunnianosoituksena. Jos laulu saa kannattajien kollektiivisen hyväksynnän, se tai osa siitä päätyy usein stadionille laulettavaksi. Olennaista on, että lauluissa pyritään tiivistämään seuran identiteetti, sen henki. Laulun tekijät ovat itse lähes poikkeuksetta seuran kannattajia. Hyvä esimerkki kannattajien aktiivisesta toiminnasta on kotkalaisen Molohasardin kappale ”KTP tai kuolema”.¹³ Kappaleessa tiivistyy oleellinen Kotkan Työväen Palloilijat -seurasta, ja etenkin videon kuvallinen kerronta leikittelee kotkalaisella (seura)identiteetillä. Sekä kuvallisessa että musiikillisessa kerronnassa viitataan joukkueen traditioon, työläiskulttuuriin ja kaupungin historiaan (videossa laulajat esiintyvät tarkoituksemukaisesti tehtaan varjossa ja Leninin patsaalla). Sanoituksissa mainitaan joukkueen saavutukset aikojen saatossa ja legendaariset pelaajat, ja yhtyeen laulajat esittävät kappaleensa paikallisella murteella. ”KTP tai kuolemassa” onkin edesmenneen kotkalaisen Juha ”Junnu” Vainion henkeä sekä työväenlaulu-perinnettä. Kerrontaa tehostetaan maskuliinisilla ja alatyylisillä keinoilla, kuten kertosaakeesta ilmenee:

Se on KTP, ja se mahtuu kolmeen kirjaimeseen
KTP, kaikki muut voisi painuu vaikka perseeseen

Jalkapallojoukkue edustaa aina jotakin: maata, kaupunkia, kaupunginosaa tai vaikkapa työpaikkaa. Näiden ohella se edustaa myös monia muita asioita. Yleensä lauluissa identifioidutaan itse joukkueeseen, jolloin joukkueen nähdään edustavan isompaa ryhmää tai aluetta. Uruguaylainen kirjailija Eduardo Galeano (2000: 26) on todennut, että ”jalkapallo on sublimaattirituaali, ja nuo yksitoista miestä shortseissaan ovat kaupunginosan, kaupungin tai kansakunnan miekka”. Harvoin korostetaan sitä huomattavaa seikkaa, että monien seurojen taustalla on teollisuusyritys, jonka tarpeita palvelemaan seura on alun perin perustettu. Tästä on seurannut jalkapallon vahva työväenluokkainen leima: jalkapallolla työnantajapuoli pyrki edistämään raittiita ja terveellisiä elintapoja, jotta työntekijät pysyisivät parempikuntoisina ja tarjoaisivat parempaa työpa-

¹³ Kappale on vapaasti jaossa internetissä www.mikseri.net-sivustolla. Kappaleen voi ladata joko mp3-muodossa (<http://www.mikseri.net/artists/molohasardi.35048.php>) tai videotiedostona (<http://www.ktp.kymp.net/jalkapallo/multimedia/KTP%20tai%20kualema.mpg>).



nostaan työnantajalleen. Samasta syystä myös kirkolla on asemansa jalkapallon historiassa.

Oman ryhmän suosiminen on siis tärkeä osa jalkapallokannatuskulttuuria. Se katsotaan muita paremmaksi, sen arvoa ja olemassaoloa korostetaan ja sen olemassaolo on muita tärkeämpää. Tämän vuoksi osa lauluista kertoo joukkueen erikoisasemasta suhteessa muihin. Lauluissa korostetaan joukkueen värejä, paikkakuntaa, historiaa, perinteitä ja uskontoa sekä politiikkaa. Vastassa olevan joukkueen arvo vastustajana riippuu usein siitä, kuinka ristiriidassa se on oman joukkueen tai sen kannattajien arvojen kanssa.

Seuraavassa paneudutaan tarkemmin kolmeen jalkapallolaulujen keskeiseen funktioon. Ensimmäinen on edellä esille tullut paikallisidentiteetin korostaminen, mitä seuraavassa kutsun lokaaliksi identiteetiksi. Toisena ja kolmantena ryhmänä käsittelen kannatus- ja pilkkalauluja.

Lokaali identiteetti

Laulut ovat tärkeässä asemassa, kun paikallisuuteen pohjautuvaa identiteettiä rakennetaan tai tuodaan julki. Laulut myös kertovat lojaaliudesta joukkuetta kohtaan. Laulujen tyypillinen viesti ilmoittaa meidän olevan jotakin tai meillä olevan jotakin, kuten S.S.Lazion kannattajat laulavat kappaleessaan ”Noi siamo i biancoblù” (Olemme valkosiniset).

Olemme valkosiniset
olemme valkosiniset
Laziota rakastamme
Roma vihaamme
olemme valkosiniset¹⁴

Myös uskonto voi olla identiteetin kannalta tärkeä tekijä jalkapallolauluissa. Glasgow'ssa Skotlannissa on kaksi seuraa, joiden kannattajat eroavat uskontokuntansa mukaan. Katolilaisten sanotaan kannattavan Glasgow Celticia ja protestanttien FC Rangersia. Joukkueiden väliset ottelut, joita kutsutaan nimellä *old firm*, ovat hyvin sähköisiä, ja kannattajien väkivaltaiset yhteenotot ovat olleet yleisiä. FC Rangersin kannattajien viha Celticin kannattajia kohtaan ilmenee hyvin tunnetun kannattajaryhmän The Billy Boysin laulussa, joka on ottanut sävelen Henry Clay Workin vuonna 1865 säveltämästä ”Marching through Georgia” -kappaleesta. Marching through Georgia -kertosäkeen yksi versio on seuraavanlainen:

Hurrah! Hurrah! We bring the Jubilee
Hurrah! Hurrah! The flag that makes you free
So we sang the chorus from Atlanta to the see
While we were marching through Georgia

¹⁴ ”Noi siamo i biancoblù / noi siamo i biancoblù / la Lazio amiamo / la Roma odiamo / noi siamo i biancoblù.”

5 Hul-lo hul-lo we are The Bil-ly Boys Hul-lo hul-lo You'll

7 know-us-by-our-noise We-are up our knees on Fenian blood

Surrender or you'll die 'cos we are The Bridges town Boys

Nuottiesimerkki 1. Billy Boysin versio kappaleesta "Marching through Georgia".

The Billy Boysin versio on esitetty oheisessa nuottiesimerkissä (ks. nuottiesimerkki 1). Kun Rangersin kannattajat laulavat "We are The Billy Boys", he näkevät itsensä Wilhelm Oranialaiseen eli Billy-kuninkaan jälkeläisinä. Billy-kuningas johti vuonna 1688 Englannissa katolisen monarkian ja Jaakko II:n karkotusta (Foer 2005: 39–44) ja tuli vuonna 1989 Englannin, Irlannin ja Skotlannin kuninkaaksi. Sanoilla "knees on Fenian blood" viitataan juuri katolilaisiin, ja muun muassa tämän laulun laulaminen yritettiin kieltää jalkapallon kattojärjestön UEFA:n toimesta vuonna 2006, koska sen nähtiin olevan epäsovelias. Kannattajilla on voimakasta vihanpitoa, joka purkautuu etenkin kiihkeinä ottelupäivinä. Jalkapallon maailmassa ihmisten jakautuminen eri leireihin on hyvin oleellinen osa kulttuuria; nationalismi ja nurkkapatriotismi ovat edelleen voimissaan.

Lokaalia identiteettiä rakentavissa lauluissa korostetaan me-henkeä, viitataan historiaan – sekä joukkueen historiaan että koko paikkakunnan historiaan. Lauluissa korostetaan myös omaa erityisasemaa ja uljasta menneisyyttä. Italialaisen Pooh-yhtyeen "Chi fermerà la musica" -kappaleen melodia on saanut välittää AS Roman kannattajien sanomaa:

AS Roma: Non smetterò mai di lottar (En koskaan lopeta taistelua)
 En koskaan lopeta taistelua
 tämän historiallisen paidan puolesta
 mennyt ei unohdu
 taputtakaamme siis käsiämme
 maagisen kaupungin aidoille roomalaisille¹⁵

Pelipaita on symboli, jonka pukemisella sitoudutaan joukkueeseen ja kannattajien arvoihin sekä koko seuran traditioon – "yhtenä olemiseen". Pelipaita, värit ja symbolit ovat identiteetin kannalta hyvin keskeinen perusfaktori, joihin viitataan jatkuvasti jalkapallokeskusteluissa. Historia nähdään velvoittavana, arvokkaana asiana. Faniudessa on hyvin tärkeää sitoutua joukkueeseen – tapahtui mitä tahansa, kuten Miljoonasateen "Marraskuu"-kappaleen melodian käyttöönsä ottaneet FC Lahden kannattajat laulavat:

¹⁵ "Non smetterò mai di lottar / per questa maglia storica / il passato non si dimentica / ma battiamo le mani ai veri romani / di una città che è magica."



FC Lahti

(Alkuperäinen sävel: Miljoonasade: "Marraskuu")

Ohi syyskuun, läpi repaleisen lokakuun
sarjapaikasta me taistellaan
ei tuu kultaa, eikä tule hopeaa – milloinkaan
mutta silti, sua ikuisesti rakastan – FC Lahti
vaikka kolmosdivariin me tiputtais – rakastan

Identiteetin rakentavana voimavarana voivat olla myös käänteiset, negatiiviset arvot. Lontoolaisen Millwallin kannattajat ovat ottaneet roolin hyljeksittynä ja epämiellyttävänä kannattajakuntana, josta "kukaan ei pidä". Tätä käänteistä imagoa on paljon kopioitu muiden kannattajaryhmien toimesta. Sitä on myös tutkittu paljon, kuten esimerkiksi Garry Robson tutkimuksessaan "No one likes us, we don't care. The Myth and Reality of Millwall Fandom" (2000).

Millwall: "No one likes us"

(Alkuperäinen sävel: Rod Stewart: "Sailing")

No one likes us, No one likes us, No one likes us,
We are Den, We are Millwall,
Super Millwall, We are Millwall,
From the Den.

Samaa henkeä on löydettävissä tukholmalaisen AIK:n laulusta "Vi é Gnaget" (Gnaget on AIK:n lempinimi). Myös käytettävä melodia on sama.

AIK: "Vi é Gnaget"

(Alkuperäinen sävel: Rod Stewart: "Sailing")

Vi Gnaget, Vi é Gnaget, Vi é Gnaget,
A.I.K.
Alla hatar oss, Alla hatar oss,
Alla hatar oss, VAD FAN GÖR DET?

Yksi erityinen jalkapallolaulujen luokka ovat laulut, jotka kertovat kannattajista itsestään, erotettuna ryhmänä joukkueesta. Etenkin eteläeurooppalaisessa kulttuurissa tämä on hyvin tyypillistä. Joukkueen kannattajat kutsuvat itseään yleisnimellä *ultras* tai *ultrá*, jota on hankala kääntää. Termi tarkoittaa äärikanattajaa, mutta se ei ole kuitenkaan synonyymi "huligaanille".¹⁶ *Ultras*-kannattajat ovat kannattajista "eniten tosissaan". Italiassa *ultras*-ryhmät alkoivat organisoitua 1960-luvun lopulla, vaikka monet faniryhmät aloittivat toimintansa jo 1930-luvulla (Foot 2006: 304–305). Alessandro Dal Lago ja Rocco De Biasi (1999: 79) ovat osuvalla vertauksella erottaneet *ultras*-kannattajan kannattajien massasta: "Jos virallisen kannattajayhdistyksen jäsen on jalkapallomaailman kansalainen, *ultras*-kannattajat ovat siinä tapauksessa sotilaita." Eräänlaisina sotilaina *ultras*-kannattajat kokevat olevansa joukkueen, seuran ja muiden fanien puolustajia ja suojelijoita, jotka uhraavat itsensä muiden puolesta. Samalla he

¹⁶ *Ultras*-sanaa käytetään kyllä muuallakin, myös Suomessa. Esimerkiksi Turun Interin kannattajat kutsuvat itseään nimellä Ultraboyz, (ks. <http://ultraboyz.net/>). Nimi on yhdistelmä italiaa ja englantia.

tekevät selkeän eron huliganismiin: italian kielessä huligaania tarkoittaa sana *teppista*, jota myös *ultras* käyttävät, mutta vain, mikäli haluavat tulla leimatuiksi nimen omaan huligaaneina.

Ainakin AS Roman kannattajien kohdalla vertaus suojeleviin sotilaisiin näyttää toteutuvan:

AS Roma: "Siamo gli ultras" (Olemme ultra)
 (Alkuperäinen sävel: "La Vandean" / "Ribelli di Vandea")
 Olemme Roman ultra ja hurjat
 sadanpäämiehet ja ritarit puolustavat kaupunkiamme
 upea on historiamme
 tervehditty Roma, Roma voittoisa
 kuten on kirjoitettu historiassa
 pohjoisen jäätävä tuuli ei voi meitä pysäyttää
 La la la la la la¹⁷

Jalkapallo-ottelun yleisön käyttäytymistä on usein verrattu uskonnolliseen kokemukseen. Jalkapallo "kokoaa ihmisiä yhteen ja varustaa heidät yhteisillä symboleilla, kollektiivisella identiteetillä ja jopa solidaarisuudella. Näin jalkapallofanien voi tulkita (post)moderniksi analogiaksi uskonnolliselle rituaalille" (Heinonen 2005: 18). Näin urheiluun liittyvä tunne synnyttää uskonnon kaltaisen kiihkeän tunteen, joka kohottaa arkipäivän yläpuolelle. Kyse on jossain määrin yksilöllisyyden katoamisesta tai siitä irtautumisesta, jolloin rajat häviävät itsen ja kollektiivin väliltä. Toisin sanoen yksilön identiteetti sulautuu kollektiiviseen identiteettiin. Esimerkiksi seuraan liittyvät tatuoinnit ovat hyvin yleisiä, ja omistautuminen voi tarkoittaa jopa sitä, että edesmenneen kannattajan toivomuksesta pelikentälle sirotellaan hänen tuhkinsa. Osa lauluista korostaa syvää sitoutumista, ja sinänsä tämän tyyppiset laulut eivät ole kaukana uskontunnustuksista tai rakkauslauluista, kohteena on vain joukkue. Seuraavat kaksi esimerkkiä havainnollistavat tätä:

5 We love you Chelsea we do We love you Chelsea We do We love you Chelsea We do Oh Chelsea We love you

Nuottiesimerkki 2. Chelsea: "We love you Chelsea". (Alkuperäinen sävel: The Carefrees: "We love you Beatles".)

¹⁷ "Siamo gli ultras / della Roma e fieri / centurioni e cavalieri, / a difendere la città / orgoglio della nostra storia / Ave Roma, Roma vittoriosa, / com'è scritto nella storia / il vento gelido del Nord / non ci potrà fermare... / la la la la la la la."



AS Roma: *"Dammi tre punti"* (Anna minulle kolme pistettä)
(Alkuperäinen sävel: Alan Sorrenti: *Dammi il tuo amore*)
Anna minulle kolme pistettä
Älä kysy minulta mitään
sano että tarvitset minua
olet aina omani
myös silloin kun lähden pois
minulla on vain AS Roma¹⁸

Kannustuslaulut vs. pilkkalaulut

Kannattajat eivät luonnollisestikaan laulaisi jalkapallolauluja, jos niillä ei uskottaisi olevan vaikutusta kentän tapahtumiin. Onkin luonnollista, että on olemassa kaksi luokkaa, jotka ovat toisiinsa nähden vastakkaiset, kannustuslaulut ja pilkkalaulut. Kannustuslaulut voivat kohdistua niin pelaajaan, joukkueeseen kuin valmentajaankin, mutta harvoin tuomariin. Esimerkki pelaajaan kohdistuvasta laulusta:

Chelsea: *"Super, Super Frank Lampard"*
(Alkuperäinen sävel: *"Skip to my lou"*)
Super, Super Frank
Super, Super Frank
Super, Super Frank
Super Frank Lampard

Pilkkalaulut voivat myös kohdistua moneen asiaan, kuten vastustajan yksittäiseen pelaajaan, valmentajaan, joukkueeseen, kannattajiin tai ottelun tuomariin. Ja koska kannattajat ovat eräänlainen joukkueen kriittinen kollektiivinen tarkkailija, pilkkalaulut kohdistuvat myös omiin pelaajiin tai koko omaan joukkueeseen. Pilkkalaulut voivat olla hyvin julmia, sillä niiden tarkoitus on heikentää vastustajan pelikykyä ja ärsyttää vastapuolen faneja – saada heidät pois tolaltaan. Pilkkalauluissa toistuu hyvin usein muutama tietty melodia: *"Guantanamera"*, *"La donna è mobile"* ja *"Bread of Heaven"* -virsi. Pilkkalauluilla tehdään myös ero kahden identiteetin välille: me haluamme erottua muista. Pilkkalaulussa vastustajasta poimitaan negatiivisia arvoja. Hyvin tyyppillinen vastajoukkueelle suunnattu laulu on seuraava: kun oma joukkue on mennyt johtoon lauletaan *"Go west"* -sävelmään ottelun sen hetkistä tulosta, kuten esimerkiksi:

Arsenal: *"One nil to the Arsenal"*
(Alkuperäinen sävel: Village People: *"Go west"*)
One nil to the Arsenal
One nil to the Arsenal
One nil to the Arsenal

¹⁸ *"Dammi tre punti / non chiederme niente / dimmi che hai bisogno di me / tu sei sempre mia / anche quando vado via / c'è solo A.S. Roma per me."*





Jos vastapuolen kannattajat eivät enää laula, se voidaan todeta heille laulamalla "Bread of Heaven" -virteen sovitetuilla toistuvilla sanoilla "You're not singing anymore". Kannattajat laulavat yleensä sitä enemmän, mitä paremmin joukkue pelaa. Pilkkalauluihin liittyvät myös laulut, joissa julistetaan jo suoranaisesti vihaa jotain toista ryhmää kohtaan. Veriviholliseen kohdistuvia lauluja voidaan laulaa, vaikka tämä joukkue ei vastassa olisikaan.

S.S.Lazio: "Finchè vedrai"
(Alkuperäinen sävel: Gianni Pettinati: "Bandiera gialla")
Kunnes näet
eteläkaarre, paskakaarre
Rooman kannattaja, viemärirotta
olet häpeäksi kaupungille¹⁹

Yleistä on varastaa vastapuolelle tärkeä laulu muuttamalla sanoja pilkkaaviksi, mutta kuitenkin niin, että alkuperäisen tunnistettavuus säilyy. Esimerkiksi S.S.Lazion kannattajien tunnuslaulu "Non mollare mai"²⁰ ("Älä anna koskaan periksi") on kääntynyt AS Roman kannattajien keskuudessa pilkkaavaan muotoon: "Non vincete mai", ("Te ette voita koskaan") tai tyllympään viestiin "Lazio merda alé" ("paska-Lazio, olé"). Vastaavasti S.S.Lazion kannattajien vastaus AS Roman kannattajien lauluun "Non smetterò mai di lottar" on kääntynyt muotoon:

S.S.Lazio: "Non smetterò mai d'insultar" ("En koskaan lopeta loukkaamista")
(Alkuperäinen sävel: Pooh: "Chi fermerà la musica")
En koskaan lopeta loukkaamasta
tuota sinun likaista paitaasi
menneisyys ei unohdu
te ette ole roomalaisia vaan napolilaisia
tässä kaupungissa, jossa olette vieraana²¹

Kun vastustaja on selvästi lyöty voittajajoukkueen pystyessä kierrättämään palloa pelaajalta toiselle, on yleistä, että kannattajat reagoivat härkätaisteluista otetulla käyttäytymismallilla: toreadorin väistettyä härän hyökkäyksen yleisön rooli on huutaa "Ole!" Vastustaja on väsyttetty ja yleisö odottaa lopullista kuoliniskua.

Koska laulut liittyvät jalkapallo-otteluun, on luonnollista, että laulut yrittävät vaikuttaa suoranaisesti peliin. Tämänäyttöiset laulut ovat yleensä lyhyitä, sanomaltaan jotain vaativia: esimerkiksi maalia, vaihtoa tai yksinkertaisesti vain joukkuetta yrittämään enemmän, taistelemaan. Rytmii on kuitenkin hyvin kes-

¹⁹ "Finchè vedrai / curva sud, curva de merda / romanista topo de fogna / sei la vergogna della città"

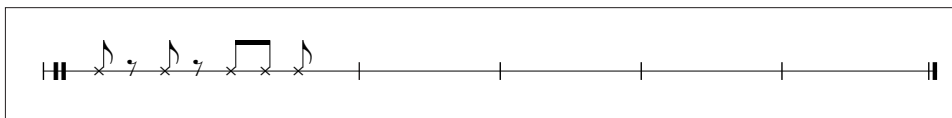
²⁰ Laulun melodia on Michael Jacksonin *You are not alone* -kappaleen kertosäkeestä.

²¹ "Non smetterò mai d'insultar / quella tua maglia lurida / il passato non si dimentica / voi non siete romani / ma napoletani / in questa città che vi ospita"

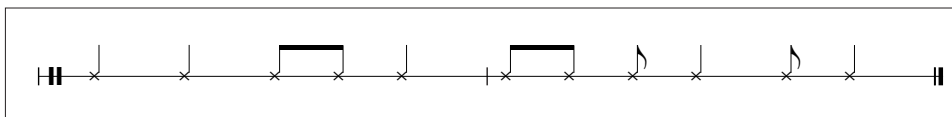




keinen elementti katsomomusisoinnissa, ja tyypillinen rytmisen kuvio toistuu hyvin samankaltaisena ympäri maailman:



Gino Stefani (1985: 86) kuvailee kirjassaan *Musiikillinen kompetenssi* tätä rytmia seuraavasti: "Sosiaalinen käytäntö, jossa tapaamme tämän rytmin on marssin kadenssi. [- -] Trumpetein ja sotilassoittokunnin soitettuna rytmikuviomme mukauttaa korkeudet, kestot, sointivärit kannustaviin merkityksiinsä." Jalkapallostadioneilla rytmi on usein seuraavassa muodossa (Kopiez & Brink 1999, 117):



Rytmiä käytetään herättämään joukkue taistelemaan sekä jonkinlaisena yleisenä kannustusrytminä, jossa rytmikuvion kahdella viimeisellä iskulla yleensä huudetaan joukkueen nimi.

Urheilusta puhutaan usein paitsi leikin (ks. yllä) myös sodan metaforana. Etenkin peliä sanallistettaessa tämä tulee hyvin esiin: puhutaan hyökkäyksestä, uskottavasta puolustuksesta tai rakennetaan muuria ja voitetaan verisiä taistoja. Lauluissakaan ei usein vältytä viittauksista väkivaltaan tai sen uhkaan. Lisäksi monien kannattajaryhmien nimissä on varsin voimakkaita viittauksia militarisuuteen tai taistelemiseen, kuten esimerkiksi "Sinikaarti" (Tampere United), "Red Army" (Manchester United) tai "Zulu Warriors" (Birmingham City).

Lauluissa voidaan kehottaa taistelemaan jopa kuolemaan saakka:

AS Roma: "Dobbiamo vincere" ("Meidän täytyy voittaa")

(Alkuperäinen sävel: Verdi: "La donna è mobile")

Meidän täytyy voittaa

Ja me voitamme

kuolemaan saakka taistelemme²²

Myös sotaelokuvista on otettu lauluja. Elokevasta *Kwai-joen silta* (ohj. David Lean, 1957) tuttu, Kenneth J. Alfordin eli F. J. Rickettsin vuonna 1914 säveltämä

²² "Dobbiamo vincere / e vinceremo / fino alla morte / combatteremo". Näissä sanoissa esiintyvä ilmaus "Vincere e vinceremo" on kuuluisa Benito Mussolinin sanonta, joka esiintyy myös esimerkiksi fasistilaulun *Addio mia piccola* sanoissa: "[--] io spero un giorno di tornar vicino a te / dobbiamo vincere e vinceremo/col nostro Duce per l'Italia e per il Re". Suomeksi: "toivon, että joku päivä palaan lähellesi / meidän täytyy voittaa ja me voitamme / Ducen kanssa Italian ja kunninkaan vuoksi".



marssi ”Colonel Bogey” tunnetaan elokuvassa käytetystä vihellysmelodiasta. Tunnistettavana sekin löytyy stadioneilta:

HJK: ”Klubi”

(Alkuperäinen sävel: Kenneth J. Alford: ”The Colonel Bogey March”)

Klubi, on jengi rautainen

Klubi, se sinivalkoinen

Klubi, siis super-Klubi

aivan mahtava H-J-K

Sotilasmarssina tunnettu vuorolaulun tyyppi, jossa esilaulaja laulaa lauseen ja muu osasto toistaa sen, löytyy sekin jalkapallokuorojen ohjelmistoista. Useissa lähteissä, kuten esimerkiksi Franco Giubilein (2007: 92) AC Milanin kannattajakuntaa kuvaavassa kirjassa *Ultimo stadio: Il romanzo degli ultras del Milan*, viitataan Stanley Kubrickin ohjaamaan elokuvaan *Full Metal Jacket* (1985), jossa tämänkaltaisen marssilaulu esiintyy. AC Milanin kannattajien laulamana se on muuttunut seuraavan muotoon:

Olemme punamustat

Mutta keitä perkeleitä te olette

Me täällä olemme milanolaisia

Ja teille ei ole tiedossa sääliä

Kun Milan tekee maalin

Tämä stadion räjähtää

Kaarteesta nousee ultrien laulu...

Olemme Punamusta-armeija

Ja koskaan kukaan ei meitä pysäytä

Tulemme olemaan aina täällä, silloin kun Milan pelaa

Hyvä Milan, voitat jälleen ultrille...²³

Lopuksi

Laulukulttuuri on jalkapallossa laaja ja rikas alue, joka saa voimansa paitsi jalkapallostaan itsestään myös sitä ympäröivästä yhteiskunnasta ja kulttuurista sekä erityisesti ihmisen tarpeesta tarkkailla ja määrittää omaa identiteettiään. Edellä on tuotu esille muutamia keskeisiä tapoja, joilla jalkapallolaulujen identiteettiteknologinen funktio käytännön tasolla toteutuu. Kuten mainitsin alussa, musiikintutkimuksen kannalta nämä laulut ovat olleet toistaiseksi lähes tutkimatonta aluetta. Päämääränäni onkin ollut tuoda tämä keskeinen musiikin käyttö- ja esiintymiskonteksti musiikintutkimukselliseen keskusteluun.

²³ ”Rossoneri siamo noi / ma chi cazzo siete voi / noi del milan siamo quà / e per voi non c’è pietà / quando il Milan segnerà / questo stadio esploderà / dalla curva s’alzerà / la canzone degli ultrà... / Siamo l’armata Rossonera / e mai nessun ci fermerà / noi saremo sempre quà / quando il Milan giocherà / forza Milan vinci ancora / per gli ultras....”





Vaikuttaa siltä, että jalkapallokulttuuri on maailmanlaajuisesti varsin yhtenäisen juuri musiikin kautta: monet samat melodiat soivat stadioneilla maasta ja kielestä riippumatta. Tärkeäksi erottavaksi tekijäksi nousee laulujen teksti, joka tuo samana pysyvään musiikkiin lokaalit erot paikasta ja kannatettavasta joukkueesta riippuen. Voidaankin ajatella, että globaalissa mittakaavassa nimenomaan *musiikki* on jalkapallokannattajien keskeisimpiä identiteettitekijöitä.

Tutkittaessa jalkapallolauluja pitää tutustua tutkimuskohteen (laulujen) lisäksi myös muuhun kulloinkin kyseessä olevan alueen kulttuuriin, jotta laulujen monitasoiset viittaukset ja merkitykset olisivat ymmärrettävissä. Osa lauluista kumpuaa aina paikallisesta kulttuurista, ja omaperäisyys nähdään lajikulttuurissa hyvin arvokkaana asiana. Ja sitähän kannattajat lauluillaan haluavat kertoa: mitä ja keitä ”me” olemme suhteessa muihin. Jalkapallolaulujen signifiikaatio on siten suuri, ja sitä voi verrata laadultaan – joskaan ei määrältään – kansallislaulujen vaikutukseen ihmisten identiteetteihin.

Lopulta laulut ovat myös eräänlaisia olemassaolon merkkejä: on tärkeää täyttää stadion äänellä, elämisen ilmauksilla, metelillä, organisoidulla tai organisoimattomalla. Jacques Attali (1985: 3) kirjoittaa: ”[– –] elämä on täynnä meteliä ja kuolema yksin on hiljainen.” Yleisön eräänlainen kirjoittamaton velvollisuus, jopa tarve, onkin tuoda ääntä katsomoon: ”Mikään ei ole vähemmän tyhjä kuin tyhjä stadion. Mikään ei ole vähemmän mykkä kuin tyhjä katsomo” (Galeano 2000: 28).

Lähteet

- Anttila, Jorma 2007. *Kansallinen identiteetti ja suomalaisiksi samastuminen*. Sosiaalipsykologisia tutkimuksia 14. Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitos. Helsinki: Yliopistopaino.
- Attali, Jacques 1985 [1977]. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis & London: The University of Minnesota Press.
- Bulmer, Larry & Rob Merrills 1992. *”Dicks out!” The Definitive Work on British Football Songs*. Bexhill-on-Sea, East Sussex: Chatsby Publishing.
- Dal Lago, Alessandro & Rocco De Biasi 1999 [1994]. Italian football fans: Culture and Organization. Richard Giulianotti – Norman Bonney – Mike Hepworth (toim.) *Football, Violence and Social Identity*. London & New York: Routledge.
- Foer, Franklin 2005. *Jalkapallon maailmanselitys*. Helsinki: Like.
- Foot, John 2006. *Calcio: A History of Italian Football*. London: Fourth Estate.
- Futrell, Alison 2006. *The Roman Games. Historical Sources in Translation*. Padstow, Cornwall: Blackwell Publishing.
- Galeano, Eduardo 2000 [1995]. *Jalkapallon valossa ja varjossa*. Jyväskylä: Nemo.
- Giubilei, Franco 2007. *Ultimo stadio. Il romanzo degli ultras del Milan*. Reggio Emilia: Aliberti editore.
- Hall, Stuart 2005. *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- Heinonen, Harri 2005. *Jalkapallon lumo: Tutkimus suomalaisesta Everton-faniudesta*. Jyväskylä: Atena.
- Huizinga, Johan 1984 [1938]. *Leikkivä ihminen*. Juva: WSOY.



- Irwin, Colin 2006. *Sing When You're Winning. Football Fans, Terrace Songs and a Search for the Soul of Soccer*. London: André Deutsch.
- Kaaria, Satu 2007. Barcelonan kotistadion Camp Nou on yhä poliittinen näyttämö. *Helsingin Sanomat* 22.9.2007, B20.
- Kanerva, Juha – Antti O. Arponen – Markku Heinonen – Juha Tamminen – Vesa Tikander 2003. *Jalkapallon pikkujättiläinen*. Helsinki: WSOY.
- Klinge, Matti 1999 *Suomen sinivalkoiset värit. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä*. Keuruu: Otava.
- Kopiez, Reinhard & Guido Brink 1999 [1998]. *Fußball-Fangesänge: eine FANomenologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Koski, Sami – Mika Rissanen – Juha Tahvanainen 2004. *Antiikin urheilu: Olympian kenttää Rooman areenoille*. Jyväskylä: Atena.
- Kuper, Simon 2000 [1994]. *Matka pallon ympäri*. Jyväskylä: Nemo.
- Kurkela, Kari 1993 *Mielen maisemat ja musiikki. Sibelius-Akatemia. Musiikin tutkimuslaitos*. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Kärjä, Antti-Ville 2005. "Varmuuden vuoksi omana sovituksena": Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä. Suomen Etnomusikologisen Seuran Julkaisuja 13. Turku: k&h.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti: Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Suomen Etnomusikologisen Seuran Julkaisuja 6. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Leppänen, Taru 2007. Populaarimusiikin yleisön identiteettejä kartoittamassa. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.) *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino. 268–290.
- Martin, Simon 2004. *Football and Fascism: The National Game under Mussolini*. Oxford (UK) & New York: Berg.
- Robson, Gary 2000. "No one likes us, We don't care": *The Myth and Reality of Millwall Fandom*. Oxford (UK) & New York: Berg.
- Roivas, Marianne 2007. "Uusi jalkapallokirjoitus" ja brittiläisen jalkapallokulttuurin muutos. Hannu Itkonen & Arto Nevala (toim.) *Kuningaspelin kentät: Jalkapalloilu paikallisena ja globaalina ilmiönä*. Helsinki: Gaudeamus. 173–186.
- Räihälä, Osmo Tapio 2002. Miksi en tiedä, vaikka tiedän etten tiedä. Pekka Hako (toim.) *Minä, säveltäjä 1*. Helsinki: Summa. 194–205.
- Soikkeli, Markku 1996. Veljeys, veljeys ja veljeys: homososiaalisuus länsimaaisessa kulttuurissa. *Kulttuurintutkimus* 13 (4) (Luettu 15.11.2007 internet-osoitteessa <http://www.uta.fi/~csmaso/veljeys.htm>.)
- Starck, Gustaf 1697. *De Pancratio*. Turun Akatemian väitöskirja.
- Stefani, Gino 1967. *L'espressione vocale e musicale nella liturgia. Gesti –Riti – Repertori*. Torino: Elle Di Ci.
- Stefani, Gino 1985 [1982]. *Musiikillinen kompetenssi: Miten ymmärrämme ja tuotamme musiikkia*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja no 3. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston monistuskeskus.
- Suutari, Pekka 2000. *Götajoen jenkka: Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana*. Helsinki & Tukholma: Suomen Etnomusikologinen Seura & Ruotsin-suomalainen arkisto.
- Tiihonen, Arto 2002. *Ruumiista miestä, tarinasta tulkintaa: oikeita miehiä – ja urheilijoita?* Liikunnan ja kansanterveyden julkaisuja 134. Jyväskylä: LIKES
- Uimonen, Heikki 2005. *Ääntä kohti: Ääniympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*. Acta Universitatis Tamperensis 1110. Tampere: Tampereen yliopisto.

Internet-lähteet

<http://www.fangesaenge.de> (Luettu 26.8.2007)



<http://www.asromaultras.it> (Luettu 26.8.2007)
http://www.asromaultras.it/dairioni_foglio.jpg (Luettu 26.8.2007)
<http://www.mikseri.net/artists/molohasardi.35048.php> (Luettu 26.8.2007)
<http://www.ktp.kymp.net/jalkapallo/multimediaa/KTP%20tai%20kualema.mpg> (Luettu 26.8.2007)
<http://ultraboyz.net/> (Luettu 26.8.2007)

Football songs as constructors of a fan identity

Music has a significant role in the football world and especially in the fan culture. During the matches, football supporters perform chants and songs at the stadiums. Songs are very diverse. For instance, some may express the joy and celebration while others are made purely for insulting the other team and their fans. Most of the songs base on well-known tunes, like "The Battle Hymn of The Republic" or The Beatles' "Yellow Submarine", and the most popular melodies can be found at the stadiums all over Europe. The aim of this article is to find out the ways the supporters use music for expressing, defining, and constructing their collective identities. In addition, the article focuses on the history of football songs and fan culture as well as on the different functions and origins of the songs in question.

FL Petri Tuovinen (petri.tuovinen@helsinki.fi) työskentelee tutkimussihteerinä Kansalliskirjastossa ja valmistelee väitöskirjaa jalkapallofanien lauluista Helsingin yliopiston taiteiden tutkimuksen laitoksella, musiikkitieteen oppiaineessa.

Mitä musiikinopetukselle kuuluu?

Selvitys musiikkikasvattajien työtilanteesta ja musiikin asemasta kouluissa

Päivi-Sisko Eerola

1 Johdanto

Miten koulutusmäärien mitoituksen ennustaminen onnistuu vuosien päähän tulevaisuuteen? Miten opettajien tarjonta ja kysyntä kohtaavat toisensa maantieteellisesti ja ajallisesti? Ammattitaitoisia opettajia tulisi riittää tasapuolisesti maan joka kolkkaan. Liikakoulutus on kansantaloudellisesti tuottamatonta ja opiskelijan tulevaisuuden kannalta turhauttavaa, mutta toisaalta ylimääräistä varantoa tulee olla tietty määrä opettajien virkavapauksien ja sijaisuuksien järjestelyjä varten.

Mitä tulee työpaikkojen ja opintojen aloituspaikkojen määrän arviointiin, on musiikkikasvatus musiikin yliopistokoulutuksesta tarkimman arvioinnin ja seurannan alla. Keskustelu musiikkialan koulutustarpeesta koskettaa lastensa opetuksesta kiinnostuneita kansalaisia ja alalle hakeutuvia nuoria – ei vain koulutuksen järjestäjiä, ammattiyhdistyksiä ja musiikkilehdistöä. Opiskelemaan hakeutuvalla nuorella on lohdullista, että musiikkialalla on nyt aloituspaikkoja enemmän kuin 10 vuotta sitten, kun ammattikorkeakouluja perustettiin, mutta valmistumisen jälkeinen tilanne työnhakuineen ei välttämättä ole yhtä valoisa.

Tämän työn *pääasiallisena tavoitteena* oli selvittää Jyväskylän yliopistosta valmistuneiden musiikkikasvattajien sijoittuminen työelämään.¹ Haluttiin saada tietoa muun muassa siitä, missä määrin musiikkikasvattajat sijoittuvat opettajiksi peruskouluihin ja lukioihin, missä määrin he toimivat koulujen sijaan soitonopettajina ja missä määrin musiikkikasvattajat siirtyvät kokonaan pois musiikkialalta. Lisäksi haluttiin kysyä sitä, edellyttääkö töihin pääsy nykyään sitä, että on muitakin musiikki- ja opetusalan tutkintoja ja kelpoisuuksia kuin pelkkä maisterin tutkinto musiikkikasvatuksesta? Vaikuttaako tutkintokokonaisuus siihen, millaisiin tehtäviin valmistuneet ovat päätyneet? Edelleen, tarkoituksena oli selvittää, minne puolin Suomea musiikkikasvattajat ovat sijoittuneet; kattavatko Jyväskylästä valmistuneet vain pienen siivun Väli-Suomea vai onko koulutuksen vaikutuspiiri laajempi?

¹ Tämä selvitys on osa opetusministeriön rahoittamaa yliopiston rakenteellisen kehittämisen toimenpideohjelmää.



Vaikka kyseessä on eräänlainen tapaustutkimus, jossa selvityksen kohteena oli hyvin tarkkaan rajattu musiikkikasvattajien joukko (Jyväskylästä valmistuneet), oli kyselyllä – ja siten myös tällä artikkelilla – myös *yleisempiä yhteiskunnallisia ja koulutuspoliittisia tavoitteita*. Ensinnäkin, haluttiin saada tietoa opettajien täydennyskoulustoitteista sekä musiikinopetuksen tilasta nykykouluissa ylipäätään. Pyrittiin myös saamaan selville, mitä tavoitteita musiikinopettajat näkevät oppiaineellaan yleensä olevan ja miten nämä tavoitteet näkyvät musiikintunneilla. Kyseessä on ajankohtainen keskustelunaihe, sillä lukuaineiden kasvattaessa tuntimääriään taitoaineet ovat aika ajoin joutuneet puolustamaan paikkaansa kouluaineena ja artikuloimaan selkeitä ja hyödyllisiä tavoitteita. Toisaalta, perehtymällä yhden oppiaineen *kaikkien* valmistuneiden sijoittumiseen – kuten tässä selvityksessä on tehty – voidaan nähdä laajemmin, mitä muutoksia ajan myötä on tapahtunut joko henkilöiden tai yhteiskunnan tasoilla. Vaikka oppilaitokset seuraavat yleensä valmistuneiden sijoittumista lyhyellä aikavälillä, ei työurien pidemmän aikavälin kehittyminen ole ollut useinkaan tiedossa.

Mainittujen yleisemmän tason tavoitteidensa myötä tämän raportin tarkoitus on siis herättää laajempaa keskustelua musiikkikoulutuksen painopisteistä. Koska yhden artikkelin puitteissa ei ole mahdollista käsitellä perusteellisesti kaikkia niitä teemoja, joita selvityksessä nousi esille, on tällä artikkelilla myös vahva *orientoiva tavoite*: siinä halutaan – Jyväskylästä valmistuneiden tarjoaman informaation avulla – tuoda aineksia ja lähtökohtia uusille musiikinopetuksen nykytilaa koskeville tutkimuksille.

1.1 Musiikinopetus kouluissa

Musiikki on peruskoulussa kaikille yhteinen oppiaine, jota pääsääntöisesti opettaa alaluokilla luokanopettaja, yläluokilla ja lukiossa musiikin aineenopettaja. Valtiohallinnon tasolla määritellään paitsi peruskoulun ja lukion musiikinopettajien kelpoisuusvaatimukset myös musiikinopetuksen opetussuunnitelman perusteet sekä musiikin vuosittaiset tuntimäärät. Viimeksi tuntimäärät on määriteltä opetussuunnitelman perusteissa lukioon vuonna 2003 (VNA 2002/955) ja peruskouluun vuonna 2004 (VNA 2001/1435). Pakollisten tuntien määrä on sama kuin vuoden 1993 tuntijaossa, mutta esitystapa on muuttunut yhtenäiseen peruskouluun siirtymisen myötä. Musiikkia opetetaan peruskoulussa pakollisena oppiaineena yksi tunti viikossa 7. luokalle asti, minkä jälkeen musiikki jää valinnaiseksi taitoaineeksi. Valinnaisten musiikintuntien määrää on mahdotonta arvioida pelkästään tuntikehyksen perusteella, sillä kunnat ja yksittäiset koulut voivat ratkaista, paljonko musiikille annetaan lisätunteja. Musiikkiin erikoistunut aineenopettaja astuu siis oppilaiden elämään varsin myöhäisessä vaiheessa. Tutkimuksissa (ks. esim. Lamont 2002) on esitetty, että mm. soitonopetus tulisi aloittaa viimeistään vuotta ennen yläkouluun siirtymistä, jotta harrastus säilyisi. Tällä perusteella aineenopettaja astuu kuvaan ehkä siis liian myöhään. Musiikin aineenopettajan keskeisin haaste kiteytyykin yhteen kouluvuoteen (7. luokka), jonka aikana oppilaille tulisi antaa monipuolinen katsaus musiikkiin riittämään tarvittaessa koko loppuelämäksi.

Opetussuunnitelmien perusteissa kuvataan musiikinopetuksen tavoitteita ja hyvää taitotasoa sekä luetellaan työmuotoja. Paikallisella tasolla opettajalle jää paljon valinnanvaraa, sillä musiikki ei kuulu valtakunnallisesti arvioitaviin oppiaineisiin, kuten esim. ylioppilaskirjoituksen aineet. Musiikki mainitaan Opetushallituksen laatimissa opetussuunnitelman perusteissa esiopetuksesta lukiokoulutukseen (ks. Opetushallitus 2000; 2003; 2004a; 2004b). Musiikinopetuksen tavoitteita ovat mm. kuuntelemisen, laulamisen, soittamisen, musiikkikulttuurien ja musiikin rakennuselementtien oppiminen. Opetukselle on asetettu tavoitteeksi myös nk. ei-musiikillisia tavoitteita, kuten tunnekasvatus, sosiaalisten taitojen ja luovuuden kehittämistä. Jo Uno Cygnaeus perusteli laulunopetusta suomalaisen kansakoulun ohjelmassa – ei vain virkistyksenä ja musiikillisilla tavoitteilla, vaan myös – sivistyksen ja kasvatuksen työkaluna (ks. Pajamo 1976), mitä mainitut luovuuskasvatus, sosiaalinen kasvatus ja tunnekasvatuskin ovat. Aivan kuin musiikille yritettäisiin etsiä olemassaolon oikeutustaan muihin kouluaineisiin – erityisesti matematiikkaan ja luonnontieteisiin – liittyvien siirtovaikutusten vuoksi (Schellenberg 2006). Niinpä musiikin ammatillaisetkin sortuvat perustelemaan musiikinopetusta ei-musiikillisilla hyödyillä (lähinnä USA:ssa, mistä heitä on myös kritisoitu (ks. Bumgarner 2002).

1.2 Musiikinopettajakoulutus

Musiikin aineenopettajaksi on Suomessa mahdollista opiskella kolmessa yliopistossa: Sibelius-Akatemiassa vuodesta 1957 (sisäänotto 25–35 opiskelijaa / vuosi), Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella vuodesta 1982 (sisäänotto 25) ja Oulun yliopistossa vuodesta 1993 lähtien (sisäänotto 18). Taulukko 1 osoittaa, että musiikkikasvatuksesta valmistuu vuosittain yhteensä 40–50 maisteria. Aineenopettajakoulutus ei ole kuitenkaan riittänyt kattamaan koko maan tarvetta pätevistä musiikinopettajista. Päätoimisten musiikinopettajien rinnalla koulutehtäinkin myös luokanopettajia, joilla on kelpoisuus musiikin aineenopettajaksi. Näitä koulutuksia on Oulun ja Jyväskylän lisäksi mm. Turussa ja Savonlinnassa. Ennen Jyväskylän ja Oulun koulutusten alkamista musiikinopettajan poikkeuskoulutus tarjosi väylän vastaavaan koulutukseen (Ruismäki 1991).

	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Jyväskylä ¹	15	10	12	13	15	15
Oulu ²	10	8	12	12	10	13
Sibelius-Akatemia ³	25	21	22	23	20	41 ⁴
Yhteensä	50	39	46	48	45	69

Lähteet: 1) Humanistinen tiedekunta, Jyväskylän yliopisto, 2) Kasvatustieteellinen tiedekunta, Oulun yliopisto, 3) Opetuksen ja tutkimuksen tukipalvelut, Sibelius-Akatemia. 4) Poikkeama valmistuneiden määrässä johtuu opiskelijoiden aktivoitumisesta uuden tutkintoasetuksen voimaantulon lähestyessä (Kaasinen 2007).

Taulukko 1. Vuosina 2001–2006 valmistuneet musiikkikasvattajat oppilaitoksittain.



Musiikkikasvatuksen opintoja voi maisterintutkinnoissa olla erisuuruisia kokonaisuuksia. Minimissään musiikkikasvatuksen aineenopettajan kelpoisuuden voi hankkia 60 opintopisteen laajuisella sivuaineella esim. luokanopettajatutkinnon sisällä. Yhdessä maisterin tutkinnon ja pedagogisten opintojen (60 op) kanssa se antaa aineenopettajan kelpoisuuden peruskouluun ja lukioon, kun musiikki on 2. opetettavana aineena. Sivuaineopintoja on mahdollisuus täydentää syventävillä opinnoilla (minimissään 60 op, sisältäen 20 op:n sivututkielman), jolloin aineenopettajan kelpoisuus koskee myös lukion ensimmäistä opetettavaa ainetta (VNA 1998/986).

1.3 Aiempi tutkimus

Musiikkikasvattajien sijoittumisselvitys liittyy koulutuksen arviointitutkimukseen, jota edustavat mm. työelämä tutkimus sekä opettajien tarvekartoitukset. Musiikkialan työllisyys ja koulutuksen mitoitus ovat kiinnostaneet ammattikuntaa ja koulutustahoja vuosittuhannen vaihteen molemmin puolin, mitä varten opetusministeriö asetti vuonna 2002 niin kutsutun Murron työryhmän kartoittamaan työpaikkoja ja koulutustarvetta koko musiikkialalta. Selvitysryhmä (ks. Murto 2002) arvioi musiikkialalla olevan n. 10 000 henkilötyövuotta, jotka jakaantuvat soitonopetukseen (2 400 henkilöä), koulun musiikinopetukseen (1 000), ammatilliseen koulutukseen (800), orkestereihin (1 500), keikkamuusikkoihin (2 000), kirkkomuusikkoihin (1 000) ja muihin, käsittäen teatterin, median ja levy-yhtiöt (1 300). Paula Karhunen on puolestaan selvittänyt Sibelius-Akatemiassa opiskelleiden työhönsijoittumista (Karhunen 1998) sekä ammatillisesta koulutuksesta valmistuneiden sijoittumista (Karhunen 2005).

Musiikkialan työllisyyden yksi ongelma on selvitysten mukaan vajaatyöllisyys ja tästä johtuva heikko toimeentulo (Murto 2002; Karhunen 2005). Osa-aikaiset työpaikat, kuten keikkamuusikot ja tuntiopetus eivät yksinään elätä tekijöitään, mutta ammattilaisten vajaatyöllisyys ei paljastu tilastoissa. Musiikkialan tilanteen hahmottaminen valmiiden tilastojen pohjalta on poikkeuksellisen haasteellista senkin vuoksi, että alan työntekijöitä valmistuu musiikkialalta, kulttuurialalta, humanistiselta alalta ja kasvatusalalta. Tämänkin musiikkikasvattajia koskevan selvityksen jälkeen jää musiikkialan koulutuksesta kartoittamatta sellaisia muissa yliopistoissa kuin Sibelius-Akatemiassa opetettavia oppiaineita, kuten musiikkitiede tai etnomusikologia. Nämä ovat tässä yhteydessä sikäli merkittäviä koulutusaloja, että valmistuneet toteuttavat osin samoja työnkuvia kuin raportissa tutkitut musiikkikasvattajatkin.

Valtiohallinnossa määritellään korkeakoulutuksen aloituspaikkojen määrä, eli tehdään päätökset siitä, montako musiikkikasvattajaa vuosittain tarvitaan täyttämään maan musiikinopettajatarve. Päätöksenteon helpottamiseksi tehdään opettajatarvekartoituksia, eli seurataan valmistuneiden ja eläkkeelle siirtyvien määriä. Opetushallitus ja opetusministeriö ovat pitkälti olleet vastuussa opettajien tarvekartoitusten tuottamisesta, mikä onkin toiminut hyvin, sillä onhan näillä tahoilla parhaat yhteydet kouluihin. Opetushallitus ja opetusministeriö ovat viimeksi kartoittaneet maamme opettajakuntaa vuosina 1999, 2002 ja



2005 (Rönnerberg 2000; Opettajatarvetyöryhmä 2003; Kumpulainen 2005), ja niiden ennustukset ulottuvat tällä hetkellä vuoteen 2020.

	Musiikinopettaja	joista muodollisesti epäkelpoisia	joista eläkkeellä v. 2020
1999 ¹	791	324	200
2002 ²	629	145	Ei annettu
2005 ³	641	Ei annettu	158

Lähteet: 1) Rönnerberg 2000, 2) Opettajatarvetyöryhmä 2003, 3) Kumpulainen 2005.

Taulukko 2. Musiikinopettajien määrä lukioissa ja peruskouluissa.

Taulukkoon 2 on merkitty, montako musiikinopettajaa selvityksissä löytyi, sekä heidän kelpoisuutensa ja eläkkeelle siirtymisensä – mikäli se oli tiedossa. Vuoden 1999 kartoituksessa kouluja oli 4572, myöhemmissä kartoituksissa tätä lukua ei ole annettu. Kahdessa ensimmäisessä selvityksessä (1999 ja 2002) on kirjattu ylös vastausprosentti, joka oli kummassakin tapauksessa lähes 100 % (99,2 % ja 99,7 %). Musiikinopettajien määrän tipahtaminen viidenneksellä kolmessa vuodessa saattaisi selittyä tiedonhankintamenetelmillä, mutta selvityksistä ei käy ilmi, mistä asia voisi johtua. Raportit eivät myöskään paljasta, miten epäpätevät ja eläkkeelle siirtyvät musiikinopettajat maantieteellisesti sijoittuvat. Epäpätevien määrä on suuri, vaikka tippuukin kolmessa vuodessa 40 %:sta 23 %:iin. Vielä 1980-luvun puolivälissä 60 % Turun ja Porin läänissä toimineista musiikinopettajista oli epäpäteviä, Keski-Suomessa luku oli 70 % ja Lapissa 90 % (ks. Laitinen 1989: 23).

Keskimmäisessä selvityksessä (Opettajatarvetyöryhmä 2003) on annettu selkeitä lukuja siitä, paljonko musiikinopettajakoulutukseen tulisi valita uusia opiskelijoita vuosina 2003–2008. Selvitys ehdottaa viiden vuoden sisäänotoksi 140–150 suomenkielistä ja 11–15 ruotsinkielistä opiskelijaa. Tänä vuonna julkaistussa selvityksessä (Opetusministeriö 2007) palataan näihin lukuihin ja ehdotetaan vuosittaiseksi tarpeeksi 19 uutta musiikinopettajaa. Ehdotuksen toteuttaminen olisi tarkoittanut nykyisen sisäänoton puolittamista, mutta käytännössä ministeriö myönsi muun muassa Jyväskylän koulutukselle lisäpaikkoja vuosina 2002–2005 ja 2007.

Koulujen opetuksen tilaa laajasti kartoittaneen OPEPRO-hankkeen päätteeksi vuonna 2000 ehdotettiin tiettyjen tarvekartoitusten siirtämistä opettajakoulutuksen järjestäjien taholle.

Ainakin tiettyjen erityisryhmien [mm. musiikinopettajat] koulutustarpeen ennakointi on määriteltävissä heidän koulutuksestaan vastaavien yliopistojen tai korkeakoulujen tehtäväksi. [–] Tällöin jokin yliopisto vastaisi esimerkiksi erityisopettajien laadullisen ja määrällisen koulutustarpeen ennakoinnista, joku toinen musiikinopettajista jne. Kun samaa koulutusta järjestetään useassa yliopistossa, olisi koordinaatioon kiinnitettävä erityistä huomiota ja sovittava päävastuussa olevasta tahosta. (Luukkainen 2000: 348.)

Esityksen mukaista valtakunnallista koordinointia ei valtion taholta valitettavasti ole annettu. Yliopiston rekrytointipalvelut ovat itsenäisesti tehneet selvityksiä opiskelijoiden töihin sijoittumisesta. Näissä on jatkuvasti todettu mm. Jyväskylän yliopistosta valmistuneiden musiikkikasvattajien erinomainen työllisyys (Kaakkunen 2001; Juuti 2003; Lavikainen 2006), mikä kertonee musiikinopettajien jatkuvasta tarpeesta. Murron työryhmän (2002) selvityksessäkin tulevaisuuden koulutustarve musiikkialalla perustui koulutuksenjärjestäjien arvioihin, mikä tuotti ymmärrettävästi positiivisen lopputuloksen. Laitinen (1989) esittää havainnollisen esimerkin keskushallinnon ja musiikkialan toisistaan poikkeavista käsitksistä 1970-luvulta: kun yleisissä arvioissa (Komiteanmietintö vuodelta 1972) ilmoitetaan vuosittaiseksi musiikinopettajan tarpeeksi 9, musiikkialan edustajat arvioivat vuosittaiseksi tarpeeksi yli 70 (ks. Laitinen 1989).

2 Tutkimusaineisto

Kysely toteutettiin verkkokyselynä Jyväskylän yliopiston verkko-opetusympäristössä. Kyselyjoukko koostui kaikista Jyväskylän musiikkikasvatuksen oppiaineesta vuosina 1982–2006 valmistuneista maistereista sekä Jyväskylän kasvatustieteellisestä tiedekunnasta valmistuneista luokanopettajista, jotka ovat suorittaneet musiikkikasvatuksesta niin kutsutun pitkän sivuaineen. Kyselystä ilmoitettiin sähköpostilla 102:lle ja lopuille 116:lle kirjeellä (valmistuneita oli kaiken kaikkiaan 218).

	Määrä	Naisten osuus (%)	Väli-Suomessa asuvien osuus (%)
Kyselyjoukko	218	71 %	81 %
Vastaajajoukko	111 (50,9 %)	68,5 % (N=76)	81,1 % (N=90)

Taulukko 3. Kyselyjoukko ja annetut vastaukset.

Vastauksia saatiin 111 musiikkikasvattajalta, jolloin vastausprosentti oli 50,9 %. Taulukosta 3 voidaan nähdä, että vastaajajoukko edusti kyselyjoukkoa varsin hyvin. Naisten ja välisuomalaisten edustus oli vastaajajoukossa yhdenmukainen kyselyjoukon kanssa. Väli-Suomessa asuviksi katsottiin kyselyjoukosta muut kuin 0- ja 9-alkuisilla postinumeroalueilla asuvat; vastaajajoukossa Väli-Suomen osuus laskettiin poistamalla Uudenmaan ja Itä-Uudenmaan sekä Pohjois-Pohjanmaan, Kainuun ja Lapin vastaukset. Vastaajajoukko oli varsin nuorta, sillä keskimääräinen ikä oli 35,5 vuotta. Ainoastaan neljän 50 vuotta täyttäneen vastaajan voisi olettaa olevan eläkkeellä vuoteen 2020 mennessä. Verrattuna muuhun opettajakuntaan Jyväskylästä valmistuneet musiikinopettajat ovatkin nuoremmasta päästä. Viisi vuotta aiemmin perusopetuksen rehtoreista ja päätoimisista opettajista 32,4 % oli vähintään 50-vuotiaita (Opettajatarvetyöryhmä 2003). Vastaajien nuoren iän voi otaksua olevan seurausta koulutusohjelman iästä. Vuonna 1982 alkaneen koulutusohjelman opiskelijat ovat pääsääntöises-

ti kirjoittaneet ylioppilaksi 1980-luvulla tai sen jälkeen eli he ovat syntyneet 1960-luvulla tai sen jälkeen.

Vastaajien joukossa oli vuodesta 1986 lähtien valmistuneita joka vuodelta. Viimeisen 10 vuoden sisällä valmistuneiden vastauksia oli määrällisesti eniten, mutta suhteutettuna valmistuneiden määrään vastausprosentti oli lähellä keskiarvoa. 2000-luvulla valmistuneiden vastausprosentti on 55 % (ks. Taulukko 4), 1990-luvulla valmistuneiden vastausprosentti on 49,1 % ja 1980-luvulla vastausprosentti on 45,5 %. Eri vuosikymmeninä valmistuneiden vastausprosentissa ei siis suuria eroja ole.

	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Valmistuneet (N)	15	10	12	13	15	15
Vastanneet (N)	6	6	5	9	9	9
Vastaus-%	40 %	60 %	41,7 %	69,2 %	60 %	60 %

Taulukko 4. 2000-luvulla valmistuneet ja heidän vastauksensa.

Katota arvioitaessa voidaan pohtia, jättivätkö sellaiset vastaamatta, joilla ei ollut työpaikkaa tai jotka olivat kouluttaneet itsensä uudelle alalle ja työllistyneet kauas alkuperäisestä koulutuksestaan. Vai vastasivatko paremmin ne, joilla on positiivisia mielikuvia musiikkikasvatuksen opiskelusta ja joilla mahdollisesti on intoa olla mukana kehittämässä koulutusta edelleen? Olipa vastaamattomien joukko millainen tahansa, saatiin kyselyllä hyvä läpileikkaus kyselyjoukosta, kun sitä arvioidaan sukupuolen, maantieteellisen asuinpaikan ja valmistumisvuoden mukaan.

3 Tulokset

3.1 Musiikkikasvattajien työllisyys

Kyselyn päätarkoituksena oli siis selvittää, miten musiikkikasvatuksesta valmistuneet ovat työllistyneet ja mihin tehtäviin he ovat sijoittuneet. Vastaajista 95 (85,6 %) kertoi olevansa työelämässä. Työelämän ulkopuolella olevat 16 vastaajaa jakaantuivat perhevapailta oleviin (10), opiskelijoihin (5) ja työttömiin (1). Kyselyn perusteella työttömyysprosentti olisi siis 0,9 %. Musiikkikasvattajat tuntuvat olevan innokkaita kouluttautujia, mistä kertonee se, että ainut kyselyyn vastannut työtön kertoi myös opiskelevansa parhaillaan.

Seuraavaksi kysyttiin, mihin työssäolijat olivat sijoittuneet. Taulukkoon 5 on merkitty vastaajien työllisyystilanne. 95 vastaajasta 67 työskenteli kouluisa. Kaikki eivät toimineet musiikinopettajina, sillä osa toimi luokanopettajina ja rehtoreina, mutta kaikilla oli musiikintuntejakin. 17 vastaajaa toimi muun musiikinopetuksen parissa (musiikkiopistot, vapaa sivistystyö ja ammattiin valmentava koulutus). Vastaajista 8 puolestaan toimi musiikin asiantuntijatehtävissä mm.

korkeakoulusektorilla ja musiikkiteollisuudessa. Vain 3 toimi täysin musiikkialan ulkopuolella lähinnä viestinnän parissa.

	Töissä	Työelämän ulkopuolella*	Yhteensä
Koulun opettajana	67	7	74
Muussa musiikinopetuksessa	17	5	22
Musiikin asiantuntijana	8	1	9
Musiikkialan ulkopuolella	3	3	6
Yhteensä	95	16	111
	85,6 %	14,4 %	

* Työelämän ulkopuolella olevat vastaajat on merkitty tietyn ammatin edustajaksi sen mukaan, millaisesta työstä he ovat virkavapaalla tai mitä ovat tehneet viimeksi töissä ollessaan.

Taulukko 5. Musiikkikasvatuksesta valmistuneiden työllisyystilanne.

Vastausten perusteella voidaan sanoa, että koulutus on taannut musiikkikasvattajille hyvin työpaikkoja, kun työttömyysprosentti on niinkin alhainen. Lisäksi voidaan todeta, että Jyväskylän musiikkikasvatuksesta valmistuneet ovat sijoittuneet musiikkikasvatuksen asiantuntemusta edellyttäviin ammatteihin, sillä musiikinopettajina kouluissa ja muissa oppilaitoksissa sekä musiikin asiantuntijatehtävissä työskentelee parhaillaan 82,9 % vastaajista.

3.1.1 Musiikintuntien määrä

Musiikkikasvattajat ilmoittivat opettavansa musiikkia paitsi peruskouluissa ja lukiossa myös musiikkiopistoissa, kansalais-/työväenopistoissa, yksityisissä musiikkikouluissa sekä ammatillisessa koulutuksessa (yliopistot, ammattikorkeakoulu, konservatoriot). Onkin syytä ottaa tarkasteluun mukaan koulussa musiikkia opettavien 67 vastaajan lisäksi myös ne 17 henkilöä, jotka opettavat musiikkia muualla. Monen osalta työ käytännössä jakaantuu monen eri tason oppilaitoksen kesken.

	Opettajia	Tunnit/vko min-max	Tunnit/vko keskimäärin	Keskihajonta
Lukio	37	1–27	9,3	6,3
Yläluokat	45	5–27	14,9	5,6
Alaluokat	24	1–24	6,7	5,2
Alkuopetus	6	1–4	2	1,1
Muualla	26	1–30	9,3	8,4
Yhteensä	69	2–31	20,6	6,5

Taulukko 6. Vastaajien ilmoittamien viikoittaisten musiikintuntien sijoittuminen eri luokka-asteille sekä koulun ulkopuolelle.

69 musiikin opetustehtävissä toimivaa vastasi kysymykseen musiikinopetuksen tuntimääristä. Taulukosta 6 näkee vastaajien ilmoittamat musiikintuntien



määrät eri luokka-asteilla ja koulun ulkopuolella. Tuntimäärä vaihteli 2 ja 31 viikkotuntin välillä ollen keskimäärin 20,6 h / vko. Tavallisimpia olivat musiikin-tunnit yläluokilla: vastaajia oli eniten, tuntimäärät olivat keskimäärin suurempia ja vaihtelua oli suhteessa vähiten. Ero musiikintunteihin koulun ulkopuolella oli suuri. Musiikintunteja ”muualla” kuin kouluissa oli keskimäärin 9,3 h / vko, mutta huomattavasti enemmän niillä yhdeksällä (tähän kohtaan vastanneella), jotka luokiteltiin ”muiksi musiikinopettajiksi” eli joilla ei koulun tunteja ollut lainkaan.

Edellä olevan taulukon esittämistä tiedoista olisi kiinnostavaa syvemmin perehtyä siihen, kuinka sirpaleista musiikinopettajan työ on koostuessaan monesta eri-ikäisistä musiikinopiskelijoista koostuvasta ryhmästä. Onko opettajilla sopivasti tunteja? Onko niin, että kerätessään työtä sieltä ja täältä musiikinopettajat työllistävät itsensä ”pitäjänmuusikoiksi” (termi julkaisusta Vapaavuori 2005) luoden kuntaan kaiken musiikkielämän? Vai onko niin, että vähäiset opetustunnit eivät vielä riitä tuomaan riittävää toimeentuloa luoden niin kutsuttua vajaatyöllisyyttä? Tulosten esittämä keskimääräinen 20,6 viikkotuntia opetusta vaikuttaisi hyvältä työmäärältä ajatellen toimeentuloa ja ajankäyttöä toisin kuin ääripäät 2 ja 31 opetustuntia viikossa. Keskimäärin musiikinopettajien työtilanteen voisi siis sanoa olevan hyvä. Lisäksi kaikkein pienimpiä musiikinopetusta määriä oli luokanopettajina toimivilla, joilla vähäiset musiikintuntimäärät käytännössä kompensoituvat muulla opetuksella.

3.1.2 Musiikinopettajien alueellinen sijoittuminen

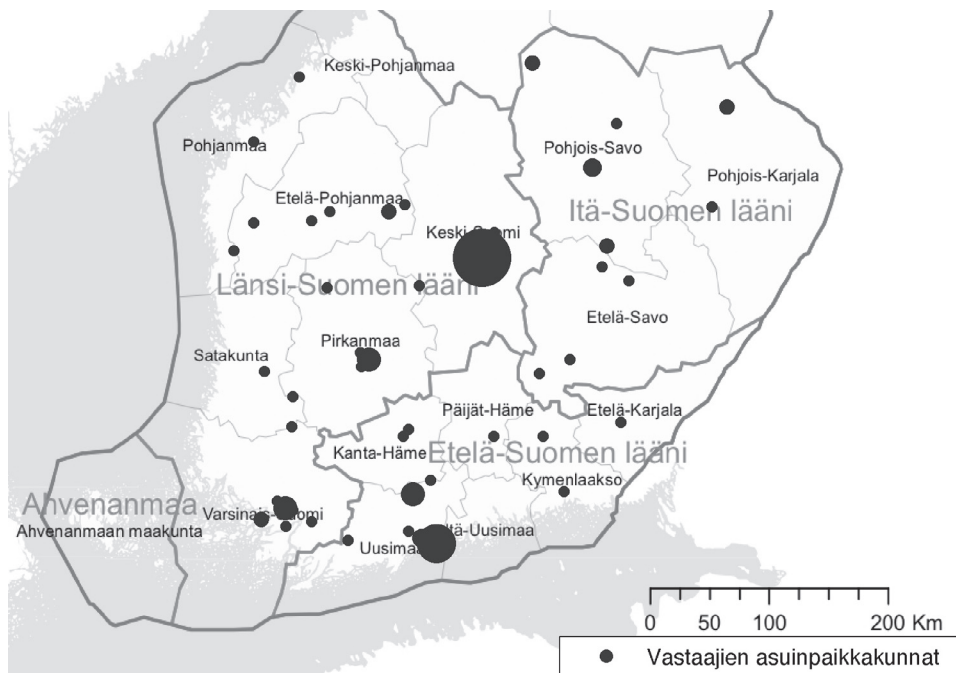
Seuraavaksi tarkastellaan peruskoulun ja lukion musiikinopetuksen parissa työskentelevien alueellista sijoittumista. Kouluissa työskenteli 67 vastaajaa, minkä lisäksi 7 on virkavapaalla musiikinopettajan työstään. Kartasta (Kuvio 1) näkee, kuinka Jyväskylässä valmistuneet musiikinopettajat ovat sijoittuneet eri puolille Etelä- ja Väli-Suomea. Pallojen koko kuvaa vastausten määrää kyseisessä kunnassa. Jyväskylän koulutuksesta näyttäisi väki sijoittuvan melko tasaisesti ympäri maan. Pohjois-Suomi on jätetty kuvioista pois vähäisen vastausmäärän vuoksi.

Asia on esitetty tarkemmin taulukossa 7, johon on merkitty myös kotikaupungin asukasmäärän mukainen jako. Musiikinopettajat sijoittuvat maantieteellisesti suurimmalta osin Keski-Suomeen. Toiseksi eniten musiikinopettajia löytyi Hämeistä (Pirkanmaa, Päijät- ja Kanta-Häme yhteensä), lounaisesta Suomesta (Varsinais-Suomi ja Satakunta) sekä Etelärannikolta (Uusimaa ja Kymenlaakso). Seuraavaksi eniten musiikinopettajia löytyi Itä-Suomesta (Savot ja Karjalat) ja Pohjanmaalta (Pohjanmaa, Etelä- ja Keski-Pohjanmaa). Pohjois-Suomeen (Kainuuseen, Pohjois-Pohjanmaalle ja Lappiin) ei vastaajista ollut päätynyt kuin yksi.

Asuinkunnan kokoa tarkasteltaessa nähdään, että noin puolet musiikinopettajista (52,7 %) sijoittuu yli 40 000 asukkaan kuntiin. Neljännes (25,7 %) työskentelee pienissä alle 10 000 asukkaan kunnissa.

Seuraavaksi katsotaan, onko asuinpaikkakunnan tai koulun koolla vaikutusta musiikin opetustuntien määrään. Kuviossa 2 on esitetty musiikintuntien





Kuvio 1. Koulun musiikinopettajina työskentelevien sijoittuminen maantieteellisesti.
© Maanmittauslaitos.

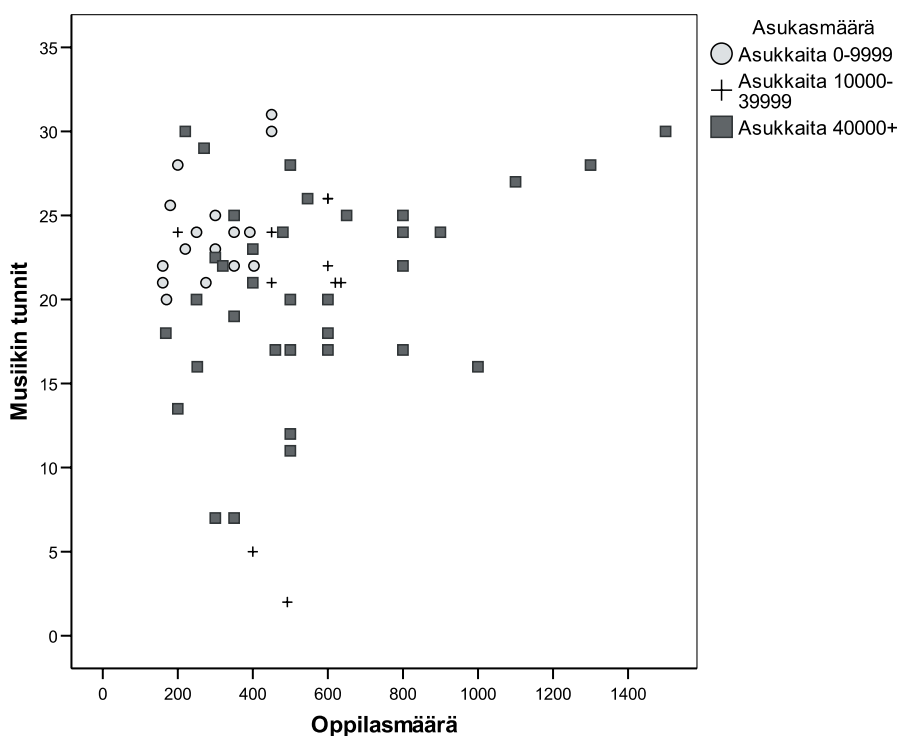
	Keski-Suomi	Häme	Lounainen Suomi	Etelä-rannikko	Itä-Suomi	Pohjanmaa	Pohjois-Suomi	Yht.
Alle 10 000	1	3	2	0	4	8	1	19
10 000-40 000	2	2	5	2	4	1	0	16
Yli 40 000	13	7	5	10	3	1	0	39
Yhteensä	16	12	12	12	11	10	1	74

Taulukko 7. Musiikinopettajina toimivat jaoteltuna maakunnan ja kotikaupungin asukasmäärän mukaan.

määrä suhteessa kunnan ja koulun kokoon. Kuviossa näkyy opettajien sijoittuminen erisuuruisiin kuntiin asukasmäärän mukaan laskettuna: pienet kunnat (harmaat pallot), keskisuuret kunnat (ristit) ja suuret kaupungit (mustat neliöt). Keskisuurissa kunnissa musiikinopettajia on hyvin vähän, mutta pienten ja suurten kuntien musiikinopettajat näyttävät toisistaan erillisinä ryhminä musiikin opetustuntien määrän ja koulukoon suhteen.

Kuvaajan tuloksia voidaan tarkastella tämän jyrkän kahtiajaon mukaisesti. Vastaajat ovat merkinneet koulun koon pääkoulunsa mukaan (mikäli ovat useammassa), sen sijaan tuntimäärä on laskettu kaikista opetuspisteistä yhteensä. Pikkukunnissa koulun oppilasmäärällä ei näytä olevan merkitystä musiikin-





Kuvio 2. Musiikinopettajan viikoittainen tuntimäärä suhteessa koulun kokoon ja asukasmäärään.

opetuksen tuntimääriin. Alle 10 000 asukkaan kunnissa musiikinopettajalla on yli 20 tuntia viikossa musiikinopetusta, vaikka koulut ovat kooltaan vain 200–400 oppilaan suuruisia. Suurissa kaupungeissa vasta yli 800 oppilaan kouluissa musiikinopettajan tunnit kipuavat varmuudella yli 20 tuntiin. Näyttäisi siis, että pienilläkin paikkakunnilla on tarvetta ja varaa palkata kouluun musiikinopettaja. Kuntien ja koulujen yhdistymisen ei välttämättä tarvitse merkitä musiikinopettajien työpaikkojen vähenemistä, vaan yhdistymisen myötä voi syntyä yhdistelmävirkoja, jossa työmäärä on riittävä toimeentulon turvaamiseksi. Nykyinen hallitus on myös sitoutunut siihen, että ikäluokkien pieneminen kompensoidaan ryhmäkokoja pienentämällä, ei opettajia vähentämällä. Jää nähtäväksi, toteutuuko tämä myös musiikinopetuksessa.

Kaupungin koko ei kuitenkaan näyttäisi olevan tae siitä, että musiikinopettaja voi erikoistua nimenomaan musiikin aineenopetukseen. Lähes kaikki musiikinopettajat, joilla on alle 20 viikkotuntia musiikinopetusta, ovat töissä suurissa kaupungeissa. Näitä asioita pohditaan myöhemmin yhteenvedon yhteydessä.

3.1.3 Lisäkelpoisuuksien vaikutus työllisyyteen

Tämän kyselyn tarkoitus oli selvittää myös sitä, vaikuttaako tutkinnon laajuus työllistymiseen. Työllistyvätkö aineenopettajiksi vain pääaineiset musiikkikas-

vattajat ja sijoittuvatko sivuaineiset ainoastaan luokanopettajatehtäviin? Tämän vuoksi vastaajilta kysyttiin, millaisen musiikkikasvatuksen koulutuksen he olivat saaneet. Jyväskylän 25 opiskelijan sisäänottokiintiössä on 5 henkilön kiintiöt suoraan maisteriopintoihin valittaville, sivuaineisille, erillisopintoihin hakeutuville sekä sellaisille, jotka valitaan jo pääsykokeessa suorittamaan myös 60 op:n suuruista luokanopettajakoulutuksen sivuainekokonaisuutta. Taulukossa 8 on esitetty vaihtoehdot, joita Jyväskylässä voi opiskella.

	A. Luokanopettajatutkinto (kelpoinen musiikinopettajaksi alaluokille)	B. Laaja-alainen aineenopettaja (kelpoinen, kun musiikki on 2. opetettava aine)	C. Maisteritutkinto (musiikin aineenopettaja peruskouluun ja lukioon)	D. Aineenopettajatutkinto (musiikin aineenopettaja peruskouluun ja lukioon)
Musiikin opinnot tutkinnossa	Pakollisina 4–7 op, voi sisältää musiikin perus- tai erikoistumisopinnot, 25 op	Musiikkikasvatuksen perus- ja aineopinnot, yht. 60 op	Musiikkikasvatuksen syventävät opinnot, jotka sisältävät tutkielman, yht. 120 op	Musiikkikasvatuksen perus-, aine- ja syventävät opinnot, jotka sis. tutkielman, yht. 300 op
Huomioitavaa	Voi täydentää musiikin aineopinnoilla, kuten kohdassa B.	Voi täydentää musiikin syventävillä opinnoilla (min. 60 op, jossa 20 op sivututkielma), jolloin kelpoisuus kuten kohdassa D.	Edellyttää soveltuvaa kandidaattitasoista pohjakoulutusta (esim. musiikkipedagogi (AMK)-tutkinto).	Nk. perinteinen pääaineopiskelija. Tutkintoon voi sisällyttää toisen opettavan aineen (min. 60 op) vastaavasti kuin kohdassa B.

Taulukko 8. Musiikkikasvatuksen tutkintokokonaisuudet Jyväskylän yliopistossa.

Kaksiportainen tutkintomalli on niin tuore asia, että pelkät maisteriopinnot suorittaneita (kohta C) oli vastaajien joukossa vasta kolme. Opettajankoulutuslaitoksen sivuaineopiskelijoista (kohta B) kyselyyn vastasi 11. Sen lisäksi oli vastaajissa 3 niin kutsuttua laaja-alaista musiikinopettajaa (kohta D lisähuomiolla), joilla on sivuaineena joko toinen opetettava aine tai luokanopettajan opettavat aineet. Nämä ”vähäisemmät musiikkikasvatuksen opinnot” saaneet eivät poikenneet muusta aineistosta vaan olivat sijoittuneet pääosin aineenopettajan tehtäviin tai opettivat musiikkia alaluokilla suuria määriä.

Sen sijaan paljastui, että musiikkikasvattajat näyttävät olevan ahkeria opiskelijoita, sillä 63 vastaajaa (57 %) oli hankkinut itselleen jonkin lisäkelpoisuuden musiikkikasvatuksen opintojensa lisäksi. Luokanopettajille tarjottava sivuainemahdollisuus musiikkikasvatuksessa ja toisaalta niin kutsuttu laaja-alainen

opettajankoulutus jo tutkinnon suorittamisen yhteydessä ovat mahdollistuneet 1990-luvun lopulta lähtien. Ammattikorkeakoulujen syntyminen ja ammattikorkeakoulututkinnon päälle muokattu, Bologna-prosessin edistämä maisterikoulutus ovat tehneet tutkintoyhdistelmän soitonopettaja-musiikinopettaja helpommaksi hankkia. Niinpä vastauksista poimittiin uudelleen muuttujat ”kelpoisuus luokanopettajaksi” ja ”kelpoisuus soitonopettajaksi”, sillä näillä arveltiin olevan vaikutusta siihen, millaisiin musiikinopetustehtäviin henkilö on sijoittunut.

Taulukosta 9 voidaan yrittää päätellä, millä tutkintoyhdistelmällä musiikkikasvattajat ovat työllistyneet kentälle parhaiten. Tarkastelemalla tutkintoja ja työtehtäviä voi todeta, että suurelle osalle koulun musiikinopettajana toimivista riittää pelkkä musiikkikasvatuksen tutkinto.

	MKA	MKA + LO	MKA + SO	MKA + FL/FT	MKA + Muu	Yht.
Koulun opettajana	35	18	12	5	4	74
Muussa musiikinopetuksessa	7	1	10	3	1	22
Musiikin asiantuntijana	2	0	3	2	2	9
Musiikkialan ulkopuolella	4	2	0	0	0	6
Yhteensä	48	21	25	10	7	111
3. kelpoisuus tai tutkinto		1	1		7	

Lyhenteet: MKA = musiikkikasvatuksen tutkinto, LO = luokanopettajatutkinto, SO = soitonopettaja eli musiikkipedagogi (AMK) tms., FL/FT = akateeminen jatkotutkinto, Muu = musiikon tutkinto tai tutkinto toiselta alalta.

Taulukko 9. Vastaajien hankkimat lisäkoulutukset ammattinimikkeen mukaan jaoteltuna.

Luokanopettajakelpoisuus lisäsi entisestään kiinnostusta sijoittua koulumaailmaan. Soitonopettajatutkinnolla sijoittui usein musiikinopetustehtäviin myös koulun ulkopuolelle, millä on positiivinen vaikutus musiikin opetustuntien määrään. Jatkotutkinnon tehneiden maisteriksi valmistumisesta on ehtinyt kulua jo jokin tovi, koska itse tutkinnon valmistamiseen menee aikaa, mutta työhön sijoittumiseen ei lisäkoulutuksella näyttänyt olevan suurempaa vaikutusta. Muun lisäkoulutuksen hankkineetkin sijoittuivat pääasiassa musiikin opetustehtäviin. Musiikkialan ulkopuolelle sijoittuminen ei välttämättä edellyttänyt edes ulkopuolisen koulutuksen hankkimista. Suhteessa paikkakunnan kokoon voisi sijoittumisesta sanoa, että luokanopettajakoulutusta arvostetaan pienillä paikkakunnilla, jatkotutkinnon suorittaneet ovat sijoittuneet suuriin kaupunkeihin.

Mikä sitten oli sivuaineiden vaikutus opettajien työnkuvaan ja opetettaviin aineisiin? Toisen opetettavan aineen opiskelu vaatisi 60 op:n suuruisia sivuaineopintoja, minkä mahdollistaminen 300 op:n suuruisen tutkintoon on usein mahdotonta pakollisten instrumenttiopintojen ja pedagogisten opintojen vuoksi. Vastaajien mainitsemien 47 sivuaineen joukossa oli kuitenkin esimerkiksi seuraavat: musiikkitiede, multimedia, psykologia, musiikkiterapia, terveystieto, teologia, erityispedagogiikka, filosofia, journalistiikka ja draamakasvatus. Kaikki



eivät kuitenkaan opettaneet sivuaineitaan. 19 vastaajaa antoi esimerkkejä täydentävistä opetustunneistaan. Luokanopettajina toimivilla muita tunteja saattoi olla jopa 20 viikossa käsittäen mitä tahansa peruskoulun alaluokkien opetusaineita. Aineenopettajilla sivuaineiden opetusta oli vain 2–6 h / vko, ja heiltä mainintoja saaneita aineita olivat muun muassa ilmaisutaito, terveystieto, uskonto ja psykologia. Edellisten lisäksi 28 musiikinopettajaa mainitsi tekevänsä sivutoita musiikkialalla. Nämä työtehtävät sisälsivät muun muassa keikkailua, äänitystehtäviä, teatterimuusikkona toimimista, kuoronjohtoa, sovitustöitä, orkesterinjohtoa, musiikkiarvostelujen kirjoittamista ja tapahtumien järjestämistä.

Yhteenvedona vastaajien monipuolisesta koulutuksesta voidaan todeta, että valinnanvapaus sekä musiikki- ja opetusalan laaja koulutustarjonta takaavat sen, että opiskelija voi suorittaa itselleen soveltuvan tutkinnon. Se puolestaan takaa hänelle mahdollisuuden päästä mieluisiin työtehtäviin, joissa omaa osaamistaan ja työelämän tarpeita voi yhdistellä. Aineiston perusteella sivuaineilla ei näyttäisi olevan suurta vaikutusta opetettaviin aineisiin, mutta niillä saattaa olla vaikutusta uutta työntekijää palkattaessa. Aktiivinen opettaja on hankkinut itselleen asiantuntemusta monelta alalta ja kykenee mahdollisesti ottamaan opettavakseen muitakin aineita tarpeiden muuttuessa.

3.2 Musiikinopetuksen asema kouluissa

Kuten alussa todettiin, musiikinopettajan työssä olevilta kysyttiin mielipidettä musiikinopetuksen puitteista, näkyvyydestä ja muutoksista. Musiikinopettajat olivat annetuista puitteista melko samanmielisiä. Yli puolet vastaajista oli tyytyväisiä opetukselle myönnettyyn aikaan ja luokan varusteluun. Lähes puolet oli tyytyväisiä myös musiikinopetuksen tiloihin. Tyypillisiä parannusehdotuksia ja kommentteja näissä havaittuihin ongelmiin olivat seuraavat: "Musiikkia saisi olla joka luokalla joka vuosi ne kaksi viikkotuntia", "Tilat liian pienet ja opetusryhmät liian suuret", "Tilojen akustiikka ei tarkoitettu musisointiin", "Soittimet ehtivät mennä huonoon kuntoon nopeammin kuin niitä ehtii uusia" ja "Musiikkikirjaston poikanen olisi hyvä, materiaalien hankintaan enemmän resursseja, mm. lailliset nuotit ja äänitteet".

Musiikinopetuksen ryhmien koko vaihteli 13–35 oppilaan välillä, keskiarvon ollessa 21 oppilasta. Kyseessä on varsin suuri joukko, mikäli tunnin sisältö ei ole kuorolaulua ja luennointia vaan pienryhmämusisointia, jossa yksilölliselle soitonopetuksellekin olisi oltava aikaa. Kolmanneksella opettajista tyyppillinen ryhmäkoko oli yli 22.

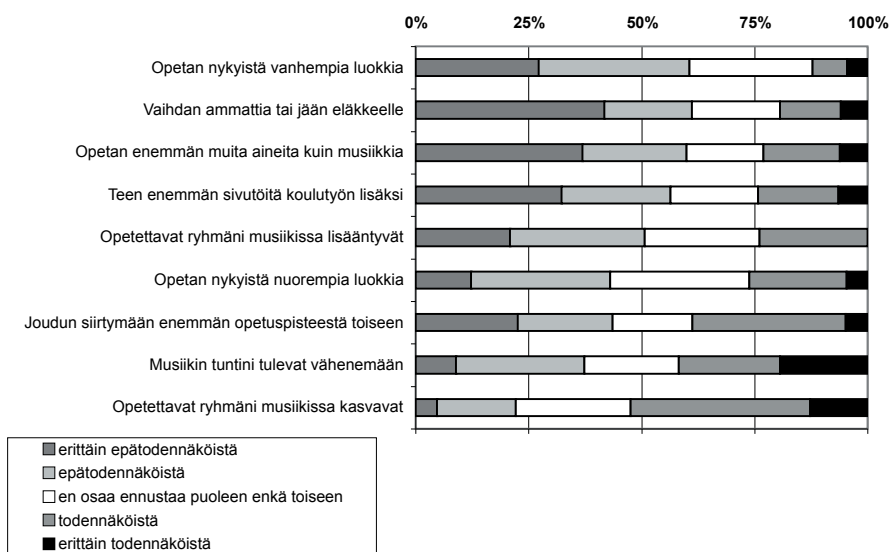
Koulun kulttuuritoiminnan näkyvyys koulun juhlissa ja muissa tapahtumissa on kirjattu mm. lukiokoulutuksen opetussuunnitelman perusteisiin (Opetushallitus 2003). Englantilaisessa tutkimuksessa (Lamont et al. 2003) on todettu, että brittioppilaiden tärkeimpiin syihin pitää koulun musiikinopetuksesta kuuluivat mahdollisuus soittaa itse jotain instrumenttia sekä kontaktit oikeisiin muihin. Opettajilta kysyttiinkin, kuinka usein oppilaat esiintyvät koulussa tai sen ulkopuolella ja käykö koululla ulkopuolisia esiintyjiä. Lähes kaikissa kouluissa on juhlia, joissa oppilaat esiintyvät ainakin 3 kertaa vuodessa, monissa jopa 5

kertaa vuodessa tai enemmänkin. Puolessa kouluista vierailee esiintyjä kerran vuodessa tai harvemmin. Koulun ulkopuolisia esiintymisiä on tyypillisimmillään kerran vuodessa. Innokkaimmat esiintyjät löytyivät kouluista, joissa toimi musiikkiluokat. Nämä koulut olivat myös innokkaimpia vastaanottamaan ulkopuolisia esiintyjä.

Opetuksen muuttumiseen viimeisten kolmen vuoden aikana musiikinopettajat vastasivat, että musiikinopetuksen tavoitteet ovat ennallaan, mutta musiikinopetuksen ryhmäkoko on kasvamaan päin. Oppilaiden kiinnostus musiikin opetusta kohtaan on opettajien mukaan ennallaan tai kasvanut. Musiikinopetuksen muutokset saivat puolestaan muun muassa seuraavankaltaisia kritiikkejä: ”Musiikinopetus 30–40 oppilaan luokissa on järjetöntä”, ”Tuntuu, että paineet musiikinopetuksessa – kuten varmaankin muissakin oppiaineissa – luodaan valtakunnallisissa opseissa” ja ”Yläkoulussa ei musiikkia ole pakollisena kuin 1 viikkotunti 7. luokalla, ja tässä ajassa 14-vuotiaan pitäisi saavuttaa monenmoisia tietoja ja taitoja ja jopa laajamittaista ymmärrystä eri musiikkikulttuureista”.

Ennallaan oli vastaajien mukaan säilynyt mm. työssä jaksaminen sekä pakollisten tuntien määrä. Sen sijaan valinnaisten tuntien määrä oli opettajien mukaan vähentynyt.

Opettajia pyydettiin myös ennustamaan työelämän muutosta (ks. Kuvio 3). Yli puolet piti todennäköisenä sitä, että musiikinopetuksen ryhmäkoko kasvaa. Yhtä epätodennäköisenä tai todennäköisenä vastaajat pitivät sitä, että musiikin-tunnit vähenevät tai että opettaja joutuu siirtymään jatkossa enemmän paikasta toiseen.



Kuvio 3. Musiikinopettajien ennustuksia tulevaisuudestaan.



Epätodennäköisimpänä pidettiin opetusryhmien vanhenemista. Tämä on ymmärrettävää, sillä moni opetti jo lukioluokkia. Epätodennäköisenä pidettiin myös sitä, että vastaaja vaihtaisi ammattia, opettaisi enemmän muita aineita tai tekisi sivutöitä. Vaikkei musiikinopetuksen tilan koettaisikaan aina olevan menossa valoisampaan suuntaan, olivat musiikinopettajat silti kiintyneitä työhönsä ja halusivat jatkaa siinä vaikka niukkenevissakin puitteissa.

3.2.1 Musiikinopetuksen tavoitteet ja erityispiirteet

Opetuksen tavoitteita ja musiikinopetuksen erityisyyttä kysyttiin vapailla vastauksentällä. Niillä haettiin esimerkkejä myös siihen, kuinka niin sanotut ”ei-musiikilliset” tavoitteet (tunteet, sosiaalisuus ja luovuus) toteutuvat musiikin opetuksessa. Vastaukset analysoitiin teemoittelemalla niitä kategorioihin yleisimmin mainittujen aiheiden mukaan.

Musiikinopetuksen tavoitteet

Musiikinopettajilta kysyttiin, mikä on heidän tärkein tavoitteensa musiikinopetuksessa. Vastausten mukaan tärkeimpiin tavoitteisiin kuului ”saada kaikki mukaan taustasta riippumatta”, ”yhteissoitto”, suoda mahdollisuus ”elämyksille, innostukselle ja ilolle”, opettaa ”uusia taitoja” sekä ”monipuolisuus”. Havainnollisia esimerkkejä vastausten ilmaisemista tavoitteista olivat mm. seuraavat:

Mahdollistaa positiivisia elämyksiä yhteissoitosta KAIKILLE, soittotaidosta riippumatta.

Antaa oppilaille mahdollisuus positiivisten elämysten kokemiseen ja yhteissoittoon osallistumiseen. Kehittää oppilaiden musiikillista yleissivistystä.

Kasvattaa tulevaisuuden musiikkiyleisöä, musiikintekijöitä ja opettaa taitoa käyttää musiikkia oman henkisen hyvinvoinnin voimana.

Viimeinen näistä vastauksista ei ollut ehkä kovin tyypillinen, mutta tuo silti esille muiden vastausten tavoin koulun musiikinopetuksen roolin musiikkiyleisöjen kasvattajana. Vastausten valossa näyttää siltä, että koulun musiikinopettajilla on erityishuoli saada musiikinopetukseen mukaan nimenomaan ne, jotka eivät harrasta musiikkia koulun ulkopuolella. Korkeakoulutuksen duaalimalli – ammattikorkeakoulujen soitonopettajakoulutuksen ja yliopiston musiikinopettajakoulutuksen ero – ylläpitää osaltaan kouluissa ja koulun ulkopuolella tapahtuvan musiikkikasvatuksen välistä eroa. Ammattikorkeakoulussa koulutettavien musiikkipedagogien työkenttää ovat musiikkioppilaitokset ja vapaa sivistystyö, jonne ihmiset hakeutuvat vapaa-ajallaan. Musiikkioppilaitosten rajallisille oppilaspaikeille joudutaan valikoimaan oppilaita valintakokeella. Peruskouluissa ja lukioissa musiikinopetusta annetaan sen sijaan koko ikäluokalle 7. luokalle saakka kaikille pakollisena oppiaineena. Musiikinopetuksen erilaiset lähtökohdat heijastuvat seuraavassa vastauksista poimitussa sitaatissa: ”Oppilaan pitäisi huomata, että musisoinnissa voi päästä ihan ilahduttavalle tasolle, vaikkei edes pitäisi itseään kovin musikaalisena.”



Musiikinopetuksen erityisyys

Kun kysyttiin, mitä erityistä musiikinopetus rinnastettuna muihin oppiaineisiin koululle tai oppilaille tuo, saatiin vastaukseksi ”juhlat ja esiintymiset”, ”mahdollisuus olla hyvä ei-kirjallisessa aineessa” sekä ”ilmaisu”. Musiikinopetuksen tavoitteissa esille tulleet ”yhdessä tekemisen” sekä ”onnistumisen ja virkistykseen” teemat toistuivat näissäkin vastauksissa, sillä musiikinopetuksen erityisyytenä pidettiin muun muassa seuraavia seikkoja:

[Synty] me-henki, yhteyden tunne, kun musisoidaan yhdessä – jokaisella on oma roolinsa kokonaisuudessa.

Esiintymistilanteiden myötä [kehittyy] itsenäisyyttä ja itsesääätelyn taitoja.

[Musiikinopetus antaa] oppilaille mahdollisuuden irrottautua suorituskeskeisyydestä ja teoriapainotteisuudesta. Koululle taideaineet tuovat mm. esityksiä ja näytöksiä, jotka antavat ulkopuolisillekin oppilaitoksesta myönteisen kuvan.

Yhdistettynä viimeiseen mainintaan, jossa soittamisen mahdollisuus – jopa esiintymismahdollisuus – on kaikilla eikä vain soitonopiskelua koulun ulkopuolella harrastavilla, on koulun juhlien seuraaminen mahdollista tulevaisuuden yleisöä kasvattavaa, koska kuuliija voi ajatella olevansa itse mukana esiintymässä. Tämä mahdollisuus tosin jää pois niiltä peruskoululaisilta ja lukiolaisilta, jotka eivät valitse musiikkia 8. luokasta eteenpäin. Brittikouluissa tehdyissä tutkimuksissa on todettu positiivinen yhteys koulun musiikkiaktiiviteetteihin osallistumisen ja koulumenestyksen välillä. Syyksi on esitetty sitä, että koulun orkestereissa ja kuoroissa esiintyvät oppilaat ovat sitoutuneempia kouluunsa eivätkä mm. keskeytä koulunkäyntiä (Lamont 2001).

3.2.2 Musiikinopetuksen ei-musiikilliset hyödyt

Aiheet musiikinopetuksen ”ei-musiikillisiä” tavoitteita kartoittaviin kysymyksiin poimittiin Opetushallituksen (2000; 2003; 2004a; 2004b) opetussuunnitelmien perusteissa määrittelemistä musiikinopetuksen tavoitteista. Laulamisen ja soittamisen kaltaisten ”musiikillisten” tavoitteiden ohella yhtenä musiikinopetuksen ei-musiikillisena tavoitteena pidetään tunnekasvatusta:

[M]usiikkikokemukset ovat merkittävä osa lapsen emotionaalista kehitystä [– –]. Musisoimalla lapsen luovuus, mielikuvitus ja itseilmaisu harjaantuvat. [– –] Lapsen aistiherkkyyden ja havaintokyvyn kehittymistä tuetaan. Näin lapsi oppii elämäntaitoja sekä ajattelun ja ongelmaratkaisun taitoja. (Opetushallitus 2000: 14–15.)

Toiseksi musiikinopetuksen ei-musiikilliseksi tavoitteeksi määritellään sosiaalisten taitojen kehittäminen:

Yhdessä musisoiminen kehittää sosiaalisia taitoja, kuten vastuullisuutta, rakentavaa kriittisyyttä sekä taidollisen ja kulttuurisen erilaisuuden hyväksymistä ja arvostamista. [– –] Oppilas oppii toimimaan vastuullisesti musisoivan ryhmän jäsenenä. (Opetushallitus 2004b: 232.)



Kolmantena esimerkkinä musiikinopetuksen ei-musiikillisista tavoitteista on luovuuden kehittäminen:

Oppilas rakentaa luovaa suhdettaan musiikkiin ja sen ilmaisumahdollisuuksiin musiikillisen keksinnän keinoin. [– –] Oppilas osaa käyttää musiikin elementtejä rakennusaineina omien musiikillisten ideoidensa ja ajatustensa kehittämisessä ja toteutuksessa. (Opetushallitus 2004b: 233–234.)

Musiikinopetuksessa on keskeistä opiskelijan oma ilmaisu, luovuus, vuorovaikutustaidot ja myönteiset kokemukset. Musiikillinen osaaminen, ajattelu ja kyky oman toiminnan arviointiin kehittyvät vuorovaikutuksessa muiden kanssa. [– –] Musiikin tuottaminen – laulaminen, soittaminen ja musiikillinen keksintä – ja kuunteleminen ovat opetuksen keskeisiä sisältöjä. (Opetushallitus 2003: 196.)

Seuraavaksi esitellään, kuinka musiikinopettajat vastasivat pyrkivänsä näihin tunnekasvatuksen, sosiaalisuuden ja luovuuden tavoitteisiin musiikintunneillaan.

Tunteiden opettaminen

Oppilaiden itsetuntemusta ja itsetuntoa sekä tunteita käsitellään musiikintunneilla opettajien mukaan ”antamalla palautetta ja kannustusta esiintymisestä”, ”onnistumisten myötä”, ”keskustelemalla” sekä ”tulkitsemalla laulujen tekstejä”. Laajemmin asiaa kommentoitiin muun muassa seuraavilla tavoilla:

Musiikki herättää aina tunteita, esimerkiksi esiintymisten jälkeen keskustellaan asiasta. Myös erilaisen musiikin vaikutusta tunnetiloihin on käsitelty.

Jokainen voi arvioida itseään musiikillisesta kasvunäkökulmasta esimerkiksi arviointikeskusteluissa opettajan kanssa. Oppilaat saavat myös analysoida jonkin musiikin vaikutusta itseensä.

Välillä yksittäisten oppilaiden nostaminen, kehuminen ja huomioiminen herättää koko ryhmän kannustamaan ja hurraamaan esimerkiksi soittotunnilla.

Esiintymiskokemukset nousevat siis tässäkin kohtaa vastauksissa esille. Julkisesa esiintymisessä oppilaat ovat väistämättä tulkintansa kanssa hyvin avoimina yleisölleen. Musiikin käyttö voi olla myös hyvin henkilökohtaista juuri tunteiden käsittelyn kautta, jolloin omien tuntemusten käsittely – vaikkapa esiintymisten yhteydessä – lisää parhaimmillaan itsetuntemusta. Musiikkifilosofiaa tutkineen Tuija Elina Lindströmin (2007) mielestä abstrakti tunne tulee opetustilanteissa konkreettiseksi muun muassa sosiaalisten taitojen ja empatian myötä. Hänen mukaansa taiteen meissä synnyttämien tunteiden tarkkailu lisää itsetuntemustamme eli sillä on kasvatuksellinen merkitys (emt). Ensimmäisessä lainauksessa mainittuja tunnetiloja, joita nuoret säätelevät musiikin avulla, on muun muassa Suvu Saarikallio (2007) tutkinut väitöskirjassaan.

Sosiaalisuuden opettaminen

Sosiaalisuus, ryhmässä toimiminen ja oppilaiden vuorovaikutus kehittyvät musiikintunneilla opettajien mukaan siten, että opetellaan ”ottamaan toiset huomioon”, ”kuunnellaan muita” ja ”tehdään yhdessä”.



Jokaisella pitää tai ainakin saa olla hauskaa ja musiikin tekemisen oikeus. Yhdessä tekeminen luo yhteenkuuluvuuden tunnetta.

Yhdessä ei voi soittaa ottamatta toisia huomioon. Sosiaaliset paineet toimia ryhmän yhteisten tavoitteiden mukaan kasvavat sitä suuremmiksi mitä hauskempaa soittaminen on enemmistön mielestä.

Verrattuna lukuaineisiin ja jopa kädentaitoaineisiin, joissa pärjääminen edellyttää itsenäistä työskentelyä, on musiikin tekemisessä lähes mahdotonta suorittaa mitään yksin vailla sosiaalista aspektia. Joukkueurheilun tapaan yhteishenki syntyy musiikin alueella onnistumisesta, ja joukkoon kuuluminen on kenelle tahansa tärkeää, niin työntekijälle uudessa työpaikassaan kuin murrosikänsä kanssa tasapainottelevalla koululaiselle. Kansanterveyden tutkijat Markku T. Hyyppä ja Juhani Mäki (2003) suosittelevat terveyden edistämiseksi osallistumista sosiaalisiin ryhmiin esimerkiksi taideharrasteryhmissä, minkä on katsottu selittävän ruotsinkielisten pidempää ja terveellisempää elämää Pohjanmaalla suomalaisiin naapureihinsa verrattuna.

Luovuuden opettaminen

Kun kysyttiin, miten luovuus, keksiminen ja itsensä ilmaiseminen tulevat esille musiikintunneilla, opettajat vastasivat: "improvisointi-tehtävissä", "sävellysten ja sovitusten tekemisessä" sekä "laulaessa ja soittaessa".

Keksitään itse rytmejä, sävellyksiä, joka tunti soitetaan ja lauletaan ja sitä kautta jokainen pääsee ilmaisemaan itseään monipuolisesti.

Kannustamalla oppilaita yrittämään ja kokeilemaan uutta ja keksimään esim. kompeja itse. Myös teemme 9. luokan syventävän kurssin kanssa oman biisin, jonka menemme nauhoittamaan studioon.

Näissä vastauksissa korostui myös opettajan rooli siinä, kuinka oppilaiden luovuus houkutellessaan esille. Esimerkiksi: "Pääpaino [on] tekemisessä: oikean ilmapiirin ja oppimisympäristön luominen [on] open tehtävä (ilo, turvallinen ja luottavainen olo, arvostuksen tunne), loppu sujuu kuin itsestään." Toisaalta opettajat valittivat, kuinka vähän aikaa luovuuden sallimiseen ja sille suotuisan ilmapiirin luomiseen kouluissa on. Tällöin on helpompi turvautua vanhoihin kaavamaisiin ratkaisuihin.

Avoimesti vastattavaksi jätetyt kysymykset eivät suinkaan saaneet vastaajia sivuuttamaan kysymyksiä tai huomioimaan niitä vain mahdollisimman vähällä vaivalla. Aiemmissa kyselyissä ja haastattelututkimuksissa esille tulleet asiat toistuivat: opettajat kantavat huolta tavoitteiden täyttymisestä, kun aika ei tunnu riittävän, eikä suuressa ryhmässä ehdi huomioida kaikkia riittävästi. Vastauksia tulkitessa ei voi välttyä vaikutelmalta, että opettajan on vaikeaa suunnitella opetustaan ei-musiikillisten tavoitteiden pohjalta, koska jo musiikillisissakin tavoitteissa on kireyttä. Tunnekasvatuksen, sosiaalisen kasvatuksen ja luovan kasvatuksen tulokset näyttävät kuitenkin "onnekkaina" sivutuotteina hyvään yhteisöön pyrittäessä.

3.2.3 Täydennyskoulutustoiveet

Musiikkikasvatxilta kysyttiin myös halukkuutta osallistua joko musiikkiaiheiseen tai muuhun täydennyskoulutukseen. Vastaajina olivat myös ne musiikkikasvatxiljat, jotka eivät toimi musiikinopettajina. Täydennyskoulutustoiveista voidaan tehdä johtopäätöksiä koulutuksen sisällöistä ja vastaavuuksista työelämän vaatimuksiin: joko toivotuimpia aiheita ei ole koulutuksessa riittävästi käsitelty tai sitten maailma on muuttunut ja koulutuksessa saadut tiedot ovat vanhentuneet. Täydennyskoulutustoiveet voivat paljastaa myös sen, millaisia uusia oppiaineyhdistelmiä opettajilta kouluissa vaaditaan, mikäli päätoimisuus ei täyty musiikintunneista, tai mihin työtehtäviin pako musiikinopetusosalta tapahtuisi – jos tapahtuisi.

85 vastaajaa sanoi haluavansa täydennyskoulutusta musiikin alalta. Alla (ks. Taulukko 10) on lueteltu tarjolla olleisiin vastauksiin tulleita täydennyskoulutustoiveita. Niiden ulkopuolelta tuli yksittäisiä toivomuksia, kuten integrointia muihin oppiaineisiin tai siipikanteleiden käyttöä musiikkitunneilla. Musiikkiteknologisten aiheiden nousu toivelistan kärkeen johtunee ainakin opetussuunnitelmista, joissa musiikkiteknologian käyttö korostuu 5. luokasta eteenpäin, mutta myös alan kiivaasta kehittämisestä sekä koulutuksen vanhenemisestä. Äänenkäyttö-kurssin nousu toivelistalla näinkin ylös sai varmaan myös laulun-

Musiikkikasvatxuksen täydennyskoulusta	vastausten määrä
Studiolaitteet	54
Tietokone	50
Laitetuntemus	46
Äänenkäyttö	41
Musiikin erityisopetus	34
Bändisoitto	33
Verkko-opetus	32
Musiikin tuottaminen	32
Musiikkiliikunta	30
Sovitus	29
Kuoronjohto	28
Musiikkityylien tuntemus	25
Henkilökohtainen soitonopetus	25
Musiikkipsykologia	19
Tieteellinen jatkokoulutus	18
Taiteellinen jatkokoulutus	18
Sävellys	18
Musiikkiterapia	16
Orkesterinjohto	15
Varhaisiän musiikkikasvatus	12
Kirkkomusiikki	4

Taulukko 10. Toivotuimmat täydennyskoulutus-aiheet musiikkikasvatxuksen alalta.



opetuksen ääniä, koska sellaisia ei juurikaan tullut. Toive saattaa kertoa myös musiikinopetuksen arjesta: luokissa on meluisaa ja opetustilan akustiikassa olisi toivomisen varaa. Musiikin erityisopetuksen nousu korkealle toivelistalla kertoo yleisestä erityisopetuksen tarpeen kasvusta mutta liittyy myös Ruismäen (1991) huomioimiin työrauhaongelmiin, joista erityisesti musiikinopettajat luokanopettajia enemmän kärsivät. Loput toivotuista aiheista on koulutuksessa jo ainakin jonkin verran käsiteltyjä aiheita, joita musiikkikasvattajat vain katsovat tarvitsevänsä lisää.

Bändisoiton opetusta kaipasi 33 vastaajaa, jotka kohdensivat toiveensa tarkemmin popiin ja rockiin (11 mainintaa) sekä yhteisoiton pedagogiaan (9 mainintaa). Henkilökohtaista soitonopetuksen täydennystä kaipasi 25 vastaajaa, lähinnä kitarassa, rummuissa ja pianon vapaassa säestyksessä (kussakin 7 mainintaa).

Vastaajista 55 sanoi haluavansa täydennyskoulutusta muulta kuin musiikin alalta. Toivotuimmat aiheet liittyivät erityispedagogiikkaan (16 mainintaa), organisaatioiden johtamiseen (9 mainintaa), tietotekniikkaan (6 mainintaa) ja opettajan koulutuksen kelpoisuuksien laajentamiseen toisella aineella tai tutkinnolla (yhteensä 16 mainintaa). Kirkkomusiikin vähäinen suosio täydennyskoulutuksen aiheena (taulukossa 10) viittaisi siihen, että opettajat eivät toivo työaikansa lisääntyvän enää viikonlopuille, vaikka pienillä seurakunnilla olisikin käyttöä esimerkiksi sijaiskanttoreille.

3.3 Yhteenveto

Yhteenvetona voidaan todeta, että Jyväskylän yliopistosta valmistuneet musiikkikasvattajat ovat työllistyneet varsin hyvin. He ovat sijoittuneet musiikinopettajiksi maantieteellisesti varsin laajalle alalle ja erisuuruisiin kuntiin. Ainoastaan kaikkein pohjoisimmassa Suomessa on niukasti Jyväskylästä valmistuneita musiikinopettajia. Aiemmin näytettyä taulukkoa (ks. Taulukko 7) tarkemmin tutkittaessa havaittiin, että suurin osa musiikinopettajista työskentelee itse asiassa 5 000 – 9 999 asukkaan kunnissa (16 koulun opettajaa, minkä lisäksi 3 muualla opettajana olevaa, joita taulukossa 7 ei näytetty) sekä yli 80 000 asukkaan kaupungeissa (35 koulun opettajaa, minkä lisäksi 15 muualla opettajana olevaa, joita taulukossa 7 ei näytetty). Näiden kahden opettajajoukon perusteella on seuraavassa piirretty kahta erilaista musiikinopettajan profiilia.

3.3.1 Pikkukunnan monipuolinen musiikinopettaja

Pienissä, 5 000–9 999 asukkaan kunnissa työskentelevistä 19 vastaajasta miehiä oli 6 ja naisia 13, jotka kaikki työskentelivät musiikin opetuksen parissa. Kolme pikkukunnan musiikinopettajaa ilmoitti opettavansa pelkästään koulun ulkopuolella, yleensä tunnit jakaantuivat moneen eri oppilaitokseen. Kymmenellä pikkukunnan musiikinopettajasta oli virka, loput olivat määräaikaisia tai osa-aikaisia.

Kolmesta (13) pikkukunnan opettajaa ilmoitti kyselyyn viikoittaiset musiikintuntinsa, joita oli 20–31 tuntia. Kaikilla vastaajilla oli tunteja ainakin ylä-





kouluissa ja lukioissa, mutta vain kolmella vastaajalla oli ainoastaan näitä niin kutsuttuja aineenopettajatunteja (22–24 h / vko). Viidellä oli tunteja aineenopettajan työn lisäksi sekä alaluokilla että vapaassa sivistystyössä. Yhdellä oli puolestaan musiikintunteja aineenopettajan työn lisäksi vain alaluokilla, ja neljällä vain koulun ulkopuolella. Musiikkiopiston tunteja oli vastaajilla yleensä vain muutama – seitsemällä henkilöllä 1–5 h / vko – mutta kahdella vastaajalla näitä oli kuitenkin 10 ja 14 tuntia viikossa. Alaluokilla tunteja oli yleensä vähän: neljällä henkilöllä 2–6 h / vko, mutta kahdella oli kuitenkin 10 ja 15 h / vko.

Koulutukseltaan pikkukaupungin musiikinopettajat olivat monipuolisia. Soitonopettajakelpoisuus löytyi 7:ltä, luokanopettajatutkinto 6:lta ja yhdellä oli lisäksi jokin musiikin ulkopuolinen tutkinto. Pelkän musiikkikasvatuksen tutkinnon oli suorittanut ainoastaan viisi. Nämä koulutukset eivät kuitenkaan vaikuttaneet suoraan vastaajien sijoittumiseen. Niistä kolmesta, joilla oli pelkästään aineenopettajan tunteja, olisi kahdella ollut luokanopettajakelpoisuuskin. Vapaan sivistystyön puolella paljon opettavista opettajista toisella ei ollut muuta koulutusta kuin musiikkikasvatus. Alakoulun musiikinopettajana paljon opettavista vain toisella oli luokanopettajakoulutus.

Musiikinopettajien sijoittuminen näinkin suuressa määrin juuri pieniin kuntiin tekee koulun musiikinopettajasta hyvin tärkeän koko kunnan kulttuuritoimelle. Pienissä kunnissa lasten ja nuorten harrastusmahdollisuudet ovat paljon niukemmat kuin isoissa kaupungeissa. Tästä seuraa, että kunnan ainoa kelpoisuuden omaava taidekasvattaja voi olla koulun musiikinopettaja, jota hyödynnetäänkin monipuolisesti.

3.3.2 Suurkaupungin erikoistunut musiikinopettaja

Suuriin, yli 80 000 asukkaan kaupunkeihin sijoittuneista 63 henkilöstä työskenteli kaikkiaan 50 musiikinopettajana. Kouluissa heistä työskenteli 35, muun musiikinopetuksen puolella 15 henkilöä. Koulussa työskentelevistä 9 oli miehiä, loput 26 naisia. Verrattuna pikkukunnan musiikinopettajan työnkuvaan isossa kaupungissa työkenttä ei ole yhtä laaja; vapaa sivistystyö ei isoissa kaupungeissa yhdisty koulun musiikinopettajan työhön. Musiikintunteja oli viikossa 7–30. Tunteja ison kaupungin 35 musiikinopettajalla oli lähinnä aineenopettajana, mutta 11:llä oli tunteja myös alaluokilla. 26:lla koulun opettajalla oli virka, 9:llä ei ollut virkaa, vaan he olivat määräaikaisia (2) tai osa-aikaisia (7). Neljällä koulun musiikinopettajalla oli lisätutkintona soitonopettajatutkinto, 7:llä oli luokanopettajakelpoisuus ja 5 oli suorittanut akateemisen jatkotutkinnon.

Soitonopettajina toimivista 5 oli miehiä, loput naisia (10). Musiikintuntien määrä viikossa vaihteli kuudesta kolmeenkymmeneen. Kahdeksalla oli virka, loput olivat määräaikaisia tai osa-aikaisia. Lisätutkintoja tällä vastaajajoukolla oli siten, että seitsemällä oli kelpoisuus myös soitonopettajaksi, yhdellä oli luokanopettajatutkinto ja kaksi oli suorittanut akateemisen jatkotutkinnon.

Pikkukunnissa kaikilla oli viikossa yli 20 h musiikinopetusta. Suurkaupungeissa oli sen sijaan monia, joilla oli musiikintunteja alle 15 tuntia viikossa. Naiset, joilla on vähän musiikintunteja, olivat yleensä luokanopettajan virassa tai sijaise-

na. Luokanopettajilla opetustunnit täytyivät muista alaluokkien opetusaineista. Miehet, joilla oli vähän musiikintunteja, opettivat puolestaan osa-aikaisesti ja tekivät muuna aikana kysynnän mukaan keikkamuusikon töitä.

3.3.3 Pikkukunnan ja suurkaupungin musiikinopettajan vertailu

Suurista tuntimääristä ja työn jakautumisesta useaan eri koulutusasteeseen voisi luulla aiheutuvan työuupumusta. Pikkukunnissa työskentelevillä jaksaminen ja tyytyväisyys työhön olivat kuitenkin muuhun aineistoon verrattuna keskimääräisellä tasolla. Sekä pikkukunnan että suurkaupungin musiikinopettajien työssäjaksaminen oli oman kokemuksen mukaan säilynyt puolella vastaajista ennallaan, kolmanneksella vastaajista vähentynyt lähimmän kolmen vuoden aikana. Molemmista ryhmistä suurin osa piti kuitenkin ammatinvaihtoa epätoiminnaisena. Vastaukset eivät osoita, että musiikinopettajan työ olisi jommasakummassa paikassa – suurkaupungissa tai pikkukunnassa – uuvuttavampaa tai että toisessa opettajat olisivat valmiimpia vaihtamaan työpaikkaa. Ilmeisesti musiikinopettajat sijoittuvat erikokoisille paikkakunnille omien mieltymystensä mukaisesti ja ilmeisesti koulutukseen nähden sopiva työnkuva on yksi tyytyväisyyttä lisäävistä tekijöistä.

Seuraavaksi katsotaan, kummassa on helpompi saada virka ja kummassa vaaditaan enemmän lisäkoulutusta, suuressa kaupungissa vai pienessä kunnassa.

Lisäkoulutus	MKA	LO	SO	Jatko
Pikkukunnan musiikinopettaja	28 %	33 %	39 %	0 %
Suurkaupungin musiikinopettaja	54 %	20 %	12 %	14 %
Suurkaupungin soitonopettaja	33 %	7 %	47 %	13 %

Taulukko 11. Lisäkoulutukset paikkakunnan ja toimenkuvan mukaan.

Taulukosta 11 näkee, että isossa kaupungissa musiikinopettaja pärjää paremmin pelkällä yhdellä tutkinnolla. Taulukon 12 mukaan näyttäisi myös siltä, että isosta kaupungista näyttää saavan paremmin viran. Luokanopettajakelpoisuus oli suuremmalla osalla pikkukunnan kuin suurkaupungin opettajista. Isoissa kaupungeissa on mahdollista saada soitonopetuksen tehtäviä, vaikkei olisi siihen kelpuuttavaa tutkintoa, mutta viran edellytys tutkinto yleensä kuitenkin on.

Viranhaltijat	Virka	Ei virkaa
Pikkukunnan musiikinopettaja	56 %	44 %
Suurkaupungin musiikinopettaja	74 %	26 %
Suurkaupungin soitonopettaja	53 %	47 %

Taulukko 12. Viranhaltijoiden osuus paikkakunnittain.

Musiikinopetuksen tuntimäärät olivat suuria pikkukunnissa. Iso kaupunki taas vetää puoleensa mahdollisuuksillaan tehdä muita musiikkialan töitä. Pikkukunnassa musiikkielämän monipuolisuus voi olla kiinni opettajasta itsestään sekä siitä, mitä kaikkea harrastustoimintaa opettaja itse jaksaa laittaa alulle.

4 Johtopäätökset

Käsillä olevassa selvityksessä esiteltiin Jyväskylän yliopistosta valmistuneiden musiikkikasvattajien työtilannetta, alueellista sijoittumista, kouluttautumista, täydennyskoulutustoiveita sekä opettajina toimivien käsityksiä musiikinopetuksesta. Tulokset heijastavat epäilemättä yleisemminkin koulujen musiikinopetuksen tilaa vuoden 2007 Suomessa. Tuloksilla on ajankohtaista, valtakunnallistakin merkitystä, sillä opetusministeriön työryhmä on juuri julkaistussa raportissaan suosittanut musiikkikasvatuksen koulutuksen rajua supistamista ja keskittämistä yhteen koulutuspiiteeseen kolmen sijasta (Opetusministeriö 2007). Yhtenä keskeisenä johtopäätöksenä voidaan todeta, että tässä tehty selvitys Jyväskylän yliopistosta valmistuneiden työtilanteesta ei tue opetusministeriön raportin ehdotuksia.

4.1 Vertailu aiempiin vastaaviin selvityksiin

Käsillä olevia tuloksia voidaan verrata kahteen aiempaan selvitykseen: musiikkialan ammatillisesta koulutuksesta tehtyyn selvitykseen (Karhunen 2005) sekä Sibelius-Akatemian opiskelijoilla 10 vuotta sitten tehtyyn kyselyyn (Karhunen 1998).

Jyväskylän kyselyä vertaillaan Sibelius-Akatemian selvitykseen taulukossa 13. Sibelius-Akatemian muiden osastojen opiskelijoiden mukana Karhusen (1998) kyselyyn vastasi myös 261 musiikkikasvatuksen osastolla opiskellutta. Taulukossa on vertailulukuna myös tuoreen, Oulusta valmistuneille musiikkikasvattajille tehdyn kyselyn numeerisia mittareita (Eerola & Fredrikson, valmisteilla).

	Vastaajien määrä	Vastausprosentti
Sibelius-Akatemia 1997	261	69 %
Jyväskylä 2007	111	51 %
Oulu 2007	56	52 %

Taulukko 13. Musiikkikasvattajille tehtyjen kyselyiden vastaajajoukot

Asuinpaikan mukaan jaoteltuna (ks. Taulukko 14) Sibelius-Akatemian musiikkikasvattajat sijoituivat lähinnä pääkaupunkiseudulle sekä muualle Etelä-Suomeen, joka käsittää silloiset vanhat Uudenmaan, Hämeen, Kymen sekä Turun ja Porin läänit. Väli-Suomi käsittää vanhat Kuopion, Mikkelin, Pohjois-Karjalan, Keski-Suomen ja Vaasan läänit, ja Pohjois-Suomi käsittää vanhat Oulun ja Lapin läänit. Alueellinen jako on Sibelius-Akatemian selvityksessä melko karkea, sillä Etelä-Suomi lohkaisee myös melkoisen palan nykyisestä Länsi-Suomen läänistä. Näin laskien ei "Väli-Suomeen" jää kovinkaan suurta alaa.

	Pääkaupunki-seutu	Suur-Etelä-Suomi	Mini-Väli-Suomi	Pohjois-Suomi	Muu
SibA	61 %	25 %	8 %	3 %	3 %
JY	17 %	29 %	52 %	1 %	1 %
OY	18 %	9 %	9 %	63 %	2 %

Taulukko 14. Musiikkikasvattajien sijoittuminen asuinpaikan mukaan.

Sibelius-Akatemiassa opiskelleiden asuinpaikka oli vaihtunut opintoja edeltävästä paikasta etelämmäksi, sillä ennen opintoja Väli-Suomessa asui jopa 27 % ja pääkaupunkiseudulla vain 33 % vastaajista. Opintojen päätyttyä luvut olivat 8 % ja 61 %. Jyväskylästä valmistuneisiin verrattuna Sibelius-Akatemian opiskelijat sijoittuvat selkeästi pääkaupunkiseudulle. Toki Jyväskylässä opiskeleekin sijoittuvat suurissa määrin opiskelukaupunkiinsa samoin kuin Oulusta valmistuneet maan pohjoisosiin.

Sibelius-Akatemian musiikkikasvattajien ilmoittamia tärkeimpiä tulonlähteitä olivat opetustyö (65 %), taiteellinen työ (13 %), muu musiikkialan työ (9 %), musiikin ulkopuolinen työ (5 %) ja muu (7 %). Näistä taiteellinen työ ja muu musiikkialan työ on taulukossa 15 laskettu yhteen otsikon ”Musiikin asiantuntija” alle. Opetustyön 65 % on jaettu koulun ja muun opetuksen kesken siinä suhteessa, jonka Sibelius-Akatemian vastaajat olivat ilmoittaneet tärkeimmiksi työpaikoikseen. Sibelius-Akatemian musiikkikasvattajien työpaikoista yleisimmät olivat koulu (32 %) ja musiikkiopisto (19 %).

	Koulu	Muu musiikin opetus	Musiikin asiantuntija	Musiikin ulkopuolella	Muu tulonlähde
SibA	41 %	25 %	22 %	5 %	7 %
JY	61 %	15 %	7 %	3 %	14 %
Oulu	75 %	12 %	4 %	5 %	4 %

Taulukko 15. Musiikkikasvattajien jakautuminen eri työtehtäviin.

Sibelius-Akatemian kysely on jo kymmenen vuoden takaa, eikä siitä suljettu pois niitä, joilla tutkinto oli vielä kesken. Aineistoja voidaan kuitenkin vertailla pitäen nämä varaukset mielessä ja todeta, että työnjako Jyväskylän ja Sibelius-Akatemian koulutuksen välillä on toiminut tarkoituksenmukaisesti: Jyväskylän koulutus kattaa paremmin Väli-Suomen musiikinopettajatarvetta, Sibelius-Akatemian keskittyä kouluttamaan väkeä pääkaupunkiseudulle ja myös muihin kuin koulun opetustehtäviin. Jyväskylästä valmistuneita työskenteli musiikinopetuksen parissa suurempi osuus kuin Sibelius-Akatemian musiikkikasvattajia. Musiikin ulkopuolella työskenteli suurin piirtein sama osuus. Myös Ruismäki (1991) totesi tilanteen olleen tällainen myös 1980-luvulla valmistuneiden musiikkikasvattajien suhteen: Jyväskylästä valmistuneet sijoittuivat pääosin koulun musiikinopettajiksi, Sibelius-Akatemiasta sijoituttiin enimmäkseen muualle. Oulusta valmistuneiden osalta sijoittuminen on vielä selkeämmin rajautunut



maantieteellisesti pohjoiseen ja toimenkuvallisesti koulun musiikinopetukseen (Eerola & Fredrikson, valmisteilla).

Toinen selvitys, johon käsillä olevaa aineistoa on kiinnostavaa verrata, on Karhusen (2005) tekemä kysely ammattikorkeakoulusta ja ammattikoulusta vuosina 1999–2004 valmistuneille muusikoille ja musiikkipedagogeille. Kyselyyn vastasi 602 tutkinnon suorittanutta, ja vastausprosentti oli 67 %. Ammattikorkeakoulun suorittaneita heistä oli 64 %, mikä jakautui muusikoihin (3 %) ja musiikkipedagogeihin (61 %). Loput olivat suorittaneet ammatillisen 2. asteen musiikin perustutkinnon. Taulukkoon 16 on merkitty kaikkien vastaajien alueellinen sijoittuminen. Maantieteellisesti ammattikorkeakouluista ja ammattiopistoista valmistuneet ovat sijoittuneet tasaisesti ympäri Suomea. Tämä on ymmärrettävää, onhan musiikin ammatillisia koulutuspaikkoja sijoitettu tasaisesti ympäri maan.

	Pääkaupunkiseutu	Muu Etelä-Suomi	Länsi-Suomi	Itä-Suomi	Pohjois-Suomi
Asuinpaikka	29 %	9 %	33 %	12 %	17 %

Taulukko 16. Ammatillisesta koulutuksesta valmistuneitten sijoittuminen.

Ammattikorkeakoulusta valmistuneita musiikkipedagogeja oli kyselyssä 367. Heidän työtilanteensa kyselyhetkellä oli seuraava: työsuhteessa 80 %, opiskelijana 39 %, työttömänä 4 %, muu toimeentulo 5 %, yrittäjänä 4 % ja free lancerina 32 %. Luvuista ei muodostu summaksi 100 %, sillä kategorioiden sallittiin olla päällekkäisiä. Muusikoihin ja pelkän ammattikoulutuksen käyneisiin verrattuna (ammattikorkeakoulusta valmistuneet) musiikkipedagogit olivat useammin työsuhteessa ja harvemmin opiskelijana ja työttömänä. 12 % musiikkipedagogeista työskenteli musiikinopetustehtävissä peruskouluissa ja lukioissa, tyypillisemmin kuitenkin musiikkioppilaitoksissa (49 %), kansalaisopistoissa (28 %) sekä konservatorioissa (15 %).

Musiikin ammatillisessa koulutuksessa olleet olivat kiinnostuneita jatkamaan opintojaan. 31 % musiikkipedagogeista oli suorittanut jonkin muunkin tutkinnon joko ennen musiikkipedagogin tutkintoaan tai sen jälkeen, joko musiikkialalta tai muulta alalta. 41 % musiikkipedagogeista oli jo suorittanut jatko-opintoja, 34 % suunnitteli niitä. Suosituimmat jatkokoulutuspaikat olivat musiikkialalta.

Karhusen selvityksen päällekkäisiä kategorioita on vaikea tehdä vertailukelpoisiksi tämän selvityksen kanssa. Verrattuna Jyväskylän yliopistosta valmistuneisiin musiikkikasvattajiin oli musiikkipedagogeissa työttömänä ja muulla toimeentulolla (mm. perhe-etuudet) suurin piirtein sama määrä. Opiskelijoita sen sijaan löytyi musiikkipedagogeista enemmän, mikä on ymmärrettävää, sillä onhan AMK-tutkinnon jälkeen vielä mahdollista jatkaa yliopistoon tekemään ylempi korkeakoulututkinto. Päällekkäiset työllistymisluvut Karhusen selvityksessä tuntuivat viittaavan vajaatyöllisyyteen. Yksi ja sama ihminen voi olla samanaikaisesti tuntiopettajana työsuhteessa, tehdä työtä free lancerina tai omalla toiminimellä sekä opiskella. Musiikkikasvatuksen osalta vajaatyöllisyydestä saatiin tuntumaa kysymällä musiikinopetuksen tuntimääriä, joka jo sellaisenaan





osoittautui olevan riittävä päätyöksi. Tämä vahvistaa käsitystä, että kouluttautamalla voi musiikkialallakin taata itselleen paremmin töitä.

4.2 Musiikinopettajakoulutuksen tarve

Yksi tämän selvityksen tarkoituksista oli toteuttaa musiikinopettajien tarvekar-toitus Väli-Suomen alueella ja vastata kysymykseen, onko musiikinopettajien koulutukselle alueella edelleen tarvetta. Kysymykseen voisi nyt vastata, että Jyväskylän yliopiston musiikkikasvatuksen koulutus on työmarkkinoilla hyvin käyttökelpoinen sillä perusteella, että vastaajien joukossa oli hyvin vähän työttömiä. Myöskin hyvin suuri osuus vastaajista oli sijoittunut nimenomaan musiikinopetustehtäviin peruskouluissa ja lukioissa.

Pelkästään lukion ja yläasteen musiikin aineenopettajan tehtäviin koulutta-minen olisi kuitenkin yksisilmäistä, sillä työkenttä on hyvin kirjavaa ja musiikin-opettajat täydentävät työllisyyttään hyvin monenlaisilla opetus- ja musiikkialan töillä. Musiikkialan asiantuntijatehtäviin yliopistollinen koulutus esimerkiksi mu-siikkikasvatuksen oppiaineessa tarjoaa hyvät lähtökohdat. Musiikkikasvattajien keskuudessa on vallalla käsitys, jonka mukaan musiikin aineenopettajan virkoja on avoinna kovin vähän: ”Pelkällä musiikin maisterin tutkinnolla ei työllistä it-seään, jos ei ole valmis lähtemään Pelkosenniemelle tai jonnekin muualle tup-pulaan opettamaan.” Kyselyn perusteella ei uskalla luvata myöskään sitä, että jollakin tietyllä kelpoisuusyhdistelmällä voisi taata itselleen varman työpaikan. Kuitenkaan lisäkelpoisuuksien puuttuminen ei välttämättä sulje mahdollisuuksia poiskaan. Musiikin opetus on monessa koulussa edelleen musiikinopettajan kelpoisuutta vailla olevien henkilöiden hallussa, kuten yksi vastaaja kirjoitti:

Musiikinopetus on asuinpaikkakunnallani järjestetty pitkälti epäpätevin voimin. Tunteja musiikissa on sen verran vähän, että esimerkiksi pienissä yhtenäiskouluissa yläkoulun musiikinopetuksesta saattaa vastata luokanopettaja, jolla ei ole aineen-opettajan koulutusta. Pienemmällä paikkakunnalla olen törmännyt siihen, että musiikinopettajan virka on yhteinen koulutoimen ja kansalaisopiston kanssa, mikä tarkoittaa työpäivän venymistä vähintään kymmentuntiseksi päivätuntien ja ilta-opetuksen yhdistyessä. Kuntien yhdistymiset ja kuntakohtaisten kansalaisopistojen muuttuminen alueopistoiksi vähentää myös näitä em. yhdistelmävirkoja. Jostakin kunnasta saattaa jatkossa puuttua pätevä musiikinopettaja, kun opetus hoidetaan alueellisesti. Musiikkikasvatuksen arvostus laskee, kun koulussa ei ole ammattilaista pitämässä musiikinopetuksen puolia.

Kaikkiin Suomen 4500 kouluun ei tulla musiikin aineenopettajaa saamaankaan, mutta luokanopettajia, joilla sivuaineen tuoma kelpoisuus olisi, voisi koulutuk-sen levitessä löytyä paremminkin. Työkenttää on vaikea tyhjentävästi kartoittaa, mutta työnsaantimahdollisuuksiaan ja toimeentuloaan voi parantaa, mikäli 1) on valmis muuttamaan töiden perässä, 2) on valmis muuttamaan pienellekin paikkakunnalle, 3) kykenee täydentämään musiikinopetuksen tunteja muilla oppiaineilla tai 4) kykenee täydentämään lyhyttä työpäivää mm. iltatöillä ope-tuksen tai muun musiikkitoiminnan parissa.





Musiikinopetuksen yhdistelmävirat koulussa ja kansalaisopistossa saivat kriittisiä kommentteja työaikojen raskaudesta ja toimintakulttuurien yhdistelemisestä, mutta yhdistelmäviroissa toimivat opettajat olivat kuitenkin yhtä tyytyväisiä työhönsä kuin pelkkään kouluun erikoistuneet kollegansa. Poikkeuskoulutuksesta valmistuneiden työtyytyväisyyttä vuonna 1989 tutkinut Heikki Ruismäki (ks. Ruismäki 1991) totesi, että luokanopettajien kouluttaminen musiikinopettajiksi näytti tuottavan tyytyväisiä, kouluun suuntautuvia, käytännöllisesti ja muodollisesti päteviä musiikinopettajia. Ruismäki myös suositti musiikkiopiston ja kansalaisopiston tuntien lisäämistä musiikinopettajan työvelvollisuuteen, jotta koulun ja vapaan harrastustoiminnan väliin ei syntyisi kuilua ja opettaja saisi hyödyntää laajaa musiikillista osaamistaan (Ruismäki 1991). Koulutuksen kehittäminen siihen suuntaan, että aineenopettajakoulutuksessa olisi alaluokkien oppilaiden tasolle suunniteltua opetusta, vastaisi varmaan siihen kehitykseen, että aineenopettajia sijoitetaan opetustehtäviin myös yläluokkia ja lukiota nuoremmille luokille.

4.3 Musiikinopetuksen tila kouluissa

Musiikinopettajien mukaan koulujen antamat puitteet musiikinopetukselle ovat hyvät. Yli puolet tämän selvityksen vastaajista piti soittimia ja muuta varustusta erinomaisena ja sanoi, että aikaa musiikinopetukseen myönnetään riittävästi. Kouluissa on vuosittain runsaasti tilaisuuksia, joissa oppilaat esiintyvät. Opettajat halusivat jakaa musiikista samaansa iloa ja elämyksiä oppilailleen. Musiikinopettajat viihtyivät työssään ja pitivät ammatinvaihtoa epätodennäköisenä.

Joissakin vastauksissa ilmeni muun opettajakunnan vähättelely musiikinopetusta kohtaan: ”Opettajan kannalta työ on väljää (kollegat saattavat vähätellä)”. Musiikinopetuksen asemaa eivät nakerra ainoastaan valtiohallinnon päätökset tuntikehyksistä ja opetuksen tavoitteista, vaan musiikinopetuksen arvostus syntyy opettajainhuoneessa. Opettajakunta ei ehkä ole halukas näkemään oppilaitensa koulutusta kokonaisuutena ja musiikkia oppiaineena koulun viihtyisyyttä ja näkyvyyttä lisäävänä tekijänä, vaan kukin puolustaa vain omaa oppiainettaan. Mikäli musiikinopetuksen osuus pienenee luokanopettajan koulutuksessa, ja musiikinopetus siirtyy aineenopettajien hoitoon jo alaluokillakin, ei taideaineille löydy puolustelijoita opettajakunnasta enää alaluokillakaan. Tällainen pelko ilmenee esimerkiksi seuraavassa lainauksessa:

Miksi valinnaisten kurssien sopiminen jätettiin paikalliselle tasolle, jossa esim. 5 matikan opettajaa haluaa matikan myös valinnaisaineeksi ja on vain 1 musiikin opettaja puolustamassa omaa ainettaan?

Koulutuksessa tarjotaan opiskelijoille monialaisuutta. Työelämässä tämä tarkoittaa raskaita yhdistelmävirkoja, joiden arvostus ei välttämättä vastaa työn vaativuutta. Monelle tämä saattaa olla kuitenkin mahdollisuus päästä työhön musiikin pariin. Monelle pienelle paikkakunnalle tällaisiin virkoihin palkatut henkilöt voivat olla ainut mahdollisuus tarjota lain edellyttämiä sivistys- ja kulttuuripalveluja.





4.4 Jatkotutkimus

Tämä selvitys nosti esille monia kiinnostavia kohteita jatkotutkimukselle. Yksi tällainen olisi musiikinopetuksen tilan kartoittaminen koko Suomen osalta. Oulun musiikkikasvatuksesta valmistuneiden osalta selvitys on parhaillaan valmistumassa (Eerola & Fredrikson, valmisteilla). Sibelius-Akatemian osalta voisi selvittää, onko tilanne viimeisen 10 vuoden aikana suuresti muuttunut. Toisaalta olisi kiinnostavaa selvittää, mistä vajaatyöllisyys musiikkialalla johtuu ja voiko sitä vähentää lisäkoulutuksella. Tämä olisi arvokasta tietoa koulutuksen järjestäjille, ja siihen saatiin viitteitä tämän selvityksen yhteydessä täydennyskoulutustoiveita kartoittavalla kyselyllä. Kolmas kiinnostava selvityksen aihe voisi olla valintakoemenestyksen, persoonallisuuden, opintomenestyksen ja työelämässä menestymisen väliset yhteydet. Marjut Laitinen (1989) tutki näistä muita paitsi persoonallisuutta 30 vuotta sitten opiskelleiden osalta. Olisi kiinnostavaa selvittää, millainen tausta johtaa opintoihin konservatoriolla ja ammattikorkeakoulussa, millainen taas musiikkikasvatuksen opintoihin yliopistolla. Millaisen persoonallisuuden omaava henkilö lähtee työelämään pelkällä musiikkikasvatuksen tutkinnolla, millainen persoonallisuus puolestaan hankkii paljon lisäkelpoisuuksia? Neljänneksi olisi musiikkikasvatuksen kannalta kiinnostavaa selvittää, kuinka ammattikorkeakoulun musiikinohjaajatutkinnon hankkineet pärjäävät työmarkkinoilla. Onhan heidän koulutuksensa sisällöt pitkälti samoja kuin musiikkikasvatuksen, mutta (koulun)opettajan kelpoisuus jää puuttumaan ilman yliopisto-opintoja.

Tämän raportin puitteissa ei ollut mahdollista raportoida musiikinopettajien nimeämiä tavoitteita edellä käsiteltyä laajemmin. Asia tulee jatkossa käsiteltyä yksityiskohtaisemmin Oulusta valmistuneiden musiikkikasvattajien työtilannetta kartoittavan raportin yhteydessä (Eerola & Fredrikson, valmisteilla). Laajemmassa perspektiivissä tarkastellen musiikinopetuksen hyvä taso kouluissa on koko Suomen musiikkielämälle elintärkeää. Siksi sen luulisi kiinnostavan kovasti muun muassa musiikkitieteellistä tutkimusta.

Lähteet

1. Painetut lähteet

- Bumgarner, Constance 2002. The "Use and Abuse" of Arts Advocacy and Its Consequences for Music Education. Richard Colwell & Carol Richardson (toim.) 2002. *The New Handbook of Research in Music Teaching and Learning. A Project of the Music Educators National Conference*. New York: Oxford University Press: 941–961.
- Eerola, Päivi-Sisko & Maija Fredrikson. Selvitys Oulun musiikkikasvatuksesta valmistuneiden sijoittumisesta työelämään. Valmisteilla.
- Hyppä, Markku T. & Juhani Mäki 2003. Social Participation and Health in a Community Rich in Stock of Social Capital. *Health Education Research* vol. 18 (6): 770–779.





- Juuti, Tanja 2003. *Selvitys Jyväskylän yliopistosta ajalla 1.8.2001–31.7.2002 valmistuneiden maistereiden sijoittumisesta työelämään*. Tutkimus- ja rekrytointipalvelut. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kaakkunen, Tero 2001. *Raportti Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitokselta vuosina 1995–2001 valmistuneiden työtilanteesta, opintojen ja työtehtävien vastaavuudesta sekä tyytyväisyydestä koulutukseen*. Helsinki: Uudenmaan taidetoimikunta.
- Karhunen, Paula 1998. *Musiikkialan korkeakoulu ja työmarkkinat. Selvitys Sibelius-Akatemiassa opiskelleiden työtilanteesta ja koulutustyytyväisyydestä*. Tilastotietoa taiteesta nro 18. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Karhunen, Paula 2005. *Musiikin koulutuksesta työelämään. Kyselytutkimus toisen asteen ja ammattikorkeakoulututkinnon suorittaneista*. Tilastotietoa taiteesta nro 35. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Kumpulainen, Timo. 2005. *Koulutuksen määrälliset indikaattorit*. Helsinki: Opetushallitus.
- Laitinen, Marjut 1989. *Musiikinopettajien valinnat, aineenhallinta ja opetustaito: vuosina 1968–1977 valmistuneiden musiikinopettajien pääsykokeiden arviointi sekä aineenhallinnan ja opetustaidon rakenteiden ja yhteyksien kuvaus*. Väitöskirja. Helsingin yliopiston opettajankoulutuslaitoksen tutkimuksia 73. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lamont, Alexandra 2002. *Musical Identities and the School Environment*. R. A. R. MacDonald – D. J. Hargreaves – D. Miell (toim.) *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press.
- Lamont, Alexandra – David J. Hargreaves – Nigel A. Marshall – Mark Tarrant 2003. *Young People's Music in and out of School*. *British Journal of Music Education* 20 (3): 229–241.
- Lavikainen, Pia 2006. *Viiden vuoden jälkeen: Jyväskylän yliopistosta vuonna 2000 valmistuneiden maistereiden työllistyminen*. Jyväskylän yliopisto, tutkimus- ja rekrytointipalvelut. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Luukkainen, Olli. 2000. *Opettaja vuonna 2010*. Opettajien perus- ja täydennyskoulutuksen ennakointihankkeen (OPEPRO) selvitys 15. Loppuraportti. Helsinki: Opetushallitus.
- Murto, Janne 2002. *Musiikkialan ammatillisen koulutuksen työryhmän muistio*. Musiikkialan ammatillisen koulutuksen määrällistä ja laadullista kehittämistä arvioiva työryhmä. Opetusministeriön työryhmien muistioita 2002: 38. Helsinki: Opetusministeriö.
- Opettajatarvetyöryhmä 2003. *Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä* 2003:9. Helsinki: Opetusministeriö.
- Opetushallitus 2000. *Esiopetuksen opetussuunnitelman perusteet*. Helsinki: Opetushallitus.
- Opetushallitus 2003. *Lukion opetussuunnitelman perusteet*. Helsinki: Opetushallitus.
- Opetushallitus 2004a. *Koululaisten aamu- ja iltapäivätoiminnan perusteet*. Helsinki: Opetushallitus.
- Opetushallitus 2004b. *Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet*. Helsinki: Opetushallitus.
- Opetusministeriö 2007. *Opettajankoulutus 2020*. Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2007: 44. Helsinki: Opetusministeriö.
- Ruismäki, Heikki 1991. *Musiikinopettajien tyytyväisyys, ammatillinen minäkäsitys sekä uravalinta*. *Jyväskylä Studies in the Arts* 37. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Rönnberg, Ulla 2000. *Perusopetuksen ja lukiokoulutuksen opettajat uuden vuosittain alkaessa*. Opettajien perus- ja täydennyskoulutuksen ennakointihankkeen (OPEPRO) selvitys 13. Helsinki: Opetushallitus.
- Saarikallio, Suvi 2007. *Music as Mood Regulation in Adolescence*. *Jyväskylä Studies in Humanities* 67. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Schellenberg, E. G. 2006. Exposure to Music: The Truth about the Consequences. G. E. McPherson (toim.). *The Child as Musician: A Handbook of Musical Development*. Oxford, UK: Oxford University Press: 111–134.
- Vapaavuori, Hannu 2005. *Pitäjänmuusikko*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon keskushallinto. Sarja C. Helsinki: Kirkkohallitus.
- VNA 1998/986. *Asetus opetustoimen henkilöstön kelpoisuusvaatimuksista* 14.12.1998. Helsinki: Valtioneuvosto.
- VNA 2001/1435. *Asetus perusopetuslaissa tarkoitetun opetuksen valtakunnallisista tavoitteista ja perusopetuksen tuntijaosta* 20.12.2001. Helsinki: Valtioneuvosto.
- VNA 2002/955. *Asetus lukiokoulutuksen yleisistä valtakunnallisista tavoitteista ja tuntijaosta* 14.11.2002. Helsinki: Valtioneuvosto.

2. Painamattomat lähteet

- Humanistinen tiedekunta. *Valmistuneitten tieto*. Jyväskylän yliopisto. Opiskelijapalvelut.
- Kaasinen, Matti 2007. Henkilökohtainen sähköpostiviesti 30.5.2007.
- Kasvatustieteellinen tiedekunta. *Valmistuneitten tieto*. Oulun yliopisto. Opiskelijapalvelut.
- Lindström, Tuija Elina 2007. Tunnekasvatus musiikkikasvatuksen ytimessä. Esitelmä kansallisessa musiikkikasvatuskongressissa Jyväskylässä 6.10.2007.
- Sibelius-Akatemia. *Valmistuneitten tieto*. Opiskelijapalvelut.

A survey of music educators' occupational situation and the role of music in schools

In Finland music education is taught at the Master's level at three universities, which produce 40–50 graduates per year. Because the hours for compulsory music learning at secondary and high schools are low, the Ministry of Education estimates that only 19 new music teachers are needed annually. The aim of this study was to examine whether the graduates in music education are still able to find work as music teachers at schools or are they moving to other occupations. 111 graduates from the University of Jyväskylä, in Central Finland, answered the survey (50,9 % of the total number of graduates between the years 1982–2006). As the research concentrated on one university only, the regional distribution of the graduates was studied. Also questions related to other qualifications and wishes for further education were examined. The proportion of graduates working at schools and within the music field was extremely high (94 %). The jobs were scattered evenly across the country, although the typical working profiles varied across the town sizes. The survey demonstrated that the music education graduates have positive prospects as long as they wish to be employed in music teaching.

FM Päivi-Sisko Eerola (paivi-sisko.eerola@campus.jyu.fi) toimii Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella suunnittelijana.

Muusikkojen ikääntyminen sinfoniaorkestereiden haasteena

Pirkko Korhonen

1 Johdanto

Suomen väestön keski-ikä on noussut koko 1900-luvun, ja nousu kiihtyy yhä 2000-luvulla. Nykyään suomalaisten keski-ikä on jo ylittänyt 40 vuoden rajapyykin, ja vuonna 2020 sen ennustetaan hipovan jo 43 vuotta. Varsin pian puolet koko Suomen kansasta on siis yli 40-vuotiaita. (Ilmarinen, Lähteenmäki & Huuhtanen 2003, 11.) Väestön ikääntyminen vaikuttaa luonnollisesti merkittävästi maamme työvoiman rakenteeseen; Suomen työvoiman ikääntyminen on silmiinpistävää.

Suomen orkesteriorganisaatioissa, joita kehitettiin voimakkaasti ympäri valtakuntaa 1960- ja 1970-luvuilla silloisen kulttuuripoliittisen linjauksen mukaisesti (Kangas 1999: 163), ikääntyminen näkyy vielä yhteiskunnan yleistä tilaa voimakkaammin. Tämä johtuu siitä, että orkestereihin perustettiin uusia vakansseja erityisesti 1970-luvulla runsaasti, ja nyt tuolloin työnsä aloittaneet muusikot lähestyvät eläkeikää. Suomen orkestereista keski-ikänsä vanhin on Kuopion kaupunginorkesteri (49,5 vuotta). Pori Sinfonietta (45,3) ja Helsingin kaupunginorkesteri (44,6) seuraavat kintereillä, eivätkä kaukana tule Jyväskylän Sinfonia (44,2), Joensuun kaupunginorkesteri (43,4) ja Sinfonia Lahtikaan (43,1). Nuorena orkesterina pidetyn Tapiola Sinfonietankin muusikkojen keski-ikä on jo yli 41. Jos tarkastelunäkökohdaksi valitaan orkestereiden ikäjakaumat, asia selvenee vielä hiukan: Suomen orkesterimuusikoista suurin osa kuuluu ikääntyviin, siis yli 45-vuotiaisiin ja ikääntyneisiin, yli 55-vuotiaisiin¹. Orkestereiden ikäjakauma on ”kaksikyttyräinen”; siitä puuttuu lähes kokonaan keski-ikää lähestyvä sukupolvi eli noin 30–40-vuotiaat. (Vikström 2002b; Vikström 2005.)

Ikääntyvien ja ikääntyneiden osuus Suomen sinfoniaorkestereiden soitajistossa saavuttaa lähivuosina huippunsa, kun suuret ikäluokat lähentelevät eläkeikää. Ennusteen mukaisesti vuosina 2015–2025 suurin osa Suomen orkesterimuusikkokannasta vaihtuu (Vikström 2000), mikä tuonee orkestereille monia muutoksia ja haasteita tullessaan. Yhteiskunnalliselta kannalta ollaankin tilanteessa, jossa olisi erittäin ajankohtaista suunnitella mahdollisimman kattava

¹ Iän ja työn yhteyksistä puhuttaessa Suomessa on jo 1990-luvulta vakiintunut tapa käyttää käsiteparia ikääntyvä/ikäntynyt työntekijä, joista edellisellä tarkoitetaan 45–54-vuotiasta ja jälkimmäisellä jo 55 vuotta täyttäneitä työntekijä. (Ilmarinen et al. 2003: 39–40; Huuhtanen & Kivistö 2004: 446.)

järjestelmä ikääntyvien muusikkojen tukemiseen ja toisaalta miettiä mahdollisuuksia uusien työntekijöiden rekrytoimiseksi orkestereihin eläkkeelle lähtevien tilalle. Myös ikääntyvien soittajien kokemuksen ja niin kutsutun hiljaisen tiedon (*tacit knowledge*) (ks. esim. Koivunen 1997) valjastaminen orkestereiden hyötykäyttöön, siirtäminen nuoremmille soittajille, olisi tärkeää.

Ikääntyviä orkesterimuusikoita on tutkittu toistaiseksi vain vähän. Kuten edellisestä kävi ilmi, aihe on kuitenkin orkesteri-instituutiossa hyvin ajankohtainen. Tämän artikkelin pyrkimyksenä on löytää laajemmalle aiheelle käsittelevälle tutkimukselle pohjaksi perusteltuja ratkaisuvaihtoehtoja, joilla maamme sinfoniaorkesteriorganisaatiot pystyisivät vastaanottamaan työntekijöidensä ikääntymisen ja suuren vaihtuvuuden lähimpien vuosikymmenten aikana. Varsinaiseksi tutkimuskysymyksiksi valittiin seuraavat:

1. Kuinka muusikkojen ikääntyminen näkyy sinfoniaorkestereissa?
2. Kuinka työyhteisö tai organisaatio voi tukea ikääntyvää muusikkoa työssä jaksamisessa?
3. Kuinka ikääntyvien ja ikääntyneiden muusikkojen hiljainen tieto voidaan valjastaa orkestereiden hyötykäyttöön?
4. Kuinka pystytään valmistautumaan ikääntymisestä väistämättä seuraavaan muusikkojen samanaikaiseen eläköitymiseen ja orkesterin soittajiston nopeaan vaihtuvuuteen?

Artikkeli jakautuu neljään osaan. Ensimmäisessä osassa luodaan tutkimukselle sekä teoreettinen että kontekstuaalinen viitekehys ja määritellään tutkimuksessa käytettävää terminologiaa. Valittu tutkimusmetodologia esitellään samoin kuin tämän tutkimuksen kannalta relevantit tutkimusstrategiat. Aikaisemman, lähinnä työhyvinvoinnin ja -terveyden, johtamisen sekä henkilöstöjohtamisen tutkimuksen valossa perehdytään (1) ikääntymiseen sekä (2) ikääntymisen ja työkyvyn välisiin yhteyksiin samoin kuin (3) ikäjohtamisen mahdollisuuksiin osana yritysstrategiaa. Luonnollisesti myös (4) sinfoniaorkestereiden työnkuvaa sekä (5) muusikkojen ikääntymistä orkestereissa kuvataan. Toinen osa käsittelee tutkimuksen empiriaa: perehdytään aineiston keräämisessä käytettyihin menetelmiin sekä empiirisen osion toteutukseen ja siinä ilmenneisiin ongelmiin pääpiirteittäin. Kolmannessa, tulososassa, esitellään tutkimustulokset tarkastellen niitä suhteuttaen ne aikaisempaan tutkimukseen sekä reflektoiden niitä tutkijan kokemustietoon orkesteriorganisaation käytännöistä. Tutkimuksen neljännessä osassa paitsi vastataan asetettuihin kysymyksiin, myös kootaan tutkimustulokset synteetiksi ja kehitellään niitä eteenpäin esittämällä konkreettisia ehdotuksia tutkimustulosten soveltamiseksi käytäntöön. Aihealuetta syventävälle tutkimukselle esitetään myös ehdotuksia.

2 Tutkimuksen teoreettinen viitekehys

Metodologia

Tutkimusstrategiaksi valittiin *tapaustutkimus* (*case research*), jonka Yin (1983: 23) määrittelee monipuolisia ja useilla tavoilla hankittuja tietoja käyttäväksi, tiettyä ilmiötä tutkivaksi empiiriseksi tutkimukseksi. Tapaustutkimuksen pyrkimyksenä on syvällisen tiedon saaminen yhdestä tai muutoin rajatusta tutkittavasta aiheesta tai tutkimuskohteesta (eli tapauksesta) (ks. esim. Syrjälä 1994: 11–12; Stake 2000: 238). Usein tapaustutkimus on myös askel kohti toimintaa: sen lähtökohta voi olla toiminnallinen ja sen tulokset sovellettavia (Cohen & Manion 1995: 123; Metsämuuronen 2005: 206). Tapaustutkimuksen tulokset eivät ole yleistettäviä vaan ainoastaan tutkimuskontekstissaan valideja. Pieniä askeleita kohti yleistettävyyttä ne kuitenkin myös epäilemättä ovat (Cohen & Manion 1995: 106–107; Stake 2000: 238).

Nyt käsillä olevassa tutkimuksessa on myös monia *toimintatutkimuksen* (*action research*) piirteitä. Toimintatutkimuksella pyritään ratkaisemaan erilaisia käytännön ongelmia ja ymmärtämään niitä syvällisesti (Syrjälä 1994: 30). Toimintatutkimus on tilanteeseen sidottua, prosessiluonteista, yhteistyötä vaativaa, osallistuvaa sekä itseään tarkkailevaa. Sitä voidaan käyttää esim. silloin, kun yritetään löytää ratkaisuja tiettyihin ongelmiin, ja silloin, kun halutaan antaa mahdollisuus subjektiiviselle tavalle ratkaista niitä (Cohen & Manion 1995: 188–189). Toimintatutkimukselle luonteenomaista on myös se, että tutkija ei pyri ottamaan etäisyyttä tutkimuskohteeseensa, vaan päinvastoin, hän pyrkii sekaantumaan siihen (Eskola & Suoranta 1998: 128): tutkija on poikkeuksellisen aktiivinen vaikuttaessaan tapahtumiin (Jyrkämä 1983: 57–59). Tutkimuksen lähtökohta toimintatutkimuksen näkökulmasta voisi olla tässä tapauksessa Syrjälän (1994: 31–32) jaottelun mukaisesti ensisijaisesti *praktinen* eli käytäntölähtöinen tai jopa *emansipatorinen*, vapauttava, jossa tutkija itse pyrki parantamaan omaa toimintaympäristöään.

Vaikka käytettäväksi menetelmäksi olisi sopinut melko hyvin myös toimintatutkimus, tutkimusstrategiaksi päädyttiin kuitenkin valitsemaan tapaustutkimus. Ratkaisua puolsi ensinnäkin se, että tutkimuksen pääasiallinen tarkoitus oli löytää ratkaisuvaihtoehtoja suomalaisen sinfoniaorkesteriorganisaation työntekijöiden ikääntymiseen ja sen seurannaisvaikutuksiin eikä keskittyä ainoastaan valitun kohdeorganisaation toiminnan kehittämiseen. Tapaustutkimuksen valitsemista puolsi myös se, ettei tutkimuksessa tulkinnan jatkumon, hermeneuttisen kehän avulla pyritty muuttamaan kohdeorganisaation toimintaa, vaan ennemminkin haluttiin löytää ainutkertaisen tutkimuksen avulla uusia näkökulmia tiettyjen tulevaisuuden haasteiden ratkaisuvaihtoehtoiksi. Kolmantena tapaustutkimuksen valintaa puoltavana seikkana oli tutkijan pyrkimys tutkimuksen tieteellisen luotettavuuden lisäämiseksi painottaa omaa tutkijan rooliaan musiikon roolin sijasta ja yrittää tarkastella kohdeorganisaatiotaan tietoisesti enimmäkseen ulkopuolisen silmin.

Ikääntyminen ja työkyky

Ikääntymisestä ja vanhenemisesta puhutaan usein synonyymeinä, vaikka ne ovatkin osittain eri asioita. Ikääntymisellä tarkoitetaan kronologista ikääntymistä, kun taas vanhenemisellä yksilöllistä, kronologisesta iästä usein riippumatonta vanhenemistä. Vanhenemisprosessin tutkimuksella on selvitetty, että ympäristön ja elintapojen vaikutus on suuri vanhenemisen alkamisen ajankohtaan ja vanhenemisprosessin etenemiseen – niiden muutoksella pystytään jopa hidastamaan vanhenemisprosessia (Ilmarinen et al. 2003: 40).

Ikääntymistä on tutkittu useista eri näkökulmista: on selvitelty ikääntymisen fyysisiä, psyykkisiä ja sosiaalisia ilmenemismuotoja, on tutkittu iän merkitystä työntekoon ja oppimiseen, on tutkittu ikääntyviä työntekijöitä työyhteisöissään jne. Yleisessä asennoitumisessa ikääntymistä kohtaan on nähtävissä lukuisia virheellisiä myyttejä (Ilmarinen et al. 2003: 200): asennetutkimuksissa ikääntyminen nähdään yleensä voittopuolisesti negatiivisena ilmiönä (Ilmarinen 1999: 129). Toisaalta ikääntyneistä tehdyt tutkimukset ovat antaneet aivan päinvastaista tietoa, joissa iän merkitys työnteolle nähdään myönteisenä ilmiönä. Suhautuminen ikääntymiseen on ristiriitaista; kokemuksen mukanaan tuomaa viisautta ja kokemustietoa arvostetaan, mutta esimerkiksi rekrytointitilanteessa iästä on usein haittaa, yhtäläillä vanhuudesta kuin nuoruudestakin (Huuhtanen & Kivistö 2004: 446). Varsinaista ikäsyryntää, *ageismia* (Julkunen & Pärnänen 2005: 64), oli kokenut työpaikoillaan vuoden 2003 Työolobarometrin mukaan kuitenkin vain kymmenen prosenttia työntekijöistä.

Monet ihmisen ominaisuudet vahvistuvat iän myötä (Ruoppila & Suutama 1994: 75). Ikääntyessä työntekijän ns. henkisen kasvun myötä myös hänen monet kognitiiviset ominaisuutensa, esimerkiksi strateginen ajattelu, terävä-älyisyys, kokonaisuusien hahmottaminen, viisaus sekä kyky pohdiskella ja perustella vahvistuvat. Ikääntymisen on todettu lisäävän myös oppimismotivaatiota (Ilmarinen 2000: 182) sekä oppimisstrategioiden ja -tyylien, metakognition kehittymistä (Paloniemi 2005). Myös työntekijän sitoutumisen työyhteisöön ja uskollisuuden työnantajaa kohtaan on todettu iän kertymisen myötä kasvavan.

Iän lisääntyminen tuo väistämättä muutoksia yksilön fyysiseen toimintakykyyn, muutoksia, jotka yleisesti ottaen ovat ei-toivottuja. Aistitoiminnot heikkenevät, fyysinen suorituskyky ja kestävyys vähenevät, erilaiset sairaudet lisääntyvät jne. Hyväkuntoisilla ikääntyneillä työntekijöillä eivät fyysisen toimintakyvyn muutokset ehdi ilmentyä työuran aikana lainkaan, kun taas huonokuntoisimmilla ensioireet ilmestyvät jo kolmenkymmenen vuoden tietämissä (Ilmarinen 1999: 87).

Iän lisääntyminen tuo muutoksia myös yksilön *psyykkiseen* ja *sosiaaliseen* toimintakykyyn. Osa muutoksista on työn tekemistä heikentäviä, osa neutraaleja ja osa parantavia. (Ruoppila & Kirjonen 1994: 368; Huuhtanen & Kivistö 2004: 452) Keskeisimmät johtopäätökset ihmisen psyykkisen toimintakyvyn ei-toivotuista vanhenemismuutoksista koskevat havaintotoimintojen tarkkuuden ja nopeuden heikentymistä, joilla molemmilla voi olla merkitystä työelämän kannalta. Sosiaalisesta toimintakyvystä on melko vähäisen tutkimuksen perusteella



todettava mm. se, että ikääntyminen lisää yksilön kykyä sopeuttaa toimintansa muiden mukaan; vuorovaikutus työyhteisön kanssa on yleensä sujuvaa. (Heikkinen & Ruoppila 1994: 106) Ikääntymisen vahvuuksista mainittakoon vielä yleisen elämänhallinnan paraneminen, joka näkyy luonnollisesti työelämässä yhtä lailla kuin vapaa-ajallakin (Ilmarinen 1999: 103).

Työntekijä muuttuu ikääntyessään, mutta niin muuttuu työkin. Työelämästä piirtyvä kuva, kuten työsuhteiden tilapäisyys, työaikojen venyminen ja työn vaativuuden lisääntyminen kertoo, että kansallisten instituutioiden kyky säädellä työelämää on haurastunut ja että työelämän pelisääntöjen muodostuminen on muuttunut toisaalta globaalimmaksi ja toisaalta lokaalimmaksi (Julkunen 2003: 131). Organisaatioiden toimintaympäristön muutosten ennakointi on aikaisempaa vaikeampaa (Huuhtanen & Kivistö 2004: 448). Tämä asettaa vaateensa myös työntekijöille: jokaisen olisi kyettävä oppimaan koko ajan uutta, pysymään mukana kehityksessä. Elinikäisestä oppimisesta on tullut kaikkia koskettava asia. On kuitenkin varottava, ettei työkuormitus kasvaisi liian suureksi, mutta muistettava toisaalta, että voidakseen hyvin työntekijä tarvitsee sopivaa fyysistä, kognitiivista, sensomotorista, emotionaalista ja sosiaalista kuormitusta (Niskanen – Murto – Haapamäki 1998: 47).

Ikäjohtaminen ja organisaation mahdollisuudet tukea ikääntymistä

Ikääntymistutkimus yhdessä työkyvyn tutkimisen kanssa on asettanut organisaatioiden tulevaisuudelle selkeän tehtävän: kuinka vastata ikääntymisen haasteeseen? On syntynyt *ikäjohtamisen* käsite, jolla tarkoitetaan Lähteenmäen määritelmään pohjautuen (ks. Lähteenmäki 1999: 27–30) työntekijän iän ja ikäsidonnaisten tekijöiden huomioonottamista päivittäisjohtamisessa, työnjaossa ja työskentely-ympäristössä niin, että voidaan synnyttää sellainen työpaikkakulttuuri, jossa jokainen työntekijä – ikään katsomatta – voi kokea olevansa arvokas (Ilmarinen et al. 2003: 8). Ikäjohtaminen ei ole ainoastaan ikääntyneiden erityistarpeiden johtamista, vaan yhtä lailla myös työyhteisön nuorimpien jäsenten erityispiirteiden huomioimista; se on eri-ikäisten johtamista kaikkia tyydyttävällä tavalla. Ikäjohtaminen on yksi osa monimuotoisuuden johtamista (*diversity management*), organisaatioon levinnyttä erilaisuuden hyväksyvää asennetta, joka vähentää yhteisön eri ryhmien välisiä konflikteja, helpottaa kielteisen energian muuttamista innovaatioksi tai parantuneeksi suoritukseksi, madaltaa kommunikoinnin raja-aitoja ja lisää ongelmanratkaisua (Lindström & Leppänen 2002: 214).

Ikääntyminen korostaa yksilöllisiä eroja, olivat sitten kyseessä terveyteen, fyysiseen, psyykkiseen tai sosiaaliseen toimintakykyyn, arvoihin tai asenteisiin liittyvät asiat. Yksilölliset ratkaisut työolojen järjestelemisessä olisivatkin paikallaan ihmisten vanhetessa eri tahtiin. Kaavamaiset ratkaisut eivät toimi, sillä yksilöiden erot, työkokemuksen, koulutustason ja ammatin merkitys ovat ikää suurempia suorituskyvyn eroavaisuuksia aiheuttavia tekijöitä. (Huuhtanen & Kivistö 2004: 42.)

Ikäjohtaminen on työvoiman rakenteista nouseva, johtamisen, työpsykologian ja työterveyden tutkimustuloksia hyödyntävä uusi työyhteisön tarkastelutapa, jossa korostuvat hyvät henkilöstöjohton perusteet (Ilmarinen et al. 2003: 10). Se on koko työyhteisöä koskevaa muutosta organisaatiossa (Ilmarinen et al. 2003: 8). Ikäjohtamisen työkalupakki sisältää vankan ikääntymistutkimus- ja organisaatiopsykologiatietouden lisäksi myös neljä tärkeää yleistyökälyä: myönteisen ikäasenteen, yhteistyöhalukkuuden ja -kyvykkyyden, yksilöllisen töiden suunnittelun sekä hyvät kommunikointitaidot (Ilmarinen 2000: 185–186). Ikäjohtamisen toimien yhdenmukaistaminen ja ajattelutavan levittäminen koko organisaation yhteiseksi toimintatavaksi edellyttää ikäjohtamisen liittämistä osaksi organisaation strategiaa; ikästrategia palvelee organisaation toimintastrategian toteutumista (Ilmarinen et al. 2003: 137).

Kuinka sitten ikäjohtamisen avulla voitaisiin tukea konkreettisesti ikääntyviä työntekijöitä? Ilmarinen (2006: 17, 84–90; 2003: 35–38, 88–96, 171–195) tarjoaa keinoiksi luettelon: (1) työn yksilölliset ratkaisut, (2) eri-ikäisten yhteistyö, (3) ikäergonomia, (4) työn tauotus, (5) joustavat työaikajärjestelyt, (6) osa-aikaiset työt ja (7) koulutus. Ensinnäkin työn joustavalla järjestelyllä voidaan useissa tapauksissa auttaa ikääntyvää – miksei nuortakin – työntekijää. *Työjouston*, nimenomaan yksilön omiin tarpeisiin sovellettuna, on todettu tukevan merkittävästi ikääntyviä. Tästä lienee osoituksena monien organisaatioiden siirtyminen kokonaistyöaikaan, mikä mahdollistaa yksilöllisen jouston niin työajoissa kuin tauotuksessa ja joskus myös työn suorituspaikassakin (vrt. etätö). (Härmä 1994: 384.) Lähes saman asian ilmaisee Ilmarinen (et al.) (2003, 88–96) puhuessaan viidestä erilaisesta joustosta työyhteisöissä: (1) *numeerisesta joustosta*, (2) *tehtäväjoustosta*, (3) *työaikajoustosta*, (4) *taloudellisesta joustosta* ja (5) *sijaintijoustosta*. Myös tiimityön lisääntyminen työyhteisöjen toiminnassa mahdollistaa työn jouston entistä paremmin, samoin *työnkierto*, jota monissa organisaatioissa käytetään ahkerasti myös tuomaan vaihtelua ja laaja-alaisempaa osaamispotentiaalia organisaatioon. Lisäkoulutus helpottaa osaltaan ikääntyvien työnhallintaa: ammatillista tieto-taitoa on päivitettävä jokaisen.

Myös fyysinen työympäristö vaikuttaa työntekijän toimintakykyyn. Työturvallisuudesta huolehtiminen lienee jo asiana itsestäänselvyys, mutta on myös monia muita ulkoisen työympäristön osatekijöitä, jotka kaipaavat huomiota osakseen. Usein pienillä järjestelyillä, esimerkiksi valaistusta parantamalla tai työskentelyasennon ergonomisella kehittämisellä saadaan aikaan huomattavia muutoksia, jotka usein jopa kompensoivat työntekijää haittaavia ikääntymisvaikutuksia. Työympäristöstä puhuttaessa ei saa myöskään unohtaa työyhteisön merkitystä ikääntyvän toimintaan: vuorovaikutussuhteet työpaikalla ovat erittäin merkityksellisiä yksilön työssä jaksamiselle (Elo & Leppänen 1997: 12).

Nämä kaikki edellä mainitut seikat kuuluvat ikääntyvän työvoiman työkykyä ylläpitävään toimintaan, niin sanottuun *TYKY-toimintaan*. Ikääntyvien TYKY-toiminta kohdistuu yksilöön, hänen osaamiseensa ja toimintakykyynsä vaikuttaviin asioihin sekä työhön ja sen olosuhteisiin. TYKY-toimintaan kuuluvat myös työyhteisön johtamiseen liittyvät asiat, ikäjohtaminen. TYKY-toiminta koskettaa siis todella koko organisaatiota, jatkuvasti, keskeytyksettä. TYKY-toiminta olisi



aloitettava työyhteisöissä jo varhaisessa vaiheessa työkyvyn ennenaikaisen heikkenemisen ehkäisemiseksi (Ilmarinen 2000: 184–185). Ilmarisen (2000: 191) mukaan työuran viimeisenä vuosikymmenenä tulee työkykyä edistävät toimet suunnata ainakin ikäjohtamiseen: työn säätelymahdollisuuksien lisäämiseen, ammattitaidon päivittämiseen ja työkykyä ylläpitävän liikunnan lisäämiseen.

Hyvän TYKY-toiminnan avulla saatuja tuloksia voi luetella lukuisia: esimerkiksi työntekijöiden työkyvyn edistäminen ja hyvinvoinnin lisääminen, työyhteisön toimivuuden parantaminen, yrityksen tuloksekkaan toiminnan jatkuvuuden varmistaminen, yritystoiminnan tuottavuuden ja laadun kasvattaminen, yrityksen kilpailukyvyyn turvaaminen, kansantaloudelliset säästöt sekä ennenaikaisen eläköitymisen ja sairauspoissaolojen väheneminen (Työministeriö 1996: 37). Vain hyvin suunnitellulla ja toteutetulla ikästrategialla TYKY-toimintoineen organisaatio pystyy vastaamaan ympäristönsä alati muuttuviin vaateisiin hyödyntäen resurssiaan kokonaisvaltaisesti ja tarkoituksenmukaisesti.

3 Sinfoniaorkesteri työyhteisönä

Suomalaiset sinfoniaorkesterit ovat nykyään muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kunnallisia, kaupunkien hallinto-organisaatioon kuuluvia itsenäisiä yksiköitä. Niiden organisatorisesta ylimmästä johdosta vastaa useimmiten *intendentti*, jonka toimenkuvaan kuuluu organisaation päätöksenteko. Intendentin apuna toimii isommissa ja keskikokoisissa orkestereissa *apulaisintendentti*, joissain orkestereissa *hallintopäällikkökin*, joiden toimenkuvat on yleensä räätälöity tarpeita parhaiten vastaaviksi. Lisäksi orkestereiden hallinnollisella puolella työskentelevät *viestintä- ja markkinointialan ammatti-ihmiset* sekä tarvittavat *toimistotyöntekijät*. Toimiston ja taiteellisen henkilökunnan välisiä juoksevia asioita hoitaa orkesterin *järjestäjä*, ja orkesterin nuotistosta vastaa *nuotistonhoitaja*.

Sinfoniaorkestereiden taiteellinen johto on suomalaisissa orkestereissa *ylikapellimestarin* tai *taiteellisen johtajan* käsissä. Termejä käytetään usein synonyymeinä, vaikka niillä pieniä nyanssieroja onkin. Taiteellinen johtaja kantaa orkesterin taiteellisen vastuun ja vastaa orkesterin toiminnan suuntaviivoista, muttei välttämättä itse johda orkesteria: hän saattaa olla esimerkiksi kokenut ja arvostettu huippumuusikko, jolla ei itsellään ole kapellimestarin ammattitaitoa. Ylikapellimestari puolestaan johtaa orkesteria, muttei välttämättä vastaa sen taiteellisista suuntaviivoista. Taiteellinen johtaja tai ylikapellimestari johtavat yleensä vain muutaman orkestereiden vuosittaisista konserteista; valtaosa niistä esitetään *vierailevien kapellimestareiden* johtamina.

Orkestereiden suurimman työntekijäjoukon muodostavat sen *muusikot*. Suomalaisissa kunnallisissa sinfoniaorkestereiksi laskettavissa neljässätoista orkesterissa työskentelee lähes 1000 muusikkoa (Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n tilastot 2006; Vikström 2002b). Orkestereista vain muutama täyttää täysikokoisen sinfoniaorkesterin noin sadan soittajan vahvuuden ja loput vastaavat kooltaan lähinnä klassisen ajan orkestereita (Koivunen 2003: 63). Muusikkojen keski-ikä



on 43,3 vuotta (Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n tilastot 2006). Orkestereiden naisten osuus on kasvanut viimeisen viidentoista, kahdenkymmenen vuoden aikana tasaisen varmasti: 1980-luvun lopulla orkestereissa oli vain muutama naissoittaja (Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n tilastot 1990), mutta nykyään heitä on jo reilu kolmasosa kaikista. Sama ilmiö on havaittu myös kansainvälisissä tutkimuksissa: perinteisesti miehisenä pidetty ala on naisistunut kaikkialla (Allmendinger et al. 1996: 207).

Orkesteri on *hierarkkisuuudessaan moniportainen*. Korkeimmalla tasolla orkesterihierarkiassa on *konserttimestari*, orkesterin ensiviulun ykkössoittaja, joka vastaa siitä, että orkesteri soittaa kapellimestarin haluamalla tavalla. Toisen hierarkiatason muodostavat *soolosoittajat*, heitä seuraavat *äänenjohtajat*, joita jokaisella soitinryhmällä on omansa. *Varaäänentohtajan* tehtävänä on olla aina valmiusasemissa korvatakseen mahdollisesti poissaolevaa äänenjohtajaa. Loput orkesterimuusikoista ovat *soittajia*, joita täysimittaisissa sinfoniaorkestereissa on kymmenittäin, mutta pienissä orkestereissa vain muutamia.

Orkesterimuusikon työ on vaativaa ja poikkeuksellista monella tavalla. Ensinnäkin, jokainen työn tulos, *konsertti*, esitetään asiantuntevalle yleisölle ja alistetaan julkiselle kritiikille, joka voi suomia mediassa koko esityksen. Toiseksi, muusikkojen tulee sopeutua alati vaihtuviin johtajiin: lähes joka viikko orkesterin kapellimestarin korokkeelle nousee uusi auktoriteetti, jonka tahtoon ja toiveisiin jokaisen on alistuttava. Myös oma ylikapellimestari vaihtuu usein kolmivuotiskausittain. Tämä vaatii muusikoilta melkoista venyvyyttä ja nopeaa sopeutumista uusiin tilanteisiin. Kolmanneksi, muusikon työ on sekä fyysisesti että psyykkisesti raskasta (Harra 2004), vaikka kuulijan on sitä ehkä vaikea todeksi uskoakaan nähdessään esiintymislavalla frakkeihinsa ja iltapukuihinsa sonnustautuneet hymyilevät muusikot. Lavalla soittajien sykkeet nousevat ajoittain lähes maksimitasolle, hiki valuu ja niskat vihlovat. Vaikka muusikon työn fyysiset kuormitustekijät ovat suuria sekä erityisesti tuki- ja liikuntaelimestön oireilu yleistä (Heinonen 2006), vielä suurempia ovat tutkimusten mukaan kuitenkin heidän psyykkiset paineensa (Arjas 2002). Neljänneksi, muusikon työpäivä jatkuu vielä kotona: itsenäiseltä harjoittelulta ei välty ainoakaan työhönsä kunnianhimoisesti suhtautuva muusikko. Muusikon työaikaan lasketaankin kuuluvaksi myös kotiharjoittelua. Luonnollisesti tarvittavan henkilökohtaisen harjoituksen määrä riippuu ohjelmiston vaativuudesta, muusikon taidoista, oppimiskyvystä ja -nopeudesta.

Viides seikka, joka tekee muusikon työstä poikkeuksellisen, on työn sosiaalisuus. Muusikot työskentelevät jatkuvasti kiinteästi ja erittäin keskittyneesti yhdessä. Jokaisen soittajan on otettava huomioon kollegansa, kuunneltava heitä ja sovitettava oma musisointinsa tuohon joukkoon; on pyrittävä samanaikaisesti olemaan sekä solisti että kokonaisuuteen sulautuva ryhmän jäsen. (Koi-vunen 2003: 71–72.) Kuudenneksi, muusikon työnhaku on poikkeuksellinen: muusikkojen rekrytointi tapahtuu *koesoiton* avulla, jossa parhaiten soittanut muusikko valitaan avoimeen toimeen. Kilpailu on kovaa ja raakaa; inhimillinen epäonnistuminen tai jännitys saattavat pilata muuten loistavan muusikon työhönsäntimahdollisuudet. Kansainvälisistä orkesterityön vaativuutta käsittelevistä



tutkimuksista mainittakoon Steptoen (1989), Parasurmanin ja Purohitin (2000) sekä Brodskyn (2006) tutkimukset, joissa kaikissa mainitaan orkesterimuusikon työstressin aiheuttajiksi mm. myös nämä edellä mainitut seikat.

Suomalaiset orkesterimuusikot muodostavat suhteellisen työpaikkauskollisen ammattikunnan. He ovat yleensä tunneperäisesti työhönsä ja työpaikkaansa sitoutuneita. (Lähtenmäki 2005.) Kansainvälisissä tutkimuksissa on todettu sama asia: orkesterimuusikko vaihtaa varsin harvoin työnantajaansa orkesteritoimen kerran saatuaan. Usein orkesterimuusikon palvelusaika saman työnantajan alaisuudessa ylittää kolmenkymmenen vuoden, eivätkä nelikymmenvuotiset urataan ole orkestereissa harvinaisuuksia. (Allmendinger et al. 1996: 206.)

Ikääntyvä muusikko saattaa olla voimiensa tunnossa: hänen soittotaitonsa voi olla briljanttinen, tulkintatahtonsa intohimoinen, työmotiivinsa tunnepi-toinen ja kokemuksensa vankka. Näiden ominaisuuksiensa avulla hän pärjää erinomaisesti työssään. Muusikon työ kuitenkin myös kuluttaa tekijäänsä, toista enemmän, toista vähemmän, kunkin henkilökohtaisten voimavarojen mukaisesti. Erilaiset psyykkiset, fyysiset ja sosiaaliset vaivat alkavat näytellä keski-ikäisen, ikääntyvän muusikon elämässä päivä päivältä yhä suurempaa roolia. Suomalaisilla muusikon työstä työkyvyttömyyseläkkeelle siirtyneillä henkilöillä on selvitysten mukaan eniten tuki- ja liikuntaelinten vaivoja sekä masennusta. Muita tavallisia vaivoja ovat lisäksi nivelrikko, kaularangan rappeuma, korvan sairaudet sekä ahdistuneisuus. (Matikainen 2005.) Vanhuuseläkkeelle jääneiden muusikkojen terveydentilasta sen sijaan ei ole saatavissa tarkempia tietoja. Perustellusti voidaan kuitenkin olettaa, että em. vaivat kiusaavat jossain määrin myös heitä.

4 Tutkimuksen kuvaus

Niin kuin yleensäkin tapaustutkimuksessa, tässäkin käytettiin useita erilaisia tiedonhankintamenetelmiä ja -aineistoja: voidaan siis puhua perustellusti *aineisto- ja menetelmätriangulaatiosta*. Tietoa koottiin aikaisemmista tutkimuksista, sinfoniaorkestereista ja erityisesti kohdeorganisaatiosta kerätystä faktatiedosta, haastatteluaineistosta sekä tutkijan tiedoista. Tietoa saatiin myös haastattele-malla, havainnoimalla sekä aikaisempaa tietoa refleктоimalla.

Tämän tutkimuksen aluksi perehdyttiin jo edellisessä luvussa esiteltyihin, lähinnä työhyvinvointia ja -terveyttä, johtamista ja henkilöstöjohtamista käsitteleviin, ikääntymistä yleisesti koskeviin aikaisempiin selvityksiin. Muusikkojen ikääntymistä käsitteleviä tutkimuksia ei ole Suomessa tehty ja kansainvälinenkin alan tutkimus on vielä varsin vaatimatonta. Kesällä 2005 Savonlinnassa pidetty Musiikkilääketieteellisen seuran järjestämä seminaari oli lajissaan ainutlaatui-nen, muusikon ikääntymistä useista eri näkökulmista tarkastellut tapahtuma ja ainoa suomalainen, kyseistä aihepiiriä käsittelevä kirjoitus löytyi muusikkojen ammattilehdestä, *Muusikosta* (ks. Vikström 2000), jossa siinäkin asiaa käsiteltiin lähinnä vain kvantitatiivisina muusikkojen ikätilastoina. Niina Koivusen (2003)

väitöskirjassa ja Helena Heinosen (2006: 13–15) tutkimuksessa sivutaan myös muusikon ikääntymistä, mutta vain hyvin lyhyesti. Kansainvälisistä selvityksistä löydettiin niin ikään muutama mielenkiintoinen artikkeli, mutta niissäkin ikääntyminen aiheena jäi käsittelyiltään erittäin suppeaksi, lähinnä ikääntyvän muusikon fyysisen toimintakyvyn osa-alueita selvitteleväksi.

Aikaisempien ikääntymistutkimusten sisältöjen teemoittelun jälkeen tarkennettiin tutkimuskysymyksiä konkreettisemmiksi ja suunniteltiin kysymysten pohjalta runko myöhemmin toteutettaville haastatteluille. Empiirisen haastattelututkimuksen menetelmänä käytettiin haastattelijalle melko vapaat kädet antavaa *puolistrukturoitua teemahaastattelua*, jossa ennalta suunnitellut kysymykset esitettiin jokaiselle haastateltavalle suunnilleen samalla tavoin, vaikkei ehkä aivan samassa järjestyksessä (Hirsjärvi & Hurme 2000: 47). Haastattelut aloitettiin lyhyellä taustatietojen kartoituksella, toiseksi siirryttiin ikääntymisen vaikutuksiin orkesterimuusikon työssä ja kolmanneksi siihen, kuinka ikääntyvien ja ikääntyneiden kokemustieto voitaisiin hyödyntää orkestereissa. Lopuksi haastateltavia pyydettiin kertomaan mielipiteensä ja ajatuksensa siitä, kuinka orkestereiden tulisi heidän mielestään tukea ikääntyviä työntekijöitään, kuinka orkestereiden TYKY-toimintaa voisi kehittää ja kuinka orkesterit voisivat valmistautua suureen henkilöstön vaihtuvuuteen. Mielenkiintoisena viimeisenä aiheena, jonkinlaisena lisäkysymyksenä, tiedusteltiin vielä haastateltavilta käsitystä hiljattain toteutuneesta eläkeuudistuksesta, aiheesta, joka on puhututtanut muusikkopiirejä viime aikoina melkoisesti. Kaikki haastattelut nauhoitettiin ja litteroitiin pääpiirteittäin tekstiksi.

Empiirisenä, harkinnanvaraisena näytteenä haastattelussa käytettiin tämän tapaus tutkimuksen kohdeorganisaation, Jyväskylän Sinfonian kolmea muusikkoa. Mahdollisimman kattavan tutkimustuloksen saamiseksi haastatteluotantaan valittiin tietoisesti selkeästi eri-ikäisiä soittajia: yksi nuori, uransa alkutaipaleella oleva muusikko, yksi ikääntyvä ja yksi jo eläkeikää lähentelevä, ikääntynyt muusikko. Paitsi haastateltavien ikärakenne, myös heidän instrumentti- sekä sukupuolijakaumansa vastasivat karkeasti suomalaisen sinfoniaorkesterin rakennetta: kahden miehen ja yhden naisen muodostamasta haastateltavien joukosta kaksi soitti jousi- ja kolmas puhallinsoitinta.

Kestoltaan noin tunnin mittaiset haastattelut sujuivat luontevasti, ja kaikki haastateltavat olivat erittäin yhteistyöhaluisia. Ajoittain haastatteluista muodostui dialogeja, joiden avulla löydettiin problematiikkaan aivan uusia ulottuvuuksia. Kriittisesti on kuitenkin syytä pohtia, vaikuttiko tutkijan ja tutkittavien työtoveruus (vrt. esim. Koskinen et al. 2005: 112) negatiivisesti haastatteluihin ja ohjasiko tutkija vaistomaisesti haastateltaviaan vastaamaan tietyllä tavoin; tutkimusasetelmahan ei ollut objektiivisen tiedon saamisen kannalta paras mahdollinen. Voidaan kuitenkin olettaa, että jo tutkimusasetelman ongelmallisuuden ymmärtäminen ja kriittinen arviointi auttoivat tutkijaa välttämään suurimmat karikot. Kriittistä tarkastelua voidaan jatkaa myös haastateltavien pienen määrän vuoksi; voidaan pohtia, olisiko laajemmasta näytteestä ollut hyötyä tutkimukselle tuloksia monipuolistavana. Haastateltavien valintaakin on syytä pohtia tarkemmin: jos tutkittaviksi olisi valittu esimerkiksi vain nuoria tai vastaavasti



vain ikääntyneitä muusikoita tai vaikkapa ainoastaan jousisoittajia, olisivatko saadut tulokset olleet nyt saaduista poikkeavia. Valitulla näytteellä uskotaan tässä tapauksessa kuitenkin saadun varsin monipuolisen käsityksen tutkittavasta ilmiöstä.

Kerättyä haastatteluaineistoa analysoitiin aluksi *teemoittelemalla* niissä esiin tulleet asiat samoin periaattein kuin oli tehty jo aikaisempien tutkimusten antia tarkasteltaessa. Haastatteluista pyrittiin löytämään toisiaan erottelevia ja yhdistäviä tekijöitä sekä vertailemaan muusikkojen mielipiteitä aikaisempiin ikääntymis- ja orkesteritutkimusten tuloksiin. Synteesissä pyrittiin luomaan kokonaiskuva ja esittämään tutkittava ilmiö uudessa perspektiivissä (Hirsjärvi & Hurme 2000: 143), jossa kokonaisuutta koossapitävänä liimana käytettiin tutkijan monipuolisia kokemuksia ja näkemyksiä tutkimusaiheista.

Tutkijan omat havainnot ja kokemukset toivat tähän tutkimukseen runsaasti hiljaista tietoa, jonka saaminen erilaisin tutkimusmetodein olisi lähes mahdollista: tutkijalla on pitkä kokemus Jyväskylän Sinfonian viulistina, orkesterin valtuuskunnan puheenjohtajana sekä orkesterin johtoryhmän jäsenenä ja niiden pohjalta saatu syvempi ymmärrys omasta työyhteisöstään. Myös historiallisen perspektiivin ymmärtäminen lisäsi tutkijan kohdeorganisaatiosta syntyneitä kokonaisnäkemystä entisestään: kokosihan tutkija musiikkitieteen lisensiaatin tutkielmanaan (Korhonen 2005) orkesterin menneisyyden yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Edellisen perusteella lienee luonnollista, että tutkijan oman kokemustiedon reflektointi ensinnäkin aikaisemman tutkimuskirjallisuuden kanssa sekä toiseksi tutkimustulosten analysoinnin yhteydessä nousivat tutkimuksessa merkittävään rooliin, vaikka tutkija halusikin tietoisesti säilyttää tietyn etäisyyden tutkittaviinsa. Tutkimustulokset voidaan kuitenkin nähdä synteesinä noista kolmesta eri lähteestä: aikaisemmasta tutkimuksesta, haastatteluista sekä tutkijan käsityksistä saadusta tiedosta.

Jokainen tutkija laittaa tutkimukseensa osan itseään, halusi sitä tai ei; tutkimus on aina tekijänsä näköinen. Tukea käsitykselle tutkijan omien kokemusten tärkeydestä vahvistaa myös Antero Heikkinen (1980: 33), joka pitää oma-kohtaisiin havaintoihin perustuvaa tietoa jopa luotettavampana kuin välikäsien kautta saatua; välikäsien mukanaolo lisää hänen mukaansa väärinkäsitysten ja huomaamattomuuksien todennäköisyyttä. Toisaalta Heikkinenkin korostaa objektiivisuutta ihanteena, jota kohti on pyrittävä huolimatta siitä, että täydellisyys jää kuitenkin aina tavoittamatta (Heikkinen 1980: 39). Myös Alasuutari (2001: 26) korostaa havaintojen merkityksellisyyttä kaikessa kulttuurin tutkimuksessa.

Vaikka tutkijan osin alitajuisista, kokemuksen myötä syntyneistä käsityksistä oli tutkimuksen toteutuksessa paljon hyötyä, niistä saattoi olla sille myös haittaa; tutkijan kaksoisrooli sekä tutkimuksen objektina että tutkijana saattoi estää joiltakin osin häntä tarkkailemasta tutkimuskohdettaan ulkopuolisin silmin mahdollisimman objektiivisesti, mikä on kaikessa tutkimuksessa sen luotettavuuden lisäämiseksi välttämätöntä. Toisaalta jo edellä mainitun vaaran tiedostaminen ja sen pohtiminen auttoivat tutkijaa estämään subjektiivisten näkemysten ylivalvan tutkimuksessaan.



Tapaustutkimuksen tutkimustulokset eivät ole koskaan täysin yleistettävissä eikä niiden perusteella voi tehdä kauaskantoisia johtopäätöksiä. Tämä tutkielma tuloksineen on kuitenkin nähtävä ennen kaikkea laajemmalle empiiriselle tiedonkeruulle suuntaa antavana ”pilottitutkimuksena” ja Stakea (2000: 439) lainaten yhtenä askeleena kohti yleistettävyyttä. Aikaisempien tutkimusten, haastatteluiden ja tutkijan reflektoinnin avulla saatiin kuva muusikkojen käsityksistä ikääntymisestä seurauksineen, kuva, joka on ehkä liian kapea ja mustavalkoinen, mutta kuitenkin selkeästi kokonaisuutta hahmottava ja tulevalle tutkimukselle tietä viitoittava.

5 Tutkimustulokset

Haastateltavien taustatiedot

Jo kerrotun mukaisesti haastateltujen ikä-, sukupuoli- ja instrumenttijakaumat vastasivat melko hyvin maamme orkestereiden rakennetta. Myös neljännen ominaisuutensa perusteella haastateltujen joukko vastasi orkesterimuusikoita yleensä: jokainen haastateltavista oli erittäin työpaikkauskollinen. Ikääntynyt muusikkohaastateltu ei ollut koskaan elämänsä aikana ollut missään muussa orkesterissa vakituiseissa työssä kuin Jyväskylä Sinfoniassa, jossa työvuosia oli kertynyt jo neljäkymmentä. Ikääntyvällä haastatellulla oli hänelläkin takanaan Jyväskylä-vuosia jo kaksikymmentä. Työuransa aikana hän oli ollut aikaisemmin kiinnitettynä vakituiseen orkesteritoimeen vain kerran, kahden vuoden ajan. Myös nuorella haastatellulla oli takanaan yksi aikaisempi vakituinen orkesteritoimi, jossa hän oli viipynyt niin ikään kaksi vuotta. Jos tilastolliset ennusteet pitävät paikkansa, nuori haastateltu pysyy Jyväskylä Sinfoniassa lopun ikänsä; tutkimuksissa on nimittäin todettu, että orkesterimuusikoilla on keskimäärin 1,9 vakituista kiinnitystä uransa aikana (Allmendinger et al. 1996: 198), joten nuoren haastateltavan työpaikanvaihdokset olisi nyt sen mukaan tehty. Jokaisella haastatellulla muusikolla oli vakituisten kiinnitystensä lisäksi myös runsaasti keikkaluonteista työkokemusta monista orkestereista, esimerkiksi Lahdesta, Kuopiosta, Porista, Vaasasta ja Mikkelistä.

Kaksi kolmesta tutkimushaastatellusta opetti orkesterityönsä ohella. Tämäkin on tyyppillistä muusikoille; he haluavat jakaa oppimaansa nuorille ja turvata näin oman ammattikuntansa säilymisen myös tuleville sukupolville:

Toivoisin kehittyväni paremmaksi, kypsäväni ja kykeneväni auttamaan nuorempia.

Pyrkisin luomaan positiivista henkeä, kannustamaan ja motivoimaan nuorempia ja luomaan sellaista tunnelmaa, että työnteko olisi mukavaa ja hauskaa.

Olen opettanut 60-luvulta lähtien maksimissaan 18 tuntia viikossa, se on ollut koko ajan niinkun toinen työ [– –].Yritän olla nuoremmille koko ajan mallina, malliesimerkkinä [– –], että nekin voisivat ajatella, että tuokin vanha muusikko osaa asiansa ja nauttii työstään, vaikka on tehnyt sitä jo vuosikymmeniä.



Todennäköistä on, etteivät kaikki ajattele näin ylevästi. Arkisemmin asian voisi myös tulkita; muusikon palkan vaatimattomuus ajaa soittajat lisäansioihin, jollaiseen opettaminen tarjoaa hyvän tilaisuuden. Orkesterimuusikon työpäivä on sitä paitsi suhteellisen lyhyt, mikä myöskin osaltaan mahdollistaa lisätöön tekemisen.

Ikääntyminen orkesterimuusikon silmin

Kaksi vanhinta haastateltua pitivät ikääntymistä pääsääntöisesti positiivisena asiana muusikolle ja voimavarana työyhteisölle. Heidän mukaansa ikääntyesään muusikko kasvaa sekä kypsyy ja kokemus tekee työnteon helpommaksi. Ikääntyvä haastateltu kertoi ja ikääntynyt jatkoi:

Koen ikääntymisen pääsääntöisesti etuna muusikolle. Kokemus tekee työnteon helpommaksi, osaa niinku soittaa paremmin orkesterissa, menee kyllä selkeästi plussan puolelle. Ikä ei rajoita mitään – tilanne vain.

En ole koskaan kokenut ikääntymistä haitallisena, ihminen vaan kasvaa ja kypsyy. Ikääntyminen on vain positiivista – niin kauan kun vaan pysyy itse hyvässä kunnossa. On minulla ongelmia, mutta ne on sivuseikkoja. Elän ja nautin kaikesta, enkä odota kovasti eläkepäiviäkään. Paljon olen tehnyt työtä ja teen edelleen, mutta en ole fanaattinen, mutta innostunut kylläkin!

Haastateltujen mukaan vanhemmat muusikot ovat yleensä sopeutuneet hyvin työyhteisöönsä, he tietävät ja tuntevat kokemuksensa myötä sen tavat ja käytänteet. Toisin sanoen heille on kertynyt paljon hiljaista tietoa työyhteisönsä toiminnasta. Tämä on todistettu monin tutkimuksin paikkaansa pitäväksi lähes kaikissa ammattikunnissa (Heikkinen & Ruoppila 1994: 106), joten orkesterit eivät tässä suhteessa näyttäisi poikkeavan lainkaan muista työyhteisöistä.

Nuori muusikkohaastateltu sitä vastoin piti ikääntymistä pääsääntöisesti haittana ja sanoi itse pelkäävänsä omaa vanhenemistaan.

Ikääntyminen on varmaan lähinnä haitta, koska kaikki on nykyään niin suorituskeskeistä. Tosin ikääntyminenkin on niin yksilökohtaista: on ihmisiä, jotka tekevät yhtä kunnianhimoisesti työtä kuin nuoremmatkin, mutta sitten on myös niitä, jotka tekevät työtään vain rahan vuoksi, on leipääntyneitä, mikä näkyy kyllä taatusti soitton tasossa! Itse ainakin pelkään vanhenemista, jos soittokunto rapisee ja jos tuntee, ettei enää pysy mukana, eikä jaksa [– –]. Toivoisin kehittyväni paremmaksi, kypsyväni ja kykeneväni auttamaan nuorempia, mutta pahoin pelkään, että tulevaisuus on toisenlainen [– –]. Onneksi siihen on vielä kolmekymmentä vuotta aikaa.

Soittaako tämä ikääntymisen pelko jotain yleisempää ennakoasennetta, joka nuorilla muusikoilla on vanhenemista kohtaan?

Suomalaisista organisaatioista vain kymmenessä prosentissa työntekijät kertoivat havainneensa ikäsyrjintää (Työolobarometri 2003). Jyväskylän Sinfonia ei ilmeisestikään kuulu tähän joukkoon, sillä jokainen haastateltu sanoi ikääntyneitä arvostettavan työyhteisössään – yhtä lailla kuin nuoriakin. Vanhimmalle heistä oli jo ehtinyt karttua omakohtaista kokemustakin asiasta: hänen kertomansa mukaan erityisesti henkinen tuki työtovereilta oli erittäin kannustavaa.



Nuorimman haastatellun mielestä vanhempia muusikkoja arvostetaan, koska heiltä nuoremmat saavat oppia paljon muun muassa orkesterin sointimaailmaan ja yhteissoittoon sekä työpaikan sosiaalisiin suhteisiin liittyvistä asioista. Vanhemmat muusikot tutustuttavat haastateltujen mukaan usein myös nuoren kollegansa työyhteisöön ja sen sisäpiireihin.

Ikääntyneen muusikon arvostus ei kenties sittenkään ole aivan yksiselitteinen asia. Huolimatta siitä, että jokainen haastateltu kertoi työyhteisössään arvostettavan vanhimpia muusikoita, he ilmaisivat myös päinvastaisiakin mielipiteitä. Kriittisesti tutkimustuloksia tarkastellen voidaan kysyä, vastasivatko haastatellut arvostuskysymykseen totuudenmukaisesti vai niin kuin on eettisesti hyväksyttävää.

On heitäkin, jotka tekevät työtä vain rahan vuoksi, ovat leipääntyneitä, mikä näkyy myös suoritustasossa. Työnnön – ja sen puutteen – näkee ja kuulee! Ikääntyminen näkyy myös omassa orkesterissamme: joistakin muusikoista näkee, että ovat selkeästi väsyneitä, eikä ole enää motivaatiota tehdä työtä [– –]. Yhteisö ei tue tarpeeksi ikääntyneitä, se jää vaan yksilöllisen arvostuksen tasolle.

Ikääntyneitä arvostetaan organisaatiossa. Tosin ehkä joskus oli vähän [– –] mutta heilläkin oli omat ongelmansa. Nuoria kyllä arvostetaan myös. Työntekijöitten motivointi olisi kyllä älyttömän tärkeää, koska jos motivaatiota ei ole, ei työkään maistu. Jos työhön meno on vaikeaa, ikä varmasti tuplaa vielä sen vaikeuden.

Luulen, että ikääntyneitä arvostetaan orkesterissamme. En ole itse ainakaan kuullut mitään negatiivista koskaan. Henkiseläkin puolella olen saanut kokea kannustusta, mikä tekee hommasta mielekkään. Yritän olla nuoremmille koko ajan mallina, malliesimerkkinä [– –]. On kyllä sitten ollut jotain nuoria, jotka ei ole oikein ymmärtäneet tätä... eivät ole oikein sopeutuneet yhteisöön ja luulevat tietävänsä enemmän kuin me vanhemmat, kokeneet muusikot [– –]

Nuoren muusikon opettaminen ja auttaminen orkesteriyhteisössä oli haastatelluille jo mainitusti itsestäänselvyys. Muusikot haluavat siirtää omaa osaamistaan nuoremmille ja jatkaa näin jonkinlaisena mestari–kisälli-mallin sovelluksella ammattitaitoaan ja osaamistaan eteenpäin. Työyhteisö toimii täten uuden työntekijän tukena (Sarala & Sarala 2001: 85). Luonnollista mentorointia ja hiljaisen tiedon siirtämistä ilmeisesti tapahtuu orkestereissa jatkuvasti. Olisikin syytä pohtia, voisiko tätä toimintatapaa kehittää edelleen suunnitelmalliseksi mentoroinniksi, jossa ikääntyneiden muusikkojen kokemus ja hiljainen tieto saataisiin siirretyksi orkestereiden nuoremmille sukupolville.

Kaksi vanhinta haastateltua toivat selkeästi esiin myös sen, että työssä jaksaminen vanhemmalla iällä ei suinkaan riipu fyysisestä kunnosta vaan henkisestä jaksamisesta ja erityisesti työmotivaatiosta.

Ikääntyessä osaa paremmin työnsä ja osaa nauttia siitä enemmän, mutta oman psyykeen kanssa voi olla vaikeampaa [– –] välillä turhautuu, tulee selkeitä turhautumiskojoja aika ajoin. Tarvittais niinku enemmän ulkopuolisia lisämotivoivia tekijöitä.

Samaa mieltä oli myös kesällä 2005 Musiikkilääketedepäivillä ikääntymisestään esitelmöinyt Radion Sinfoniaorkesterin muusikko (Lampela 2005). Haas-



tatelluista ikääntynyt muusikko totesi itsellään olevan fyysisiä ongelmia, mutta tulevansa niiden kanssa hyvin toimeen. Hän piti itsestään selvänä sitä tosiasiaa, että ikääntyessä kunto heikkenee päivä päivältä ja se ikä lähenee, jolloin ei enää jaksa. Haastateltu ei kuitenkaan vaivoistaan huolimatta odottanut eläkkeelle siirtymistään, vaan nautti työstään yhä vielä nelikymmenvuotisen uransa jälkeenkin. Ikääntyvä haastateltu puolestaan mainitsi henkisen jaksamisensa olleen kovilla muutaman kerran työuransa aikana. Hän oli joutunut myös kokemaan muutaman kerran omakohtaisesti motivaatiotasonsa alenemisen, mihin hän oli saanut apua hakemalla sitä ansiotyön ulkopuolisilta tahoilta eli esimerkiksi soittamalla kamarimusiikkia. Olipa hän muutaman kerran jättäytynyt jopa kokonaan vähäksi aikaa pois orkesterista erilaisten apurahojen ja vuorottelupaapaaan turvin.

Soittaminen orkesterissa on tarkkaa yhteispeliä, jossa helposti tulee asioita, jotka rupee ärsyttämään. Pienet asiatkin voi tehdä olemista hankalan – joskus tekee ihan hyvää päästä sieltä vähäksi aikaa eroon!

Työmotivaation ja innostuksen säilyttäminen nousi siis hieman yllättäenkin tärkeimmäksi ikääntyvän muusikon työssä jaksamisen edellytykseksi. Toisaalta Maslowin tarvehierarkiateorian (Maslow 1954) perusteella tulos on selitettävissä helposti: ikääntyvä muusikko on jo saavuttanut viisiportaisen tarvehierarkian neljä ensimmäistä tasoa, joten lienee luonnollista hänen tavoittelevan nyt viidettä, itsensä toteuttamisen tasoa. Ilman innostusta ei ikääntynyt enää jaksa harjoitella riittävästi instrumenttinsa hallintaa, vaan käy töissä vain saadakseen elantonsa. Tällaisten ”leipääntyneiden” ja joskus jopa kielteisesti työhönsä asennoituvien muusikkojen suoritusasossa huomaa haastateltujen mukaan selvää laskua. Pidemmän päälle työn ilon puute johtaa ikääntyvän haastatellun mukaan varmasti ajatuksiin eläkkeelle siirtymisestä. Hänen mielestään orkesterimuusikon työ on monessa suhteessa raskaampaa kuin esimerkiksi solistin ura; orkesterimuusikko saattaa passivoitua ja urautua työssään, eikä hän enää löydä motivaatioita innostua siitä. Työmotivaation ollessa kunnossa myös orkesterisoitto on antoisaa, eivätkä fyysiset haitat estä työstä nauttimista. Näiden tutkimustulosten pohjalta on varsin perusteltua olettaa vanhempien muusikkojen arvostuksen riippuvan siitä, miten innostuneesti nämä ikääntyneet työtään tekevät.

Haastateltujen mukaan muusikon ikääntyminen ei sinänsä vaikuta työn tekemiseen negatiivisesti. Iän karttuessa kuitenkin erilaisten työntekoa vaikeuttavien vaivojen ja sairauksien todennäköisyys lisääntyy. Kaksi vanhinta haastateltua olivat jo kokeneet fyysisiä vaivoja työssään: ikääntyvä muusikko enemmän ja ikääntynyt muusikko vähemmän. Tämä tieto vahvistaa sitä tutkimustulosta, että kronologinen ikä ja terveys eivät kulje käsi kädessä, vaan ovat yksilöistä riippuvia. Haastateltu ikääntyvä muusikko oli kokenut työuransa aikana selkäkipuja ja käden rasitusvammoja, jotka ovat erityisesti jousisoittajille erittäin tyypillisiä liiallisesta harjoittelusta tai virheellisestä ergonomiasta johtuvia vaivoja. Ikääntynyt muusikkohaastateltu ei sen sijaan ollut potentiaalisesti mitään erityistä tautia tai vaivaa. Haastattelun kuluessa hän kyllä mainitsi heikentyneen näkönsä, johon



viidet erilaiset silmälasitkaan eivät olleet tuoneet riittävää korjausta.² Haastattelujen perusteella näyttääkin ilmeiseltä, ettei fyysisiä vaivoja aivan ilmeisesti-kään haluttu korostaa. Haastateltujen mielipiteet vahvistavat osaltaan sitä tutkimustulosta, jonka mukaan terveydelle asetettava vaatimustaso muuttuu iän mukana siten, että suorituskyvyn alenemisesta huolimatta terveys arvioidaan hyväksi. Vanheneminen muuttaa toisin sanoen hyvälle terveydelle asetettavia arviointiperusteita (Heikkinen 1994: 36).

Keinoja muusikkojen työkyvyn ylläpitämiseen ja työssä jaksamiseen

Orkesterityöyhteisöihin muusikkojen ikääntyminen vaikuttaa väistämättä. Vaikka muusikkojen kronologisen iän lisääntyminen ja ikääntyneiden muusikkojen osuuden kasvaminen sinänsä ei toisikaan ongelmia orkesterille, molempien seurannaisvaikutukset tuovat niitä varmasti. Kuten jo aikaisemmin todettiin, ikääntymisen kanssa rinta rinnan lisääntyvät myös muusikkojen vaivat ja sairaudet, jotka lisäävät luonnollisesti orkesterien sairauspoissaoloja. Ikääntyvät ja varsinkin ikääntyneet muusikot eivät kenties enää kestä suurta työkuormitusta, jolloin he väsähtävät eivätkä pysty enää antamaan parastaan.

Kysymys orkesteriorganisaatioiden mahdollisuuksista tukea ikääntyvien ja ikääntyneiden muusikkojen työkyvyn ylläpitämistä nousi tämän tutkimuksen merkittävimmäksi kysymykseksi. Osa tutkimuksessa saaduista ehdotuksista vaikuttaa nykyisin käytännöin, ilman orkesterityön uudelleenorganisointia, mahdottomilta toteuttaa, mutta osa sen sijaan suhteellisen helposti käytäntöön jalkautettavilta. Työkyvyn ylläpitämiseksi ehdotettiin (1) liikunnan ja (2) omakohtaisen harjoittelun lisäämistä, (3) työsääntelyä ja -suunnittelua, (4) työnkiertoa ja vuorottelua, (5) harjoitusten mikrotautusta, (6) TYKY-toiminnan edelleen kehittämistä sekä (7) organisaation asennemuutosta ikäjohtamisen keinoin ikääntymistä tukevaksi. Seuraavassa käsitellään kaikkia esitettyjä ehdotuksia pääpiirteittäin. Asiaa tarkastellaan lähinnä organisaation näkökulmasta, muttei yksilönäkökulmaakaan voida asian yhteydessä täysin sivuuttaa, sillä näkökulmat limittyvät osittain toisiinsa.

Kaikki haastatellut uskoivat vahvasti *liikunnan* terveyttä edistävään vaikutukseen ja fyysisen kunnon yhteyteen työssä jaksamiseen. Myös psyykkisen jaksamisen kannalta liikunnalla todettiin olevan merkitystä, sillä liikkuessa pääsee heidän mukaansa mukavasti irti musiikin ajattelemisesta, mikä sekun on tarpeen muusikoille, joiden vapaa-ajassakin työ on lähes koko ajan ainakin ajatuksissa mukana (Koivunen 2003: 73). Kaikki haastatellut muusikot harrastivat itsekin

² Orkesterimuusikon nuottien lukuetaisyys on noin metri. Usein silmän ikääntymisessä sen kyky nähdä tarkasti lähietäisyydelle heikkenee. Tällöin asia korjataan normaalitapauksessa lukulaseilla. Muusikoilla lukulasit eivät kuitenkaan auta nuottien lukemista, koska ne ovat lukuetaisyysdeksi liian kaukana, eikä normaaleilla kaukolaseillakaan muusikko näe yhtään sen paremmin. Oman ongelmansa näkökyvyn korjaamisproblematiikkaan tuo vielä se, että orkesterimuusikon on kyettävä näkemään koko ajan myös yleensä melko kaukana edessä oleva kapellimestari ja hänen ilmeensä; muusikko katselee tavallaan koko ajan kahdelle etäisyydelle, joista kumpaankin olisi nähtävä hyvin.



aktiivisesti liikuntaa. Vanhin haastateltu myös sanoi, ettei tunne itseään vielä niin vanhaksi kuin oikeasti on. Tilastokeskuksen elämänkulkututkimuksessa kaikissa ikäryhmissä (27–62-vuotiaat) yli puolet vastaajista koki haastateltavani tavoin itsensä kronologista ikäänsä nuoremmaksi (Julkunen 2003: 81).

Haastatellut korostivat *harjoittelemisen* merkitystä työkykynsä ylläpitämiseksi. Esimerkiksi: ”Mun mielestä työssä jaksamista voi edistää eniten soittotaitoa ja -kuntoa ylläpitämällä, siis harjoittelemalla säännöllisesti. Myös liikunnalla ja yleensäkin fyysisellä kunnolla on paljon merkitystä sille, miten jaksaa.”

Muusikko ei saisi vähentää oman soittokuntonsa ylläpitämistä ja kehittämistä ikääntyessään, vaikka fyysinen voima ja kestävyys saattavatkin vähetessään rajoittaa aktiivista työskentelyä. Juuri harjoittelemisen määrään oma työmotivaatio vaikuttaa ratkaisevan paljon; jos ikääntyvä muusikko on turhautunut työntekoonsa, ei hän myöskään todennäköisesti viitsi harjoitella riittävästi. Vähitellen harjoittelemattomuus alkaa näkyä muusikon suoritusasossa, joka laskee ja aiheuttaa puolestaan ongelmia työyhteisössä. Jos työnteko maittaa, myös harjoittelemisen on silloin mukavaa. Muusikko voi omaa työkykyään ylläpitääkseen opiskella tai tehdä jotain muuta ammattitaitoaan ylläpitävää tai kehittävää toimintaa. Vaikutus voi olla kahdensuuntainen: taitojen kasvaessa myös mieli virkistyy ja työinto nousee. Hieman ehkä yllättäenkin haastatellut korostivat motivaation ylläpidon tärkeyttä muusikon työssä jaksamisen tärkeimpänä tekijänä ja näkivät fyysiset ikääntymisen seuraukset toisarvoisina asioina. Voidaankin pohtia, olisiko orkestereiden kiinnitettävä enemmän huomiota ikääntyviä ja ikääntyneitä muusikoita tukeakseen heidän yleensä alunperin erittäin korkean motivaatiotasonsa säilyttämiseen.

Orkesterimusikko ei juurikaan voi itse *säädellä* työtään. Yhteisharjoitusajat on tarkoin määrätty, eikä kukaan voi olla harjoituksista poissa kokonaisuuden kärsimättä. Ainoa orkesterimusikon mahdollisuus säädellä omaa työtään liittyy harjoittelemiseen; jokainen päättää itse, kuinka paljon ja milloin harjoitella. Ikääntyvät muusikot voivat tosin viisikymmentä vuotta täytettyään siirtyä niin halutessaan orkesterihierarkiassa vähemmän vaativaan tehtävään palkkaetuksiaan menettämättä. Tämä antaa soolosoittajille ja soitinryhmien äänenjohtajille mahdollisuuden vähentää työkuormitustaan, mutta mitä tekee orkesterihierarkian matalimman tason edustaja, tavallinen soittaja; hän ei voi siirtyä mihinkään.

Kaikki haastatellut ehdottivat ikääntyvien työn helpottamista erilaisen työsuunnittelun avulla. Orkesterin konserttiohjelmat voisi suunnitella siten, että vuosittain vanhimmat muusikot saisivat pari ylimääräistä vapaaviikkoa levätäkseen, harjoitellakseen, kuntoutuakseen tai tehdäkseen jotain muuta omaa jaksamista edistävää toimintaa. Noilla viikoilla orkesteri voisi harjoitella pienimuotoisempia teoksia, joissa kaikkia muusikkoja ei välttämättä tarvittaisi.

Voisi kehittää jotain helpotuksia halukkaille vanhimmille muusikoille – muutama päivä vuodessa jotain, ehkä kuntoutusta tai virkistystoimintaa. Myös ohjelmiston suunnittelussa voisi ottaa eri ikäiset huomioon – annettais joskus jotain konsertteja vanhimille vapaiksi [– –] ainakin joistakin konserteista voisi olla jousia poissa joskus – se on tietty kiinni toisten hyväntahtoisuudesta.

Olis varmaan ihan kivaa pitää joskus vapaa viikko, niin kuin isommissa orkestereissa on tapana. Ohjelmasuunnittelulla voisi kenties järjestää jollekin vapaata, mutta harjoitella kyllä täytyisi koko ajan.

Isommissa orkestereissa, esimerkiksi pääkaupunkiseudulla, tällainen vapaaviikkojärjestelmä pyöriikin nykyään hyvin, koska siellä on aina riittävä reservi soittajia korvaamaan poissaolevat. Pienemmissä maaseutuorkestereissa tätä mahdollisuutta ei pystytä ilman ohjelmiston erityissuunnittelua toteuttamaan. Orkesteritoiminnan kannalta ehdotus on jatkokehittelyn arvoinen, mutta myös varmasti ristiriitaisia ajatuksia herättävä. Problemaattisiksi ehdotuksen toteuttamisessa muodostunevat kysymykset siitä, voiko orkesteri ottaa ohjelmistosuunnittelusaan huomioon jonkin ryhmän erityistoiveet, ja onko oikein, että jotkut työntekijäryhmät joutuvat saman palkan eteen tekemään enemmän töitä kuin toiset.

Ilman erityistä ohjelmistosuunnittelua vapaan järjestyminen vanhimille muusikoille saattaisi haastateltujen mukaan järjestyä sillä, että heidän tilalleen otettaisiin kaupungin musiikkioppilaitoksista opiskelijoita korvaamaan poissaolevia työntekijöitä. Palkkamenoissakin säästettäisiin, jos toiminta suunniteltaisiin yhdessä oppilaitosten kanssa siten, että opiskelijat saisivat palkkiona työharjoittelustaan opintoviikkoja tai -pisteitä rahan sijaan. Samalla opiskelijoita voisi "sisäänajaa" orkesteritoimintaan. Toimenpiteellä saataisiin kaksinkertainen etu: ikääntyneille vapaata ja nuoria oppimaan tuleviksi orkesterimuusikoiksi.

Työnkierto – tai muusikkojen keskuudessa vakiintunutta termiä käyttäen *vuorottelu* – tarjoaa johtavissa asemassa oleville muusikoille mahdollisuuden jakaa työtaakkaansa jonkun muun soittajan kanssa. Esimerkiksi Jyväskylän Sinfonian klarinetistit jakavat yhdessä sopien soitinryhmänsä äänenjohtajan tehtävät siten, ettei kaikki jää ainoastaan yhden soittajan vastuulle. Tällaista kiertoa voisi lisätä kaikissa soitinryhmissä, myös jousistossa, jonka äänenjohtajat ovat välillä erittäin kovilla suurine sooloineen. Työnkierron aktivoiminen edellyttäisi kuitenkin ainakin jonkinasteista orkesterihierarkian madaltamista.

län karttuessa ja toimintakyvyn heiketessä lyhyiden taukojen tarve ylikuormituksen ja uupumisen ehkäisemiseksi ja työstä suoriutumisen varmistamiseksi lisääntyy. (Työministeriö 1996: 46) Ikääntyvien työntekijöiden työkyvyn kannalta olisi siis tärkeä turvata riittävä tauotus työssä. Haastateltujen helpoimmin toteutettavissa oleva ehdotus vanhimpien muusikkojen jaksamisen tukemiseksi olikin tällainen harjoitusten *mikrotauotus*, pienten taukojen pitäminen, joiden aikana jokainen voisi venytellä kireitä ja jännittyneitä lihaksiaan sekä hengähtää hetken. Hapenkulku lihaksiin paranisi näin ja työnteko helpottuisi taas jokikin aikaa. Mitä enemmän orkesterissa on ikääntyviä ja ikääntyneitä muusikkoja, sen enemmän se tarvitsee lyhyitä palautumistaukoja työpäivän aikana. Kuten yksi haastateltava toivoi: "Ajankäyttöä voisi tehostaa ja käyttää sitten liikenevä aika esimerkiksi taukojumppaan."

TYKY-toiminnan kehittämistä kaikki haastatellut pitivät erittäin tärkeänä. Ilmeisesti TYKY-toiminta mielletään Jyväskylän Sinfoniassa ensisijaisesti juuri työntekijän tarjoamina joko säännöllisinä tai satunnaisina liikuntamahdollisuuksina, esimerkiksi sulkapallon pelaamisena ja kuntosalin käytön mahdollistamisena. Yhteisistä virkistystapahtumista ja koulutuksesta puhuttiin myös, mutta vähemmän.



Voisi järjestää enemmän hauskaa yhteistoimintaa, voitais harrastaa jotain, ulkoilua, hiihtoretkiä, luonnossa liikkumista, makkaranpaistoa yms. Eri asia sitten on, kuinka moni tuollaiseen lähtisi omien perhekuviointensa takia mukaan. Monet ei halua olla vapaa-aikanaan työkavereittensa kanssa.

Kaksi nuorinta haastateltua korosti myös orkesterin TYKY-toimintana erityisesti erilaisten keskustelutilaisuuksien järjestämistä, joissa orkesterin yhteisiä asioita voisi ruotia juurta jaksan. Näissä tilaisuuksissa yhteinen ymmärtämys organisaation asioista lisääntyisi ja kaikki työyhteisön jäsenet saisivat yhtäläisen mahdollisuuden vaikuttaa orkesterin toimintaan. Erityisen hyvänä ja tarpeellisena nähtiin Jyväskylän Sinfoniassa keväällä 2005 toteutettu työnohjaus, jossa orkesterin ulkopuolinen kouluttaja ohjasi orkesteriyhteisön keskustelemaan kehittämiskohteistaan.

Hyvinvointikoulutus on ollut erittäin hyvä. En odottanut siltä niin paljon, mutta oli tosi hyvä, että asioista jauhettiin niin paljon.

Kokouksissa voisi keskustella enemmän. Se hyvinvointikoulutus oli hyvä, kun juteltiin pienemmissä porukoissa. Sellasta tarvittais lisää. Teki hyvää huomata, että kaikki ajattelee asioista kuitenkin aika lailla samalla tavalla.

Myös työnantajan kanssa järjestettäviä vuosittaisia kahdenkeskisiä kehityskeskusteluja pidettiin erittäin tarpeellisina.

Kaikki ikääntyvät työntekijät eivät halua itseään tai ylipäänsä vanhempia työntekijöitä käsiteltävän erityisryhmänä: iänmukaista huomioonottamista viestetään useimmissa työyhteisöissä (Julkunen 2003: 212–213). Niin myös Jyväskylän Sinfoniassa: ainakaan haastatelluista kukaan ei myöntänyt haluavansa erityiskohtelua osakseen. Toisaalta haastatelluista kaikki kuitenkin ehdottivat, että ikääntyneille muusikoille voisi tarvittaessa järjestää erilaisten työjärjestelyjen avulla hieman helpotusta työkuormitukseen. Kaksi vanhinta muusikkoa lisäsi kuitenkin, että koska jokainen vanhenee eri tahdissa, niitä toimenpiteitä ei tulisi tehdä automaattisesti, vaan aina tapauskohtaisesti erikseen harkiten.

Johdon kannalta olisi tärkeää, että vanhenemista tuettaisiin ja ettei annettais sitä kuvaa, että ikääntymisessä on jotain pahaa. Vuorotteluvapaan tarjoaminen olisi myös hyvä juttu. On nimittäin ihmisiä, jotka eivät uskalla lähteä vapaalle, vaikka haluaisivatkin, eivät ole tarpeeksi rohkeita [–]. Vapaan tarjoaminen voisi helpottaa lähtemistä.

Jos orkesteriorganisaatiot kehittäisivät erilaisia yhteisiä tukitoimenpiteitä ikääntyville ja ikääntyneille työntekijöilleen ja jos niistä vielä tulisi osa organisaation kulttuuria, olisi luultavaa, että myös muusikkojen kielteiset asenteet erityiskohtelua kohtaan muuttuisivat melkoisesti. Ikääntymisestä tulisi tuolloin hyväksyttävä ja luonnollinen asia. Muusikkojen joukossa on oletettavasti useita sellaisia, joille pienet työhön liittyvät joustot ja säätelymahdollisuudet saattaisivat tehdä hyvää ja edistää heidän työssä jaksamistaan.

Kuinka orkesterit voisivat valmistautua henkilöstön yhtaikaiseen vaihtuvuuteen?

Edellisissä luvuissa käsitellyt asiat ovat niitä keinoja, joilla orkesteri voi tai voisi tukea ikääntyviä ja ikääntyneitä muusikoitaan. Seuraavaksi pohdittiin, mistä



orkesterit saavat uusia soittajia työelämästä poissiirtyvien tilalle, kuinka uudet soittajat sopeutetaan yhteisöön ja miten ikääntyvien ja ikääntyneiden kokemusta voisi hyödyntää orkesteriyhteisöissä.

Haastateltujen mukaan uusia soittajia ikääntyneiden tilalle kyllä saadaan, ainakin mikäli muusikkokoulutus maassamme pysyy laajuudessaan nykyisenlaisena. Tietyn tason ja soinnin säilyttäminen ovatkin sitten heidän mielestään ongelmallisempia ratkaistaviksi.

Nuorten muusikoitten saaminen eläkkeelle jäävien tilalle ei oo varmaan mikään ongelma [– –] mutta tietyn tason säilyttäminen kyllä voi olla sitä. Löytyykö silloin tarpeeksi riittävän hyviä soittajia, se on eri asia!

On varmaan lievä katastrofi, jos kaikki jäävät yhtä aikaa eläkkeelle! Varmaan soittajia saadaan, mutta kuinka heidät nivotaan yhteen? Orkesterin luonne saattaa muuttua ja taso pudota – nykyiset soittajathan on saattaneet soittaa yhdessä jopa 30 vuotta.

Uusien muusikkojen sopeuttaminen orkesteriyhteisöön voisi alkaa jo ennen varsinaisen orkesteritoimen saamista. Edellisessä luvussa sivuttiin jo yhteistyön aloittamista musiikkioppilaitosten kanssa, mikä mahdollistaisi ammattiopiskelijoiden käytön orkesterissa. Näin orkesterit saisivat tilaisuuden kouluttaa nuoria opiskelijoita toivomaansa suuntaan yhteisön jäsenenä, tarjota heille jo ennen orkesteritoimen saamista mahdollisuuden tutustua orkesteriyhteisöön ja oppia sen käytänteistä. Ammattiorkesterit eivät Muusikkojen liiton tekemän selvityksen perusteella näytä nykyisin juurikaan olevan yhteistyössä oppilaitosten kanssa (Vikström 2002a), vaikka Suomen orkesterihistoriasta vain muutaman vuosikymmenen takaa löytyy tällaista systemaattista koulutusta. Jokaisella maaseutuorkesterilla oli tuolloin ns. oppilassoittajan vakansseja, joissa nuoret musiikkiopistolaiset saivat harjoitella orkesterisoiton saloja. Usein nuo oppilaspaidat muutettiin myöhemmin orkesterien kasvaessa varsinaisiksi orkesteritoimiksi, eikä uusia oppilassoittajien toimia enää perustettu. Pohtimisen arvoista on, tulisiko jälleen suunnitella tämänkaltaista oppilaitosyhteistyötä kumpiakin osapuolia hyödyntäväksi toiminnaksi.

Tällä hetkellä musiikkioppilaitokset kouluttavat valitettavan monta muusikkoa suoraan työttömyyskortistoon; vapaita työpaikkoja ei yksinkertaisesti kaikille ole. Musiikin ammattikoulutuksella on tällä hetkellä jopa supistamispainetta. Tilanne muuttuu kuitenkin seuraavien kymmenen–viidentoista vuoden kuluessa, jolloin nykyisistä orkesterimuusikoista suuri osa siirtyy edellä kerrotun mukaisesti pois työelämästä (Vikström 2002b).

Jos suomalaisia muusikkoja ei löydy työelämästä poissiirtyvien tilalle, täytyy katse suunnata Suomen rajojen ulkopuolelle. Ulkomaisten muusikkojen on nykyisin työmarkkinoiden vapauduttua helpompaa päästä suomalaisiin orkestereihin töihin.

Vapailta markkinoilta Euroopasta tulee varmasti paljon muusikoita eläköityvien tilalle. Hyvänä esimerkkinä vaikkapa Viron vapautuminen, sieltä tulee ahkeria työntekijöitä, joille täytyy maksaa sama palkka, eikä tarvitse enää työlupia kysellä.



Ulkomaisten suurta ryntäystä maahamme viemään suomalaisten työpaikat lie-nee kuitenkin kertyneen käytännön kokemuksen perusteella päätellen turha pelätä, vaikka selvää on, että suomalaiset orkesterit, jotka jo nykyään ovat monikulttuurisia yhteisöjä, kansainvälistyvät lähivuosina edelleen monen ulkomaisen orkesterin näyttämän esimerkin tavoin.

Toteutuneeseen eläkeuudistukseen muusikkohaastatellut suhtautuivat melko kielteisesti Suomen muusikkojen liiton (Vänttinen 2004) ottaman kannan mukaisesti: ei yleensä ole orkesterille eduksi, jos yksittäiset ikääntyneet muusikot jatkavat uraansa pidemmälle kuin heidän ammatilliset valmiutensa edellyttäisivät. Vaikka uudistuksella todettiin olevankin kansantaloudellisesti tarkastellen monia etuja, se koettiin kuitenkin muusikkojen kannalta ongelmalliseksi. Haastatellut epäilivät vain harvan muusikon jaksavan orkesterityössä yli 63-vuotiaaksi. Vaikka päinvastaisiakin esimerkkejä löytyi, haastatellut kannattivat pikemminkin keskustelun herättämistä muusikkojen eläkeiän laskemis- kuin nostamistarpeesta.

6 Tutkimustulosten koonti ja niiden edelleen kehittäminen

Esitettyihin tutkimuskysymyksiin saatiin aikaisempien tutkimusten, haastattelujen ja tutkijan reflektoinnin avulla runsaasti mielenkiintoisia vastauksia, jotka toivat uusia näkökulmia tutkittavaan aihepiiriin. Ensimmäiseen kysymykseen muusikon ikääntymisen näkymisestä sinfoniaorkesterissa saatiin tulokseksi ehkä koko tutkimusasetelmaa ajatellen hieman yllättäenkin ensisijaisesti positiivisia seikkoja: muusikon kypsyminen, työnteon helpottuminen ja nuoria parempi työyhteisöön sopeutuminen. Havaittavissa oli myös työnteon haittaavia, ikääntymisen kanssa rinta rinnan esiintyviä tekijöitä. Ikääntymiseen liittyvillä väistämättömillä fysiologisilla muutoksilla ei kuitenkaan koettu olevan juurikaan merkitystä muusikkojen työssä jaksamiseen. Keskeiseen asemaan tutkimuksessa nousivat sen sijaan työmotivaation lasku ja sen seurauksena harjoittamisen väheneminen ja soittokunnan rapistuminen, mitkä koettiin usein tällaisiksi ikääntymisen mukanaan tuomiksi negatiivisiksi asioiksi.

Jatkotutkimuksin olisi mielenkiintoista selvittää, kuinka orkesteriorganisaatiot voisivat ylläpitää ikääntyvien ja ikääntyneiden muusikkojensa motivaatiota, joka nousi tämän tutkimuksen tulosten perusteella muusikkojen työssä jaksamisen kannalta keskeisimmäksi tekijäksi. Yleisten organisaatiotutkimusten tulokset osoittavat työntekijöiden motivoituvan ja sitoutuvan yhä tiukemmin työyhteisönsä ja sen tavoitteisiin voimistamisen/valtuuttamisen (engl. *empowerment*) ja mahdollistamisen (engl. *enablement*) lisääntyessä. Näitä keinoja käytetään nimenomaan valtuuttavassa johtamisessa, mikä on nyky-yhteiskunnan johtamistrendeistä yksi suosituimmista (Northouse 2007: 189; Lämsä & Hautala 2004: 232–237; Yukl 2002: 106–110). Selkeästi on nähtävissä myös orkestereiden hyödyntävän yhä enemmän tällaista valtuuttavaa ja osallistavaa johtamista: monet kapellimestarit ovat viime vuosina astuneet konkreettisestikin alas



johtajan korokkeeltaan ja valtuuttaneet näin osaltaan muusikkoja yhä suurempaan vastuuseen omasta työnteostaan. Tämän tutkimuksen tuloksiin ja edellä mainittuihin yleisiin organisaatio- ja motivaatiotutkimuksiin vedoten ei liene aiheutonta olettaa näillä toimenpiteillä muusikkojen motivaation jopa parantuvan ja heidän työkykynsä säilyvän näin yhä pidempään.

Tämän tutkimuksen tulosten mukaan ikääntyvien muusikkojen todettiin tarvitsevan tukea niin esimiehiltään kuin työyhteisöltäänkin. Toiseen tutkimuskysymykseen, orkesteriorganisaation mahdollisuuksiin tukea ikääntyneitä työntekijöitään työssä jaksamisessa, saatiin monia varsin toteuttamiskelpoisia vastauksia, jotka lähes kaikki ovat selkeästi nähtävissä myös muiden alojen ikääntymistutkimuksissa. Erilaiset tyjoustot, työnkierto, tauotus, vuorotteluvapaat, ohjelmistonsuunnittelun avulla saatavat vapaat ja vuorottelun järjestäminen olisivat tällaisia muusikon työhön suoranaisesti liittyviä toimenpiteitä, joita orkesterit voisivat kehittää. Työssä jaksamisen tukemiseksi erilaisten TYKY-toimenpiteiden monipuolistaminen sai myös kaikilta haastatelluilta kannatusta. Liikunnan, kuntoutuksen ja yhteisen virkistystoiminnan ohella myös työyhteisön keskustelukulttuurin parantaminen ja kehityskeskustelut nähtiin erityisen tärkeiksi ikääntyvien ja ikääntyneiden työssä jaksamisen tukitoimiksi.

Tulosten perusteella voidaan ehdottaa, että orkestereiden tulisi tuoda ikääntyminen näkyväksi osaksi organisaatioiden toimintaa. Tämä tapahtuisi esimerkiksi luomalla erityinen *ikästrategia*, joka konkretisoisi organisaation tavoitteet käytännön toimenpiteiksi. Ikääntyminen olisi nähtävä voimavarana ja yhteisön monimuotoisuutta lisäävänä tekijänä, jotka tulisi valjastaa organisaatiossa hyötykäyttöön yhteisön kehittämisen välineeksi. Onnistunut muutos edellyttäisi aina johtajan, orkestereiden tapauksessa intendentin, vahvaa sitoutumista aiheeseen; muutossuuntautunut intendentti loisi mahdollisuudet muutoksen läpiviennille (Elo & Feldt 2005: 316). Erityisen tärkeää olisi, että intendentti tapaisi säännöllisesti ikääntyneitä alaisiaan kahden kesken kunkin yksilöllisiin toiveisiin paneutuen. Tilaisuus tällaisiin tapaamisiin järjestyisi helposti esimiehen ja työntekijän välisissä säännöllisissä kehityskeskusteluissa. Esimiehen suhtautumistapa, tunnustus ja arvonanto ikääntyneeseen alaiseensa vaikuttaa paljon siihen millaiseksi työntekijän työkyky muodostuu ja kuinka hän selviää ikääntymisen tuomasta painolastista (Elo & Leppänen 1997: 7). Esimiehen asenne ikääntyviä ja ikääntyneitä kohtaan toimii myös esimerkkinä muille työyhteisön jäsenille. Ilmeisesti kohdeorganisaatiossa intendentin asenne on esimerkillinen, koska kaikki haastatellut sanoivat myös päinvastaisista mielipiteistään huolimatta arvostuksen ikääntyneitä kohtaan olevan työyhteisössään kohtuullisen hyvän.

Haastatelluista kukaan ei maininnut sanallakaan fyysisen työympäristön merkitystä ikääntyvän työntekijän jaksamisen tukemisessa. Useissa tutkimuksissa on kuitenkin todettu, että yksi merkittävimmistä ikääntyvän työkykyä heikentävistä asioista on vähentynyt tyytyväisyys työskentelytiloihin (Ilmarinen 1999: 236–237). Tämä on ymmärrettävää, koska ikääntyvien työntekijöiden fyysinen kestävyys ei ole enää samaa luokkaa nuorempien kanssa ja heidän palautumisensa rasituksesta on hitaampaa ja epävarmempaa kuin nuorilla. Jokaisen työntekijän tulisikin saada työskennellä ergonomisesti ideaaleissa olosuh-



teissa, joissa valo, lämpö, kosteus ja ilmanvaihto ovat työn kannalta oikeanlaiset. Muusikoista puhuttaessa myös akustiikan merkitys korostuu erityisesti. Ei olisi perusteetonta edellä mainittuun Ilmarisen tutkimustulokseen vedoten olettaa, että erityisesti Jyväskylä Sinfonian ikääntyvät ja ikääntyneet muusikot kokisivat puutteelliset työskentelytilansa työkykyänsä huomattavasti heikentävänä tekijänä. Tätä taustaa vastaan tuntuukin ihmeelliseltä, ettei yksikään haastatelluista maininnut lainkaan orkesterin harjoitustilojen, puhumattakaan konserttisalin akustiikan tärkeyttä työssä jaksamiselleen.

Vastaaminen kolmanteen tutkimuskysymykseen, keinoista hiljaisen tiedon siirtämiseen orkestereiden hyötykäyttöön, koettiin vaikeaksi. Hiljaisen tiedon ja mentoroinnin käsitteet olivat haastatelluille outoja, eikä tutkija huomannut haastatellessaan avata niiden sisältöä riittävästi. Jokainen muusikko kertoi kuitenkin haluavansa auttaa osaltaan nuorempia ja sopeuttaa heitä työyhteisön jäseniksi. Itse asiassa he puhuivat mentoroinnista ja hiljaisen tiedon siirtämisestä käyttämättä kyseisiä termejä kertaakaan.

Uusien työntekijöiden sopeuttamista tapahtuu tutkimuksen mukaan luonnostaan orkesteriyhteisössä. Selvitellä tulisikin, voisiko ikääntyvien ja ikääntyneiden hiljaista tietoa siirtää systemaattisemmin orkesterin nuoremmille muusikoille ja saada siten heidän kokemuksensa tiedostetusti koko orkesterin hyötykäyttöön. Nykyään kohdeorganisaatiossa, Jyväskylä Sinfoniassa jaetaan jokaiselle uudelle työntekijälle työturvallisuuslakiin perustuva työyhteisön toimintatapoihin opastava vihkonen, *perehdyttämisosas*. Tätä käytäntöä voisi kehittää edelleen: monien muiden alojen käytänteitä mukailien orkesterin uudelle työntekijälle voitaisiin laatia vanhimpien työntekijöiden osaamista hyödyntävä *perehdyttämisohjelma*, jossa suunniteltaisiin tarkasti uuden työntekijän sopeuttaminen työyhteisönsä ja työtehtäviinsä (ks. Lecklin 1997: 241). Tällä tavalla uuden muusikon sopeutuminen orkesteriyhteisöön nopeutuisi ja systematisoituisi. Ehkäpä myös ikääntyvä tai ikääntynyt muusikko saisi lisämotivaatiota sekä ammatillisen itsetunnon vahvistusta tällaisesta vastuullisesta tehtävästään työyhteisössään. Ikääntyneiden muusikkojen arvostuskin nuorempien silmissä todennäköisesti kohentuisi ehdotetun toiminnan myötä entisestään.

Viimeiseen tutkimuskysymykseen, orkestereiden tulevaan suureen henkilöstövaihtuvuuteen valmistautumiseen löydettiin ainoastaan yksi konkreettinen toimenpide-ehdotus: opiskelijoiden vähittäinen sopeuttaminen orkestereihin yhteistyötä musiikkioppilaitosten kanssa kehittämällä. Musiikin ammattiopiskelijoita alettaisiin ehdotuksen mukaan käyttää orkestereissa harjoittelijoina, jolloin he saisivat tutustua orkesterimaailmaan jo ennen varsinaisen orkesteritoimen saamistaan. Samalla pystyttäisiin ratkaisemaan myös yksi ikääntyneiden tukiehdotuksista: ikääntyneille tarjoutuisi tilaisuus vapaaviikon pitämiseen ja itsensä kuntouttamiseen opiskelijan hoitaessa heidän työnsä orkesterissa. Erityisiä kustannuksiaakaan yhteistyö ei toisi tullessaan, jos opiskelijoiden työpanos korvattaisiin ainakin pääsääntöisesti opintopistein.

Monet ammatillista koulutusta antavat oppilaitokset käyttävät jo nyt työssäoppimista ja käytännön harjoittelua osana opiskelijoiden koulutusta. Opiskelijat tutustuvat muutaman viikon jaksoissa erilaisiin työyhteisöihin käytännön työn

kautta. Musiikkialan oppilaitoksissa tuota työharjoittelua voisi käyttää hyödyksi nykyistä huomattavasti enemmän. Jatkotutkimuksin voitaisiinkin selvittää musiikkioppilaitosten ja orkestereiden välisen yhteistyön kehittämistä edelleen molempia osapuolia yhä monipuolisemmin hyödyntäväksi, systemaattiseksi toiminnaksi.

Tutkimustuloksia tarkasteltaessa ja suomalaisten sinfoniaorkestereiden tulevaisuutta pohdiskeltaessa laajemmin tulee väistämättä mieleen kysymys siitä, halutaanko orkesterit ylipäätään säilyttää samankaltaisina; suuri työntekijöiden vaihtuvuushan tarjoaisi nyt erinomaiset mahdollisuudet myös orkestereiden uudistumiseen. Mielenkiintoinen jatkotutkimusaihe olisikin, pitäisikö orkestereiden diversiteettiä korostaa edelleen monipuolisemman lopputuloksen aikaansaamiseksi vai pitäisikö orkestereita päinvastoin pyrkiä yhdenmukaistamaan yhä yhtenäisemmän kokonaisuuden muodostamiseksi.

Mielipiteitä löytyy varmasti puoleen jos toiseenkin. Monimuotoinen orkesteri värikkäine persoonallisuuksineen voisi tuoda tulkintoihin sitä yllätyksellisyyttä ja luovaa energiaa, joiden avulla varmistettaisiin elämyksellisyyden ja mielenkiintoisten konserttien säilyminen tulevaisuudessakin. Orkestereiden diversiteetin lisääminen voitaisiin tämän näkemyksen mukaisesti nähdä orkestereiden sisällöllisenä rikastuttamisena, niiden kehittymisen edellytyksenä ja näiden takia tavoittelemisen arvoisena asiana.

Toisaalta, muusikkosukupolven vaihtuessa ensi vuosikymmenellä, orkestereilla olisi erinomainen tilaisuus yhtenäistää nykyisellään varsin heterogeenistä muusikkokantaansa. Perinteinen koesoittajärjestelmä suosii solistisia kykyjä omaavia vahvoja persoonallisuksia, jotka ovat erinomaisia instrumenttinsa käsittelijöitä, mutta jotka eivät valitettavasti aina osaa, eivätkä ehkä haluakaan, sopeutua soittamaan yhdessä muiden kanssa. Orkestereiden yhtenäistämiseksi niiden rekrytointia voisi uudistaa tietynlaisten muusikkojen orkestereihin valikoimiseksi vuosikymmenten ikäistä koesoittoperinnettä päivittämällä. Tässä voisi hyödyntää yritysmaailman käyttämiä monipuolisia rekrytointimenetelmiä, joissa työnhakijaa analysoitaisiin kokonaisuutena huomioonottaen hänen sekä tiedolliset, taidolliset, kokemukselliset että persoonalliset piirteensä. Vaikka rekrytoinnista tulisi näin orkestereille varmasti ainakin kaksin verroin kalliimpi prosessi, olisi luultavaa, että organisaatioiden taloudellinen uhraus tulisi niille monin verroin takaisin yhä yhtenäisempänä ja laadukkaampana orkesterisoittona, suurempina yleisömäärinä ja taloudellisena menestyksenä.

Tämän tutkimuksen tulokset kiteyttäen voidaan todeta muusikkojen ikääntymisen tuovan suomalaisille sinfoniaorkestereille uusia haasteita ratkaistavaksi, mutta samalla avaavan myös lukuisia uusia mahdollisuuksia toimintansa kehittämiseksi. Orkestereiden tulisiikin nyt alkaa visioida tulevaisuuttaan rohkeasti avoimin mielin kulkusuuntansa viitoittamiseksi uusille vuosikymmenille ja pyrittävä näkemään muusikkojen ikääntyminen seurauksineen orkesteriorganisaatioiden haasteen sijasta yhä enemmän niiden uutena, kaikin tavoin hyödynnettävänä mahdollisuutena.

Lähteet

- Alasuutari, Pentti 2001. *Laadullinen tutkimus*. 3. painos. Tampere: Vastapaino.
- Allmendinger, Jutta – J. Richard Hackman – Erin V. Lehman 1996. Life and Work in Symphony Orchestras. *The Musical Quarterly* 1996 (2): 194–219.
- Arjas, Päivi 2002. *Muusikoiden esiintymisjännitys: tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista*. Jyväskylä Studies in the Arts 82. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Brodsky, Warren 2006. In the Wings of British Orchestras: A Multi-episode Interview Study among Symphony Players. *Journal of Occupational and Organizational Psychology* 79: 673–490.
- Cohen, Louis & Lawrence Manion 1995. *Research Methods in Education*. 4. painos. Lontoo: Routledge.
- Elo, Anna-Liisa & Taru Feldt 2005. Johtaminen ja työyhteisön kehittäminen työhyvinvoinnin tukena. Ulla Kinnunen – Seija Mauno – Taru Feldt (toim.) *Työ leipälajina, työhyvinvoinnin psykologiset perusteet* Jyväskylä: PS-kustannus: 311–331.
- Elo, Anna-Liisa & Anneli Leppänen 1997. *Esimies työkyvyn tukena*. Helsinki: Työterveyslaitos.
- Eskola, Jari & Juha Suoranta 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Harra, Kimmo 2004. *Muusikoiden epäsuotuisat stressikokemukset ja niiden hallinta*. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 350. Tampere: Okka-säätiö (Luettavana osoitteessa <http://acta.uta.fi>.)
- Heikkinen, Antero 1980. *Historiantutkimuksen päämäärät ja menetelmät*. 2. painos. Helsinki: Gaudeamus.
- Heikkinen, Eino 1994. Terveyden muutokset vanhetessa. Jorma Kuusinen et al. (toim.) *Ikääntyminen ja työ*. Helsinki: WSOY: 27–42.
- Heikkinen, Eino & Isto Ruoppila 1994. Työn merkitys ja työasenteet. Jorma Kuusinen et al. (toim.) *Ikääntyminen ja työ*. Helsinki: WSOY: 151–166.
- Heinonen, Helena 2006. *Puhallinmusikon työkuormituksen sekä tuki- ja liikuntaelinten toimintakyvyn kartoitus*. Julkaisematon opinnäytetyö. Diakonia-ammattikorkeakoulu, Lahden yksikkö.
- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme 2000. *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Huuhtanen, Pekka & Sirkku Kivistö 2004. Ikääntyminen ja työkyky. Tarjaliisa Raitanen et al. (toim.) *Geropsykologia: vanhenemisen ja vanhuuden psykologia*. Helsinki: WSOY: 446–466.
- Härmä, Mikko 1994. Työaika. *Ikääntyminen ja työ*. Jorma Kuusinen et al. (toim.) *Ikääntyminen ja työ*. Helsinki: WSOY: 382–386.
- Ilmarinen, Juhani. 1999. *Ikääntyvä työntekijä Suomessa ja Euroopan unionissa – tilanne-katsaus sekä työkyvyn, työllistyvyyden ja työllisyyden parantamiseen*. Helsinki: Työterveyslaitos, Sosiaali- ja terveysministeriö ja Työministeriö.
- Ilmarinen, Juhani. 2000. Työikäiset ja elämäntyyli. Eino Heikkinen & Jouni Tuomi (toim.) *Suomalainen elämäntyyli*. Helsinki: Tammi: 173–193.
- Ilmarinen, Juhani 2003. *Ikääntyvän työvoiman työkyvyn ylläpitäminen*. Internet-artikkeli osoitteessa <<http://www.ikatyo.fi/IkaJaTyo/Suomi/Tiedonlahteet/Artikkelit+ja+lehdet/Ilmarinen.htm>>. (Luettu 3.4.2006.)
- Ilmarinen, Juhani 2006. *Pitkää työuraa! Ikääntyminen ja työelämän laatu Euroopan unionissa*. 2. painos. Helsinki: Työterveyslaitos/Sosiaali- ja terveysministeriö.
- Ilmarinen, Juhani – Satu Lähteenmäki – Pekka Huuhtanen 2003. *Kyvyistä kiinni: Ikäjohtaminen yritysstrategiana*. Helsinki: Talentum Media Oy.

- Julkunen, Raija 2003. *Kuusikymmentä ja työssä*. SoPhi 73. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Julkunen, Raija & Anna Pärnänen. 2005. *Uusi ikäsopimus*. SoPhi 100. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Jyrkämä, Jyrki 1983. Toimintatutkimuksen teoriasta ja tutkimuskäytännöstä. Risto Jaakkola & Kyösti Urponen (toim.) *Sosiaalipolitiikan teoriaa ja ongelmia*. Sosiaalipolittisen yhdistyksen julkaisuja 40. Helsinki: Sosiaalipolittinen yhdistys, 57–91.
- Kangas, Anita 1999. Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet. Anita Kangas & Juha Virkki (toim.) *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*. SoPhi 23. Helsinki: Minerva, 156–178.
- Koivunen, Hannele 1997. *Hiljainen tieto*. Helsinki: Otava.
- Koivunen, Niina 2003. *Leadership in symphony orchestras, discursive and aesthetic practices*. Tampere: Tampere University Press.
- Korhonen, Pirkko 2005. *Jyväskylä Sinfonia, torvisoittokunnasta kaupunginorkesteriksi*. Jyväskylä: Jyväskylä Sinfonia.
- Koskinen, Ilpo – Pentti Alasuutari – Tuomo Peltonen 2005. *Laadulliset menetelmät kauppatieteissä*. Tampere: Vastapaino.
- Lampela, Riitta 2005. Minä, varttunut soittaja! Esitelmä Musiikkilääketiedepäivillä Savonlinnassa 6.8.2005.
- Lecklin, Olli 1997. *Laatu yrityksen menestystekijänä*. Enterprise Adviser 2. Helsinki: Yrityksen Tietokirjat.
- Lindström, Kari & Anneli Leppänen 2002. *Työyhteisön terveys ja hyvinvointi*. Helsinki: Työterveyslaitos.
- Lähteenmäki, Satu 1999. Osaamisen johtaminen on tieteellisen kirjaston kilpailuvaltti. *Acatiimi* 1999 (2): 27–30.
- Lähteenmäki, Satu 2005. Henkilöstöjohtamisen avainkysymykset. Esitelmä Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n intendenttiseminaarissa 22.8.2005 Turussa.
- Lämsä, Anna-Maija & Taru Hautala 2004. *Organisaatiokäyttäytymisen perusteet*. 2.–3. painos. Helsinki: Edita.
- Maslow, Abraham 1954. *Motivation and personality*. New York: Harper Collins.
- Matikainen, Esko 2005. Eläkeuudistuksesta. Esitelmä Musiikkilääketiedepäivillä Savonlinnassa 6.8.2005.
- Metsämuuronen, Jari 2005. *Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä*. 3. painos. Helsinki: International Methelp.
- Niskanen, Mauno – Kari Murto – Jouko Haapamäki 1998. *Menestys ja jaksaminen. Miten toteuttaa henkistä työsuojelua*. Jyväskylä: Jyväskylän Koulutuskeskus Oy.
- Northouse, Peter G. 2007. *Leadership: theory and practice*. 4. painos. Thousand Oaks, (CA): Sage.
- Paloniemi, Susanna 2005. Ikä, kokemus ja osaaminen – hiljainen tieto työelämässä. Luento Jyväskylän avoimessa yliopistossa 14.5.2005.
- Parasurman, Saroj & Yasmin S. Purohit 2000. Distress and boredom among orchestra musicians: The two faces of stress. *Journal of Occupational Health Psychology* 5(1): 74–83.
- Ruoppila, Isto & Juhani Kirjonen 1994. Työn psyykkiset ja sosiaaliset vaatimukset sekä ikä. Jorma Kuusinen et al. (toim.) *Ikääntyminen ja työ*. Helsinki: WSOY: 368–375.
- Ruoppila, Isto & Timo Suutama 1994. Jorma Kuusinen et al. (toim.) *Ikääntyminen ja työ*. Helsinki: WSOY: 58–75.
- Sarala, Urpo & Anita Sarala 2001. *Oppiva organisaatio: oppimisen, laadun ja tuottavuuden yhdistäminen*. 7. painos. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia.
- Stake, Robert E. 2000. Case Studies.. Norman Denzin & Yvonna S. Lincoln (toim.), *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: Sage, 435–454.
- Steptoe, Andrew 1989. Stress, coping and stage fright in professional musicians. *Psychology of Music* 1989 (17): 3–11.



- Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n tilastot vuosilta 1974–2006.*
- Syrjälä, Leena 1994. Tapaustutkimus opettajan ja tutkijan työväliseenä. Teoksessa *Laadullisen tutkimuksen työtapoja*. Leena Syrjälä et al. (toim.) Rauma: Westpoint, 10–66.
- Työolobarometri 2003*. Helsinki: Työministeriö. Osoitteessa www.mol.fi/julkaisut/barometri2003. (Luettu 16.11.2007.)
- Työministeriö 1996. *Ikääntyvät työelämässä*. Ikääntyvien työllistymisedellytysten parantamista selvittäneen komitean mietintö nro 14. Helsinki: Edita.
- Vikström, Raimo 2000. Orkestereista vähän muusikkoja vanhuuseläkkeelle lähivuosina. *Muusikko* 11: 25–26.
- Vikström, Raimo 2002a. Musiikkialan koulutustyöryhmä: Koulutusta on vähennettävä. Internet-artikkeli osoitteessa <www.musicfinland.com/sml/muusikko/muusikko_2002/11_koulutus.html>
- Vikström, Raimo 2002b. Orkesterityöpaikkoja 950: orkestereiden kasvu miltei pysähtyi. Internet-artikkeli osoitteessa <www.musicfinland.com/sml/muusikko/muusikko_2002/2_orkesteri.html>
- Vikström, Raimo 2005. Orkestereiden kasvu hyytyi odotetusti. *Muusikko* 3: 10–11.
- Vänttinen, Ahti 2004. Eläkkeelle saa jäädä. *Muusikko* 12: 1–2.
- Yin, Robert K. 1983. *Case Research. Design and Methods*. Applied Social Research Methods Series 5. London: Sage.
- Yukl, Gary A. 2002. *Leadership in organizations*. 5. p. Upper Saddle River (N.J.): Prentice-Hall.

Ageing of orchestral musicians as a challenge of symphony orchestras

The main aims of this article were to find out, firstly, how ageing can be seen daily in orchestras, secondly, what could the organizations do to support ageing musicians, thirdly, how could the tacit knowledge of older musicians to be transferred to younger members, and finally, how orchestras could prepare themselves for the quick turnover of employees in the near future. These issues were studied by interviewing a few musicians of various ages from the subject orchestra and compared the results of those interviews, firstly to previous research material and, secondly to the researchers' experience as a musician. One of important results was according to this study, that the motivation of the musicians seemed to be a crucial factor in ageing: if a musician is motivated in his/her work, the ageing with its challenges is easier to accept. Therefore orchestral organizations, as well as the managers and the artistic leaders of them should try their utmost to retain the working motivation and interest of the musicians.

FL Pirkko Korhonen (pikorho@kolumbus.fi) toimii tällä hetkellä Jyväskylän Sinfonian viulistina ja viimeistelee Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen oppiaineeseen väitöskirjaa "Suomalainen sinfoniaorkesteri: menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus. Tapaustutkimus Jyväskylä Sinfoniasta".



Otto Andersson och formandet av ”finlandssvensk folkmusik”¹

Niklas Nyqvist

Vid intåget till dagens disputation hörde vi Mikael Fröjdö spela en bröllopslåt från Karlebynejden i norra Österbotten. För de flesta av dagens åhörare är melodin bekant genom sången *Slumrande toner*, med text av Alexander Slotte. I mitt föredrag vill jag med hjälp av denna melodi belysa hur olika betydelser knyts till musiken beroende på sammanhang. Detta gör jag med utgångspunkt i min avhandling där jag utrett professorn i musikvetenskap och folkdiktsforskning Otto Anderssons betydelse för formandet av det som vi idag uppfattar som finlandssvensk folkmusik. Med utgångspunkt i hans egna texter om folkmusik har jag i avhandlingen analyserat processen inom de tre övergripande kontexterna: insamling, revitalisering och forskning. I analysen har jag relaterat Anderssons folkmusikaliska verksamhet och skriftställer till den samtida kulturhistoriska utvecklingen och bl.a. åskådliggjort hur folkmusiken användes inom den framväxande finlandssvenska samlingsrörelsen under sekelskiftet 1900. I detta hänseende fick folkmusiken bland annat tidigt fungera som symbolisk identitetsmarkör för den socialt heterogena och geografiskt spridda svenskspråkiga befolkningen i Finland. Ett bakomliggande syfte med mitt föredrag är även att kortfattat ta ställning till folkmusikens plats och betydelse i den finlandssvenska kulturen idag.

När Otto Andersson år 1902 första gången reste till det svenskspråkiga Österbotten för att teckna upp spelmansmusik hade musiken fortfarande en viktig funktion i det dåtida rurala samhället. I detta sammanhang brukar man tala om bruksmusik. I fråga om vokalmusik exempelvis i form av visor och sånger för att underlätta det ofta monotona dagliga rutinerna, eller i form av exempelvis lockrop för att samla in boskap, vaggvisor o.s.v. Men även episka och lyriska visor som närmast hade en estetisk funktion. Den instrumentala musiken hade också en såväl rent praktisk som estetisk betydelse inom det bondesamhället där Andersson bedrev sin insamling. Den dåtida spelmannen stod för musiken vid dansen, en av de viktigaste sociala ungängesformerna, framförallt för ungdomen. Den kanske största manifestationen av den finlandssvenska bondekulturen var bondbröllopet. Vid dessa, ofta storslagna tillställningarna,

¹ Lectio praecursoria. FD Niklas Nyqvist (niklas.nyqvist@abo.fi) disputerade i musikvetenskap vid Åbo Akademi den 21 september 2007 med avhandlingen *Från bondson till folkmusikikon: Otto Andersson och formandet av ”finlandssvensk folkmusik”* (Åbo: Åbo Akademis förlag). Opponent vid disputationen var professor Dan Lundberg och som kustos fungerade professor Pirkko Moisala. (Lectio finns även publicerad i tidskriften *Laboratorium för folk och kultur* 4/2007 utgiven av föreningen *Brage*.)





hade spelmannen eller spelmännen en huvudroll som ceremonimästare, där så gott som alla bröllopets moment beledsagades av musik. Det är i denna kontext som man kan placera in det inledande musikstycket. Även om just denna melodi inte upptecknades av Otto Andersson så är det i denna form som den sjöngs eller spelades under den tid när han var som aktivast på fältet. Otto Andersson har själv år 1913 skrivit om melodin att den "torde fordom ha haft ord hänförande sig till bröllophögtiderna, ehuru dessa helt och hållet gått förlorade. Den spelas numera allmänt på fiol, då brudparet tar avsked av ungdomen." Det är också i form av instrumentallåt som den ännu idag kan höras på finlandssvenska bröllop där någon spelman är anlitad. De betydelser som i dylika sammanhang knyts till musiken har alltså i första hand att göra med en slags ceremoniell funktion där det i dagens läge kanske ändå mera handlar om nostalgiska och stämningsskapande syften än om rent rituella inslag. Själva insamlingens betydelse för den finlandssvenska folkmusikens fortlevnad och kanonisering var fundamental eftersom det vid sekelskiftet 1900 insamlade materialet, i form av uppteckningar och inspelningar, var det som i hög grad låg till grund för folkmusikens formalisering och institutionalisering.

Jag nämnde redan tidigare att den inledande melodin för många finlandssvenskar är känd som *Slumrande toner*. I den formen kan melodin placeras in i den andra övergripande kontexten där finlandssvensk folkmusik formats och där Otto Andersson har haft en framträdande roll; revitaliseringen. Med revitalisering åsyftas i detta sammanhang kortfattat en omarrangering och bearbetning, bl.a. för kör, av den ursprungliga "bruksmusiken" för att den skulle bli salongsfärdig i den dåtida borgerliga, urbana kulturmiljön. I detta fall fick musiken samtidigt klara ideologiska förtecken när Otto Andersson valde ut melodin för ordsättning och Alexander Slotte år 1912 skrev sin berömda text som en lystringssång för den år 1906, av bland andra Otto Andersson, grundade föreningen *Brage*. Föreningens huvudsakliga ändamål var att främja och återuppliva svensk folkkultur i Finland och texten av Slotte är också en poetisk omskrivning av föreningens stadgar. Föreningen fick tidigt en roll som brobyggare över de sociala klassklyftorna inom det dåtida finlandssvenska samfundet där såväl hot om förfinskning som förryskning, i kombination med en ökande industrialisering och urbanisering sågs som hotbilder för den svenska nationalitetens i Finland fortlevnad. Folkmusiken i sin arrangerade dräkt fick därför tidigt representera ett förenande kulturelement vilket också gynnades av den starkt framväxande amatörmusikrörelsen under slutet av 1800- och början av 1900-talet.

Sången *Slumrande toner* kan också – vid sidan av *Modersmålets sång* – liknas vid en slags inofficiell finlandssvensk nationalhymn i likhet med Sibelius *Finlandiahymn*, som vid sidan av *Vårt land* idag ofta framstår som en inofficiell nationalhymn för Finland. *Slumrande toner* har i Anderssons sättning för blandad kör även blivit en slags lystringssång för den finlandssvenska sång- och musikrörelsen och är ett så gott som obligatoriskt inslag vid de lokalt eller nationellt ordnade sång- och musikfesterna. Som unison enstämmig sång sjungs den också allmänt vid finlandssvenska festligheter och högtider. Detta passar väl in på musikforskaren Pilip V. Bohlmans (2004, 150) beskrivning av inof-

ficiella nationalhymner, så som sånger som ofta har starka rituella funktioner och förankringar. Enligt samma beskrivning innehåller sådana sånger ofta starka historiska narrativ som ger dem en särskild nationalistisk styrka, vilket också karakteriserar *Slumrande toner* vars text framförallt hänvisar till forntid och manar till vård av kulturarvet.

Inom denna revitaliseringskontext kan man också placera in melodin i ett annat sammanhang. Som en följd av den tidigare nämnda samhällsutvecklingen började även den traditionella bruksmusikens existens hotas på landsbygden. Nya kulturinflenser trängde undan den äldre musiken, vilket också sågs som en drivkraft för insamlingen. Man ville samla in så mycket som möjligt innan det helt skulle försvinna. Även spelmannens roll som musikalisk mentor och konstnär på landsbygden hotades. Nya tonstarkare instrument som dragspel och nya ensembleformer som hornseptett trängde undan fiolen och detta i kombination med förändrade ungdomsvanor ledde till att man med modell från Sverige och på initiativ av Otto Andersson fr.o.m. 1907 inom Brageföreningen började arrangera spelmanstävlingar för att s.a.s. placera spelmannen på estraden och erbjuda nya fora för dåtida allmogemusiker. Detta betydde samtidigt att spelmännen uppmuntrades att hålla de gamla musiktraditionerna vid liv eftersom det var den "äldre" repertoaren, framförallt fiolmusiken, som uppmärksammades som betydelsefull och viktig att bevara. Detta betyder att melodin, i den form som Mikael spelade den för oss, också getts en möjlighet att leva vidare i en mer eller mindre levande tradition och inte endast som arkivartefakt eller som notskrift i sentida folkmusikutgåvor. Också i denna form får musiken en såväl nationellt ideologisk som nostalgisk laddning, eftersom den ofta lyfts fram som en väsentlig del av finlandssvenskarnas andliga kulturarv.

Den tredje kontext där folkmusiken formats, och i vilken framförallt dess betydelse som identitetsmarkör legitimerats, är den vetenskapliga kontexten. Otto Andersson inledde sin bana som folkmusikforskare parallellt med sina tidigaste insamlingsresor. Redan 1903 publicerade han sin första redogörelse över de österbottniska folkmusik- och danstraditionerna, som han byggde på konkreta erfarenheter som insamlare och där han för fram en för tiden relativt nydanande helhetssyn på folkmusiken där musikteoretiska frågeställningar kombinerades med sociala och funktionella aspekter. Det dröjde dock ända fram till 1964 innan den dagsaktuella bröllopslåten från Karlebynejden fick sin vetenskapliga inramning. Detta i bandet med bröllopsmusik i samlingsverket *Finlands svenska folkdiktning*, där melodin figurerar som illustrerande notexempel i den informativa inledningen till volymen, i ett avsnitt där Andersson redogör för måltidsmusiken vid bondbröllopet. Ett annat exempel på hur låten kan gestaltas på basen av forskning är mitt eget föredrag här idag där jag med utgångspunkt i min avhandling tolkar melodin i ljuset av olika kontexter och sociala sammanhang.

Detta är alltså min tolkning av folkmusikens olika dimensioner som i huvudsak baserar sig på en analys av en individs verksamhet och skrifter. Men folkmusikens kontextbundenhet kan också tolkas på basen av dess nutida praktiska användning, d.v.s. ur utövarnas perspektiv. Bland dagens generation professionella folkmusiker är det vanligt att tolka folkmusiken ur ett personligt och



konstnärligt motiverat perspektiv, där respekten för traditionerna ofta är mer eller mindre synlig. Ett konkret exempel på detta är den finländska folkmusikern Maria Kalaniemi som i ett samtal med mig beskrev folkmusikutbildningen vid *Sibelius-Akademien* som ett bra exempel på hur traditionerna lärs ut grundligt, både på ett teoretiskt, historiskt och ett praktiskt plan. Detta bildar enligt henne utgångspunkten för ett fritt konstnärligt förhållningssätt till folkmusiken. Enligt henne, så som nutida folkmusiker, är allt s.a.s. "tillåtet" så länge grunden finns närvarande på ett eller annat sätt.

Denna trend inom europeisk folkmusik har karakteriserats av redan nämnda Phillip V. Bohlman (2004, 306f) som sprungen ur den globaliseringsprocess som skapat en genre som världsmusik. Bohlman ser denna form av folkmusik som en ikon för en slags "ny europeiskhet" på 2000-talet. Folkmusiken i denna form innehåller både gamla och nya, traditionella och avantgardistiska, nationella och internationella element. Vidare ses autenticitet enligt honom inte som ett självändamål men som en möjlighet eller utgångspunkt för ett medvetet kreativt skapande, vilket resulterar i innovativa arrangemang och kompositioner. (Ibid.) Med stöd av det ovan anförda så kan denna "nya folkmusik" placeras i ett slags estetiskt gränsland mellan oarrangerad, eller autentisk, och arrangerad folkmusik där de ideologiska konnotationerna kanske har mindre betydelse idag än för ca 100 år sedan. Normerna för hur denna form av folkmusik skall arrangeras och framföras har inte etablerats i samma grad som bilden av den autentiska eller den traditionellt revitaliserade folkmusiken.

Dagens utövning av finlandssvensk folkmusik, på en "gräsrotsnivå", sker främst inom *Finlands svenska spelmansförbunds* ram. Sedan 1972 arrangerar förbundet varje sommar spelmansstämmor som samlar 200-500 spelmän på olika orter i Svenskfinland. Den ambulerande stämman pågår i tre dagar med konserter, kurser, seminarier, utställningar och spontant s.k. "buskspel". Musicerandet sker i huvudsak i form av gruppspel. Spelmansförbundet har också med stöd av *Finlands svenska folkmusikinstitut* satsat på barn- och ungdomsverksamhet för att öka intresset för folkmusiken och detta i kombination med diverse lokala initiativ har också lett till att intresset ökat och att framtiden – trots spridda farhågor – verkar ljus för folkmusikutövningen i Svenskfinland.

De sistnämnda orosmolnen exemplifieras av den tidningsdebatt som på sistone figurerat på *Hufvudstadsbladets* insändarspalter. Man slås av att den reotorik som insändarskribenterna använder sig av på många punkter nästan ordagrant överensstämmer med den som odlades ca 100 år tillbaka. Den överhängande oron gäller även nu den finlandssvenska folkmusikens fortlevnad. Retoriska ankarfästen är nu som då bl.a. ord som kulturarv, skatter, ursprung, särprägel och tradition. Också nu är det konkreta hot som utmålas, men det som för hundra år sedan sågs som kulturell utarmning till följd av industrialisering, urbanisering och moderna destruktiva andliga kulturinflenser har nu framförallt bytts ut mot konkurrerande fritidsaktiviteter, globaliseringens och massmedias inflytande, bristande resurser samt bristfälliga läroplaner inom skolornas musikundervisning. Som hjälp ses även nu en medveten aktivering, bl.a. genom större samarbete mellan befintliga resurser såsom föreningar, spel-

mansförbundet och musikskolor samt en viss grad av popularisering av den "traditionella" folkmusiken, större massmedial synlighet o.s.v. Med detta vill jag konkretisera poängen i mitt föredrag och i min avhandling, nämligen att folkmusiken är ett kontextbundet fenomen. Vad man räknar till folkmusik och i vilka sammanhang den bör figurera samt vilka betydelse folkmusiken får kräver i sista hand att man förankrar musiken i ett specifikt sammanhang och ställer den i relation till den eller de som använder den.

För att till slut återkomma till bröllopslåten från Karlebynejden vill jag ännu lyfta fram en av folkmusikens viktigaste aspekter som av naturliga skäl inte särskilt tydligt framkommit i mitt föredrag. Just denna låt är ju inte en danslåt, men en av spelmännens viktigaste funktioner har alltid varit att beledsaga dansen. Denna aspekt får inte glömmas bort i en diskussion kring folkmusikens vara eller inte vara. Fortfarande är denna form av folkmusikaliskt utövande viktig och framträder i samarbeten mellan spelmän och folkdanslag runt om i Svenskfinland. Här ligger en viktig funktion för den finlandssvenska folkmusiken, d.v.s. den instrumentala folkmusiken som dansmusik. Utan att desto mera ta ställning till nämnda tidningspolemik, och utan att vara särskilt väl informerad om den dagsaktuella situationen på hela det finlandssvenska folkmusikfältet, så har jag personligen en känsla av att detta kanske är en väg att gå. Poängterandet av denna symbios i finlandssvenska folkmusiksammanhang kan vara fruktbart, inte bara för att motivera blivande folkmusikutövare, men också för att en förankring av musiken i ett danssammanhang på samma gång kan ge den finlandssvenska folkdansutövningen en större möjlighet att tilltala dagens barn och ungdom. Att framhålla folkmusikens historiska och kulturärflika egenskaper går knappast hem hos barn och unga, och alla kan inte heller bli drivna instrumentalister med förmåga att popularisera folkmusiken så att den kan konkurrera med dagens enorma musikutbud. Konkreta forum för utövning av både folkmusik och folkdans kan ha en möjlighet att vara ett givande alternativ till dagens teknologiserade barn- och ungdomskultur. Beaktansvärda initiativ har säkert redan tagits i denna riktning men samtidigt framstår det hela som en mycket stor utmaning.

Litteratur

Bohlman, Philip V. 2004, *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.

Musiikkia ja robotiikkaa

NIME07-konferenssi New Yorkissa 7.–9.6.2007

Mikko Ojanen

New Interfaces for Musical Expression -konferenssi (NIME) järjestettiin tänä vuonna kesäkuun alussa New Yorkissa. Vuonna 2001 *Conference on Human Factors in Computing Systems* -konferenssin (CHI) työpajana aloittanut NIME esittelee vuosittain muusikoiden, tutkijoiden ja insinöörien uusimpia keksintöjä ja tutkimustuloksia soitinkäyttöliittymien alalta. Tämän vuoden pääteemana oli musiikki ja robotiikka, joka oli hyvin esillä niin esitelmissä, demoissa kuin konserteissakin. Seitsemännen NIME-kokoontumisen järjestäjinä toimivat digitaalisen mediataiteen ja teknologian opetuskeskus Harvestworks (ks. <http://www.harvestworks.org/>) ja robottisoittimien kehittelyyn keskittynyt LEMUR – League of electronic musical urban robots (ks. <http://lemurplex.org/>). Pääjärjestäjien ohella konferenssissa olivat näkyvästi esillä myös New Yorkin yliopiston yksiköt Tisch School of Arts ja Steinhardt sekä Columbian yliopiston Computer Music Center. Osallistujia konferenssissa oli noin 350, joista lähes puolet oli esitelmöitsijöitä, työpajojen ja demojen vetäjiä sekä esiintyjiä. Vaikka enemmistö esiintyjistä ja esitelmöitsijöistä oli Yhdysvalloista ja Kanadasta, olivat myös eurooppalaiset ja aasialaiset – lähinnä japanilaiset – hyvin edustettuina. Konferenssissa saikin kattavan ja monipuolisen kuvan soitinkäyttöliittymien alalla tällä hetkellä tehtävästä työstä ja tutkimuksesta. NIMEn ydinjoukko on selvästi tiivis kollektiivi, jonka jäsenistä suurin osa on ollut mukana toiminnassa aina konferenssin perustamisesta asti. Monella aktiivijäsenellä oli konferenssiohjelmassa myös useita esitelmiä tai konsertteja.

Keskustelu teknologian ja estetiikan suhteesta

Uusien käyttöliittymien kehittäminen ja soitinten ohjausmenetelmien keksiminen on kiistatta NIME-kollektiivin toiminnan ydin. Vaikka konferenssi painottuikin tarkastelemaan käyttöliittymiä tekniseltä kannalta, oli – ainakin tänä vuonna – ohjelmassa mukana myös historiallisia, pedagogisia ja filosofisia esitelmiä ja keskusteluja. Yksi konferenssin pääpuhujista, Princetonin yliopiston tietojenkäsittelytieteen professori Perry Cook painottikin esitelmässään teosten sisällöllistä ja esteettistä merkitystä soitinsuunnittelussa päivittäen vuonna 2001 järjestettyyn, ensimmäiseen NIME-konferenssiin kirjoittamansa artikkelin *Principles for Designing Computer Music Controllers* pääsisältöjä. Yhtenä huolenaiheena konferenssin keskusteluissa oli soitin- ja laitesuunnittelun teknologiapainotteisuus, mikä kävi myös Cookin puheesta ilmi. Cookin mukaan varsinkin robotiikkaa

hyödyntävissä soittimissa tai teoksissa esteettiset ja sisällölliset seikat tulisivat olla selkeinä suunnittelijan mielessä. Tästä näkökulmasta NIME-konferenssissa nähdyt ja kuullut demot ja konsertit olivat ainakin osin tasapainossa oivaltavan teknologisen toteutuksen ja teoksen esteettisen sisällön kesken.

Paneelissa musiikkia ja robotiikkaa

Konferenssin teeman mukaisesti myös paneelikeskustelu keskittyi musiikkiin ja robotiikkaan. Kovin laajaa keskustelua ei saatu aikaiseksi, mutta muutamia mielenkiintoisia keskustelunavauksia tunnin aikana kuitenkin kuultiin. LEMUR-robotityöpajan perustaja ja paneelin puheenjohtaja Eric Singer avasi keskustelun esittelemällä neljän panelistin elämäntyöt, mikä oli itse asiassa koko paneelin mielenkiintoisin anti. Panelisteina olivat ranskalainen Jacques Rémus, kanadalainen Gordon Monaham, belgialainen Godfried-Willem Raes ja saksalais-syntyinen, sittemmin Seattleen muuttanut Trimpin. Lyhykäiset esitykset jäivät kuitenkin harmillisen pinnallisiksi. Varsinkin Godfried-Willem Raesin laajasta työurasta olisi kuullut tarkemminkin. Trimpin, joka oli myös yksi konferenssin pääpuhujista, esitteli edellisenä päivänä laajasti teoksiaan. Yksinään tunnin mittainen esitys ei tosin riittänyt alkuunkaan hänen töidensä tarkasteluun.

Varsinainen paneelikeskustelu alkoi Singerin esittelyllä robotiikan ja robotimusiikin tilasta ja tulevaisuudesta sekä alan ”alkuräjähdyksestä”, joka muutamia vuosia sitten koettiin New Yorkissa. Panelisteista varsinkaan Raes ei ollut vakuuttunut siitä, että tässä uudessa robottimusiikissa olisi varsinaisesti mitään uutta – onhan automaattisoittimia rakennettu jo useampia vuosikymmeniä. Singerin tivaama newyorkilaisen robottimusiikin uutuuden ja ainutlaatuisuuden pohdinta perustunee hänen oman LEMUR-projektinsa esiintuomiseen. Kiistatta LEMURin teokset ovat vakuuttavia, mutta Singerin painottama näkemys uutuudesta ei vakuuttanut. Toinen keskeinen tähän liittyvä keskustelunaihe oli uutuuden ja vaiheittaisen muutoksen vertailu, joka sekin tosin loppui lyhyeen, kun robottimusiikin todettiin olevan sinänsä vanha keksintö, joka on alati muuttuvassa tilassa eikä loppua kehittelyille näy. Paneelissa olisi toivonut hieman kriittisempää pohdintaa siitä, kuinka pitkälle Thereminin tai Ondes Martenot’n ajoista ollaan päästy, sekä siitä, mikä on uuden käyttöliittymän määritelmä. Mielenkiintoista onkin nähdä, nouseeko tämän vuoden demoista samanlaisia innovaatioita soitinohjauksen arkipäivään kuin esimerkiksi aiempina vuosina myös NIMEssä esitellyistä Reactablesta (ks. <http://mtg.upf.edu/reactable/>) tai vaikka Jazzmutantin Lemur-ohjaimesta (ks. <http://www.jazzmutant.com/>).

Paneelikeskustelun toisen mielenkiintoisen osan muodosti kollektiivinen pohdinta soitinrakentamisen perusteista ja siihen liittyvistä eri näkemyksistä. Raes edusti keskustelussa radikaalimpaa ja fanaattisempaa kantaa, jonka mukaan mikään ohjelmisto tai käyttäjärajapinta ei ole tarpeeksi avoin eikä mikään kaupallinen komponenttivalmistaja tarpeeksi luotettava, jotta teoksen voisi rakentaa valmiiden osien tai valmiin ohjelmiston varaan. Raesin tiukan kannan mukaan kaikki



pitää rakentaa ja ohjelmoida itse. Syyt tähän eivät ole niin dogmaattisia kuin voisi kuvitella. Tämä kävi ilmi Trimpinin kommentista, jonka mukaan aikana, jolloin hän ryhtyi rakentamaan soittimia, tarvittavia komponentteja tai ohjelmistoja ei ollut valmiina. Yksinkertaisesti tästä käytännöllisestä syystä kaikki täytyi rakentaa itse. Tämän tiimoilta siirryttiin keskustelemaan tarkemmin myös toimintaympäristöjen avoimuudesta. Max/MSP-ohjelmisto, johon suuri osa NIMEssä esitellyistä soittimista ja teoksista perustuu (Raesin ja Trimpinin töitä lukuun ottamatta), herätti tiukkasanaista keskustelua. Suurin osa NIMEläisistä piti sitä täysin avoimena mutta Raes puolestaan kahleena ja suljettuna ympäristönä, joka ei anna mahdollisuutta kontrolloida kaikkea. Tässä paneelikeskustelun osassa kiteytyi paljon teosten teknologian ja estetiikan välisestä suhteesta sekä niistä pohdinnoista, joita myös muissa esitelmissä käytiin läpi: missä suhteessa soitinsuunnittelun tulee olla teknologiahäntöistä ja missä määrin jo suunnitteluvaiheessa tulee ottaa huomioon esteettisiä, sisällöllisiä tai soitannollisia seikkoja.

Raes kiteytti lopulta keskustelun vastauksessaan soitinsuunnittelusta kiinnostuneille opiskelijoille. Ensiaskeliaan ottavan soitinsuunnittelijan pitää Raesin mukaan aloittaa alhaalta – rakentaa jotain yksinkertaista ja katsoa, miten sen saa toimimaan. Hankkia hyvät työkalut ja opetella käyttämään niitä. Esittää itselleen kysymys: onko suunnitteluprosessini työkalu- vai teknologiahäntöistä vai olenko toteuttamassa taiteellista visiotani? Eli toiminko vain teknologian asettamissa rajoissa vai rakennanko soittimeni tai taideteokseni sisällöllisistä lähtökohdista siten, että todella tiedän, että soitin kestää, kuinka se todella toimii ja kuinka se korjataan? Poukkoilevasta keskustelusta ja avoimiksi jääneistä ajatuksista huolimatta paneelikeskustelu oli koko konferenssin parasta antia, josta varmasti itse kukin paikalla ollut sai paljon pohdittavaa.

Kurenniemen sähkösoittimet New Yorkissa

Suomalaisesta elektroakustisen musiikin pioneerityöstä konferenssissa oli esillä Erkki Kurenniemen sähkösoittimet 1960- ja 1970-luvuilta. Esitelmäni ja konferenssin artikkelikokoelmassa julkaistu artikkeli Kurenniemen soittimista ja niiden käyttöliittymistä herätti kiinnostusta NIMEläisissä. Yllätyksekseni kuulin, että Kurenniemi ei ollut newyorkilaisille täysin tuntematon tai uusi tuttavuus: New Yorkin yliopiston Tisch School of Artsin viime vuoden NIME-kursseilla on käytetty opetusmateriaalina Mika Taanilan ohjaamaa Kurenniemestä kertovaa dokumenttielokuvaa *Tulevaisuus ei ole entisensä*. Mielenkiintoista oli huomata, että monet Kurenniemen ajatukset lähes 40 vuoden takaa – myös muut kuin soitinsuunnitteluun liittyvät – ovat edelleen ajankohtaisia. Esimerkiksi Kurenniemen soitinsuunnittelu vertautuu hyvin etenkin Trimpinin ja Raesin näkemyksiin taiteesta ja teknologiasta. Vastaavasti Toronton yliopiston professori Steve Mannin kehittelemät kyborgi-asusteet ovat varsin lähellä Kurenniemen visioita ”silmälappuvideoista” ja virtuaalitodellisuudesta (ks. <http://wearcam.org/mann.html>).



NIME ja NYEAF – konsertteja ja klubitapahtumia

Tänä vuonna NIME oli osa *New York Electronic Arts* -festivaalia (NYEAF), joten konsertteja ja muita tapahtumia mahtui vajaan viikkoon suuri määrä. Itse NIME-tapahtumat olivat hyvin järjestetyt, olkoonkin, että aikataulu oli rakennettu hieman liian tiiviiksi – osa mielenkiintoisista konserteista jäi aikataulupäällekkäisyyksien vuoksi kokematta. Konsertit ja klubitapahtumat olivat kiinteä osa konferenssia, ja päivällä demoissa ja esitelmissä esiteltyjä soittimia kuultiin illan konserteissa ja klubeilla. Tämä teki viikosta erittäin kokonaisvaltaisen. Konserteissa esiintyi myös aiempina vuosina NIME-konferensseissa esiteltyjä soittimia, joten esityksistä saa huomattavasti enemmän irti, mikäli tutustuu aiempien vuosien konferenssijulkaisuihin etukäteen.

Konferenssin teeman mukaisesti robotiikka oli myös NIME-konserteissa keskeisesti esillä. Eric Singerin luotsaama New Yorkin johtava robottimusiikkikeskus LEMUR ja siellä kehitellyt soittimet tulivat niin ikään konserteissa esille. Mielenkiintoisimpia LEMURin aikaansaannoksista ovat *Digital Sankirna* -teoksessa kulttuuriintialainen rumpalirobotti MahaDeviBot sekä robottikitaristi GuitarBot. Huomionarvoinen taidonnäyte on myös LEMURin toteuttama, edellisuoden NIME-konferenssissa esitelty, George Antheilin teos *Ballet mécanique* vuodelta 1924, joka vaatii huiman kokoonpanon: 16 automaattipianoa, 2 pianistia, 3 ksylofonia, 7 sähkökelloa, 3 lentokoneen propellia, sireeni, 4 bassorumpua ja tamtam. Teos toteutettiin Washingtonin National Gallery of Artin Dada-näyttelyyn vuonna 2006.

NIMEn muodollisemman konserttisarjan areenana oli aivan konferenssi- paikan vieressä sijaitseva Frederick Loewe -teatteri. Konserteissa alan teknologiapainotteisuus kävi hyvin ilmi. Vain harva teos onnistui kokonaisvaltaisesti tavoittamaan yleisönsä, ja suuri osa teoksista perustuikin vain toinen toistaan mielikuvituksellisemman teknologisen innovaation esittelyyn – muun muassa silmän liikkeillä ohjattaviin soittimiin perustuvia teoksia nähtiin konserteissa useampia. Niin ikään erilaiset valo-ohjatut tai erilaista robotiikkaa hyödyntävät soittimet olivat usean teoksen pääosassa.

Klubitapahtumissa, joita oli kolmena iltana, tunnelma oli vapautuneempi, ja näissä kuullut teokset olivat myös helpommin lähestyttävissä. Klubitapahtumat järjestettiin harmillisesti usein miltei päällekkäin konserttien kanssa, joten kaikkea tarjontaa oli turha edes yrittää mahduttaa omaan aikatauluunsa. Mielenkiintoisimpia esiintyjä runsaasta klubitarjonnasta olivat John Cambellin *The Wacom Rock Guitar* (ks. kuva 1) – jonka esitys ei tosin nimensä mukaisesti ollut varsin ”rock”, vaan lähempänä ambientmaisia äänimattoja – sekä Loud Objects (ks. <http://loudobjects.com/>), jonka esitys perustui äänipiiriin juottamiseen piirtoheittimen päällä. Harvoin rockklubilla näkee yleisöä hartaasti seuraamassa, kuinka kolme esiintyjää juottaa instrumenttiaan toimintakuntoon. Aplodit olivat raivoisat, kun 15 minuutin odottelun jälkeen bändi sai kuuluville ensimmäisen äänen. Loud Objectsin esitys oli lähinnä kurioositeetti, mutta kuvaavaa oli, että loputtomien soitinkehittelyjen jälkeen yksinkertaisuus – tässä tapauksessa live-

kolvauksen muodossa – viehätti yleisöä. Lyhyt katkelma esityksestä on nähtävissä Internetissä osoitteessa <http://www.youtube.com/watch?v=dnto0wqc2il>.

Lukuisista klubiesityksistä painui mieleen kanadalaisen Steve Mannin Hydraulofoni, joka oli myös yleisön soitettavana Galapagos Art Space -klubilla. Mann on laajasti tutkinut ja rakentanut uudenlaisia soittimia, joiden äänentuotto perustuu värähtelevän kappaleen, kalvon tai ilman virtauksen sijasta erilaisiin nesteisiin, kaasuihin tai plasmaan. Hänen mukaansa soitinten luokittelussa pitäisi ottaa huomioon myös nämä uudentyypiset soittimet, ja Mann ehdottaakin Hornbostelin ja Sachs'n jaotteluun lisättäväksi uutta kategoriaa, "fysiofonit". Mainittu Hydraulofoni on esimerkki fysiofonista. Siinä äänentuotto perustuu veden virtaukseen (ks. <http://wearcam.org/mann.html>).

Edellä mainittujen ohella tutustumisen arvoisia projekteja ovat myös Laura Sinnottin *Augmented Tango Shoe* (ks. <http://homepages.nyu.edu/~lms471/NI-MEProj.htm>), jossa tanssija tuottaa tanssiessaan musiikin esitykseensä sekä The AirBand (ks. <http://www.theairband.com/>). Harmillisten aikataulupäällekkäisyyksien vuoksi nämä esitykset jäivät kuitenkin allekirjoittaneelta kokematta.



Kuva 1. John Cambell ja The Wacom Rock Guitar. Artikkelin kuvat: Jukka Holm.



Kuva 2. *Loud Objects* ja livekolvausta.

NIME08 Genovassa

Ensi vuoden NIME-konferenssin järjestää Genovan yliopiston InfoMus Lab ja Casa Paganini (ks. <http://nime2008.casapaganini.org/>). Vaikka varsinaista teemaa ensi vuoden konferenssille ei vielä nähtävästi ole päätetty, hyväksytään NIMEen artikkeleita, postereita ja demoja varsin laaja-alaisesti soitinsuunnittelun ja käyttöliittymien kehittelyn alalta. Tämän vuotisen kokemukseni perusteella NIME on erinomainen foorumi soitinkäyttöliittymien ja niihin liittyvän tutkimuksen esittelyyn ja uusien innovaatioiden demonstroimiseen.

NIME07 Internetissä:

<http://itp.nyu.edu/nime/2007/index.php>
<http://itp.nyu.edu/nime/2007/proceedings.php>
<http://itp.nyu.edu/nime/2007/concerts.php>



Kuva 3. Steve Mannin Hydraulofoni – soittajana Ryan Janzen.

Lähteet

<http://www.harvestworks.org/>
<http://lemurplex.org/>
<http://mtg.upf.edu/reactable/>
<http://www.jazzmutant.com/>
<http://loudobjects.com/>
<http://www.youtube.com/watch?v=dnto0wqc2il>
<http://wercam.org/mann.html>
<http://homepages.nyu.edu/~lms471/NIMEProj.htm>
<http://www.theairband.com/>
<http://nime2008.casapaganini.org/>

FM Mikko Ojanen (mikko.ojanen@helsinki.fi) on muusikko, ääniteknikko ja -tuottaja. Hän opettaa elektronimusiikkia Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen studiossa ja aloittelee musiikkitieteen jatko-opintoja tutkimusaiheenaan suomalaisen elektroakustisen musiikin historia ja analyysi.

Musiikkikirjastot muutosten pyörteissä

Music–Politics–Libraries-konferenssi Helsingissä 30.–31.8.2007

Jaakko Tuohiniemi

Elokuun lopussa järjestettiin Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen toimesta pohjoismais-balttilainen musiikkikirjastokonferenssi otsakkeenaan *Music–Politics–Libraries*. Sibelius-Akatemian kamarimusiikkisalini täyteen vetänyt (osallistujia oli noin 130 henkeä) tapaaminen kokosi yhteen laajan kirjon musiikkikirjastoalalla työskenteleviä henkilöitä. Ennakolta tiedettiin odottaa suurimman kiinnostuksen kohdistuvan musiikin verkkojulkaisemista ja tekijänoikeuksia käsitteleviin puheenvuoroihin, ja merkittävä osa ajasta käytettiinkin juuri näihin tärkeisiin ja ajankohtaisiin aiheisiin.

Sibelius-Akatemian rehtori Gustav Djupsjöbackan avaamana kokous sai arvokkaan leiman, ja juhlapuhujaksi kutsutun Pekka Gronowin esitelmä kansainvälisestä Dismarc-hankkeesta (*“Discovering music archives”*) viitoitti niitä laajoja kysymyksenasetteluja, joihin kokouksessa palattiin useasti. Mainitun hankkeen tarkoituksena on helpottaa eurooppalaisten äänitearkistojen käyttöä tarjoamalla nykyistä paremmat hakumahdollisuudet niiden valtaviin kokoelmiin (ks. <http://www.dismarc.org>). Kokoelmat ja käytettävyys ovat kirjastoissakin aina ajankohtainen aihe.

Konferenssin ensimmäisen aamupäivän istunnon otsikkona oli *Top Issues in Baltic and Nordic Countries*. Myönteisten ja kielteisten ”huippujen” kirjo jaksoi hämmästyttää kiinnostunutta kuulijakuntaa: siinä missä Viron musiikkikirjastoilta puuttuva mahdollisuus lainata äänitteitä puistatti suurta osaa kuulijoista, ihastuttivat ruotsalaisten kokemukset (Suomessa tiettyjen tahojen jo ennakolta parjaaman) RFID-tekniikan (*radio frequency identification*) käyttöönotosta. Kuljetus- ja varastoalalla jo korvaamattomaksi osoittautunut RFID tarjoaa kirjastoille viivakoodeja tehokkaamman tunnistamis- ja paikallistamismenetelmän, joka auttaa myös hävikinestossa. Kokouksen kuluessa saatiin monin paikoin huomata, että suomalaisilla musiikkikirjastoilla on vielä paljon opittavaa varsinkin Tanskan vastaavien laitosten toiminnasta – jos tosin toimintaedellytykset ovat täällä taloudellisesti rajoitetummat.

Runsain keskustelu syntyi torstai-iltapäivän kahdessa istunnossa, joiden otsikkona oli *From Items to Internet: Transition in Music Distribution and Its Effects on Libraries*. Sähköisessä muodossa olevat aineistot ovat jo arkipäivää tekstijulkaisujen osalta (verkkolehdet ja yhä enenevässä määrin myös verkkokirjat), mutta etäkäytettävät äänite- ja nuottikokoelmat ovat edelleen vasta tuloillaan. Sibelius-Akatemian kirjasto tarjoaa intranetin kautta asiakkailleen myös merkittäviä ääniteaineistoja, ja esimerkiksi Helsingin kaupunginkirjastolla on käynnissä kokeilu musiikkiaänitteiden verkkojakelusta. Merkittävin kotimainen hanke tällä saralla on ehdottomasti Kansalliskirjaston Raita-tietokanta, joka valmistuttuaan



tulee sisältämään kaikki kotimaiset äänitteet digitoituina (ks. <http://www.doria.fi/raita>).

Vastaavanlaiset *open access* -nuottijulkaisut ovat Suomessa vielä uutuus, mutta monissa maissa tärkeä osa tutkimuskirjastojen tarjoamia palveluja. Tärkeimpiin lukeutuvat Washingtonin Kongressin kirjaston *American Memoryn* (ks. <http://memory.loc.gov>) kautta käytettävät yhdysvaltalaisen musiikin kokoelmat sekä Ranskan kansalliskirjaston eräät digitoidut aineistot (ks. <http://gallica.bnf.fr>). Yksittäisenä hatunnoston arvoisena hankkeena mainittakoon Wolfgang Amadeus Mozartin kokonaisedition (*Neue Mozart-Ausgabe*) saattaminen vapaaseen käyttöön (ks. <http://dme.mozarteum.at>) Packard Humanities -instituutin rahoituksen turvin.

Music–Politics–Libraries-kokouksen toinen päivä tarjosi rikkaan aihevalikoiman myös musiikkitieteellisestä näkökulmasta. Kohokohdista mainittakoon mm. Carl Nielsen -kokonaisedition päätoimittajan Niels Krabben esitelmä musiikintutkimuksen asemasta osana Tanskan kuninkaallisen kirjaston toimintaa, Anders Edlingin katsaus Upsalan yliopiston Düben-kokoelmaan kohdistuvasta tutkimuksesta, Veslemøy Heintzin pohdinnat kirjasto- ja arkistoaineistojen digitoinnista niin periaatteiden kuin käytännön kannalta sekä Juha Torvisen hieno lopetuspuheenvuoro otsikolla ”Does Music (Libraries) Predict Our Future?”

Nämä ja muutamat muut otsikot olivat herättäneet siinä määrin kiinnostusta myös musiikintutkijapiireissä, että paikalle ilmestyi joukko tunnettuja helsinkiläisiä musikologeja. Musiikkikirjastoalan ja musiikintutkimuksen läheisestä suhteesta johtuen oli suomalaisissa esitelmöitsijöissä peräti neljä väitellyttä tohtoria, jo mainittujen Gronowin ja Torvisen lisäksi Kaarina Kilpiö, joka puhui mainosmusiikista ja hieman sen säilyttämisestäkin otsikolla ”Nothing to Do With Music’: Has Ubiquitous Music of the 20th Century Vanished”, sekä Juha Korvenpää aiheenaan Kansalliskirjaston äänitedigitointi (yhdessä Tarja Lehtisen kanssa).

Music–Politics–Libraries-kokousta olisi varmasti painotettu vielä enemmän musiikintutkimuksen suuntaan – ja myös mainostettu pohjoismaisten musiikkitieteellisten seurojen jäsenistölle – mikäli tilaa ja aikaa olisi ollut käytettävissä enemmän kuin nyt. Tosin jo tällaisenaan kohdistui tilaisuutta kohtaan niin paljon mielenkiintoa, että suurelle joukolle halukkaita osallistujia jouduttiin tarjoamaan vain mahdollisia peruutuspaikkoja. Onneksi heitä ja muitakin varten on koottu konferenssin esitelmää tapahtuman internet-sivuille (ks. <http://www.nationallibrary.fi/libraries/MPL2007.html>). Hieman lisää kokousasiaa on myös Suomen musiikkikirjastoyhdistyksen *Intervalli*-lehden numerossa 3/2007 (ks. <http://www.kaapeli.fi/~musakir/interval/>). Seuraava pohjoismais-balttilainen musiikkikirjastotapaaminen järjestettäneen viimeistään kesällä 2012, jolloin emojärjestön (*International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres*) vuotuinen konferenssi on jälleen Euroopan ulkopuolella.

Sitä ennen ehtii varmasti tapahtua paljon musiikkikirjastorintamalla niin Suomessa, Skandinaviassa kuin Baltiassakin. Varmaa on, että pyrkimykset ovat kohti aina vain laadukkaampia ja nykyistä helpommin käytettäviä kokoelmia. Rajat tutkimus- ja yleisten kirjastojen välillä madaltuvat siinä missä ajattelumalli kirjastojen ja arkistojen ehdottomasta erilaisuudesta ja erillisyydestä on katoa-

massa. Tärkeimpiä muutosvoimia tässä kaikessa on Internet, jonka osuus kirjastojen palveluiden välittäjänä on jo tänään huima. Sen tulevaisuus kertookin yllättävän paljon myös musiikkikirjastojen (toivottavasti hyvästä) huomisesta.

Lähteet

<http://www.dismarc.org>
<http://www.doria.fi/raita>
<http://gallica.bnf.fr>
<http://dme.mozarteum.at>
<http://www.nationallibrary.fi/libraries/MPL2007.html>
<http://www.kaapeli.fi/~musakir/interval/>

Hum. kand. Jaakko Tuohiniemi (jaakko.tuohiniemi@helsinki.fi) työskentelee Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan kirjastossa musiikkitieteen kokoelmanhoitajana.

Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa vain perustellussa erikoistapauksessa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta.

Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle mieluiten sähköpostin liitetiedostona tai levykkeellä. Artikkelit lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajalle samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. Word, WP, MacWrite, Claris). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto.

Tekstin muotoilu

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

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "-" (ei "-" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla pitäisi merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoi. Laulujen nimet merkitään lainausmerkein. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoida.

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet

pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY. 242–244.

Lähdeluettelo ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja "*Musiikki* 1/1995" tai vain "*Musiikki* 1". Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan "*Teoksessa teoksen nimi*". Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym. tallennetaan esim. pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvioita pdf- tai eps-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distributio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €
- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €
- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Helsinki, 2005. 25 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki, 2007. 25 €

Musiikkitieteen kirjasto

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

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

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

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 1993–2006 6,70 € numero

Musiikki 1984–1992 5,00 € numero

Musiikki 1980–1983 3,40 € numero

Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

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



Artikkelit

- Tuire Ranta-Meyer: Kapellimestari, taidekasvattaja ja musiikkielämän
kehittäjä: Erkki Melartinin Viipurin-vuodet 1908–1911 3
- Pirkko Korhonen: Sinfoniaorkesterin sisäisen laadun kuvaus:
Tapaustutkimus Jyväskylä Sinfoniasta 37

Puheenvuorot, arvostelut, lehtiöt ja katsaukset

- Tomi Mäkelä: Voiko Jean Sibeliukselta vielä kirjoittaa? 67
- Tanja Uimonen: Erkki Salmenhaaran elektroakustiset teokset
ja 1960-luvun säveltäjäkuva 85
- Laura Ahonen: Medioituneet musiikin tekijät 100
- Simo Mikkonen: Valtion säveltäjiä ja punaisia hoviherroja.
Musiikki, ideologia ja politiikka 1930-luvun Neuvostoliitossa 102
- Olli Väisälä: Yläsävelsarja, harmoninen vakaus ja analyysi:
kommentti Erkki Huoviselle 107
- Erkki Huovinen: Yläsävelsarjan ja psykoakustiikan rooli
musiikkianalysissa: kommentti Olli Väisälälle 128
- Musiikki*-lehden asiantuntijat 2006–2007 137

Kannen kuva: Viipurin linna

Musiikki-lehden ilmoitushinnat; **Etusisäkansi** 200 euroa; Muut sivut **1/1 s.** 180 euroa; **1/2 s.** 100 euroa; **1/4 s.** 60 euroa; **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat mustavalkoisia. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Juha Torvinen, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24787; juha.torvinen@helsinki.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto; www.musiikki-lehti.fi; fax (09) 191 24755; **Päätoimittaja:** Juha Torvinen, Musiikkitiede, PL 35, 00014 Helsingin yliopisto, (09) 191 24787, juha.torvinen@helsinki.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, Kulttuurihistoria, 20014 Turun yliopisto, (02) 333 6301, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Tuomas Eerola, Maija Fredrikson, Erkki Huovinen, Kjell Lemström, Markus Mantere, Tuire Ranta-Meyer, Riitta Rautio, Juha Torvinen, Susanna Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Jonna Vuoskoski, Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto, jokavuos@campus.jyu.fi; **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtolomakkeen hinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Kapellimestari, taidekasvattaja ja musiikkielämän kehittäjä: Erkki Melartinin Viipurin-vuodet 1908–1911

Tuire Ranta-Meyer

”Musiikintutkimus ei ole vielä riittävästi pohtinut kysymystä siitä, miten Vanhan Suomen erikoislaatu mahdollisesti ilmenee Suomen musiikkikulttuurissa.” (Tyrväinen 2006: 226.) Näin kirjoittaa Helena Tyrväinen vuonna 2006 tarkastellessaan Uuno Klamin paikallisidentiteetin kiinnekohtia. Hänen mukaansa Vanhan Suomen¹ historiallisia erityispiirteitä voidaan yrittää hahmottaa tarkastelemalla alueella syntynyttä ja kasvanutta musiikkiväkeä. Tyrväisen näkemyksen mukaan niin sanotusta Uudesta Suomesta muuttanut ammattilaisten joukko, joka saapui hoitamaan monesti lyhytkestoisia työtehtäviä erityisesti Viipurissa, ei todennäköisesti ole osallistunut alueen historiallisen muistin ylläpitämiseen samalla tavalla kuin juuriltaan Vanhaan Suomeen kuuluneet musiikin eri toimijat. Kun Vanhan Suomen henkisenä, kulttuurisena ja taloudellisena keskuksena oli keisarikunnan pääkaupunki Pietari, musiikillisten vaikutteiden arviointi on ilmeisen kiinnostavaa. (Ibid.)

Tyrväinen on ensimmäisenä tutkijana huomionnut myös säveltäjä ja sävellyksenopettaja Erkki Melartinin kulttuuriset sidokset Vanhaan Suomeen. Hän on arvioinut artikkelissaan niiden merkitystä erityisesti Uuno Klamin kosmopoliittisen taiteilijaidentiteetin rakentumisen näkökulmasta. Tyrväinen otaksuu Melartinin vaikuttaneen sävellyssoppilaansa Klamin käsityksiin Pietarista musiikkikaupunkina, koska viimeaikainen tutkimus on löytänyt tietoa Melartinin henkilökohtaisista siteistä sikäläisiin uuden musiikin piireihin. (Tyrväinen 2006: 226–227.)

Tämän artikkelin herätteenä on Tyrväisen esiin nostama tutkimusteema. Kysymyksenasetteluna on se, millaista Erkki Melartinin musiikillinen ja musiikkipeagoginen toiminta Vanhan Suomen alueella oli. Tarkastelun valokeilassa ovat erityisesti Melartinin tasan sata vuotta sitten alkaneet työvuodet 1908–1911 Viipurissa. Niistä ei ole aiemmin luotu kokonaiskatsausta, eikä osaa toiminnasta ole tähän saakka tunnettu lainkaan.² Viipurin-vuosien tarkastelun yhteydessä

¹ ”Vanhaksi Suomeksi” alettiin kutsua Venäjään Uudenkaupungin ja Turun rauhoista 1721 ja 1743 alkaen kuuluneita Viipurin, Käkisalmen ja Haminan alueita sen jälkeen, kun Suomi liitettiin Venäjään vuonna 1809 ja kun ”Vanha Suomi” liitettiin vuonna 1812 hallinnollisesti Suomen suuriruhtinaskuntaan (ks. Mäntylä 1987: 357; Klinge 1997: 90–93; Kuula 2006: 27–31; Tyrväinen 2006: 226).

² Lisensiaatintutkielmaani (2003: 125–148) sisältyy laajahko katsaus Melartinin Viipurin-toimintaan ja Pentti Kuula on tarkastellut väitöskirjassaan (2006: 148–167) Melartinin kapellimestarikautta Viipurissa. Tämä artikkeli perustuu pääosin lisensiaatintutkielmaani ja vuonna 2007 Sibelius-Akatemiaan tekemäni pro gradu -tutkielman materiaaliin.

on mahdollisuus tuoda esiin myös uutta tietoa Melartinin kontakteista pietarilaiseen musiikkielämään ja sen heijastumisesta hänen ammatilliseen toimintaansa. Artikkelin tarkoituksena on myös selvittää Erkki Melartinin mahdollisia henkisiä juuria Vanhaan Suomeen ja arvioida kytkösten merkitystä hänen identiteetilleen ja säveltäjätuntunsa. Miten Pietari-suuntautuneena Melartin lopulta näyttäytyy säveltäjänä, pedagogina ja musiikkielämän organisaattorina?

Yksityisen ihmisen kokemukset ja elämykset ovat nousseet keskeisiksi historia- ja perinnetieteiden tutkimusaineistoksi. Historiantutkimuksessa elämäkerrallisen aineiston käyttö on lisääntynyt viimeisten kahden vuosikymmenen aikana mikrohistoriallisen tendenssin vuoksi: jotta saisimme aineksia laajemmille johtopäätöksille, tarvitsemme tietoa mahdollisimman monien ihmisten kokemusmaailmasta. Sitä on löydettävissä päiväkirjojen ja kalentereiden lehdillä, muistelmista ja kirjeistä. Kun halutaan selvittää tiettyyn tutkimuskohteeseen tai ajankohtaan liittyviä tunnelmia, ajatuksia ja näkökulmia, henkilökohtainen aineisto on yksi kaikkein autenttisista lähteistä. (Hietala 2001: 245.) Lisäksi on muistettava, että mikro- ja elämänhistorioiden esiin nostamat henkilöt ovat tavallisuudessaankin aina yksilöitä, joiden toimintaa ja toimijuutta tutkimalla monet ajankohdan polttavat kysymykset nousevat esiin. Asettamalla eletty elämä tutkimuksen avulla osaksi aikakautensa ilmiötä ja tarkastelemalla sitä, miten tutkimuksen kohteena olevat itse elinaikanaan ovat ympäristöönsä asettuneet, saadaan uusia näkökulmia ja tutkimustietoa. (Engman 2000: 249–250; Immonen 2002: 19–20.)

Tässä artikkelissa on tutkimusmetodinä mikrohistoriallisesta näkökulmasta vaikutteita saanut historiantutkimus, jossa lähteiden etsiminen ja löytäminen, niiden lähilukuna tulkitseminen ja todistusvoiman arvioiminen sekä ilmiöiden kontekstualisoiminen ovat keskeisellä sijalla (ks. esim. Elomaa 2002: 59–62). Lähdeaineiston muodostaa laaja alkuperäisaineisto, joka käsittää Erkki Melartinin henkilökohtaista kirjeenvaihtoa ja taskukalenterimerkintöjä. Osa aineistosta on peräisin Kansalliskirjaston Melartin-arkistosta, mutta erityisesti säveltäjän itse kirjoittamien kirjeiden osalta lähteitä on koottu useiden vuosien ajan myös muista arkistoista ja yksityishenkilöiltä. Tärkeänä tutkimusaineistona ovat myös ajankohdan helsinkiläiset ja viipurilaiset sanoma- ja aikakauslehdet, viime vuosisadan vaihteen musiikkielämään ja viipurilaiseen kaupunkikulttuuriin liittyvät muistelmateokset ja historiikit sekä tieteelliset tutkimukset ja artikkelit, joita tutkimusteemaa sivuten on viime aikoina ilmestynyt. Kansalliskirjaston Melartin-lahjoitukseen sisältyvä lehtileikekokoelma on yksi lähdeaineiston keskeinen osa, mutta se on artikkelin kysymyksenasettelun kannalta kuitenkin riittämätön ja vaillinainen. Siksi mikrofilmikokoelmista on etsitty runsaasti täydentävää materiaalia ja tarkistettu yksityiskohtia, kirjoittajia tai päivämääriä. Pääkaupungin sanomalehdistä on tarkasteltu lähinnä *Hufvudstadsbladetin*, *Nya Pressenin* ja *Helsingin Sanomien* vuosikertoja; viipurilaisista lehdistä erityisesti *Karjalan*, *Wiborgs Nyheterin* ja *Östra Finlandin* vuosina 1908–1911 ilmestyneitä numeroita on tutkittu mikrofilmien avulla tarkemmin.

Lapsuuden ympäristön ja sivistyssuvun vaikutukset

Käkisalmen maalaiskunnassa ruotsinkieliseen virkamiesperheeseen vuonna 1875 syntynyt Erik Gustaf Melartin kuuli ja puhui lapsuuden ympäristössään myös paljon suomea. Hän sai oman kertomuksensa mukaan kosketuksen karjalaiseen kansanlauluun omassa pihapiirissä, kun kotitalon väentuvassa asuneet Tupa-Ukko ja Tupa-Mari välittivät kalevalaisen lauluperinteen hänen lapsenmieleensä. Melartin muisti vielä 35 vuotta myöhemmin heidän laulamiaan tai lausumiaan säkeitä ja sen, kuinka häntä Käkisalmen alakouluun kyydinnyt Puustin-Juha vastasi hyvällä tuulella ollessaan kaikkiin kysymyksiin Kalevalan runomitalla. (Erkki Melartin [myöh. EM] kirjeessä 23.2.1916 Eino Leinolle; ks. myös Krohn 1919: 252–253.)³

Erkki Melartinin äidin, Gustava Renforsin puolelta suvun juuret johtavat länteen: isoäidin, Anna Gustava Wahlgrenin osalta Ouluun ja edelleen Tukholmaan, äidinisän, merikapteeni Gustaf Renforsin osalta Turkuun. Erkki Melartinin isä, henkikirjoittaja Oskar Mauritz Melartin (1839–1910) oli kotoisin Kuopion maalaiskunnasta. Suku oli jo 1700-luvulla siirtynyt Savo-Karjalaan, missä sen jäseniä on toiminut muiden muassa pappeina, upseereina, aliupeereina ja maanmittareina. (Melartin, Irma s.a.; ks. myös Juvani 1975.) Oskar Mauritz Melartinin isän serkku, teologian professori Erik Gabriel Melartin (1780–1847) oli huomattava vaikuttaja ja keisari Nikolai I:n luottohenkilö, ”unser Melartin”, joka osoitti organisaatiokykyään monissa hallinnollisissa tehtävissä. Hän oli yliopiston rehtori, arkkipiispa ja yksi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran perustajista. Hän oli tehnyt merkittävän työn Viipurin koulupiirin johtajana ja Vanhan Suomen koululaitoksen organisoijana, ennen kuin hänet nimitettiin arkkipiispaksi ja Matti Klingen sanoin ”otettiin Vanhasta Suomesta ja Viipurista edustamaan venäläis-balttilaista ja saksalais-humanistista ajattelua.” (Klinge 1982: 273; 1997: 42, 69–70, 85–86.) Klingen mukaan ”henkisesti täysin viipurilaistunut” Erik Gabriel Melartin puolusti pitkään ajatusta, että suuriruhtinaskunnan kielinä tuli olla suomi ja saksa, mistä juuri Vanhassa Suomessa oli kokemusta. Hän osoitti

³ Kirje julkaistiin *Sunnuntain* numerossa 9 samana vuonna. Melartin kirjoitti suhteestaan Kalevalaan Leinolle tämän pyynnöstä: ”Suhteeni Kalevalan runomaailmaan alkaa jo aikaisemmasta lapsuudestani. Syntyneenä ja kasvaneena Karjalan salomailla on se minua ympäröinyt jokapäiväisessä elämässäni, ja siten erottamattomasti yhdistynyt lapsuuteni mielikuviin ja koko olemukseeni. [– –] Ukko oli mielestäni ikivanha ja minua siis ei oikeastaan ollenkaan ihmetyttänyt, että hän nuottaa kutoessaan – sitä hän teki kaiket päivät – höpisi itseksensä runoja, joita vain hyvin harvoin ja pitkien pyyntöjen jälkeen sain hiukan kuulla. Muistan kuin eilisen päivän miltä tuntui, kun kerran aikaisena valkeana aamuna näin ukon kylvässä pientä peltotilkkuun, ja hiipien hänen taakseen kuulin hänen sanelevan yhä uudestaan: ’Minä kylvän kyyhyttelen Luojan sormien lomitse, käen kautta Kaikkivallan.’ Häpesin, että olin salaa kuunnellut pyhää toimitusta ja hiivin täynnä arkaa kunnioitusta pois.” Myös Sarkanen (1958: 636) toteaa *Käkisalmen historiassa*, että Käkisalmen kaupunki sijaitsi vielä 1880-luvulla kalevalaisten laulumaiden liepeillä ja että maalaiskunnan alueella tämän vuosikymmenen aikana helkkyi – vaikkakin varsin vaimeana – kalevalainen runokannel.

kiinnostusta myös tyttöjen koulutuksen kehittämiseen ja ehdotti esimerkiksi jo vuonna 1825 kasvatustieteen professorin viran perustamista Turun akatemiaan. (Klinge 1993: 43–44; Pennanen 1997: 13; Mekci 2006: 11–12; *Biografinen nimi-kirja* 1879–83: 477–479.)

Arkkipiispa Melartin oli kuitenkin siirtynyt Viipurista Turkuun jo noin 20 vuotta ennen Erkki Melartinin isän syntymää! Miten paljon voidaan olettaa hänen Vanhaan Suomeen liittyvän, sinänsä merkittävän toimintansa kyenneen ristipölyttää säveltäjä-Melartinin tai edes hänen isänsä sukupolven ajattelua? Vaikka suvun piirissä aiemmista merkkihenkilöistä oltaisiinkin kiinnostuneita, heidän näkemystensä voimalla lienee taipumus haalistua vuosikymmenien kuluessa. Klingen (1993: 43) mukaan esimerkiksi vuonna 1840 perustettu Viipurin hovioikeus merkitsi samalla sitä, että virkamiespiiri ruotsinkielisesti olennaisesti Viipurin säätyläisten kulttuurielämää. Erkki Melartinin isä kuului Käkisalmen ruotsinkieliseen sivistyneistöön, ja hänen paikalliset siteensä vaikuttavat olleen lähempänä Savoia ja Pohjois-Karjalaa kuin kytkeytyneen Viipurin tai Pietarin vaikutuspiiriin. Toisaalta Käkisalmi myös suomalaistui voimakkaasti juuri 1870-luvulta vuosisadan vaiheeseen asti. Historiantutkimuksen perusteella Käkisalmi vaikuttaa olleen vielä Erkki Melartinin syntymän aikaan kiinnostavasti idän ja lännen välillä sijaitseva rajakaupunki, jonka olemuksessa kuvastuivat ne värikkäät, sävyiltään kansainväliset perinteet, jotka olivat syntyneet Vanhan Suomen kaudella. (Sarkanen 1958: 637, 653.)

Erkki Melartinin vanhemmat muuttivat Käkisalmelta 1800-luvun lopussa ensin kannaksella Kurkijoelle ja edelleen Kaukolaan. Sieltä he siirtyivät vuonna 1901 Joensuun lähelle Liperiin ja 1907 Hammaslahdelle. Erkki Melartinin henkilökohtaisesta aineistosta ei löydy viitteitä siitä, että hän itse olisi edes käynyt lapsuudessaan Viipurissa, puhumattakaan Pietarista.⁴ Liikenneyhteydet Käkisalmeen olivat sitä paitsi tuohon aikaan melko kehittymättömät. Esimerkiksi Erkki Melartinin sisar Livi on muistellut, miten hän veljensä kanssa joutui pikkulapsena matkustamaan miltei 100 kilometriä – ja talvisin vieläpä reellä – päästäkseen lähimmälle rautatieasemalle (Sarkanen 1958: 418). Kunnon kulkuyhteyksien puutteen vuoksi pietarilaisella yläluokallakaan ei ollut huviloita Käkisalmen alueella samaan tapaan kuin Viipurissa ja Terijoella (Mäkinen 1982: 410–411; Sarkanen 1958: 415, 653–654.)

Merkittävänä valintana voidaan pitää myös sitä, että vuonna 1889 14-vuotias Erik Melartin lähetettiin vasta viisi vuotta aiemmin perustettuun Savonlinnan suomenkieliseen ja samalla Itä-Suomen ainoaan reaalilyseoon. Viipurin ruotsinkielinen klassillinen lyseo olisi ollut maantieteellisesti lähempänä. Reaali-lyseoiden oppiaineet olivat käytännöllisiä painottaessaan uusia sivistyskieliä, matematiikkaa, luonnontieteitä ja piirustusta, mutta myös edullisemmat koulunkäyntikustannukset ovat voineet olla vaikuttimena Savonlinnan-valinnalle (*Savonlinnan Lyseo 1884–1959*: 33). Savonlinnan etuna koulupaikkakuntaa har-

⁴ Uno Klammin suvun yhteyksiä Pietariin selittää kaupankäynti ja meripurjehduksen perinne (ks. Tyrväinen 2006: 228–229). Henkikirjoittaja Melartinin työnä oli kulkea ympäri Käkisalmen kihlakunnan pikku kyliä eräänlaisena sisähallinnon ja veronkannon notaarina.

kittaessa oli myös se, että siellä asui isän ja äitipuolen sukulaisia (Marvia s.a.: 5). Myös Savonlinna oli Turun rauhassa 1743 liitetty Venäjään ja kuului siten Vanhan Suomen alueeseen. Lähdeaineiston perusteella ei voi päätellä, oliko tällä varsinaisesti vaikutusta Erkki Melartinin kulttuuri-identiteetille. Vanha Suomi oli yhdistetty muuhun suuriruhtinaskuntaan jo 80 vuotta aiemmin, eikä Savonlinnan aluetta liene varsinaisesti pidetty Pietarin takamaana 1700-luvullakaan. (Vanhan Suomen hallinnosta ks. esim. Mäntylä 1989: 357.)

Tyrväisen (2006: 228) mukaan Uuno Klami kuului Vironlahden vanhoihin, merkittäviin merenkulkijasukuihin. Vironlahtelaisten intensiiviset kauppasuhteet Pietarin kanssa saivat Venäjän näyttäytymään yleensäkin heille paljolti käytännöllisessä, pikemminkin kuin ideologisessa valossa. Tyrväinen olettaa, että Klami-suvun jäsenten pitkäaikaiset oleskelut keisarikaupungissa ovat tuottaneet tarinoita ja asenteita jälkipolville ja että Uuno Klami olisi sukuperintönä saanut sellaisen yhdistelmän kosmopoliittisuutta, avarakatseisuutta ja suomalaista kieli-identiteettiä, joka oli Vanhassa Suomessa tavallinen mutta joka ei niinkään kiinnity Suomeen kansallisvaltiona. Engman (1992: 84–85) on korostanut ylipäätään, että Pietarin metropolista levisi Itä-Suomeen vähemmän venäläistä kulttuuria kuin yleisiä suurkaupunki-ilmiöitä. Pietarissa työskennelleiden suomalaisten keskuudessa venäläisen kulttuurin vastaanottoon ei liittynyt niinkään etnisiä merkityksiä, vaan eurooppalainen korkeakulttuuri sekä eurooppalaiset muoti- ja tyylivirtaukset tulivat Suomeen nyt Pietarin kautta aikaisempien aikojen Tukholman sijasta.

Erkki Melartinin isä ei käynyt kauppaa eikä meriä. Mutta Tyrväisen teoria merenkulkijasukujen säteilyvaikutuksista suvun asenteisiin saa kiinnostavaa tukea Erkki Melartinin äidin, Gustava Renforsin puolelta. Erkki Melartinin isoisä oli merikapteeni, ja enoa, kajaanilaista tehtailija Herman Renforsia voi pitää poikkeuksellisen monipuolisena kielitaidoltaan ja kyvyiltään. Hän oli ollut 17-vuotiaana Pietarissa Putiloffin tehtaalla metallityöläisen opissa, mutta vajaa kymmenen vuotta myöhemmin vuonna 1878 hän matkusti matka-apurahan turvin tutustumaan myös Skandinaviaan, Saksaan, Ranskaan ja Englantiin. Hän perusti myöhemmin turkistehtaan, ja myös uistimiin liittyvä tuotekehitystyö toi hänelle laajat kansainväliset kaupalliset kontaktit niin Pietariin kuin länteenkin päin. Herman Renfors oli Kajaanissa lisäksi tunnettu monista harrastuksistaan ja keksinnöistään. (Ahonen 1961: 347–352.)

Erkki Melartin oli ainoa yhdistävä side varhain kuolleeseen sisareen, ja siksikin äidin sisarukset Maria, Anna ja Herman Renfors olivat kiintyneitä poikaan.⁵ Melartin vieraili Kajaanin-tätien luona usein lomillaan, ja erityisesti Maria Renforsin kanssa hän tunsu myös henkistä sukulaisuutta, mikä ilmenee näiden kahden välisen kirjeenvaihdon läheisestä sävyistä. Herman Renfors oli usein matkoilla eikä ollut yhteydessä sisarenpoikaansa ehkä yhtä tiheään kuin naimattomat sisarensa. On silti perusteltua arvella Erkki Melartinin saaneen lahjak-

⁵ Gustava Melartinin lapsista vanhin kuoli 3-vuotiaana ja seuraava neljän päivän ikäisenä. Hän itse kuoli yhdeksän kuukautta poikansa Erikin syntymän jälkeen vuonna 1875. Ks. tarkemmin Ranta-Meyer (1992: 26–27; 2003: 26–27).

kaiden ja monipuolisten Renforsin sisarusten kautta tavanomaista laajemman perspektiivin ajatusmaailmansa pohjaksi.⁶

Helsingistä Viipurin musiikinystävien orkesterin kapellimestariksi

Erkki Melartin sairastui juuri 17 vuotta täytettyään niin vakavasti, ettei hänellä katsottu olevan voimia tai elinaikaa riittävästi ylioppilastutkinnon suorittamista varten. Koulunkäynti Savonlinnan Reaalilyseossa oli pakko keskeyttää. Hän pyrki kuitenkin saman vuoden 1892 syksyllä opiskelemaan musiikkia tavoitteenaan ammattilaisura. Melartin hakeutui suuriruhtinaskunnan pääkaupunkiin, Helsinkiin, ja siellä vain 10 vuotta aiemmin perustettuun musiikkiopistoon. Muita musiikinopiskelun paikkakuntia, esimerkiksi Pietaria, ei liene edes nostettu vaihtoehdoiksi. (Ranta-Meyer 1992: 30–33.)⁷

Seitsemän vuoden kotimaisten musiikkiopintojen ja niiden päätteeksi Wienissä harjoitettujen kahden vuoden jatko-opintojen jälkeen Erkki Melartin aloitti vuonna 1901 uransa säveltäjänä ja musiikinteorian opettajana Helsingissä. Ensikonserttinsa säveltäjänä ja sinfonikkona hän antoi vuonna 1903, minkä jälkeen kaksi seuraavaa sinfoniaa saivat ensiesityksensä vuosien 1905 ja 1907 sävellyskonserteissa.

Marraskuussa 1906 ja maaliskuussa 1908 Melartin piti sävellyskonsertit myös Viipurissa. Erityisesti kevään 1908 konsertin innostuneella vastaanotolla oli ollut musiikillisen juhlinnan lisäksi aivan ilmeinen muikin tarkoitus. Melartinin kirjeen mukaan Viipurissa kaikki tekivät parhaansa saadakseen hänet viihtymään siinä toivossa, että hän seuraavana vuonna jäisi sinne pysyvämmiin. Kaupungin musiikkielämä oli puoluepolitiikan takia pirstaloitunut ja hajallaan. Melartinin ajateltiin olevan tarvittava mies, henkilö, joka pystyisi kohoamaan politikoinnin yli ja tuomaan Viipurin kulttuurielämään *modus vivendin*. ”Men mina krafter? Och mitt eget arbete?”, säveltäjä parahti isälleen (kirje 13.3.1908).

Luottamus Melartiniin ei tosin ollut syntynyt vain vuosien 1906 ja 1908 konserttien johdosta, kuten Salmenhaara (1996a: 197) on arvellut, vaan hän oli ollut viipurilaisten mielissä jo huomattavasti aiemmin. Keväällä 1903 paikkakunnan tunnettuna konserttisäestäjänä toiminut maisteri Karl Höckert oli Viipurin musiikinystävien orkesterin johtokunnan valtuuttamana lähestynyt Melartinia kirjeitse ja pyytänyt tätä kapellimestariksi seuraavalle kaudelle Armas Järnefeltin jättäessä tehtävän. Myös Selim Palmgrenille oli ilmoitettu vapautuvasta tehtävästä, ja siten tarkoitus oli järjestää koesoitto. Höckertin kirjeen kääntö-

⁶ Maria Renfors toimi mm. piirustuksenopettajana ja omisti sisarensa Annan kanssa valokuvausliikkeen (ks. Juvani 1975). Herman Renfors opetti kaunokirjoitusta ja piirustusta Kajaanin reaalikoulussa vuosina 1876–1886 (ks. Ahonen 1961: 351).

⁷ Melartin asui Savonlinnassa maalarimestari Juvosen musikaalisessa perheessä. Vanhin pojista, Weikko Juvonen opiskeli jo tällöin sellon- ja kornetinsoittoa Helsingin Musiikkiopistossa, joten Melartin lienee saanut konkreettista tietoa musiikinopiskelusta Helsingissä täysihoitoperheen kautta.

puolella on säilynyt Melartinin vastausluonnos. Sen mukaan Melartin kieltäytyi koesoitosta perustellen sitä musiikkiopistotyöllä, jota ei voinut jättää. Vaikka orkesterin johtajan paikka olisikin opettavainen, hänelle jäisi Helsingissä enemmän aikaa säveltämiseen. (Höckertin kirjeen 12.4.1903 kääntöpuoli.)

Viisi vuotta myöhemmin, huhtikuun 11. päivänä 1908 Melartin ilmoitti otavansa uudelleen tarjotun tehtävän orkesterinjohtajana vastaan. Helsingissä asiasta uutisoi *Hufvudstadsbladetissa* nimimerkki Bis eli musiikkikriitikko K. F. Wasenius kertoen Melartinin kunnianhimoisista suunnitelmista Viipurin ja maan koko musiikkielämän hyväksi. Kirjoituksessaan Bis mainitsi, miten Melartin oli kyennyt liittämään taiteen hyväksi yhteen keskenään rikkonaisissa väleissä olevat puolueet. (Bis, *Hbl* 14.4.1908.)⁸

Melartin alkoi tarmokkaasti tehdä heti työtä syksyllä alkavaa sesonkia varten. Jo toukokuussa 1908 hän oli pyytänyt orkesterin kirjastosta partituureja ja vanhoja konserttiohjelmia mukaansa tarkistaakseen ja järjestääkseen niitä. Vaikka Viipuri teetti paljon työtä, hän arveli syksyn siellä tulevan erityisen mielenkiintoiseksi. (EM isälle 31.5.1908.) Kesäksi hän suunnitteli Berliinin-matkaa kuullakseen musiikkia ja seuratakseen kapellimestareita eräänlaisena prepauksena tulevalle työilleen. Kotimaa sai kuitenkin korvata Berliinin, sillä matkassa oli huvennut kolmen vekselin lunastamiseen yhdenkään niistä olematta Melartinin oma. (EM kirjeessä von Rosenille 27.6.1908.) Elokuun alussa työtä oli jo tavattoman paljon, vaikka konserttikausi alkoi vasta lokakuussa. ”Se Viipuri antaa tekemistä enemmän kuin yksi ihminen kunnolla jaksaisi. Nyt on minulla jo monta ohjelmaa valmiina päässä. Nuotteja olen tilannut suuret kasat. Tänne on jo tullutkin partituuria parin sadan edestä, vaikka ei se ole vielä kuin alkua vaan!” Jalmari Finne sai lukea kirjeestä 4.8.1908.

Vaikka orkesteri oli voitu laajentaa 23-miehiseksi ja täydennystä oli mahdollista saada välillä sekä Pietarin ammattilaisista että Viipurin hyvätaoisista amatööreistä, työtä sopivan ohjelmiston rakentamisessa ja kyseiselle kokoonpanolle sovittamisessa lienee ollut valtavasti. Melartinin teosluettelossa huomiota kiinnittää suuri orkesterisovitusten määrä hänen omista sävellyksistään – niin lauluista, pianosävellyksistä kuin jopa kvartetton osista. Selitys joillekin sovituksille löytyy selailemalla Viipurin-kauden ohjelmalehtisiä erityisesti helpotajuisien konserttien osalta. Orkesterille sopivasta ohjelmistosta oli ilmeisesti selkeä pula: lienee ollut helpointa sovittaa tai sovituttaa omia sävellyksiään, ne kun tunsivat perin pohjin. Sekä toimiessaan Melartinin sijaisena Viipurissa 1909–1910 että myöhemmin erityisesti Leo Funtek sovitti lukuisia Melartinin sävellyksiä orkesterille. Ilmeisesti toimeksiantajana oli säveltäjä itse, ehkä kiireen vuoksi mutta mahdollisesti myös järjestääkseen tälle nuorelle perheelliselle emigrantille toimeentulomahdollisuuksia. Ensimmäisellä konserttisesongilla Viipurissa Melartinin omia teoksia oli ohjelmistossa kuitenkin melko vähän, selvästi vähemmän kuin seuraavilla soitantokausilla. Tietty korrektiusti kuului ajan kuvaan tai ainakin kapellimestarin luonteeseen: ei tuntunut sopivalta tuoda itseään ja

⁸ Kuula (2006: 140) ilmoittaa tiedon lähteeksi virheellisesti *Karjala*-lehden 16.4.1908. Kielipolitiikan seurauksista Melartinin edeltäjälle, Juho Leinolle ks. Kuula (2006: 139–141, 148).

omia sävellyksiään heti esiin. ”Har ej ännu under de närmaste veckorna als något af mig själf på programmet, oaktadt folk redan börjar fråga efter. Bäst så”, hän kirjoittikin 8.10.1908 kotiin.

Kapellimestarin tehtäväänsä Viipurissa Melartin suhtautui kunnianhimoisesti ja teki paljon työtä sen eteen, että kaikki menisi ”med glans”. Uusi johtaja kaksinkertaisti sinfoniakonserttien määrän kahdeksaan Juho Leinon kauden neljästä. Puolet konserteista oli Melartinin erityisestä ideasta ja vaatimuksesta niin sanottuja kansansinfoniakonsertteja erittäin edullisin hinnoin, jotta soitannollinen harrastus leviäisi Viipurissa: ”Detta stolta program ärnar hr Melartin framföra ej blott för Viborgs societet, utan äfven för den stora publiken. Tagande sin uppgift stort och folkligt, har hr Melartin uppställt som villkor att hvarannan sinfonikonsert gifves som folkkonsert, med blott en marks inträdesafgift.” (Bis, *Hbl* 27.9.1908; ks. myös nimimerkki *fiss*, *Östra Finland* 19.9.1908.)⁹ Orkesterin johtokunta oli suostunut Melartinin ehdotukseen, vaikka yhdistyksen tuloja ajatellen se ei ollutkaan edullista.

Kansankonsertteihin yleensäkin sisällytettiin kevyemmän ohjelmiston oheen myös ns. ”hyvää musiikkia”, jolle katsottiin olevan alempien kansankerrosten keskuudessa todellinen tarve (Dahlström 2001: 242).¹⁰ Ne oli tarkoitettu siten eri yleisösegmentille kuin niin sanotut populaarikonsertit, joihin osallistui huvittelu- ja näyttäytymishaluinen virkamies- ja yläluokka. Huomion arvoinen on myös tieto, että Melartin oli luonut koululaisia varten eräänlaista yleisökasvatus toimintaa jo ensimmäisenä kapellimestarivuotenaan. Lehtitietojen mukaan parisensataa Viipurin koululaista oli kutsuttu joka kerta seuraamaan orkesterin kahdeksan sinfoniakonserttien kenraaliharjoitusta. (A.S. [Axel Stenius], *Nya Presen* 22.5.1909; nimimerkki -ll- [Carl Th. Möller] *Säveletär* N:o 5 1909; nimimerkki *fiss*, *Östra Finland* 19.9. ja 2.11.1908.) Melartinin 60-vuotisjuhlakirjoituksessa melkein 30 vuotta myöhemmin Helge Malmberg (*Svenska Dagbladet* 6.2.1935) kirjoittikin Melartinin olleen Pohjoismaissa edelläkävijä koululaiskonserttien järjestämisessä. Myös perustettavan orkesterikoulun oppilailta oli vapaa pääsy kansankonsertteihin ja sinfoniakonserttien pääharjoituksiin sekä muutama ”populääreihin”, jotka pidettiin kansakoulun salissa. Lisäksi Viipurin lukkariturkurikoulun oppilaat pääsivät joihinkin konsertteihin ilmaiseksi. (Nimimerkki -ll-, *Säveletär* n:o 5 1909; Kuula 2006: 155.)

Sinfoniakonserttien sarjan ideoinnissa Melartinilla oli kiinnostava musiikkikasvatuksellinen ja historiallinen ote: hän halusi antaa viipurilaiselle yleisölle läpileikkauksen länsimaisen taidemusiikin kehityksestä ”ei ainoastaan eri aikoina, vaan myöskin eri sivistysmaissa” (Salmenhaara 1996a: 197; Kuula 2006: 150). Suomessa tällainen historiallisten teemakonserttien sarja oli tavattoman edistyksellistä ja ennen kuulumatonta. Historiallisesti etenevä sarja sisälsi J. S. Bachin, C. Ph. E. Bachin, Georg Friedrich Händelin ja Jean-Philippe Rameaun barokkimusiikkia, wieniläisklassismin ja sonaattimuodon esittelyä W. A. Mozar-

⁹ Nimimerkin ”fiss” takana oleva kirjoittaja ei ole toistaiseksi selvinnyt.

¹⁰ Kuulan (2006: 238) mukaan kansankonserteissa ohjelma oli hieman lyhyempi, sillä vieraillevien solistien osuus jätettiin pois, vaikka edeltävän sinfoniakonsertin pääteos esitettiinkin.

tin, Joseph Haydnin ja Ludwig van Beethovenin varassa sekä saksalaista romantiikkaa Franz Schubertin, Robert Schumannin, Felix Mendelssohnin ja Robert Volkmannin musiikkiin perustuvalla ohjelmistolla. Tammikuussa 1909 oli myös häisromanttikojen, ”saksalaista reformisuuntaa” edustavien Richard Wagnerin, Franz Lisztin, Felix Weingartnerin ja Gustav Mahlerin vuoro. ”En njutning att repetera den. Härlig!” Melartin kuvaili Irma von Rosenille (kirje 16.1.1909) Mahlerin toisen sinfonian Andantea. Kuten nykyään on tunnettua, Melartin oli se kapellimestari, joka johti Suomessa ja ylipäätään Pohjoismaissa ensimmäisenä Mahlerin musiikkia.¹¹

Historiallisen näkökulman jälkeen teemakonserteissa oli vuorossa eri maiden tyylin esittely aluksi ranskalaisen säveltaiteen myötä edustajinaan Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns ja Henri Vieuxtemps. Venäläinen musiikki esittäytyi Pjotr Tšaikovskin, Aleksandr Borodinin ja Nikolai Rimski-Korsakovin teosten valossa, ja päätöksenä oli suomalainen, Ernst Mielckin, Robert Kajanuksen, Armas Järnefeltin ja Jean Sibeliuksen sävellyksiin keskittyvä konsertti. (Ks. Viipurin Musiikin Ystävien Orkesterin konserttiohjelmat ja Kuula 2006: 298–306.)

Viipurin orkesterin uuden kapellimestarin työtaakka oli suuri ja joskus se tuntui mahdottomalta kantaa. Melartin oli silti ottamiinsa haasteisiin ja saavuttamiinsa tuloksiin tyytyväinen. Hän tunsu erityistä ylpeyttä siitä, ettei yhtä ainoaa päivämäärää tai ohjelmaa ollut tarvinnut muuttaa, vaikka ne oli laadittu etukäteen edeltävänä kesänä ja vaikka kaikki, erityisesti Helsingissä, sanoivat suunnitelmien olevan lähes mahdoton viedä läpi. Ja kaikki tämä sen ohella, ettei terveydessä ollut hurraamista: välillä vain suuret määrät aspiriinia ja tahdonvoima olivat auttaneet jaksamaan. Myös orkesterimuusikoiden ja johtajan välillä vallitsi hyvä yhteisymmärrys. Melartin koki saavansa koko joukolta enemmän myötämielisyyttä kuin olisi voinut odottaa. (Kirjeet isälle 28.2. ja 18.3.1909.)

Kaikki konsertit olivat ensimmäisellä kaudella menneet täydelle salille, jopa sen ylikin. Kerrankin yleisöä oli 800 henkeä, vaikka poliisimääräysten mukaan saliin mahtui vain 600. (Kirje isälle 14.11.1908.) Melartinin työtä varmasti myös arvostettiin Viipurissa. Kaupungin toiminta-avustus 20 000 markkaa oli yhtä suuri kuin Helsingin orkesterin vastaava, ja valtionapu 6000 markkaa kolmanneksi paras koko maassa Helsingin ja Turun jälkeen (Dahlström 2001: 245).¹² Melartin sai toistuvasti erinomaiset arvostelut, suuret suosionosoitukset ja ylenpalttiset kukkatervehdykset (EM isälle 28.2. ja 18.3.1909; EM von Rosenille 25.3.1909). Jo muutaman toimintakuukauden jälkeen *Wiborgs Nyheter* -lehden arvostelija kuvasi lehdessä sitä merkittävää yleisöpohjan kasvua, joka oli orkesterinjohtajan ansiosta tapahtunut Viipurin musiikkielämässä (nimimerkki

¹¹ Melartin oli kiinnostunut Mahlerista ja seurannut hänen kapellimestarityöskentelyään Wienissä jo vuonna 1899 (Ranta-Meyer 2003: 59). Bo Wallner (1976: 141, sit. Dahlström 1982: 107) on pitänyt virheellisesti Mahlerin orkesteriteoksen pohjoismaisena ensiesityksenä Robert Kajanuksen johtamaa konserttia 20.11.1911.

¹² Kuula (2006: 238) tuo esiin myös, että menestyksellä oli varjopuolensa: Melartinin kaudella elettiin yli varojen ja orkesteriyhdistys joutui vähentämään määrärahoja huomattavasti tämän seuraajan Ilmari Weneskosken aikana.

-r-r- [mahdollisesti Karl Höckert] 12.11.1908; myös nimimerkki -ll- vuoden 1909 *Sävelettäressä* kuvasi kirjoituksessaan yleisömäärien kasvua).

Kuulan (2006: 155) mukaan Viipurin Musiikin Ystävien vuoden 1909 syyskokoituksen toimintakertomuksesta ilmenee, että kaudella 1908–1909 olikin ollut kahdeksan sinfoniakonserttia, 19 helppotajuista ja 30 kansankonserttia sekä kahdeksan ylimääräistä konserttia, joissa esitettiin yhteensä 300 teosta! Kuulijoita konserteissa oli yhteensä 18812, mitä voi pitää erittäin merkittävänä yleisömääränä. Kun vielä 26.11.1908 Melartin kummasteli kirjeessä äidilleen, miten hän joka esiintymisen edellä yhä vain hiukan jännitti, kauden lopussa kokemusta ja varmuutta oli tullut varmasti aikamoinen annos lisää.

Ensimmäinen kausi Viipurin musiikkielämän johdossa oli aivan konkreettisesti merkinnyt Melartinille työtä ja tuskaa, kun ”elämä kulki usein podiumin ja sängyn välillä” särky- ja unilääkkeiden voimalla. Sekä terveytensä että sävellystyönsä takia Melartin pyysi vapaavuotta kapellimestarintehtävistä. Sisäinen paine säveltämiseen alkoi jo maaliskuussa olla niin suuri, että se tuntui aivan kuin räjähtäisi.¹³ Virkavapaakauden 1909–1910 alkupuolen Melartin käytti oopperansa *Aino* työstämiseen ja harjoittamiseen Helsingissä. Tämän ensimmäisen varsinaisen suomenkielisen oopperan ensiesitys olikin joulukuun 5. päivänä 1909. (Ks. Ranta-Meyer 2003: 137–144.) Kevätkausi 1910 merkitsi Melartinille puolestaan kiihkeää sävellystyötä, teosten esityksiä sekä ulkomaanmatkoja niin Pietariin kuin Keski-Eurooppaan.

Leo Funtekin toimittua kapellimestarin sijaisena kevätkauden 1910 loppuun saakka Erkki Melartinin toinen kausi Viipurin orkesterin johtajana alkoi työntäyteisenä lokakuussa 1910. Sinfoniakonsertteja oli nyt tulossa kuusi, ja keskeisenä ideana tällä kertaa oli ottaa jokaisessa esitettäväksi yksi Beethovenin sinfonia aina *Pastoraalisinfoniaan* asti. Ohjelmistopolitiikalle näyttää muilta osin olleen ominaista tietynlainen hajanaisuus, mikä ehkä oli kompromissi orkesterin kokoonpanolle soveltuvan repertoarin, kiinnitettyjen solistien ohjelmiston, kiinnostavien sävellysuutuuksien ja yleisön toiveiden suhteen. Kuula (2006: 161) on arvellut kauden hajanaisuuden syyksi Melartinin sairastelua, jolloin apulaisjohtajat saivat usein vastata helppotajuisista ja kansankonserteista. Funtekin johtajakaudella jotkin konsertit olivat lisäksi kärsineet vakavasta yleisökadosta, jolloin koko orkesteritoiminnan tulevaisuus oli näyttänyt huolestuttavalta. Melartinin alettua virkavapaan jälkeen jälleen työnsä sanomalehdessä käytiin edelleen keskustelua helppotajuisten konserttien jatkamisen mielekkyydestä. Ne olivat yleisöpuutteen vuoksi usein tappiollisia, kun taas kansan- ja sinfoniakonsertit kannattivat. (Ibid.)

Sanomalehti *Karjalassa* lokakuussa 1910 nimimerkki Simuna perusteli taidepakinassaan yleisön vähäisyyttä sillä, että ”yksinkertainen kansa” ahersi arkipäivät raskaassa työssä eikä siksi kyennyt ajattelemaankaan torstai-illan helppotajuisia konsertteja ja niiden tarjoamia taidenautintoja. Sinfoniakonsertteja pakinoitsija piti ”pilventakaisena taiteena”. Melartinin ajatuksena lienee kuitenkin

¹³ ”Det börjar kännas som om det inre trycket (när jag ej får tid att komponera) skulle bli så starkt att det rent af spränger mig”, Melartin kirjoitti 25.3.1909 Irma von Rosenille.

kin ollut kasvattaa musiikkia ymmärtävää yleisöä tarjoamalla kuultavaksi parasta taidetta, vaikka se olisikin yleisöstä vaikeatajuista. Kiinnostuksen lisääntyessä ja ohjelmiston tullessa tutummaksi olisi helppo siirtyä eteenpäin, kohti sinfoniakonsertteja. ("Simuna" [Yrjö Eränen] *Karjala*, 7.10.1910; ks. myös nimimerkki -II- *Säveletär* 1909 ja *Kuula* 2006: 161.)

Suomalaisten säveltäjien teoksia esitettiin paljon, erityisesti Sibeliukselta, Kajanuselta, Järnefeltiä, jonkin verran myös Mielckin, Fredrik Paciuksen, Toivo Kuulan, Selim Palmgrenin ja Leevi Madetojan sekä kerran Agnes Tschetschulinin ja Axel von Kotherin sävellyksiä. Melartinin omia teoksia mukana oli huomattavan paljon. Kuitenkin ainoastaan Sibeliuksen *Kevätlaulu* ja *Dryadi* olivat päässeet sinfoniakonsertin ohjelmaan, muuten kotimainen musiikki esiintyi lähinnä kansan- ja helppotajuisten konserttien isänmaallisina tai muuten suosittuina vetonauloina. Säveltäjäkollegoilta esitettiin kuitenkin myös aivan tuoreita teoksia, kuten Madetojalta *Shakkipeli*-sarja ja Sibeliukselta juuri *Dryadi*.¹⁴

Melartinin monet ulkomaan opintomatkat ja ehkäpä juuri kyseisenä ajan-kohtana vireät kontaktit Pietarin musiikkielämään näkyvät myös siinä, etteivät ohjelmiston säveltäjänimet ja teokset suinkaan aina olleet kaikkein tavanomaisimpia. Esimerkiksi Debussy, Cui, Nicolai, d'Albert, Rimski-Korsakov, Arenski, Tšerepnin, Sinigaglia, Weiner, Lessman, Wolf, Bantock ja Nielsen esiintyivät traditionaalisempien Haydnin, Mendelssohnin, Tšaikovskin, Weberin, Smetanan, Griegin, Bizet'n, Berliozin, Puccinin, Verdin ja Wagnerin ohella. Sanomalehden mukaan Melartinin jälkimmäisellä kaudella yksin uutuusteoksia – ilmeisesti tarkoitettiin sävellyksiä, joita Viipurissa ei aiemmin oltu kuultu – oli ollut ohjelmistossa 130 (*Bis*, *Hbl* 9.9.1911). Vaikka suurin osa näistä noviteeteista oli populaarikonserttien helppotajuisina numeroina, ne kuitenkin kertovat Melartinin laajasta liikkuma-alasta ja yleisökasvatuksellisesta asenteesta. Myös Salmenhaara on todennut Melartinin ennakkoluulottomuuden. Sen ansiosta Viipurissa kuultiin teoksia, joita ei tunnettu edes Helsingissä. Pääkaupungin orkesterien repertoaarit täyttyivät Vainion mukaan vielä 1920-luvun alkuun saakka lähes pelkästään vanhoilla klassisromanttisilla standarditeoksilla ja erällä harvoilla impressionistisilla lastuilla. (Vainio 1976: 91; Salmenhaara 1987: 47; Marvia & Vainio 1993: 320–321.)

Pentti Kuulan väitöskirjansa liitteeksi kokoamaa Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin ohjelmistoluetteloa tarkastelemalla voi havaita, että Melartinin ohjelmistovalintojen ansiosta orkesterin soitantokaudesta muodostui ehyempi taiteellinen kokonaisuus kuin esimerkiksi edellisen kapellimestarin Juho Leinon aikana. Leinon valinnoissa voi havaita samojen teosten esiintyvän kaudesta toiseen ja jopa ikään kuin periytyneen ohjelmistoon Järnefeltin kapellimestari-ajoilta. Jonkin verran tietyt samat, ilmeisesti nuotistossa helposti saatavilla olleet vakio teokset näyttävät edelleen myös Melartinin konserteissa.

Kuulan ohjelmistoluettelo ei kuitenkaan ehkä anna täyttä kokonaiskuvaa Melartinin aktiivisuudesta kapellimestarina. Kirjeenvaihdosta käy ilmi, että

¹⁴ Lisäksi jäähyväis- tai ns. resettikonsertissaan 6.4.1911 Melartin johti 3. sinfoniansa op. 40, *Lyyrillisen sarjan* nro 1 (ilman opusnumeroa v. 1906) sekä sinfonisen runonsa *Traumgesicht* op. 70.

Fredrik Paciuksen 100-vuotisjuhlaan Melartin oli saanut Paciuksen pojalta lainaksi partituureja teoksista, joita ei hänen mukaansa oltu esitetty niiden ensiesityksen jälkeen. Juhlassa esitettiin *Henrik Gabriel Porthan* -kantaatti kuorolle ja orkesterille, yksiosainen d-molli-sinfonia sekä alkusoitto oopperaan *Loreley*. ”Ingenstädes i landet firas det en sådan Paciusfest, ty alla dessa stycken äro unika, som P. har lånat oss den enda exemplaren.” (EM kirjeessä isälle 18.3.1909.)¹⁵ Melartin teki orkestereineen ensimmäisellä kaudella lisäksi maakuntavierailun Käkisalmeen, kuten aiemmin Armas Järnefeltkin oli vuosina 1900 ja 1902 tehnyt Sortavalaan (EM kirjeessä isälle 24.4.1909; Järnefeltin Sortavalan-vierailuista ks. Pajamo 1985: 55–56 ja Kuula 2006: 107.) Maaliskuussa 1909 oli suunnitella vielä esitys Bachin oratoriosta (EM isälle 28.2.1909). Näitä konsertteja Kuula ei mainitse lainkaan.

Melartin ei kokenut pääsevänsä jälkimmäisellä soitantokaudella yhtään helpommalla kuin edelliselläkään (EM kirjeessä äidille 22.10.1910). Hän kirjoitti Helmi Krohnille 21.10.1910 junassa Pietariin heti kauden alettua Viipurissa: ”Hirveän paljon työtä, ei joutilasta aikaa ollenkaan. Mutta työni antaa minulle kuitenkin paljon, vaikka se onkin tällaista. Aina tähänkin voi panna paljon itseään.” von Rosenille hän kuvasi 12.11.1910 marraskuun kovaa työtahtiaan, jolloin kaksi päivää aiemmin oli ollut sinfoniakonsertti (Beethovenin *Eroica*), kyseisenä päivänä kansankonsertti (Haydnin sinfonia), seuraavana päivänä harjoitukset, sitä seuraavana orkesterikoulun näytteet, seuraavana suuri populaarikonsertti ja sitä seuraavana oli lähdettävä Pietariin harjoituttamaan kahta suurta konserttia. ”Detta är nog knappast lif – men intressant i alla fall”, Melartin totesikin.

Sesongin lopussa, huhtikuussa 1911 oli oman sävellyskonsertin vuoro eräänlaisina jäähyväisinä: Melartin oli ilmoittanut johtokunnalle, ettei sävellystyönsä takia aikonut johtaa orkesteria seuraavalla kaudella kuin kuukauden syksyllä ja toisen keväällä. Säveltäjä-kapellimestari oli erityisen otettu siitä, että jäähyväisjuhlakonserttia varten orkesteri oli vahvistettu Viipurin oloihin nähden suureksi, jopa 40-miehiseksi. Orkesterimuusikoiden, Viipurin Musiikin Ystävien yhdistyksen ja yleisön osoittama suosio kohdistui illan ohjelman lisäksi luonnollisesti koko siihen panokseen, jonka säveltäjä oli Viipurin musiikkielämään tuonut. ”Alla säga, att en sådan entusiasm knappast setts i Viborg, och jag fick emottaga under aftonens lopp ej mindre än 18 lager, blomster och andra pjäser. Det var så att det svindlade”, juhlinnan kohde kuvasi iltaa (EM Ester Hällströmille 28.4.1911).

Toiminta Viipurin orkesterikoulun perustajana ja kehittäjänä

Kapellimestari Melartinin työpäivät Viipurissa venyivät usein 11–15 tunnin mittaisiksi, joskaan eivät pelkästään orkesterityön johdosta. Aito pedagoginen kiin-

¹⁵ Kuula (2006, 155) mainitsee Pacius-juhlassa esitetyksi teokseksi ainoastaan *Kypron prinsessan*, josta Melartin puolestaan ei mainitse isälleen lainkaan.

nostos, kokemus opetustyöstä sekä näkemys siitä, että suomalaisia orkestereita varten olisi tärkeä pystyä kouluttamaan suomalaisia muusikoita, innostivat Melartinia perustamaan heti syksyllä 1908 Viipuriin orkesterikoulun. Kuten tunnettua, erityisesti puupuhallinsoittajat, mutta usein miltei kaikki muutkin orkesterimuusikot oli rekrytoitava sata vuotta sitten lähes yksinomaan ulkomaisista soittajista.

Argentiinaan muuttaneelle musiikkikriitikko Karl Flodinille Melartin kuvasi 27.10.1909 Viipuria ja oppilaitoksen perustamista seuraavasti: ”Så grundade jag där en orkesterskola. Utan en pennis kapital. Tiggde mig till lokal och allt ifvrigt. Delvis elevafgifter. Stor anslutning, goda resultat.”¹⁶ Sanomalehti arveli orkesterikoulun olevan Erkki Melartinin lempilapsi ja silmäterä, jossa ”hänen suurenmoinen sielunsa tuntee juuri sen työvainion, johon se tahtoo voimansa uhrata”. Sanomalehden mukaan suunnitelma ei ollut hetken innostuksen tulos, vaan tähtäin oli kauempana tulevaisuudessa. ”Hän on päättänyt vastuksista huolimatta yrittää eteenpäin ja varma hän onkin siitä, että hedelmät tulevaisuudessa – joskin kaukaisessa – tuleentuvat. Minä puolestani suljen tämän laitoksen sekä nuorison että vanhempien ja lasten kasvattajien suosioon, sillä tämä on tehoavin keino kansamme soitannollisen aistin kohottamiseksi.” (Nimimerkki T. K. *Karjalassa* 1.10.1908.) Tämän Torsten Kaukorannan kirjoituksen perusteella arvioituna Melartinin musiikkikasvatustyö nähtiin Viipurissa hänen suuren isänmaanrakkautensa ilmentymänä. Sen vakaana päämääränä oli edistää tulevaisuuden suomalaista musiikkisivistystä.

Koulun alkamista sanomalehti *Karjala* kuvasi 1.10.1908 seuraavasti:

Tämä oppilaitos, joka paikkakunnallemme on sivistyksellisessä suhteessa painava merkitys, perustettiin juuri otolliseen aikaan. Tarkoitamme aikaan, jolloin siihen onnistuttiin saamaan johtajaksi kuuluisa säveltäjämme, Erkki Melartin. Hän on epäilemättä mies, joka voi kohottaa ja ylläpitää soitannollista harrastusta sekä oppilaissaan että yleisössä. [– –] Harrastusta oppilaissa on omiaan kohottamaan sekin seikka, että hra Melartin niin pian kuin suinkin mahdollista on, aikoo toimeenpanna yhteissoittoa ja sitten esiintyä julkisesti tällä oppilaista kokoonpanulla orkesterilla. Tämä on tietysti verrattoman hauskaa ja hyödyllistä oppilaille itselleen ja luulemme varmaan, että omaisetkin suurella mielihyvällä tahtovat kuulla heitä ja seurata heidän kehitystään. Näin on saatu vireille soitannollisen taiteen harrastus laajemmista piireistä ja mikä suotavinta olisi, juuri kansan kerroksista. Että oppilaat saavat myöskin tarvittavat tiedot musiikin teoriasta, tulee hra M itse pitämään yhden luennon viikossa oppilaille tässä aineessa. [– –] Kun otetaan huomioon suhteellisesti vähäinen lukukausimaksu (35 mk), niin ovat vähempivaraisetkin tilaisuudessa liittymään oppilaaksi.

Melartinin pedagogin asennetta kuvaa tuntien huolellinen suunnittelu, oppilasorkesterin perustaminen musiikinopiskelua monipuolistamaan ja vahvistamaan sekä orkesterin koulutusmielessä julkisiksi aiottu esiintymiset:

¹⁶ Kuulan (2006: 152) mukaan Viipuriin oli jo 1898 perustettu vaatimaton orkesterikoulu, jonka toiminnasta ei annettu tietoja julkisuuteen vuosina 1898–1908. Käytännössä koulun toiminnan on nähdäkseni täytyntä välillä keskeytyä, koska muuten Melartin tai sanomalehdet eivät olisi puhuneet koulun perustamisesta ”tyhjistä”.

En viktig faktor för elevernas snabbare utveckling har varit den af 32 alumner bestående elevorkester, hr Melartin har grundat och exerceerat. Den unga orkestern har redan spelat mindre stycken af Mozart, Beethoven, en karelskt svit (med canons) byggd på folkvisor, af Melartin. Tillika har den vants att spela från bladet marscher och andra lättare, rytmiska kompositioner. Dessa ensembleaftnar ha af eleverna omfattats med sådan entusiasm att de vid timmarnas slut anhållit om förlängd samspelning, hvilken anhållan också villfarits. (Bis, *Hbl* 15.5.1909.)

Samassa kirjoituksessa "Bis" Wasenius mainitsi vielä, ettei orkesterikoulu tavoittele voittoa, vaan mahdolliset ylimääräiset tulot osoitetaan "vapaaoppilaspaikkoina niille köyhille oppilaille, jotka haluavat omistautua orkesterimuusikon kutsumukselleen". (Ibid.)

Orkesterikoulun opetukseen liittyvä organisointi sekä musiikin teorian, historian ja yhteisöön opetus olivat Melartinin harteilla – ilmeisesti kokonaan ilman palkkaa. Oppilaita ilmoittautui 68, enemmän kuin kukaan osasi kuvitellaan. (Bis, *Hbl* 27.9.1908 ja 15.5.1909.) Seuraavana vuonna, kun Melartin oli virkavapaalla toimestaan, oppilaita oli enää 42 ja vuonna 1911 Ilmari Weneskosken johtajakauden alussa 52 (Kuula 2006: 158, 174).¹⁷ Pääsykokeissa, opettajien, oppituntien, tilojen ja muiden käytännön asioiden hoitamisessa oli paljon työtä, vaikka vähitellen Melartin kuitenkin katsoi oppineensa organisoimaan työnsä käytännönläheisesti. Mutta tekevältä tunnetusti ei työ lopu, ja sen hän joutui huomaamaan: "Arbetet tycks aldrig taga något slut, bäst jag tror att det skall komma en litet lättare tid, så stiger något arbete som ett spöke upp för mig. Nu är det orkesterskolans samspelningsrepetitioner och uppvisning samt 'nuorsuomalaisten arpajaiset' till hvilken jag både komponerat och arrangerat en hop saker." (EM äidilleen 26.11.1908.) Edellä esitetyn sitaatin mukaan Melartin tuotti musiikkia hyväntekeväisyysjuhliin, mutta hän sävelsi myös orkesterikoulun oppilaita ja oppilasorkesteria varten soveltuvaa ohjelmistoa.¹⁸

Melartinille vaikutti tuottaneen kaikkein eniten iloa oppilasorkesterin johtaminen. Hän kirjoitti muistiinpanoihinsa 3. päivänä helmikuuta 1909: "Illalla yli 2 t orkesterikoulun yhteisö. Soittavat kuin porsaat, mutta voi kuinka se on hauskaa. Jos voisin olla heille oikein paljon!" Maaliskuussa hän totesi jälleen: "Ork.koulun harj. 11-2. Hauskaa!!" ja "Onnellisia hetkiä on se kouluni minulle tuottanut". Huhtikuussa hän mainitsi taskukalenterissaan myös teoriaopetuksesta: "Viimeinen teoriatunti. Tuntuu oikein vaikealta lopettaa tämä ihana työ."

Ensimmäisen lukuvuoden päätyttyä Melartin saattoi riemuita peräti kaksista julkisista näytteistä, joissa olivat esiintyneet sekä soolosoittajat ja -laulajat että 36-jäseninen oppilasorkesteri. Ne olivat osoittaneet kaikkein epäuskoisimil-

¹⁷ *Viipurin musiikkiopisto 1918–1928* (1928: 3) kertoo, että 1918 ilmoittautuneita oli 45 Sirpon perustamaan musiikkiopistoon. Melartinin orkesterikouluun ja hänen opettajapersoonansa liittyvää vetovoimaa voi perustella siten myös opiskelijamäärällä, joka oli hänen kohdallaan omaa luokkaansa aiempiin ja myöhempään kausiin verrattuna, vaikka vuoden 1918 yhteiskunnallinen tilanne on toki myös ollut poikkeuksellinen.

¹⁸ "Komponerade par små visor och par stycken för skolan", Melartin kirjoitti taskukalenteriinsa 27.10.1908. Ks. myös Bis, *Hbl* 15.5.1909.

lekin opiston elinvoiman ja korvaamattomuuden sekä onnistuneet yli kaikkien odotusten: ”Det är ett så starkande samarbete mellan eleverna och mig. Liksom i orkestern också.” (EM kirjeessään von Rosenille 4.4.1909.) Ensimmäinen näkyvä osoitus onnistumisista oli se, että kaupunginvaltuutetut myönsivät orkesterikoululle 3000 markan vuosiavustuksen, ja valtio viikkoa myöhemmin 2000 markkaa. ”Så nu står den på säkra fötter. Elevantalet oförminskadt och allt går bra”, Melartin kertoi tyytyväisenä kirjeessään 27.10.1909 Karl Flodinille. ”Jag är mycket glad öfver att hafva fått allt detta i gång från ett tomt intet. Naturligtvis med stor hjälp af direktion och andra vänliga människor”, hän kirjoitti kotiin huhtikuun lopussa 24.4.1909. Toukokuussa 1909 myös pääkaupunkiseudun musiikkipiirit saivat lukea *Hufvudstadsbladetin* laajasta artikkelista Melartinin pedagogisista saavutuksista. Hyvien tulosten arveltiin olevan seurausta ”hänen suuren lahjakkuutensa suuntaamisesta oikeisiin asioihin, hänen taidoistaan, työtarmostaan ja viime kädessä hänen isänmaallisuudestaan ja järjestelykyvystään.” (Bis *Hbl*, 15.5.1909.)

Henkisestä tuesta ja musiikkikoulun taloudesta vastasi erityisesti viipurilainen apteekkari, harrastelijasäveltäjä ja kuoromies Karl Th. Hällström. Esimerkiksi 19. tammikuuta 1909 Melartin kuvasi muistiinpanoissaan päiväänsä: ”Nukuin pikuisen. Koko päivä ainoata ponnistusta. En olisi selvinnyt, ellei Kalle Hällström olisi auttanut” ja helmikuun 17. päivänä: ”Orkesterikoulun yhteissoitto. Kalle auttamassa, hän on enkeli.” Yhteistyö musiikkielämässä muuttui ystävyudeksi, josta 15 vuotta Melartinia vanhempi Hällström antoi puhuttelevan kuvauksen nuoremmalle veljelleen Hannekselle (Helasvuo 1945: 234):

Minulle on tapahtunut jotakin, jota en luullut enää mahdolliseksi ja jota olen luullut sitä mahdottomammaksi, kuta vanhemmaksi olen tullut. Minä olen saanut uuden ystävän, sellaisen, mitä minä sillä sanalla ymmärrän. Minun on hyvin vaikea kiintyä uusiin tuttavuuksiin, uusiin ihmisiin siten, että minä voisin sitoutua heihin ystävyden siteillä. Mutta Melartinissa minä olen tavannut niin harvinaisen ihmisen, että minä hänelle voin antautua kokonaan. Vaatimaton, monen kovan kokemuksen ja sairauden kasvattama ja jalostama ihminen, ystävällinen ja ymmärtäväinen kaikkia kohtaan, aina valmis auttamaan, mies, joka uhraa joka hetkensä taiteellensa niin täydellä epäitsekkyydellä kuin vain harvat sitä voivat. [– –] Hänen edestään kannattaa jotakin uhrata, ja siitä on minulle todellinen tyydytys, jos jollakin tavoin voin keventää hänen työtään täällä. [– –] Hän tekee työnsä sillä tavalla kuin häntä huomenna ei enää olisi, kuin joka hetki olisi hänelle lahja.

Kirje valottaa Melartinin yhtä tärkeää ominaispiirrettä: kykyä luoda persoonallisuutensa ja pyrkimystensä pyyteettömyyden avulla sellaisia henkilösuhteita, joiden avulla mahdottomaltakin tuntuvat tehtävät onnistuivat. Dahlströmin (1982: 89) mukaanhan on esimerkiksi pidettävä ihmeenä, että aloittaessaan työnsä poikkeuksellisen vaikeissa oloissa Melartin menestyi pyrkimyksissään Helsingin musiikkiopiston kehittämiseksi.

Heikentyneen terveytensä takia Hällström luopui vuonna 1912 apteekista ja muutti Helsinkiin. Kun Melartin siirtyi 1911 Helsingin Musiikkiopiston johtajaksi, Hällström oli muutaman vuoden sen rahastonhoitajana. Molempien kotien sittemmin sijaitessa Pukinmäellä Melartin oli Helasvuon mukaan jokapäiväinen

vieras Hällströmeillä, jossa työtaakan pyrkiessä käymään yli voimien "häntä odotti talonväen myötätunto ja tuki" (Helasvuo 1945: 236). Karl Th. Hällströmin kuoltua 1917 hänen leskensä Ester Hällström solmi muutaman vuoden päästä uuden avioliiton Suomen ensimmäisen tasavallan presidentin, K. J. Ståhlbergin kanssa. Ystävyys Melartinin kanssa säilyi kuolemaan saakka, mikä käy ilmi esimerkiksi Ester Ståhlbergin postuumisti julkaistuista päiväkirjoista.

Melartinin rooli nuorison kansansivistystyön edistäjänä

Viiipurin-vuosiin liittyy Erkki Melartinin pedagoginuran yksi erityinen ulottuvuus, kansansivistystyö ja nuorison taidekasvatus. Siitä ei ole ollut lainkaan tietoa eikä mainintoja Melartinin elämäntyötä esittelevissä aiemmissa kirjoituksissa. Nuorisoliike ja kansansivistysaate murtautuivat esiin useissa Euroopan maissa 1800-luvun kahden viimeisen vuosikymmenen aikana, ja niiden vaikutus ulottui ensimmäiseen maailmansotaan asti. Kun vanha sääty-yhteiskunta mureni, sen tilalle tuli uusi kansalaisuuteen perustuva yhteiskunta yksilöön kohdistuvine uusine vaatimuksineen. (Niemi 2007: 66–67.)

Suomessa vapaa kansanvalistustyö sai alkunsa sivistyneistön toimesta.¹⁹ Uskottiin, että oikean tiedon levittäminen vapauttaa kansan tietämättömyydestä ja vahvistaa kansallistunnetta. Nuorisoliikkeiden synty perustui osin tälle kansallishenkiselle, valistavalle seuratyölle. Osin ilmiöön kytkeytyi ajankohdan demografia, nuorison suuri suhteellinen osuus koko väestöstä, sekä suomalaisen yhteiskunnan läpäisemät taloudelliset, sosiaaliset ja kulttuuriset muutokset. Nuorison kolmen perinteisen elämänpiirin – kodin, työn ja koulunkäynnin – rinnalle syntyi 1800-luvun lopussa uudenlainen vapaa-ajan alue. (Niemi 2006: 9–10.)

Vuonna 1881 alkunsa saaneen nuorisoseuraliikkeen voimahahmona on pidetty Santeri Alkiota (1862–1930), joka uskoi kasvatusajattelussaan korkeiden ihanteiden ja tolstoilaisen lähimmäisenrakkauden voimaan. Leena Kurjen (2006: 51–52) mukaan ihmisten veljeys oli Alkiolle äärimmäisen tärkeä asia. Hän ulotti ajatuksensa säätyerojen poistamiseen ja hänelle kasvatuksen syvin sisältö oli yhteisössään toista ihmistä veljellisen rakkauden hengessä palvelevan persoonan varttuminen. Nuorisoseuratoiminnan tavoitteeksi tulikin "kasvu ihmisyyteen", nuoren ihmisen herääminen ja kasvaminen täyteen elämään sekä ihmisenä ja kansalaisena että suhteessaan muihin ihmisiin. "Hyvän ihmisen ja kunnan kansalaisen" ihanteen toteutumiseksi yksilön omakohtainen ja jatkuva itsekasvatus oli välttämätöntä. Käytännössä tämä merkitsi nuorten tiedonjonon herättämistä ja aktivoimista kulttuuriharrastuksiin. (Niemi 2006: 13; 2007: 73; Kurki 2006; 51–52.)

¹⁹ Dahlström (1982: 59) esimerkiksi mainitsee Melartinin opettajan Martin Wegeliuksen osoittaneen eri yhteyksissä kiinnostusta kansansivistystyöhön ennen musiikkiopiston perustamista 1882.

Nuorisoseura-aate oli alun alkaen paljon velkaa myös 1800-luvun jälkipuoliskolla Suomeen rantautuneelle kansanopistoliikkeelle ja sen taustalla vaikuttaneelle gruntvigilaiselle kasvatustilanteelle. Sellaiset gruntvigilaiset ajatukset kuten sivistyshalun herättäminen lähtemällä liikkeelle nuoren omasta elämäntilanteesta ja kokemuksista, ihanteiden ja oman vakaumuksen etsiminen sekä vuorovaikutuksen merkityksen korostaminen kasvatustyössä omaksuttiin myös nuorisoseuran periaatteiksi. Nimenomaan nuoruus katsottiin ihanteiden ja oman vakaumuksen etsimisen suhteen otolliseksi ajaksi, sen sijaan jo tietyn ideologian varassa toimimista ei enää pidetty nuoruuteen kuuluvana ilmiönä. (Niemi 2007: 72–73.)

Edellä mainitut kansallishengen kohottamisen, ihmisyyteen kasvun ja korkeiden ihanteiden tavoitteet lienevät vastanneet hyvin läheisesti Melartinin arvostamia henkisiä ja pedagogisia päämääriä.²⁰ On pääteltävissä, että kuitenkin Viipurin-kauden sivistyneistö ylipäätään ja perheystävä Ester Hällström erityisesti olivat varsinaisesti ne tahot, jotka vetivät Erkki Melartinin aktiivisemman kansansivistystoiminnan piiriin (Ståhlberg 1987: 182–183; Höckert & Borenius 1940: 129.)²¹ Lokakuussa 1909 pidettiin Karjalan kannaksella Uudenkirkon kansanopistolla nuorisoseurojen valtakunnalliset päivät. Melartin kertoi Karl Flodinille 27.10.1909 Argentiinaan lähettämässään kirjeessä joutuneensa lunastamaan aiemmin keväällä antamansa lupauksen: ”Så måste jag infria ett i våren gifvet löfte och resa till folkhögskolan i Nykyrka.” Taskukalenteriinsa hän kirjoitti tasan kuukautta aiemmin 27.9.1909: ”Viipurista sähköttävät että tulisin kansanopistokursseihin. Siis menen perjantaina. Kuinka vaikeata lähteä täältä rauhasta ja työstä!”

Nuorisoseurakurssit kestivät toista viikkoa, ja Melartin viipyi Uudellakirkolla viisi päivää. Hän kuvasi 3.10.1909 tulopäiväänsä muistikirjassaan: ”Asun Eero Eerolan luona, runoilija, agronomi, hyvä mies. Olga Poppius luki Kiveä jumalallisesti. Minun esitykseni onnistui kai hyvin. Hurmalaiset ja kaikki hyviä, ihmiset veljiä. Onko tämä unta.”²² Flodinille 27.10.1909 lähetetyn kirjeen mukaan kurssit olivat yhtä kaunista juhlaa, kaikki olivat veljiä ja sisaria keskenään ja kaikki olivat iloisia ja halukkaita oppimaan. Kurssilla puhuttiin asioista, jotka loivat yh-

²⁰ Melartinin ihanteellisesta elämäntilanteesta ks. Ranta-Meyer (2003: 149). Jo kesällä 1908 Melartin oli innostunut käkisalmelaisten kansanlaulujen keräämisestä. Samalla hän oli kiinnostunut tavallisen kansan asioista ja sosiaalisista kysymyksistä niin, että saattoi selvittää oman tiensä suhteessa puoluepolitiikkaan ja työväenkysymykseen. Melartin katsoi olevansa niin ulkopuolisena elämässä, että pystyi näkemään hyvät puolet toistensa kanssa vastakkaisissakin puolueissa ja suuntauksissa. Oman taiteilijantiensä ja elämäntapansa hän aikoi säilyttää pääpiirteissään entisellään, mutta uuden värin niihin toisi väistämätön joukko velvollisuuksia, joita voisi tehdä päätyön ohella. (Ranta-Meyer 2003: 126.) Melartin sovitti keräystyönsä tulokset kolmeksi opuksen 55 kokoelmaksi (ks. Poroila 2000: 79–80).

²¹ Höckert muistelee, kuinka Viipurin sivistyneistö järjesti hyväntekeväisyystilaisuuksia ja juhlia kansansivistystyön hyväksi: ”Folkbildningssträvanden lågo oss även om hjärtat och föranledde fester till förmån för t. ex. Nykyrka folkhögskola m. m.” (Höckert & Borenius 1940: 129.)

teyksiä taiteen ja päivittäisen elämän välille, tutkittiin kuvia ja maalaustaidetta, käsitöitä, kansanpukuja sekä musiikkia. Sisältö oli tai vastasi Melartinin käsitystä taidekasvatuksesta. Sen tapaista oli hänen mukaansa kokeiltu Saksassa, muttei Suomessa koskaan aiemmin – eikä ylipäätään tarjottu missään maassa tavallisen kansan ihmisille:

Där hade vi arrangerat något åtminstone för Finland fullkomligt nytt; litet ditåt har i Tyskland försökts med 'Kunsterziehungstage', men hos oss var allt arrangeradt för menige man. Alla, eller så godt som alla, Karelens ungdomsföreningar hade sändt dit representanter för att lära sig, så vi voro öfver 130. (EM Karl Flodinille 27.10.1909.)²³

Melartinin oheisen Flodinille 27.10.1909 lähettämän kirjeen ja kalenterimuistiinpanojen perusteella on pääteltävissä kaksi hyvin kiinnostavaa seikkaa. Ensimmäkin Melartinia voidaan pitää taidekasvatuksen todella varhaisena pioneerina, sillä hän kirjoitti 4.10.1909 taskukalenteriinsa: "Ja tämä aatteeni on siis voinut toteutua! Voin sugeerata sen keväällä Esterille, hän muille ja lopulta tulee pienestä siemenestä suuri puu. Puhuin työn evankeliumista taiteen suhteen joka-päiv. elämä."

Kalenterimerkinnän sanat tarkoittanevat, että hän oli jo edellisenä keväänä pystynyt istuttamaan Ester Hällströmin mieleen ideansa nuorison taidekasvatuksesta. Hällström oli innostanut puolestaan muita näiden ajatuksien taakse. Työn evankeliumi taiteen suhteen on hieman vaikeammin tulkittavissa oleva Melartinin ajatus. Sen voi ajatella merkitsevän eräänlaista henkistä voimistelua: kauneuden havaitsemisen, taiteen tekemisen tai taiteeseen liittyvien ajatusten ja pohdinnan säännöllisyyttä, sitä että taide kuului jokaiseen päivään, ei vain tiettyihin tilanteisiin, juhliin tai vain ylemmille kansankerroksille.²⁴ Työn kunnioittaminen kaikissa muodoissaan oli nuorisoseuraliikkeen ja kansaliskasvatuksen yksi keskeisistä moraalisisista ihanteista (Niemi 2007: 73–74). Siten on mahdollista Melartinin myös halunneen korostaa nuorille, miten olennainen osa taiteilijankin ammattia ahkera työnteke on.

²² Olga Poppius oli ajankohdan tunnettu runonlausuja, joka opetti myöhemmin vuosina 1919–1927 lausuntaa myös Helsingin Musiikkiopistossa. Juho Hurmalainen kuului Etelä-Karjalan nuorisoseuraliikkeen johtohahmoihin (ks. Numminen 1961: 313).

²³ Venäjä, Suomi ja muut eurooppalaiset valtiot olivat 1900-luvun alussa vielä luokkayhteiskuntia: sana "menege" tarkoittaa "tavallinen, alhainen, alaluokkainen", eli poikkeuksellista Saksaan nähden Melartinin näkemyksen mukaan oli se, että Uudenkirkon kursseilla taidekasvatusta annettiin alempien kansankerrosten jäsenille. Niemi (2006: 13) tuo esiin myös sen, että eurooppalaisten nuorisoliikkeiden valtavirta kuljetti kyseiseen aikaan tytöt ja pojat eri järjestöihin, mutta Suomessa – kuten Uudenkirkon kursseillakin – sekä miehillä että naisilla oli tasa-arvoinen asema saman yhdistyksen piirissä.

²⁴ Nuorisoseuraliikkeessä esimerkiksi seuranäytelmillä oli kasvattava tehtävä: Niemen (2006: 12) mukaan "ne pakottivat ruumiillista työtä tekevän nuorison henkiseen voimisteluun".

Toiseksi on todennettavissa, miten niin sanotun toisen sortokauden (1908–1914) yhteiskunnallinen tilanne heijastui voimakkaasti ajankohdan pedagogiseen ajatteluun ja päämääriin. Melartin korosti 27.10.1909 kirjeessään Flodinille kansallisen taiteen ja sen kaikkiin kansankerroksiin leviämisen merkitystä taistelussa venäläistämispyrkimyksiä vastaan. Erityisesti Karjalaa, Melartinin synnyinseutua, uhkasivat ”venäläisten tiukasti kiinni iskevät käpälät”:

Af allt att döma är detta ett mycket viktigt steg och kommer att hafva en stor betydelse i framtiden. Redan enbart för folkdräktens och musikens skull. Allt var så gladt, ty mellan verserna hade vi lekar och gymnastik o.s.v. Nu vet jag i hvilken riktning detta arbete skall fortsättas i Karelen. Och ju fastare ryssarna vilja slå sina klor i vårt Karelen, desto fastare håller vi emot. (EM Karl Flodinille 27.10.1909).²⁵

Tunnelma nuorisoseurakursilla oli Melartinin oman kokemuksen ja kuvauksen mukaan hyvin ihanteellinen, lähes haltioitunut. ”Nämä ihanat päivät. Ei ole aikaa syömiseen ja vielä vähemmän nukkumiseen, mutta innostus pitää pystyssä”, hän kirjoitti taskukalenteriinsa 5. päivänä lokakuuta 1909. Seuraavana päivänä vallitsi sama innostus, mikä tuntui hänen mukaansa aivan käsittämättömältä. ”Puhuin ’huonosta taiteesta’. Luulen, että jotain alkaa itää” ja ”En nukkunut. A prima vista pidin esitelmän kotimaisesta vaikeasta taiteesta (Sammon ryöstö). Sanoivat menneen hyvin. [– –] Soitin koko paljon, uudet lauluni herättivät myrskyn”, hän kirjoitti 6. ja 7. päivänä lokakuuta. Viimeisenä kurssipäivänä taidekasvattajan oli itsensäkin vaikea lähteä. Lopettajaiset olivat olleet kauniit: innostus ja liikutus olivat nousseet korkealle. Lisäksi heti toisena päivänään Melartin oli säveltänyt nuorisoseuraliittolaisille oman marssinkin. Edellä mainittu runoilija Eero Eerola, joka toimi Uudenkirkon kansanopiston opettajana vuosina 1906–1915, kirjoitti siihen sanat (Poroila 2000: 265; *Aikalaiskirja 1934*).

Vuodelta 1911 on toinen kiinnostava kuvaus Melartinin taidekasvatustyöstä ja sen välittömästä vastaanotosta Pohjois-Savon Nuorisoseurojen Liiton luentokursseilla, joilla oli mukana yli 200 osallistujaa:

[– –] Tällä kertaa oli toimittaja Puhakka puhumassa nuorisoliikkeestä, [– –] ja säveltäjä Erkki Melartin taiteesta. Viimemainittu se tällä kertaa antoi erinomaista henkevyyttä ja lennokkuutta yhdessä ololle. Hän ei ainoastaan pitänyt hienoja, kohottavia esitelmiä taiteesta ja taiteen ymmärtämisestä, vaan hän myöskin soitti

²⁵ Venäläistämispoliitiikan nimissä kannaksen itäiset rajapitäjät aiottiin liittää Venäjään vuonna 1910, minkä takia Karjalassa noustiin yhteiseen vastarintaan. Esimerkiksi runoilija Mikko Uotinen kirjoitti kantaa ottavan kirjusen ”Uhatut pitäjät” ja piti palopuheita rajamaahan kohdistuvaa venäläistämispainetta vastaan. (Sihvo 1998: 459–460.) Jaakko Nummisen (1961: 547–588) mukaan nuorisoseurojen merkitys kasvoi sortovuosina huomattavasti. Vaikka Melartin muuten oli varsin epäpoliittinen henkilö, ajankohtainen tilanne lienee vaikuttanut häneen voimakkaasti, olihan esimerkiksi Mikko Uotinen hänen läheinen uusi tuttavansa juuri Viipurin-vuosina. Melartin sävelsi vuonna 1911 isänmaallisen sinfonisen runonsa *Patria*, op. 72, ja myös esimerkiksi Aino Ackté pyysi vuonna 1912 Melartinilta Savonlinnan oopperajuhlia varten ehdotuksia konserttien ohjelmanumeroiksi, joiden tuli olla ”så patriotiska och ’ljusa’ som möjligt” (kirje Melartinille 3.4.1912).

ja säästi, jopa loi uuttakin. Ja yhtä paljon hän vaikutti hienon, sielukkaan persoonallisuutensa kautta. Kuulijat olivatkin aivan haltioissaan ja kiittelivät sekä sanoin että lauluin kuuluisista taiteilijaa, joka viihtyi heidän keskuudessaan ja avasi heidän silmänsä näkemään kauneutta ja taidetta siinäkin, missä eivät ennen aavistaneet sitä löytyvän. (*Naisten ääni* 1911, nro 1.)²⁶

Erkki Melartinin merkityksen karjalaisen nuorison kansansivistystyössä on täytynyt olla Viipurin-vuosina ja edelleen 1910-luvun puoleen väliin asti huomiota herättävä. Vielä 14 vuotta myöhemmin toimittaja, kunnallisneuvos Kaapro Moilanen Viipurista kirjoitti *Nuorisoseura*-lehden pääsivulle juhla kirjoituksen jo pitkään Helsingissä asuneen, 50-vuotta täyttävän säveltäjän kunniaksi. Moilanen kuvasi artikkelissaan juhinnan kohteen elämää ja sävellystuotantoa, mutta myös työtä ”kansansävelaarteiston tutkimisessa, Karjalan kansanlaulujen keräilyssä ja niiden sovittamisessa laulettavaksi pianosäestyksellä”. Moilanen nosti esiin sen, miten säveltäjä oli ”ottanut osaa kansan musikaalisiin harrastuksiin säveltämällä joukon kuorosävellyksiä” ja miten hän oli ollut ”täällä Karjalassa monilla nuorisoseurakursseilla luennoimassa musiikin ja maalaustaiteen aloilta”.²⁷ Juhla kirjoituksen mukaan Melartin oli ollut suunnittelemassa toimenpiteitä maaseutukuorojen toiminnan kehittämiseksi ja jopa mukana muutamilla laulunjohtajakursseilla, joita Karjalassa pantiin toimeen 1910-luvun puolessa välissä. Kirjoituksen lopuksi ”karjalainen nuorisoseuraväki yhtyi kiitollisena niihin onnentoivotuksiin, joita tälle lämminhenkiselle karjalaiselle musiikkimiehelle oli kaikkialta maastamme lähetetty”. (Moilanen 1925.)

Viipurin-vuosien merkitys Erkki Melartinin elämäntyölle

Viipurin-vuosien merkitystä Erkki Melartinin elämäntyölle voi arvioida ainakin kolmesta näkökulmasta: pedagogin, kapellimestarin ja Pietarin musiikkielämästä vaikutteita omaksuneen säveltäjä-organisaattorin. Ensiksikin orkesterikoulun toiminnasta vastaavana hän sai sellaista pedagogis-hallinnollista kokemusta, jonka arvo näkyi varmasti heti johtajantyön alettua Helsingin musiikkiopistossa syksyllä 1911. Merkittävää on myös se, että pedagoginen työ orkesterikoulussa oli säilyttänyt innostavuutensa huolimatta työn paljoudesta: ”Se ei ole hetkeäkään tynnyssyt tai tuntunut tarpeettomalta. Sillä minä olen koko ajan ollut vähintään yhtä paljon ottajana kuin antajana”, hän vakuutti Jalmary Finnelle (EM, kirje Finnelle 9.10.1909). ”Det är ett så starkande samarbete mellan eleverna och mig”, oli kommentti toisaalle (EM, kirje von Rosenille 25.3.1909).

²⁶ Luentokurssit pidettiin ilmeisesti Kuopiossa, sillä Melartin kirjoitti 6.1.1911 äidilleen olevansa matkalla Kuopion kansanopistoon.

²⁷ Sanomalehti *Karjalassa* oli esimerkiksi 15.9.1910 ilmoitus Räisälän kansanopiston nuorisoseurakursseista 18.–25.9, joilla Melartin oli pitämässä viitenä päivänä ”luennon taiteesta”. Melartinin sävellyksistä kansanvalitusseuran yms. nuottikoelmissa sekä Kansanopiston laulukirjassa ks. Poroila (2000: 299–309).

Melartinia kiinnostivat myös musiikinopetuksen metodit, ja jo lähes 100 vuotta sitten hän pani merkille Dalcroze-menetelmän hämmästyttävät tulokset Sveitsissä.²⁸ Hän näki myös vaivaa opettamisen ja käyttämiensä menetelmien kehittämisen suhteen ja uudisti välillä koko tapansa opettaa teoriaa: ”Skolan ger mycket mera arbete än förut, emedan jag tar teorin på ett nytt och grundligt sätt” (EM kirjeessä Ester Hällströmille 2.2.1911). Melartin lienee ollut ensimmäinen musiikinteorian opettaja Suomessa, joka integroi teoria-aineksen opiskelun oppilaiden omaan luovaan musiikin tuottamiseen, säveltämiseen. Hän itse piti uudistuneen teoriaopetuksen hedelmiä erinomaisina, koska vitsaili että ”snart komponerar hela Viborg” (EM kirjeessä Ester Hällströmille 2.2. ja 8.4.1911). *Hufvudstadsbladetin* mukaan entusiasmi oli tarttunut oppilaisiin, jotka Melartinissa olivat saaneet, paitsi taitavan opettajan, myös sitoutuneen mentorin (Bis, *Hbl* 15.5.1909).

Vaikka Erkki Melartin itse siirtyi Helsinkiin syksyllä 1911, hänen perustamansa Viipurin Musiikin Ystävien orkesterin suojeluksessa toiminut orkesterikoulu jatkoi toimintaansa vuoteen 1917 asti. Syksyllä 1917 ilmoittautuneita oppilaita oli 60, mikä silloisissa olosuhteissa oli melkoinen määrä. Opetus keskeytyi kuitenkin alkuunsa, sillä maassa oli varsin levotonta. Marraskuun 14. päivänä puhkesi yleislakko, joka pani kaikki pyörät seisahduksiin, ja tammikuun lopulla 1918 puhkesi kansalaissota, joka tukahdutti kaikki taiteelliset harrastukset Viipurissa. (Rasilainen & Pullinen 1968: 9–10.) Boris Sirob [myöh. Sirpo] perusti heti syksyllä 1918 Viipuriin musiikkiopiston, jonka aseman vakiinnuttamiseksi ja taloudellisten edellytysten parantamiseksi Melartin teki ansiokasta työtä 1920-luvulla.

Erityisesti vuosina 1921 ja 1922 toimiessaan Helsingin musiikkiopiston johtajana ja valtion musiikkilautakunnan jäsenenä Melartin ensinnäkin antoi myönteiset tarkastuslausunnot musiikkiopiston tasosta, mutta toiseksi vetosi samalla kaikkiin viipurilaisiin musiikkiopiston työn tueksi perustettavan kannatus- tai osakeyhtiön aikaansaamiseksi (*Viipurin musiikkiopisto 1918–1928*: 8). Tämän vaikutustyön kunniaksi musiikkiopisto järjesti sittemmin useita nimikkokonsertteja yksinomaan Melartin-ohjelmistolla, esimerkiksi vuosina 1922, 1926, 1937 ja 1939 (*Viipurin musiikkiopisto 1918–1928*: 8-14; Rasilainen & Pullinen 1968: 9–10, 15–18, 20–21, 32–33, 100–101).

Viipurin orkesterikoulun toiminnan on täytynyt olla merkittävä perusta Viipurin musiikkiopiston hyvinkin korkeatasoisiksi muodostuneille myöhemmille tuloksille. Oppilasohja ja musiikinopiskelun institutionaalinen rakenne olivat ikään kuin valmiiksi luotu paikkakunnalle. Melartinin pedagogista työtä hänen Viipurin-vuosinaan 1908–1911 ei kuitenkaan mainita kummassakaan Viipurin musiikkiopiston historiikissa. 10-vuotisjulkaisu vuodelta 1928 ja 50-vuotisjuhlakirja vuodelta 1968 tuovat kiitoksin esiin hänen myöhemmän merkityksensä oppilaitoksen arvovaltaisena puolestapuhujana ja tukijana, mutteivät mainitse aiempaa orkesterikoulua lainkaan. (*Viipurin musiikkiopisto 1918–1928*; Rasilai-

²⁸ ”Ihan masentavan kauniit ja hämmästyttävät tulokset”, Melartin kommentoi 25.5.1910 Ester Hällströmille laulu- ja voimistelunopetusta, jota annettiin Dalcrozen menetelmän mukaan Baselissa.

nen & Pullinen 1968.) Voiko Rasilaisen ja Pullisen 50-vuotishistoriikkaa pitää jopa esimerkkinä aikakautensa asenteesta? Sen laatimisvaiheessa Melartinin elämäntyö oli ehkä unohtettu tai se sivuutettiin vähämerkityksisenä.²⁹ Rasilaisen ja Pullisen kirja nimittäin luettelee tarkkaan Viipurin Musiikinystävain orkesterin kapellimestarit Armas Järnefeltistä Leo Funtekiin, Ilmari Weneskoskeen, Eino Raitioon, Leevi Madetojaan, Toivo Kuulaan ja Boris Sirpoon – mutta Melartinin nimeä ei mainita lainkaan! Vielä harmillisemmaksi sivuuttamisen tai unohtamisen tekee se, että teos mainitsee lukuisan määrän myös kuoronjohtajia, mutta ei Melartinia orkesterin yhteydessä toimineen sinfoniakuoron perustajana. Melartinin johtajakauden solistejakin luetellaan, mutta ei itse konserttien kapellimestaria, joka solistikiinnitykset oli tehnyt.³⁰

Kansallisen taiteen edistäminen myös nuorison kansansivistystyön kautta vaikuttaa olleen Melartinille toisaalta isänmaallinen missio, toisaalta mahdollisuus toteuttaa omia ihanteitaan taidekasvatuksen avulla. Suomalainen yhteiskuntarakenne ja luokkayhteiskunta olivat murroksessa vuoden 1905 suurlakon ja 1906 eduskuntaudistuksen myötä, samalla kun Venäjän ote autonomisesta suuriruhtinaskunnasta kiristyi toisen sortokauden myötä. Kansansivistystyön ja taidekasvatuksen avulla Melartin ilmeisesti koki pystyvänsä eheyttämään karjalaista nuorisoa ja lieventämään yhteiskunnan sisäisiä ristiriitoja isänmaan parhaaksi. Ystävälleen Jalmari Finnelle Melartin vakuutti kirjeessä 9.10.1909, ettei kansanopistotyö, kansanlaulujen kerääminen ja seurustelu työväen kanssa ollut pelkkää hetken innostusta vaan jäisi pysyväksi toiminnaksi muuttaen ehkä vain muotoaan.³¹

Säveltämistä Melartin kuvasi kirjeissään ja kalenterimerkinnöissään lähes aina sanoilla ”mitt eget arbete”, minkä perusteella voi katsoa hänen kokeneen olevansa ennen kaikkea säveltäjä. Kapellimestarintyö Viipurissa vaikuttikin olleen Melartinille erityisesti mahdollisuus oppimiseen säveltäjäntyötä ja omien sävellysten esityksiä varten. Ainakin Ester Hällströmille hän kirjoitti 3.3.1910 pohtiessaan toisen kauden aloittamista Viipurissa: ”Työ siellä ei minua pelota

²⁹ Esimerkkinä Melartinin sivuuttamisesta hänen kuolemansa jälkeen on vaikkapa se, ettei Tauno Karila (1945) *Musiikkitieto*-lehden artikkelissaan ”Kalevala säveltaiteessamme” edes mainitse Melartinia eikä tämän useita merkittäviä *Kalevala*-sävellyksiä, ei edes ooppera *Ainoa*.

³⁰ Kuitenkin vielä 7.2.1925 *Karjala*-lehdessä nimimerkki B. mainitsee Melartinin merkityksen Viipurin musiikkielämälle ja soitonopetuksen kehittymiselle: ”Erkki Melartin oli se keskeinen voima, josta musiikillinen työ silloin sai tarvittavan aloitteen ja kehitysmahdollisuuden.”

³¹ Melartinin kuvauksissa sana ”innostus” on merkille pantavaa. Leena Kurki (2006: 59–60) pitää innostusta ja innostuspuhetta nuorisoseuraliikkeen 125-vuotisen historian punaisena lankana. Hänen mukaansa innostamisen rakenteissa on aina mukana kolme ulottuvuutta: pedagoginen, sosiaalinen ja kulttuurinen. Näistä ulottuvuuksista kasvatuksellisen toiminnan avulla tavoitellaan persoonallista kehittymistä, asenteiden muutosta ja kriittisen ajattelun kehittymistä; kulttuurisen toiminnan tavoitteena on ihmisen luovuuden ja monipuolisen ilmaisukyvyn kehittäminen taiteiden avulla; sosiaalinen ulottuvuus keskittyy ryhmään ja yhteisöön.

ja orkesteriin ei vielä ole täysin kyllästynyt, sillä luulen että yksi oppivuosi on minulle hyödyksi.” Melartin arvioi toisen Viipurin-kauden päättyessä edistyneensä kapellimestarina nimenomaan johtamiensa Beethovenin sinfonioiden ja tekemiensä Pietarin-matkojen ansiosta (EM, kirje Ester Hällströmille 14.3.1911). Melartinin päätoimisen orkesterinjohtajan roolissa Viipurin-kaudella huomio kiinnittyy taiteellisen toiminnan lisäksi musiikkikasvatukselliseen näkemykseen ohjelmistopolitiikassa. Myös konserttien osallistumiskynnyksen mataloittaminen ja musiikillisen sivistyksen mahdollistaminen kaikille kansankerroksille kansansivistystyön ideologian hengessä oli leimallista Melartinin pyrkimyksille.

Vaikuttaa turhulta unohtukselta tai aliarvioimiselta, ettei Melartinia yleensä ole otettu huomioon maamme varhaisia kapellimestareita arvioitaessa. Viipurin orkesterin kaksivuotiskauden lisäksi on muistettava, että hän toimi 20 vuotta Helsingin musiikkiopiston ja konservatorion opiskelijaorkesterin johtajana sekä johti omia sävellyksiään todennäköisesti enemmän kuin useimmat muut aika-kauden suomalaiset säveltäjät. Paitsi Helsingissä ja Viipurissa, Melartinilla oli useita menestyksekkäitä sävellyskonsertteja myös Turussa. Hän johti sävellyksiään niin Pietarissa, Moskovassa, Kööpenhaminassa, Tukholmassa kuin Riiasa, ja sai yleensä erinomaiset arvostelut. Vuonna 1923 toteutui oma sävellyskonsertti Berliinissä, jossa hän johti itse Berliinin filharmonikoita. Kuten Osmo Tapio Räihälä (2000a ja 2000b) on todennut, se oli tuolloin yhtä fantastinen saavutus kuin se olisi nyt. Myös Berliinin-konsertti muodostui menestykseksi, ja Beethoven-sali oli täynnä yleisöä, joka kutsui säveltäjän esiin useita kertoja (Salmenhaara 1996a: 201).

Suomalainen musiikinhistoriankirjoitus on lisäksi unohtanut vuosien 1912–1914 aikana tarjoutuneen tilaisuuden päästä kapellimestarina uudella tavalla esiin. Helsingissä toimi näiden vuosien aikana kaksi keskenään kilpailevaa orkesteria: Robert Kajanuksen Filharmoninen orkesteri ja Georg Schnéevoigtin Helsingin Sinfoniaorkesteri. Tunnettua on, että Erkki Melartin liittyi ruotsinkielisten mukana, erityisesti Kajanusta kohtaan tuntemansa epäluottamuksen takia, Schnéevoigtin leiriin.³² Sen sijaan yleisesti ei ole tiedossa, että Melartin toimi erittäin innostuneesti vuonna 1913 Schnéevoigtin varamiehenä ja eräänlaisena Helsingin Sinfoniaorkesterin varakapellimestarina.³³ Hän johti oman neljännen sinfoniensa ensiesityksen 31. tammikuuta 1913 sekä neljä Maxim-teatterissa pidettyä niin kutsuttua lyyrillis-draamaattista konserttia, joista joissain oli mukana myös hänen omia sävellyksiään. Lisäksi hän johti yhden kansankonsertin ja yhden populaarikonsertin. Niissä molemmissa oli mukana yksi hänen oma

³² Kajanuksen ja Melartinin suhteista ks. Ranta-Meyer (2004: 54–60). Ns. orkesterisodasta ja Melartinin liittymisestä lähes ainoana säveltäjänä ruotsinkielisten puolelle (ks. Salmenhaara (1987: 89; 1996a: 215; Vainio 2002: 470).

³³ Ainoastaan Tuomas Kareinen (1998: 28) on maininnut yhdessä lauseessa Melartinin roolin: ”Melartin oli kaudella 1912–13 eräänlainen varakapellimestari, varsinkin sen jälkeen kun Ugo Afferni jätti paikkansa syksyllä erimielisyyksien jälkeen. Joissakin konserteissa hän johti myös omaa musiikkiaan.” Jyrkiäinen (1999: 196) toteaa vain, että ”HSO:n kapellimestarina muutaman kerran vierailut Erkki Melartin johti *Kesäsinfoniensa* (4.) kantaesityksen tammikuussa 1913.”

teoksensa.³⁴ Osa Melartinin johtamien orkesterikonserttien teoksista oli niitä, joita hän oli johtanut jo Viipurissa.

Melartinin kalenterimerkintöjen perusteella vaikuttaa siltä, että johdettavia konsertteja piti alun perin olla enemmänkin. Sairastumiset vaikuttivat siihen, että joihinkin esiintymisiin oli alkuperäisistä suunnitelmista poiketen pitänyt ottaa toinen kapellimestari. Musiikkiopiston johtajan ja teorianopettajan työstään huolimatta hän ehti kuitenkin seurata tiiviisti myös Schnéevoigtin harjoituksia ja kävi useimmissa konserteissa. Esimerkiksi Richard Straussin *Don Quixoten* ja Mahlerin 4. sinfonian ensiesitysten harjoituksia hän seurasi useana päivänä, vaikkei sitten itse konserttiin enää jaksanutkaan: "Symfonigeneralrep. med Don Quixote + Mahler. Blev (oaktad de äro bra) så trött att jag kom hem och ej gick på kvällen till konserten. [- -] Förfärligt trött. Bråk med att få noterna i ordning till konserten jag dirigerar i fredag." (EM taskukalenterissaan 10.2.1913.) Kun keskenään kilpailevat orkesterit vuonna 1914 yhdistettiin Helsingin Kaupunginorkesteriksi, Melartinin kapellimestarin roolille ei Robert Kajanuksen aikana enää ollut tarvittavaa tilausta eikä myötämieltä.

Kolmannen näkökulman Viipurin-vuosiin tuo kaupungin läheisyys Venäjän silloiseen kosmopoliittiseen pääkaupunkiin Pietariin. 1910-luvun molemmin puolin siellä vallitsi taiteiden alalla monia yhtäaikaisia ja samalla ristikkäisiä virtauksia, ja pietarilaiset saattoivat nauttia ajankohdan tunnetuimpien solistien ja kapellimestareiden vierailuista. Vaikka venäläinen konserttiohjelmisto painottui pitkälti romanttiseen ja myöhäisromanttiseen ohjelmistoon, nykymusiikin virtauksiin oli mahdollista tutustua juuri modernin musiikin esitaiteilijan, pianistin ja kapellimestarin Alexander Silotin, mutta myös Serge Koussevitzkyn ja Nikolai Rimski-Korsakovin pojan organisoimissa uuden musiikin konserteissa. Venäläiset tunsivat myös kiinnostusta suomalaista ja yleensäkin skandinaavista uutta taidetta kohtaan (Vainio 1976: 97, 104), mistä osoituksena voi pitää Sibeliuksen vuonna 1906 ja Melartinin vuonna 1908 alkaneita esiintymisiä siellä.³⁵

Pietarilaisen musiikintutkija Anna Petrovan mielestä Siloti-konserttien ohjelmistopolitiikassa korostui neljä seikkaa: pysyvä kiinnostus modernia musiikkia kohtaan (Debussy, Ravel, Schönberg, Reger), nuorten venäläisten säveltäjien ja heidän teosten puolesta puhuminen (Prokofjev, Mjaskovski), nimekkäiden eurooppalaisten säveltäjien ja esittäjien houkutteleminen Pietariin sekä konserttien kasvatuksellinen luonne (Petrova & Kopytova 2003).³⁶ Vaikuttaa erittäin

³⁴ Helsingin Sinfoniaorkesterin dramaattis-lyyrilliset konsertit 1.11. ja 15.11.1912 sekä 21.2 ja 27.2.1913, kansankonsertti 2.3.1913 ja populaarikonsertti 5.3.1913 (ks. konserttiohjelmat; Kareinen 1998: 63, 64, 68 ja 70).

³⁵ Toisen ns. sortokauden aikana vähitellen kiristyneet yhteiskuntasuhteet vaikuttivat tosin siihen, että ainakin Melartin oli varautunut mahdollisuuteen, että pietarilaisyleisö suhtautuisi kylmäkiskoisesti hänen teoksiinsa: "Det kan hända så lätt nu när ryssarna inte äro så värst förtjusta i oss finnarna i allmänhet." (EM, kirje äidille 16.12.1910.)

³⁶ Mahdollisuudesta keskusteluun Anna Petrovan kanssa kiitän FL Helena Tyrväistä.

todennäköiseltä, että Melartinin ohjelmistopoliittisten ideoiden esikuvana ovat olleet Silotin kuuluisat Pietarin-konsertit.

Lisztin oppilas ja Sergej Rahmaninovin serkku Alexander Siloti oli vaikutusvaltainen henkilö vuosien 1903–1917 Pietarissa. Melartinin voi olettaa ottaneen Viipurin-toimintaansa esimerkiksi hänen näkemyksistään, varsinkin kun vaikutteet ovat olleet varsin tuoreet. Melartin vieraili Pietarissa ensi kerran maaliskuussa 1908, noin kuukautta ennen kuin otti vastaan kapellimestaritehtävänsä Viipurissa. Vuoden 1908 aikana ja sen jälkeenkin Melartin matkusti varsin usein Pietariin.³⁷ Näin avautui mahdollisuus tutustua pietarilaiseen musiikki- ja konserttielämään ja päästä Silotin imussa osalliseksi ajankohdan erityislaatuisen taiteelliseen ja yleisökasvatukselliseen ilmapiiriin (Petrova & Kopytova 2003).³⁸ Myös laajempien kansankerrosten musiikkiharrastuksen mahdollistaminen vaikuttaa perustuneen ainakin osittain Silotin toimintamallien esimerkille. Siloti avasi konserttikaudella 1908–1909 konserttiensa harjoitukset suurelle yleisölle ensin ilmaiseksi ja myöhemmin 50 kopeekan pääsymaksusta. Tietyllä tasolla olevat musiikinopiskelijat saivat osallistua harjoituksiin ilmaiseksi, ja Siloti kiinnitti heihin erityistä huomiota. Myös Melartinin kansankonsertti-idean takana saattoi olla Silotin Pietarissa järjestämä edullisten hintojen konserttisarja, johon paikkaliput maksoivat vain puolet normaalikonsertteihin verrattuna. (Barber 2002: 109–112, 116.)

Silotin, hänen perheensä ja Melartinin välille syntyi lämmin suhde. Melartin kääntyi esimerkiksi heti elokuussa 1911 Silotin puoleen etsiessään musiikkiopistoon uutta pianonsoiton pääopettajaa (Silotin kirje 7.8. / 20.8.1911). Ystävyyssuhde näkyy myös myöhemmässä kirjeenvaihdossa siinä, että Silotin itsensä lisäksi myös puoliso Vera Siloti, poika Levko ja tyttäret kirjoittivat Melartinille sekä siinä että hänen suojattinsa ja sävellysoppilaansa Ilmari Hannikainen pääsi vuonna 1916 Silotin oppilaaksi Pietariin. Melartin oli aivan olennaisessa roolissa myös Silotin elämän dramaattisimmassa vaiheessa, kun tämä pakeni salaa bolševistisestä Neuvostoliitosta vaimonsa ja tyttärensä kanssa Suomeen. Silotit matkustivat valkoisella lakanalla naamioidussa troikassa Petrogradista jäätyneen ja lumisen Suomenlahden yli, ja asuivat viikkojen ajan Melartinin luona Pukin-

³⁷ Ks. Melartinin sävellysten esityksistä Pietarissa Ranta-Meyer (2003: 87, 88, 124, 132, 135, 136). Kynnys matkustaa Pietariin ei ollut suuri: esimerkiksi äidilleen EM kertoi kirjeessään 22.10.1910 vierailevansa lyhyesti Pietarissa harjoitellakseen solistinsa Adelaide Andrejevna von Skilondzin kanssa, kun tämä ei ehtinyt tulla Viipuriin orkesterikonsertin harjoituksiin.

³⁸ Melartinin taskukalenterimerkintöjen perusteella voi päätellä, että esimerkiksi vuonna 1908 Melartin vieraili Pietarissa maaliskuussa, toukokuussa ja joulukuussa. Hän myös soitti pietarilaisten muusikoiden kanssa ja hänelle soitettiin uutta musiikkia. Esimerkiksi 18.4.1908 hän kirjoitti: "Sedan till prof. Sukordski (Sodowski) där vi spelade 2 timmar på 2 flyglar bra. – Kaign här får att spela min op. 10." ja 19.4.1908: "med frun [Warvara Feodossieff] igen i en kyrka. Vacker sång. Sedan till en modern (god) utställning på Mosskaja. Därifrån till prof. Sodowski som spelade underbara sånger."

mäen huvilalla ennen siirtymistään Berliiniin.³⁹ Levko Siloti kuului myöhemmin Melartinin helsinkiläiseen ystäväpiiriin, mutta muutti sittemmin isänsä tapaan Yhdysvaltoihin.⁴⁰

Vuosien 1908–1917 aikana Erkki Melartinin musiikkia esitettiin kohtuullisen paljon Pietarissa.⁴¹ Vuoden 1908 g-molli-jousikvartetton (op. 36 nro 2) esitysten lisäksi vuonna 1910 Siloti-konserteissa soitettiin hänen sinfoninen runonsa *Traumgesicht* op. 70, F-duuri-jousikvartettonsa (op. 62) ja viulusonaattinsa (op. 10) sekä vuonna 1917 *Lyyrillinen sarja III "Impressions de Belgique"* (Barber 2002: 292; Petrova & Kopytova 2003; Ranta-Meyer 2003: 134–136, 145). Pietarissa Melartin kuuli niin Pablo Casalsia ja Feodor Shaljapinia solisteina kuin Alexander Silotin, Felix Weingartnerin, Willem Mengelbergin ja Felix Mottlin johtamia sinfoniakonsertteja. Monesti konserttien jälkeisillä vastaanotoilla tarjoutui mahdollisuus keskustella näiden Euroopan johtavien musiikkimiesten kanssa. Siten Pietarin-kontaktiensakin avulla Melartin todennäköisesti tunsu erittäin hyvin ajankohdan uudistukselliset musiikkivirtaukset Euroopassa.

Tutkimusaineistosta löytyy kuitenkin varsin vähän juuri moderneihin piirteisiin, ajankohdan kiinnostaviin säveltäjänimiin tai tyylikokeiluihin liittyviä mainintoja. Esimerkiksi Aleksandr Skrjabinia Melartin ei mainitse Viipurin-ajan lähteissä kertaakaan, vaikka hänen nimensä ja sävellysestetiikkansa on täytynyt olla esillä myös pietarilaisten musiikkipiirien keskusteluissa (Vainio 1976: 104–105) ja vaikka esimerkiksi Veijo Murtomäki (2000: 20) on havainnut oopperassa *Aino* tiettyjä Skrjabin-yhteyksiä. Tukholman arkistoista on löytynyt kuitenkin yksi kiinnostava lehtihaastattelu. Melartin oli kesällä 1915 ollut Tukholmassa etsiäkseen uusia teoksia pohjoismaisen musiikin konserttiin Moskovaan, johon hänet oli kutsuttu kapellimestariksi. Haastattelijan kysymykseen: "Hur ryssarna förstå musik?" Melartin vastasi:

Idealiskt. De äro sannolikt världens mest musikaliska nation. Tyskarna har stelnat i teori och formler och bizarreri. Wagners skugga är ännu för tät och stark. Ryssarna har melodien, uppfinningsförmågan, djupa källor och folkmusik att ösa ur. Hur många känna väl namnet Taniev? Ändå har han skrivit kammarmusik, som gott står sig bredvid det högsta, som över huvud ges inom genren. Och många många andra, vilkas namn ännu äro kända blott av ett fåtal konnässörer, men som med tiden säkert komma att nå sitt välförtjänta allmänna erkännande.⁴²

³⁹ Silotin kirje 5.2.1920 EM:lle ennen pakomatkaa. Kirjeessä hän pyytää suositusta itselleen, perheelleen ja kahdelle palvelijalleen Suomen senaattia varten. Melartin-aineistossa on säilynyt myös luonnos suosituksiksi Levko Silotia varten, että tämä saisi jäädä Suomeen ja että tämä on "politisesti luotettava henkilö". Barber (2002: 181–182) kuvaa Silotin pakomatkan ja mainitsee Melartinin tärkeän roolin: "He was a close friend [– –] and appears to have been secretly apprised of their plans." Myös Tyrväinen (2006: 256) mainitsee Barberiin viitaten Melartinin roolin Silotin paossa.

⁴⁰ Koska Silotin kesähuvila sijaitsi Terijoella, Levko Siloti oli oppinut ilmeisesti siellä suomea ja kirjoitti Melartinille lähettämänsä kirjeet ja kortit suomeksi.

⁴¹ Esimerkiksi nimimerkki H. K-n [Heikki Kansanen] kirjoitti *Sävellettäressä* (1910, nro 23–24, 264) otsikolla "Kirje Pietarista", että Melartinin musiikkia oli Pietarissa tuon tuostakin esitetty.

Melartin oli vierailut Moskovaan jo soitantokaudella 1912–1913 ja johtanut Venäjän keisarillisen musiikkiseuran konsertissa 3. sinfoniansa (op. 40), jolloin on ehkä samalla tarjoutunut mahdollisuus tutustua moskvalaisten säveltäjien teoksiin. Mutta useissa Siloti-konserteissakin oli ollut esimerkiksi Sergei Tanejevin musiikkia (Barber 2002: 275, 288, 303, 322), joten Melartin oli saattanut kuulla hänestä ja muista kiinnostavista venäläisistä säveltäjänimistä pietarilaisilta muusikoilta tai Silotilta itseltään.

Väikutteitä ja verkostoja Viipurin-kaudelta

Tämän artikkelin syytyksenä oli tarve arvioida Erkki Melartinin kulttuurisia lähtökohtia Vanhan Suomen alueella, selvittää hänen musiikillista toimintaansa Viipurissa ja tuoda esiin hänen yhteyksiään venäläiseen musiikkielämään 1900-luvun alussa. Mielikuva Erkki Melartinin henkisistä siteistä on tähänastisessa musiikkikirjallisuudessa ollut kaksitahoinen: toisaalta on korostettu hänen kargalaista syntyperäänsä, toisaalta kuvattu ruotsinkielisen sivistyskodin, Martin Wegeliuksen ja Wienin-opintojen vaikutusta hänen suuntautumiseensa saksalaiseen lajiperinteeseen. Viipurin-ajan merkitystä hänen ammatillisessa kehityksessään kapellimestarina, pedagogina ja musiikkielämän organisaattorina ei ole aiemmin tarkasteltu riittävästi, vaikka juuri kyseinen jakso on ratkaiseva monessa mielessä.

Erkki Melartin sai melko nuorena, 33-vuotiaana, paljon työtä, vastuuta ja julkisuutta Viipurin-kaudellaan, mutta koki myös arvostusta ja viipurilaista vieraanvaraisuutta, samalla kun sai mahdollisuuden toteuttaa näkemyksiään musiikkielämän monella saralla. Hän oli myös säveltäjänä näinä vuosina korkean luomisvireen nosteessa, eikä muilla suomalaisilla säveltäjillä ehtinyt olla yhtä pitkään yhtä luontevia yhteyksiä Pietarin musiikkielämään ja sen moderneihin pyrkimyksiin kuin hänellä oli Venäjän vallankumoukseen saakka.

Sukujuurten, synnyinseudun erityislaadun, opiskeluaikojen ja Viipurin-työvuosien tarkastelun perusteella vaikuttaa siltä, että Erkki Melartinin kulttuurinen identiteetti on rakentunut useiden voimakenttien varassa. Käkisalmella ja Viipurissa hän eli monikielisessä ja -kulttuurisessa ympäristössä Pietarin melko välittömässä vaikutuspiirissä. Oppikouluaika kului suomenkielisessä yhteisössä Savonlinnassa. Helsingin-opiskeluvuotia leimasivat Wegeliuksen ruotsinkielisyyteen ja saksalaiseen musiikkiin nojautuvat kulttuuri-ihanteet sekä saman-

⁴² Nimimerkki -ld -lt. 23.6.1915 toistaiseksi identifioimattoman sanomalehden artikkelissa, joka oli otsikoitu ”Musikaliskt storfrämmande. Erkki Melartin i Stockholm för att förbereda en skandinavisk konsert i Moskva.” Lehtileike on löytynyt Tukholmasta (Statens musikbibliotek, Melartin-kokoelma). Moskovan-konsertti ei liene toteutunut ensimmäisen maailmansodan aikaisissa levottomissa oloissa, ja Aarre Merikannon kirjeestä 31.12.1915 Moskovasta kotiin saattaa löytää selityksen: “[– –] Ei Melartin tänne tänä vuonna voi tulla, kun iso sali on lasarettina ja orkesteri aivan pieni” (Heikinheimo 1985: 175).

aikaisesti kansallisen taiteen voimakas nousu kiristyvien Venäjän-suhteiden aikakaudella. Wienin-opintojen jälkeen hän piti itseään täysin keskieurooppalaisena ja puhui Wienistä toisena kotikaupunkinaan.

Säveltäjänä hän näyttää henkisesti sitoutuneen lähtemättömimmin kansallisen kulttuurin edistämiseen ja erityisesti Sibeliuksen antamaan malliin, vaikkei varsinaisesti tyyllisesti valinnut tätä esikuvakseen. Hän kuitenkin opiskeli Wienissä samalla opettajalla, pyrki säveltäjänä liittymään samaan saksalaiseen lajiperinteeseen ja olemaan Sibeliuksen tavoin nimenomaan sinfonikko sekä seurasi muidenkin teosmuotojen suhteen vanhemman kollegansa viitoittamia uria (kamari- ja näyttämömusiikkia, sävellyksiä mieskuorolle ja orkesterille, orkesterisarjoja, sinfonisia runoja, viulukonsertto). Myös kansallisen identiteetin rakentamisessa ja kansallistunteen vahvistamisessa Melartin näytti tavoitelleen säveltäjänä niitä päämääriä, joissa Sibelius oli saavuttanut kotimaassa yliveritaisen asemansa. (Ranta-Meyer 2004: 3–6.)

Karjalaiset kuvat, Laatokan maisemat ja erityisesti Käkisalmeista kerätyt kansanlaulut näyttävät Melartinin musiikissa sovituksina, orkesterirapsodioina tai isänmaallisena käyttömusiikkina. Hän hyödynsi siten sävellyksissään koti-seutuunsa liittyvää historiallista muistia, mutta Käkisalmi muodostui hänelle myös muulla tapaa tärkeäksi luovan työn ympäristöksi. Hän nimittäin vieraili Helsinkiin muutettuaankin usein synnyinkotinsa Tapiolan lähellä sijaitsevassa Ampialan kartanossa, jonka isäntäperheen kanssa hänellä oli pitkäaikainen ystävyysuhde. Koska Ampialassa pidettiin kesävieraita muutenkin, Melartinille löytyi aina rauhallinen huone majoittumiseen sekä mahdollisuus lepäämiseen ja sävellystyöhön keskittymiseen.

Melartinin suurimuotoisessa musiikissa, esimerkiksi välittömästi Viipurin-vuosiin liittyneessä d-molli-viulukonsertossa (op. 60, sävelletty vuosina 1910–1913) tai *Kesäsinfoniassa* (nro 4 op. 80, sävelletty vuosina 1912–1913), kansallisromanttiset piirteet esiintyvät silti pikemminkin eräänlaisina suomalaisuuteen yleispätevästi liittyvinä laatuksina tai pittoreskiutena kuin leimallisesti karjalaisuudesta ammennettuina elementteinä.⁴³ Koska Viipurin-kauden vilkas kosketus venäläiseen musiikkiin ei varmaankaan ole jäänyt ilman vaikutuksia, jatkossa lienee löydettävissä lisää Melartinin ja venäläisten säveltäjien välisiä yhteyksiä. Jo vuonna 1910 Alexander Siloti oli havainnut Melartinin *Traumgesichtin* teemassa Tšaikovski-piirteitä (Petrova & Kopytova 2003; Ranta-Meyer 2003: 134–135).⁴⁴ Aarre Merikanto puolestaan kirjoitti vielä elämänsä lopulla 11.1.1956 taskukalenteriinsa kiinnostavan huomion: ”Kalinnikovin aikoinaan suuria luvannut sinfonia radiossa. Ovatkohan Siba, Madetoja ja Kuula + Melartin saaneet vaikutteita K:lta?” (Heikinheimo 1985: 505.)⁴⁵

Helena Tyrväinen (2006: 256) mainitsee Klamin muistelleen, kuinka Melartinin johtamassa konservatoriossa ”harrastettiin innokkaasti Stravinskia ja

⁴³ Salmenhaara (1996b: 160) ja Räihälä (1999) mainitsevat viulukonsertton finaalin karjalaisväritteisistä kansanmusiikkiaiheista, mutta nähdäkseni sittenkään karjalaisuus ei nouse teoksessa tai sen viimeisessä osassa erityisen voimakkaasti esiin. Salmenhaaran mukaan ajankohdan kriitikotkin puhuivat teoksen ”suomalaisesta tyylistä”.

Skrjabinia”. Melartin oli sävellysoppilaansa Taneli Kuusiston (1971: 157–158) mukaan vankan traditionaalisen koulutuksen kasvatti, mutta älylliseltä asennoitumiseltaan edistyksellinen kokeilija. Kun eurooppalainen musiikkikulttuuri oli kokemassa suurta murrosta, hän ei mitä ilmeisimmin halunnut sävellyksenopettajana ottaa vastuulleen oppilaittensa ”ankaraa ohjausta tai pakkopaitaan pusertamista – vaikka olisi siihen kenties kyennytkin ja vaikka se olisi saattanut olla pedagogisessa suhteessa monelle oppilaalle hyvinkin terveellistä”. Kuusiston muistikuvien mukaan ”Melartin ei vaatinut eikä treenannut, hän opasti ja aukoi näköaloja”. Rikkaan kulttuuri-identiteettinsä, Viipurin työvuosien monipuolisuuden sekä pietarilaisten kulttuuripiirien ja musiikkielämän antamien vaikutteiden ja verkostojen ansiosta Erkki Melartinilla voidaan olettaa olleen laajat perspektiivit oppilailleen välitettäväksi. Tyrväisen aloittamaa tutkimusta Melartinin sävellysoppilaiden teoksista, vaikutteista ja kulttuuri-identiteetin perustasta olisi tästä syystä aihetta jatkaa.

Lähteet

Painamaton alkuperäisaineisto

- Acté, Aino. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.3
- Höcker, Karl. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.8.
- Krohn, Helmi. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.9.
- Melartin, Erkki. Kirjeet Jalmari Finnelle. Kansallisarkisto. Jalmari Finnen arkisto.
- Kirjeet Karl Flodinille. Sibelius-museo. Karl Flodinin arkisto.
- Kirjeet Ester Hällströmille. Kansallisarkisto. Ester Ståhlbergin arkisto.
- Kirjeet Helmi Krohnille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.25.

⁴⁴ Anna Petrova on ystävällisesti antanut käyttööni Silotin kirjesitaatin Alexander Ossovskille: ”J’ai tout de même décidé de prendre Melartin, c’est dommage, que son theme moyen soit tout a fait Tchaïkovski, mais le reste est tellement sympathique, sincère et gentil. En tout cas cela mérite d’être écouté, le public doit l’aimer. Les filles et Véra l’aiment beaucoup.” [Olen joka tapauksessa päättänyt valita Melartinin, on vahinko että hänen keskeinen teemansa kuulostaa Tšaikovskilta, mutta kaikki muu on hyvin miellyttävää, vilpitöntä ja lempeää. Joka tapauksessa tämä on kuuntelemisen arvoista, yleisö tulee siitä pitämään. Tytöt ja Véra pitävät siitä paljon.]

⁴⁵ Melartin oli tutustunut Kalinnikovin ensimmäiseen g-molli sinfoniaan viimeistään vuonna 1917, jolloin hän johti sen Helsingin kaupunginorkesterin konsertissa (Ringbom 1932: 110). Tosin Robert Kajanus oli johtanut sen jo 1.12.1902, viisi vuotta teoksen ensiesityksen ja vuosi säveltäjän kuoleman jälkeen Helsingissä. Kun Melartin valmistautui juuri samoihin aikoihin ensimmäiseen sävellyskonserttiinsa Kajanuksen orkesterin avustuksella, on erittäin todennäköistä, että Melartin oli kuullut teoksen ja ehkäpä seurannut sen harjoituksiakin. Kiitän Joel Valkilaa vihjeestä tutkia Melartinin Kalinnikov-vaikutteita.

- Kirjeet äidille Maria Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.22.
- Kirjeet isälle Oskar Mauritz Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.23.
- Kirjeet Maria Renforsille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.24.
- Kirjeet Irma von Rosenille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.24.
- Taskukalenterit. Kansalliskirjasto. Luetteloimaton aineisto.
- Melartin, Oskar Mauritz. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.11.
- Siloti, Alexander. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.14.
- Siloti, Levko. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.14.

Muu painamaton aineisto ja painamattomat julkaisut

- Kareinen Tuomas 1998. *Helsingin Sinfoniaorkesteri 1912–1914*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitiede.
- Marvia, Einari [s.a.]. Erkki Melartinin säveltäjäkehitys. [Oletettavasti 1940-luvulla aloitettu, keskeneräiseksi jäänyt laudaturtyö Helsingin yliopistoon.] Kopio käsikirjoituksesta tutkielman tekijän hallussa.
- Mecki, Marjo. *Säätyläistytöjen koulutus ja sosiaalinen tausta 1790–1870: Helsingin, Haminan ja Turun ruotsalaisten tyttökoulujen oppilaat*. Suomen historian pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Melartin, Irma [s.a.]. Melartin-suvun sukutaulu. Kansalliskirjasto Coll.530.2. Irma Melartinilta saatu kopio kirjoittajan hallussa.
- Pennanen, Mikko 1997. *Kasvatustiede yliopistollisena oppiaineena Suomessa vuosina 1852–1995*. Kasvatustieteen pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Petrova, Anna & Galina Kopytova 2003. Musiciens finlandais aux Concerts Ziloti. Esitelmä Sibelius-Akatemian järjestämässä symposiumissa ”Finnish-Russian Musical Relations” 7.–8.4.2003. Kopio ranskankielisestä esitelmästä tutkielman tekijän hallussa.
- Ranta-Meyer, Tuire 1992. *Erkki Melartinin säveltäjäntyö vuosina 1986–1993: Elämänvaiheiden, teosten tyylin ja vastaanoton tarkastelua opintovuosista ensimmäiseen sävellyskonserttiin*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitiede.
- 2003. *Ei päivää ilman kynänpiirtoa: Erkki Melartinin säveltäjäntyö, teosten tyyli ja vastaanotto vuosina 1896–1911*. Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, musiikin laitos.
- 2007. *Erkki Melartin pedagogina, johtajana ja suomalaisen musiikkikoulutuksen kehittäjänä*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia, musiikkikasvatuksen osasto.
- Salava, L. A. [s.a.]: Nimiluettelo. Kansalliskirjasto.
- [s.a.]: Salanimet ja nimimerkit. Kansalliskirjasto.

Painetut lähteet

- Ahonen, Felix 1961. *Kajaanin kaupungin historia III*. Kajaani: Kainuun sanomain kirjapaino Oy.
- Aikalaiskirja 1934*. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista. Helsinki: Otava.
- Alkio, Santeri 1897. *Kansannuorison sivistystarve ja nuorisoseuraliike*. Porvoo: Werner Söderström.
- Barber, Charles 2002. *Lost in the Stars: the forgotten musical life of Alexander Siloti*. Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press.

- Biografinen nimikirja 1879–1883. Elämäkertoja Suomen entisiltä ja nykyajoilta.* Toim. Suomen Historiallinen Seura. Helsinki: G. W. Edlund.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akatemia 1882–1982.* Suom. Rauno Ekholm. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- 2001. Orkestreerna i Finland vid 1900-talets början. Helena Tyrväinen et al. (toim.) *Muulla, täällä: kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista. Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle.* Tampere: Atena Kustannus, 236–246.
- Elomaa, Hanna 2002. Mikrohistoria johtolankojen jäljillä. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki (toim.): *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, 2. painos. Helsinki: SKS, s. 59–74.
- Engman, Max 1992. *Kaksoiskotka ja Leijona: Nikolai Valapaton muisto ja muita kirjoituksia.* Suom. Marja Engman. Helsinki: VAPK-kustannus/Valtion painatuskeskus.
- 2000. Mikrohistoria och livshistoria. *Historisk tidskrift för Finland* 3, 249–250.
- Heikinheimo, Seppo 1985. *Aarre Merkanto: Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa.* Porvoo: WSOY.
- Helasvuo, Veikko 1945. K. Th. Hällström. Sulho Ranta (toim.) *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta.* Porvoo: WSOY, 231–238.
- Hietala, Marjatta 2001. Evakkopolulla. Mikrohistoriallinen katsaus Viipurin läänin Johanneksen pitäjän Kaijalan kylän naisten selviytymistarinaan. *Ihmisiä, ilmiöitä ja rakenteita historian virrassa. Professori Antero Heikkiselle 60-vuotispäivänä omistettu juhlakirja.* Hämeenlinna: Karisto, 245–256.
- Höckert, Esther & Ingrid Borenius 1940. *Människor och minnen från Wiborg vid sekelskiftet.* Helsingfors: Söderström & C:o förlagsaktiebolag.
- Immonen, Kari 2002. Uusi kulttuurihistoria. Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki (toim.): *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*, 2. painos. Helsinki: SKS, 11–28.
- Juvani, Pertti 1975. Erkki Melartin 1875–1937. *Pohjoissuomalainen aikakauslehti Kaltio* 1, liite.
- Jyrkiäinen, Reijo 1999. Kahden suuren kilpasoitto: Filharmonisen Orkesterin ja Helsingin Sinfoniaorkesterin esiintyjät ja ohjelmat 1912–1914. *Musiikki* 2, 190–209.
- Kansanen, Heikki [nimimerkki H.K-n] 1910. Kirje Pietarista. *Sävelletär* n:o 23–24.
- Karila, Tauno 1945. Kalevala säveltaiteessamme. *Musiikkitieto* 2, 20–21.
- Klinge, Matti 1982. *Suomen sinivalkoiset värit.* Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä. 2. lisätty painos. Keuruu: Otava.
- 1993. Viipurin kulttuuritraditiosta. *Ikuinen Viipuri. Ajankuvia seitsemältä vuosisadalta.* Keuruu: Otava, 33–54.
- 1997. *Keisarin Suomi.* Espoo: Schildts.
- Krohn, Helmi 1919. *Kun suuret olivat pieniä.* Helsinki: Otava.
- Kuka kukin on 1909. Julkisuudessa esiintyvien kansalaisten elämäkertoja.* [Painovuosi 1908.] Helsinki: Suomalainen Kustannus-Oy Kansa.
- Kurki, Leena 2006. Kasvattaako nuorisoseuraliike kuuliaisiksi alamaisia vai itsenäisiä ajattelevia kansalaisia? Aaro Harju (toim.) *Hyvä ihminen ja aktiivinen kansalainen.* Espoo: Sivistysliitto Kansalaisfoorumi, 51–63.
- Kuula, Pentti 2006. *Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918.* Studia Musica 28. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kuusisto, Taneli 1971. Opettajani Erkki Melartin – muistelmia. *Kirkkomusiikki-lehti* 9, 156–159.
- Marvia, Einari 1945a. Erkki Melartinin henkinen perintö. Mietteitä säveltäjän 70-vuotispäivänä. *Musiikkitieto* 2, 19–20.
- 1945b. Erkki Melartin. Sulho Ranta (toim.) *Suomen säveltäjiä puolentoista vuosisadan ajalta.* Porvoo: WSOY, 342–359.
- 1965. Erkki Melartin. *Suomen säveltäjiä I.* Porvoo: WSOY.
- 1975. Erkki Melartinin satavuotismuisto. *Pieni Musiikki-lehti* 2, 16–20.
- 1978. Melartin, Erkki. *Otavan iso musiikkitietosanakirja* 4. Helsinki: Otava.

- Marvia, Einari & Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Juva: WSOY.
- Melartin, Erkki 1916. Kirje Eino Leinolle. *Sunnuntai* nro 9.
- Moilanen, Kaapro 1925. Erkki Melartin 50-vuotias. *Nuorisoseura* No: 2. Etelä-Karjalan Nuorisoseuran äänenkannattaja. Helmikuu 1925, 1.
- Murtomäki, Veijo 2000. Erkki Melartinin *Aino* – suomalaisen oopperan varhainen mestarteos. *Musiikki* 1–2, 13–27.
- Mäkinen, Yrjö-Pekka 1982. Käkisalmen kihlakunta. *Karjala 3. Yhteiskunta ja talous*. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Oy, 404–425.
- Mäntylä, Ilkka 1989. Kustavilainen aika. *Suomen historian pikkujättiläinen*. Porvoo: WSOY, 313–357.
- Möller, Carl Theodor [nimimerkki -II-] 1909. Katsahdus Wiipurin soitannolliseen elämään syksynä 1908. *Säveletär* N:o 5, 52–54.
- Niemi, Kalevi 2006. Nuorisoseura-aate seuratyön innoittajana. Aaro Harju (toim.) *Hyvä ihminen ja aktiivinen kansalainen*. Espoo: Sivistysliitto Kansalaisfoorumi, 9–15.
- 2007. Kansalaiskasvatus osana suomalaisten nuorisoliikkeiden varhaisvaiheen eetos- ta ja toimintaa. Elina Nivala & Mikko Saastamoinen (toim.) *Nuorisokasvatuksen teoria: perusteita ja puheenvuoroja*. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 73 & Kuopion yliopiston sosiaalityön ja sosiaalipedagogiikan laitos. Tam- pere: Tampereen yliopistopaino Oy, 64–92.
- Numminen, Jaakko 1961. *Suomen nuorisoseuraliikkeen historia I. Vuodet 1881–1905*. Helsinki: Otava.
- Nygård, Toivo & Veikko Kallio 1989. Rajamaa. *Suomen historian pikkujättiläinen*. Por- voo: WSOY, 545–601.
- Pajamo, Reijo 1985. *Sortavala: Laatokan laulava kaupunki*. Joensuu: Karjalaisen kulttuu- rin edistämisseurien.
- Poroila, Heikki 2000. *Erkki Melartinin sävellykset. Osa I: valmistuneet sävellykset*. Helsin- ki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Ranta-Meyer, Tuire 2004. Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vai- kutteista ja vallankäytöstä. *Musiikki* 3, 41–63.
- 2007. Melartin, Sibelius and Kajanus: Connections, conspiracies and collusion. *Finnish Music Quarterly* 2, 36–41.
- Rasilainen, Toivo & Erkki Pullinen 1968. *Viipurin musiikkiopisto - Lahden musiikkiopisto. 50 vuotta musiikin opetusta*. Lahti: Lahden musiikkiopisto Oy.
- Ringbom, Nils-Eric 1932. *Helsingfors orkesterföretag 1882–1932*. Helsingfors: Helsing- fors orkesterförening.
- Räihälä, Osmo Tapio 1999. [Esittelyteksti Erkki Melartinin viulukonserton levytykseen.] ODE 923-2. Helsinki: Ondine.
- 2000a. Erkki Melartin - kansainvälisten mittojen sinfonikko. *Rondo* 3, 44–47.
- 2000b. Erkki Melartin - a symphonic composer of international stature? *Finnish Mu- sic Quarterly* 1, 8–19.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- 1991. Melartin, Erkki. *Suuri Musiikkitietosanakirja 4*. Keuruu: Weilin + Göös.
- 1995. Musiikkielämän infrastruktuuri. Fabian Dahlström & Erkki Salmenhaara, *Suo- men musiikin historia 1: Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan. Keskiäika – 1899*. Por- voo: WSOY.
- 1996a. *Suomen musiikin historia 2: Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Por- voo: WSOY.
- 1996b. *Suomen musiikin historia 3: Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958*. Porvoo: WSOY.
- Salokangas, Raimo 1989. Itsenäinen tasavalta. *Suomen historian pikkujättiläinen*. Por- voo: WSOY, 603–703.

- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Helsinki: SKS.
- Sarkanen, J. 1958. Käkisalmen kaupungin ja maalaiskunnan historia III, 1870–1939. *Käkisalmen historia. Käkisalmen kaupungin ja maalaiskunnan vaiheita*. Lahti: Käkisäätiö, 395–901
- Savonlinnan Lyseo 1884–1959. Savonlinna: Savonlinnan lyseo 1959
- Sihvo, Hannes 1998. Karjalainen kulttuuri ja kulttuuri Karjalassa. Pekka Nevalainen & Hannes Sihvo (toim.) *Karjala. Historia, kansa, kulttuuri*. Helsinki: SKS, 449–470.
- Sisältörikkaita päiviä. *Naisten ääni* 1911, nro 1, 7–8.
- Siukonen, Wilho 1935. Erkki Melartin ja Suomen Musiikkipedagogien Liitto. *Musiikkitieto helmikuu* 1935, 31.
- Ståhlberg, Ester 1930. Hos Erkki Melartin. En intervju med den namnkunnige finlänske kompositören i hans "musikaliska smedja". *Dagens Nyheter, sönnerbilaga* 8.IV.
- 1985. *Ester Ståhlbergin kauniit, katkerat vuodet. Presidentin rouvan päiväkirja 1920–25*. Toim. Hilikka ja Olli Vitikka. Porvoo: WSOY.
- 1986. *Ester Ståhlbergin voittojen ja tappioiden vuodet. Päiväkirja 1926–34*. Toim. Hilikka ja Olli Vitikka. Porvoo: WSOY.
- 1987. *Ester Ståhlbergin sodan ja rauhan vuodet. Päiväkirja 1935–1947*. Toim. Hilikka ja Olli Vitikka. Porvoo: WSOY.
- Suuri musiikkitietosanakirja 2, 1990. Keuruu: Weilin + Göös.
- Tawaststjerna, Erik 1989a. *Jean Sibelius* 1. 2. uudistettu painos. Suom. Tuomas Anhava yhteistyössä tekijän kanssa. Helsinki: Otava.
- 1989b. *Jean Sibelius* 3. 2. painos. Suom. Erkki Salmenhaara yhteistyössä tekijän kanssa. Keuruu: Otava.
- Tyrväinen, Helena 2006. Uuno Klamin Kuvia maalaiselämästä (Kansanjuhla): kuvallisuus, identiteetti ja orkesterityyli. Tuomas Eerola et al. (toim.) *Musica viva! Matti Vainion juhlakirja*. Jyväskylä: Minerva Kustannus, 223–261.
- Vainio, Matti 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. Acta musicologica fennica 8. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- 2002. "Nouskaa aatteet". *Robert Kajanus: Elämä ja taide*. Juva: WSOY.
- 2007. Helsingin yliopiston musiikinopettajan virantäytön vaiheet 1896–1897 ja Robert Kajanusen näyteluento. *Musiikki* 1, 43–55.
- Viipurin Musiikin Ystävien Orkesterin konserttiohjelmat 1908–1911. Kansalliskirjasto. Coll.530.39.
- Viipurin musiikkiopisto 1918–1928*. Viipuri: Kauppakirjapaino 1928.

Tutkimusaineistoon kuuluvat sanomalehdet

Helsingin Sanomat
Hufvudstadsbladet [lyh. *Hbl*]
Karjala
Nya Pressen
Svenska Dagbladet
Wiborgs Nyheter
Östra Finland

FL, MuM Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@stadia.fi) toimii tällä hetkellä Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian kulttuurialan johtajana ja valmistelee väitöskirjaa Erkki Melartinin säveltäjäkuvasta ja teosten reseptiosta.

Conductor, Arts Educator, and Organizer of Musical Life: Erkki Melartin's Years in Viborg 1908–1911

This article accounts for the work and the professional pursuits of the composer Erkki Melartin during his Viborg years 1908–1911. His role in the musical life of Viborg is outlined in detail and reviewed as a micro historical study. Melartin was chosen 1908 to conduct the Viborg Orchestra, but his activities covered far more than that. He founded a Music School in the city and was interested in pedagogical and popular or youth educational questions at the same time. He was an outstanding and applauded figure in Viborg and because of his inspiring character he succeeded in uniting the citizens in favour of music.

He planned his orchestral repertoire in Viborg as a series of thematically or historically proceeding concerts, which was quite unique in Scandinavia at the time. He was, for example, the first to conduct Mahler's music in the Nordic countries. Melartin devoted himself to the education of audiences, and did this by organizing popular and folk concerts as well as school concerts. His ideological role model was presumably the conductor and pianist Alexander Siloti in St. Petersburg with his famous Siloti Concerts. Viborg was situated near enough St. Petersburg to offer Melartin close contacts to musicians, composers and movements of modern music. Melartin's chamber and orchestral music was performed in St. Petersburg between the years 1908 and 1917, and 1912 he conducted his Third Symphony in Moscow. After the Revolution he tried to help his Russian friends with food supplies and e.g. helped to engineer Siloti's escape from Petrograd.

In 1911, Melartin was elected Director of the Helsinki Conservatory of Music. His Viborg years had an important influence on his professional career and his later activities as a composer, conductor, and teacher of composition as well as the director and a long-term developing force of the Conservatory, which, two years after his death, 1939 became the Sibelius Academy.

Sinfoniaorkesterin sisäisen laadun kuvaus: Tapaustutkimus Jyväskylä Sinfoniasta

Pirkko Korhonen

1. Johdanto

Taiteen laatua on sen abstraktisuuden ja elämyksellisyyden vuoksi mahdotonta arvioida objektiivisesti. Institutionalisoituneet taideorganisaatiot, kuten sinfoniaorkesterit, toimivat kuitenkin organisoidusti ja tietyn järjestelmän mukaisesti, jolloin organisaatioiden toiminnan yleiset lainalaisuudet pätevät myös niihin. Näin ollen, vaikka taiteen laadun mittaaminen sinänsä olisikin mahdotonta, orkesteriorganisaation toiminnan arviointi ei sitä ole. Orkesteriorganisaatiota on tutkittu yhteiskunnallisesta ja taloustieteellisestä näkökulmasta jonkin verran niin Suomessa kuin muualla. Tällainen näkökulma on tutkimuksessa melko uusi, mutta tutkimuksen voidaan olettaa lisääntyvän lähivuosina yhteiskunnallisten muutosten pakottamana.

Tämän tapaustutkimuksen tavoitteena on keskustelun lisääminen kyseisestä, vielä toistaiseksi varsin suppeasta yhteiskunnallis-taloustieteellisen orkesteritutkimuksen aihepiiristä. Tarkoituksena on pohtia laadun käsitettä ja merkitystä orkesteriorganisaation toiminnassa sekä konkretisoida ja selkiyttää – yhden esimerkitapauksen avulla – suomalaisessa orkesteriorganisaatioissa tehtävää laatutyötä. Tämänkaltaiselle laatutyölle on olemassa vahva käytännöstä kumpuava motivaatio, sillä erilaisissa organisaatioissa laadun kuvauksen ja arvioinnin syytä on yleensä tarve kehittää organisaatiota, sen toimintaprosesseja, johtamista ja henkilöstön oppimista. Kannustimena laatutyön aloittamiseen voi olla myös yhteiskunnallis-taloudelliset vaatimukset kustannusten alentamiseen, tehokkuuden lisäämiseen tai henkilöstön jaksamisen parantamiseen. (Ks. Turjanmaa 2005: 45.)

Kohdeorganisaatioksi valittiin Jyväskylän kaupunginorkesteri, Jyväskylä Sinfonia. Orkesteri vastaa kooltaan, iältään ja toimintatavoiltaan varsin hyvin keskimääräistä suomalaista sinfoniaorkesteria, mikä mahdollistaa tutkimuksen yleistämisen ja tulosten hyödyntämisen myös muiden orkestereiden tapauksissa. Toinen syy tutkimuskohteen valinnalle on tutkijan oma monivuotinen viulistin, orkesterivaltuuskunnan puheenjohtajan ja johtoryhmän jäsenen kokemus Jyväskylä Sinfoniassa, mistä kokemuksesta uskottiin hyödyttävän nimenomaan sisäiseen laatuun keskittyvää tutkimusta tehtäessä (tutkimusasetelman luotteavuuden kysymyksistä, ks. artikkelin luku 8).

Jyväskylän Sinfonian sisäisen laadun kuvaaminen, toteutettiin *European Foundation for Quality Management (EFQM)* -laadunarviointimallin avulla sekä orkesterin muusikkojen ja hallintohenkilöstön tekemien, laadun osatekijöitä koskevien arviointien ja erilaisten orkesterista saatujen tietojen perusteella. EFQM-laadun itsearviointimallia käytetään yleensä organisaation laadunarviointiin ja tiedostetun laatutyön selkiyttämiseen. Mainitun päämäärän saavuttamiseen pyrittiin seuraavan kolmen konkreettisen tutkimuskysymyksen avulla:

1. Millainen on Jyväskylä Sinfonian sisäinen laatu orkesterin hallinnon ja sen muusikkojen näkökulmista tarkasteltuna?
2. Eroavatko muusikkojen käsitykset orkesterin sisäisestä laadusta toisistaan? Jos eroavat, niin miten?
3. Onko hallintohenkilöstön ja muusikkojen käsityksillä orkesterin sisäisestä laadusta eroja? Jos on, niin millaisia?

Seuraavassa perehdytään aluksi lyhyesti aikaisempaan orkesteritutkimukseen, minkä jälkeen määritellään tutkimuksen kannalta keskeiset käsitteet, joihin kuuluvat muun muassa edellä mainituissa kysymyksissä – sekä myös tämän työn otsikossa – esiintyvä ”sisäinen laatu” sekä tutkimuksen teoreettiselta taustalta löytyvät ”kokonaislaatu” (engl. *Total Quality, TQ*) (Dale 2006) ja ”kokonaislaadun johtaminen” (engl. *Total Quality Management, TQM*) (ks. Dale 2006). Myös tutkimuksen kohteena ollut organisaatio, Jyväskylä Sinfonia saa osakseen lyhyen esittelyn ennen tutkimuksen menetelmien hahmottelua sekä aineiston ja tulosten analysointia. Artikkelin päättävässä pohdintaosiossa tarkastellaan tutkimuksen tuloksia kriittisesti paitsi Jyväskylä Sinfonian myös yleensä ottaen orkesteriorganisaatioiden toiminnan kannalta. Samassa yhteydessä pohditaan tämän tutkimuksen suhdetta laajempaan tieteelliseen orkesteritutkimuksen kenttään.

2. Aikaisempi orkesteritutkimus

Perinteinen historiallinen tutkimus lienee orkesteritutkimuksen lajeista kaikkein laajinta (ks. esim. Kuula 2006; Karttunen 2002; Vainio 1992). Taloustieteellinen ja viestinnällinen näkökulma on sen sijaan vielä suhteellisen uutta ja jäsenymätöntä. Yhteiskuntarakenteiden muuttuminen seurannaisvaikutuksineen lisää kuitenkin mitä luultavimmin aktiivisuutta nimenomaan tällä tutkimussektorilla, mikä on jo nyt havaittavissa lisääntyneenä kiinnostuksena erityisesti orkestereiden asiakasnäkökulmaa korostavia tutkimuksia kohtaan. Seuraavassa luodaan yleiskatsaus tämän tutkimuksen kannalta relevanttiin, lähinnä taloustieteellisestä ja osin psykososiaalisestakin näkökulmasta tehtyyn, ulkomaiseen ja kotimaiseen orkesteritutkimukseen.

Tutkijaryhmä, jonka muodostavat Jutta Allmendinger, J. Richard Hackman ja Erin V. Lehman, on laajassa kansainvälisessä orkesteritutkimuksessaan perehtynyt perusteellisesti satoihin amerikkalaisiin, englantilaisiin ja saksalaisiin

sinfoniaorkestereihin. Valtava 1990-luvun alussa kerätty tutkimusaineisto on sittemmin synnyttänyt lukuisia erilaisia orkesterielämää käsitteleviä artikkeleita (ks. esim. Allmendinger & Hackman 1995; Allmendinger & Hackman 1996; Allmendinger – Hackman – Lehman 1996; Lehman 1995). Tämän tutkimuksen kannalta merkityksellisin näistä on mainitun laajan orkesteritutkimuksen tuloksia kokoava artikkeli (Allmendinger et al. 1996). Sen mukaan mukaan orkesterin kehittämisessä auttaa ensinnäkin vahva hallinnollinen johtajuus ja talous, johon taiteellinen johtaja ei puutu, toiseksi taiteellisen johtajan asuminen paikakunnalla ja kolmanneksi nuoret muusikot, jotka ovat sitoutuneita työhönsä ja enemmän kiinnostuneita itse musiikista kuin palkastaan. Kysymyksessä ovat siis aihepiirit, jotka sivuavat osaltaan tämän kirjoituksen keskiössä olevaa orkesterin laatukäsitettä.

Tämän artikkelin kannalta merkitystä on myös orkestereiden naisistumista käsittelevällä tutkimuksella (Allmendinger & Hackman 1996). Siinä todetaan orkestereiden sisäisten ristiriitojen lisääntyvän ja työn statuksen laskevan naisten määrän lisääntyessä, jotka ongelmat näyttävät kuitenkin häviävän naisten määrän lähestyessä miesten määrää. Tämä naisten kannalta ehkä aluksi epäedulliseltakin kuulostava ilmiö, joka on todettu myös muissa organisaatiotutkimuksissa (ks. esim. Pfeffer & Davis-Blake 1987), selittyy tutkimuksen mukaan naisten kokemalla, yleensä miehiä suuremmalla huolella työtyytyväisyyttä ja yhteisöllistä viihtyvyyttä kohtaan. Naisten määrän lisääntyessä heidän äänensä kuuluvuus lisääntyy, toiminnan epäkohdista aletaan puhua ja niitä aletaan sen seurauksena parantaa. Usein jo vuosia jatkuneiden epäkohtien esiinkaivaminen herättää aluksi muutosvastarintaa miesten taholta, jotka ovat tottuneet toimimaan tietyillä perinteisillä rutiineilla. Vähitellen naisten määrän lisääntyessä ja orkesteriorganisaation oppiessa uudenlaisille toimintatavoille myös ristiriidat vähenevät.

Orkesterin laatuun vaikuttavia tekijöitä on yritetty selvittää myös 2000-luvulla. Sabine Boernerin, Diana E. Krausen ja Diether Gebertin (2004) mukaan näitä ovat muusikkojen hyvät yhteistyötaidot, alaitaidot, ammattitaito sekä motivaatio. Boernerin ja Christian Freiherr von Streiten (2007) uusi tutkimus muusikkojen tunnelman ja kapellimestarin johtamistyylin välisestä yhteydestä toteaa, että kapellimestarin ammatilliset, tekniset taidot – vaikka välttämättömiä hyvän tuloksen saamiseksi ovatkin – eivät yksinään riitä, vaan häneltä vaaditaan myös karismaa ja hyviä kommunikointi- ja ihmissuhdetaitoja. Tulokset vahvistavat käsitystä siitä, että mitä paremmat ovat kapellimestarin ihmissuhdetaidot johtamisessa sekä orkesterin muusikkojen yhteistoiminta ja ryhmähenki, sitä parempi on orkesterin taiteellinen laatu; kumpikaan näistä ominaisuuksista yksinään ei kuitenkaan riitä korkean laadun saavuttamiseen. Tutkimuksen mukaan orkesterin korkeaan taiteelliseen laatuun tarvitaan yhtenäisesti soittava, hyvän ryhmähengen omaava orkesteri sekä transformationaalinen (Bass & Riggio 2006: 3–4), alaitensa yksilölliset tarpeet ja vaatimukset huomioon ottava kapellimestari, joka tietää kuinka soittaa instrumenttiaan, orkesteria. Orkesterin laadun kehittämisessä tulisi tutkimusten mukaan kiinnittää entistä enemmän

huomiota muusikkojen kehittämiseen ja koulutukseen, rekrytointitapaan sekä kapellimestareiden henkilöjohtamistaitojen kehittämiseen.

Yaakov Atik (1994) korostaa kapellimestarin ja muusikkojen välisen interaktiivisen toiminnan merkitystä orkesterin laadun syntymiselle. Susan ja Scott Armstrong (1996) käsittelevät Atikin lailla transformationaalista johtamista orkestereissa ja näkee sen orkesterin perinteistä hierarkkista johtamista parempana käytäntönä huippusaavutuksiin pääsemiseksi. Jakamalla vastuuta, luottamalla muusikoihin ja kannustamalla syntyvät tutkijan mukaan parhaat tulokset. Kaiken kaikkiaan on huomiota herättävää, että viimeisen vuosikymmenen aikana on orkestereita alettu tutkia entistä enemmän nimenomaan muusikkojen näkökulmasta ja orkesterin johtajuutta tarkastellen. Nykyiset johtamisteoriat trendineen näkyvät selvästi myös kansainvälisessä orkesteritutkimuksessa, jossa erityisesti transformationaalisen ja jaetun johtajuuden ideat ovat kiinnostuksen kohteena.

Suomalaisesta ei-diakronisesta orkesteritutkimuksesta Niina Koivusen johtamistieteellinen väitöskirja (2003) avaa niitä diskursseja, joita orkesteriorganisaation johtaminen pitää sisällään. Tutkimuksen keskiössä ovat muusikot ja heidän suhteensa kapellimestariin sekä orkesterin moniportainen sisäinen hierarkia erilaisine johtamistasoineen. Tutkimustuloksenaan Koivunen toteaa (2003: 147, 150, 216–217) kummassakin kohdeorganisaatioinaan olleissa kahdessa orkesterissa, Tampere Filharmoniaassa sekä Philadelphia Orchestrassa, olevan sekä jaetua vuorovaikutteista että heroistista johtajuutta, jotka käyvät kädenvääntöä keskenään. Jaetun johtajuuden diskurssi on yleisempi orkesterin muusikkojen välillä, kun taas heroistisuusdiskurssi on vallalla orkesterin ja kapellimestarin välisessä suhteessa.

Suomessa orkestereita on tutkittu myös useissa eri yhteyksissä asiakaslähtöisten palvelujen tuottajina (ks. esim. Hirvonen 1998; Mäkinen 1999; Heikkinen 2007) ja markkinoinnin näkökulmasta (ks. esim. Sorjonen 1984; 2004). Heli Maria Hirvonen (1998) käsittelee orkesteria palvelun tuottajana keskittyen erityisesti asiakkaan kokeman palvelun toiminnalliseen laatuun ja sen parantamiseen. Sinfoniaorkesterin laatu on tutkimuksen mukaisesti siis sitä, mitä asiakas kokee sen olevan. Palvelun laadulla on Hirvosen tutkimuksessa kaksi ulottuvuutta: tekninen laatu, mikä kertoo siitä, mitä tuotetaan ja toiminnallinen laatu, mikä taas kuvaa sitä, miten palvelu tarjotaan. Hirvosen työssä tutkitaan siis palvelutuotteen toiminnallisen laadun kehittämistä sinfoniaorkesterin asiakaskeskeisen toiminnan ja kuluttajakeskeisen käyttäytymisen tuntemisen kautta.

Jarmo Mäkinen (1999) tutkimus käsittelee taloustieteellisen teorian kautta sinfoniaorkesterin tuottamattomuutta William J. Baumolin (2001) jo vuonna 1966 esittämän hypoteesin, niin sanotun Baumolin taudin avulla. Kyseessä on "tauti", joka varjostaa erityisesti taideorganisaatioita, ja joka johtaa ne muuta taloutta nopeampaan kustannusten kasvuun. Baumolin tauti on ollut teoreettisena viitekehystenä myös Sami Heikkisellä (2007), joka uskoo taudin parannuskeinon sinfoniaorkestereissa löytyvän Christian Gröönroosin (1990) luoman laajennetun palvelutarjooman mallin avulla. Palvelutarjoomalla tarkoitetaan tässä

sinfoniaorkesterin tuotevalikoimaa, sen tuotteita oheispalveluineen, joilla orkesteri pyrkii täyttämään asiakkaidensa odotukset ja heille antamansa lupaukset.

Hilppa Sorjosen (2004) väitöskirjan – jossa paneudutaan muun muassa sinfoniaorkesterin markkinaorientaation edellytyksiin ja ilmenemismuotoihin ohjelmistonsuunnittelussa – tutkimusnäkökulma on myös asiakaslähtöinen. Tutkimuksessa selvitetään, kuinka orkesteriorganisaatio ottaa käytännön työssään markkinat huomioon. Tutkimustuloksenaan Sorjonen (2004: 4) toteaa, että orkesterin markkinaorientaatio ei perustu systemaattisen tiedon luomiseen asiakkaista, vaan lähinnä asiakkaita ja kilpailua koskeviin uskomuksiin ja pitkäaikaisen kokemuksen kautta hankittuun tietoon asiakkaiden käyttäytymisestä.

Orkesteripalvelujen tärkeimpien tuottajien, muusikkojen, ajatuksia työnsä laatuun vaikuttavista asioista ei ole juurikaan tehty. Poikkeuksen tästä muodostaa kuitenkin Tero-Pekka Henellin (1997) pro gradu -tutkimus, jonka mukaan sinfoniaorkesterin keskeinen menestystekijä on orkesterin toiminta joukkueena ja sen jokaisen työntekijän merkitys orkesterin tuotoksen, konsertin laadulle. Henellin käsitys tukee siis mitä ilmeisimmin kokonaislaatuajattelun periaatteita. Myös Samu Forsblomin (2000) pro gradu -tutkimus avaa kulttuuriorganisaation sisällä toimivien henkilöiden, ei tosin muusikkojen, vaan hallinnollisten johtajien käsityksiä laadusta. Sinfoniaorkestereiden laadun määrittelyssä avainasemassa on tutkimuksen mukaan itseymmärryksen sekä toiminnan analysoinnin kehittäminen. Valitettavan monia taideorganisaatioita ohjailee Forsblomin mukaan vieläkin hyvin pitkälle intuitioon perustuva malli organisaation kehittymisestä, joka on mahdollisesti hyvä tapa luoda taidetta, mutta ei ohjata kokonaisen organisaation laatua.

Yleisenä piirteenä kaikista edellä manituista orkesteritutkimuksista voi todeta sen, että sinfoniaorkesterit ympäri maailmaa näyttävät painiskelevan samankaltaisten taloudellisten, yhteiskunnallisten ja kulttuuripoliittisten ongelmien parissa: resurssit ovat täysipainoiseen taiteelliseen työskentelyyn aina liian vaatimattomat, taiteellinen johto joko ihastuttaa tai vihastuttaa ja muusikkojen yhteistyö ontuu. Aikaisemmin täysin miesvaltaisen alan naisistumisenkaan ei ole tapahtunut ongelmitta ja myös orkestereiden kansainvälistyminen on asettanut orkesteriyhteisölle haasteensa.

3. Laatu tutkimuskohteena

Tutkimuksen terminologia ja keskeiset käsitteet

Laatu-käsitteen määrittely on vaikeaa. Tässä artikkelissa rajoitutaan laatu-käsitteen määrittelemiseen organisaatioiden toiminnan näkökulmasta. Laatujohtamisen isäksi kutsutun William Edwards Demingin mukaan laatu tarkoittaa asiakkaan nykyisten ja tulevien tarpeiden täyttämistä (Silén 1998: 13), jota määritelmää täydensivät sekä Joseph M. Juran lanseeraamalla ”fitness for use” -käsitteen (Lillrank 1998: 41), Phil Crosby määrittelemällä laadun vaatimusten

mukaisuudeksi (Turjanmaa 2005: 27) sekä Kaoru Ishikawa puhumalla laadusta elämäntapana (Lillrank 1998: 41). Organisaatioiden laatutyö keskittyi aluksi pelkästään laaduntarkkailuun ja -varmistukseen (Lecklin 2002: 16–17), mutta nykyään yhä useampi ymmärtää sen pitävän sisällään koko organisaation toiminnan johtamisineen ja strategisine suunnitteluineen (Savolainen 2006). On alettu puhua kokonaislaadusta, *Total Quality'sta* (TQ) ja sen johtamisesta, *Total Quality Managementistä* (TQM).

Laatu on tässä tutkimuksessa ymmärretty kokonaislaatuajattelun periaatteiden mukaisesti, Pirkko Turjanmaata (2005: 26) mukailten, kokonaisnäkemukseksi, jonka syntymiseen vaikuttavat johtamisteoriat, työelämän kehittyminen, poliittinen päätöksenteko, organisaation ja työn kehittäminen sekä erilaiset tutkimukselliset näkökulmat. Kokonaislaatuajatuksen mukaan laatu on toiminnan keskeinen periaate organisaation kaikkien jäsenten toiminnassa. Tällöin laadun tarkastelussa tulee Timo Silénin (1998, 14) mukaan ottaa huomioon monenlaisia näkökulmia: (1) valmistuskeskeinen, (2) tuotekeskeinen, (3) arvokeskeinen, (4) kilpailukeskeinen, (5) asiakaskeskeinen ja (6) yhteiskuntakeskeinen laatu. Laatu voidaan jakaa myös tuotteen ja toiminnan laatuun, missä jaottelussa tuotteen laadulla tarkoitetaan asiakkaalle syntyvää käsitystä tuotteesta ja organisaatiosta, ja toiminnan laadulla taas organisaation toimintojen ja prosessien kykyä saavuttaa laadun eri näkökulmien mukainen tavoiteltu laatu. Silénin (1998: 15) mukaan ”toiminnan laatu on tällöin toisaalta organisaation sisäisen toiminnan ja prosessien tehokkuutta ja virheettömyyttä, mutta toisaalta myös organisaation ulkopuolisen yhteistyöverkoston laaduntuottokyvyn organisointia ja optimointia suhteessa yrityksen omiin tarpeisiin” (ks. myös Mäki 2000: 20).

Paul Lillrankin (1998: 27–41) näkemys laadusta korostaa eniten subjektiivisuutta ja asiakkaan näkökulmaa. Lillrank tarkastelee laatua neljästä eri näkökulmasta: (1) tuotanto-, (2) suunnittelu-, (3) asiakas- sekä (4) systeemikeskeisestä näkökulmasta. Näistä erityisesti viimeisin lähenee Silénin käsitystä laadusta tarkastellessaan tuotteen tai palvelun asiakkaissa aikaansaaman tarpeentyydytyksen suhdetta muiden tahojen muihin tarpeisiin (Lillrank 1998: 37–41).

Tässä tutkimuksessa laatua käsitellään lähinnä Silénin ja Lillrankin näkökulmien perusteella. Silénin näkemystä soveltaen voidaan sanoa, että sinfoniaorkesterin kaltaisen organisaation laadun määrittely ei saa olla pelkästään asiakaslähtöinen, vaan mukana laadun määrittelyssä on oltava myös organisaation omista ydintehtävistä kumpuavat tarpeet ja näkemykset, jossa myös muusikot, kapellimestarit ja orkesterin hallinto henkilöstö otetaan huomioon. Myöskään yhteiskunnan orkesterille asettamia odotuksia ja velvollisuuksia ei saa unohtaa. Silénin jaottelun perusteella tarkastelun keskiössä on siis toiminnan laatu lähinnä orkesterin sisäistä toimintaa ja prosesseja tarkastelemalla. Lillrankin näkökulmista korostuvat taas asiakasnäkökulmaa lukuun ottamatta muut yllä mainitut. Tutkimuksen fokus ei siis ole kenties yleisimmin käytetyssä, asiakaskeskeisen laadun tarkastelun näkökulmassa, vaan päinvastoin, asiakaskeskeisyys rajautuu tässä tutkimuksessa lähes kokonaan käsittelyn ulkopuolelle. Tämä rajaaminen ei kuitenkaan tarkoita näkökulman merkityksen kieltämistä eikä edes sen vähättelyä. Asiakasnäkökulma sekä ympäristön huomioon ottava tuotenäkökulma

ovat kaikista tärkeimpiä sinfoniaorkesterin tuottaman palvelun laatua tarkasteltaessa, mutta ne ovat myös itsestään selvimpiä ja eniten tutkittuja.

Suomalaisessa järjestelmässä orkesteri on julkisin varoin ylläpidetty yhteisö, jonka tavoitteena ei ole puhdas voiton tavoittelu tiettyä mielihyvää tuottavaa palvelua tarjoamalla, vaan sen tehtävä on myös kasvatuksellinen, yleisön musiikkimakua laajentava ja monipuolistava. Tällä perusteella orkesterin laatutyö ei saakaan pohjautua pelkästään asiakkaiden tarpeiden tyydyttämiseen, vaan myös asiakkaiden opettamiseen, ehkäpä myös uusien tarpeiden luomiseen, jolloin laatutyön fokukseen nousevatkin orkesterin asiakkaiden sijasta orkesterin tarjoamat palvelut ja niiden suunnittelu sekä koko orkesterin toiminta yhteiskunnallisena instituutiona.

Jokaisella toimialalla, jokaisessa yhteisössä laatu ymmärretään eri tavoin. Laadun määrittely ei myöskään ole muuttumatonta, vaan se elää organisaatioissa toimivien ihmisten käytännöissä (Lämsä 2004: 131). Organisaation sisäisen toiminnan laatu tarkoittaa Silénin mukaan organisaation toiminnan sekä prosessien tehokkuutta ja virheettömyyttä (1998: 15). Tämä organisaation sisäisen toiminnan laatu ymmärretään koostuvaksi useista eri osatekijöistä, jotka vaikuttavat kukin osaltaan tuohon tehokkuuteen ja virheettömyyteen, kuten esimerkiksi viestinnän sujuvuudesta ja viestintätyytyväisyydestä, siihen läheisesti liittyvistä työtyytyväisyydestä ja -ilmapiiristä, organisaatiokulttuurista, sitoutumisesta, toimintaprosessien sujuvuudesta sekä organisaation johtamisesta.

Tässä tutkimuksessa organisaation sisäisen toiminnan laatuun vaikuttavien tekijöiden muodostaman kokonaisuuden laadusta puhutaan lyhyesti organisaation *sisäisenä laatuna*. Sisäisen laadun osatekijöiksi määritellään ne organisaation sisäiset tekijät, joita erilaisissa laatujärjestelmissä, esimerkiksi tässä tutkimuksessa käytettävässä EFQM-mallissa, arvioidaan ja mitataan. Tällaisia ovat mm. organisaation sisäinen viestintä ja vuorovaikutus, viestintä- ja työtyytyväisyys, työilmapiiri, motivaatio, sitoutuminen, toiminnan tavoitteet, strategiat ja resurssit tavoitteiden saavuttamiseksi, toimintaprosessien sujuvuus sekä organisaation johtaminen. Nämä osatekijät puolestaan jakautuvat vielä pienemmiksi osiksi, joiden kautta sisäistä laatua voidaan myös kuvata.

Viestintä-käsitteen konkretisoimiseksi on luotu käsite viestintäkanavista, niistä väylistä, joita pitkin viestien oletetaan kulkevan. Leif Åberg (2000: 174) jakaa viestintäkanavat suoriin lähikanaviin eli kasvokkaisviestintään, suoriin kaukokanaviin sekä välitettyyn lähi- ja kaukoviestintään. Viestintäkanavat voidaan jakaa myös muilla tavoin. Ne voidaan luokitella esimerkiksi (1) suullisiin, kirjallisiin ja sähköisiin, (2) horisontaalisiin ja vertikaaleihin sekä (3) epävirallisiin ja virallisiin. (Ks. www.jyu.fi/viesti/verkkotuotanto/yviperust/artikkelit.)

Sisäisestä viestinnästä puhuttaessa viestinnän arviointi kiertyy usein käsitteeseen viestintätyytyväisyys, jolla tarkoitetaan yleistä tyytyväisyyttä saatuun tietoon ja mahdollisuuksiin tulla kuulluksi ja vaikuttaa omassa yhteisössään (Juholin 2004: 113). Osmo A. Wiio kehitti vuonna 1978 niin sanotun OCD (*Organizational Communication Development*) -menetelmän, jossa hän määritteli organisaation viestintätyytyväisyyden ulottuvuuksiksi tyytyväisyyden omaan työhön, saatuun tietoon, viestinnän parantamiseen ja kehittämiseen sekä vies-

tintäkanavien tehokkuuteen (Juholin 2004: 115). Tuuli Tukiaisen (2000: 34–38) käsitykset viestintäilmastosta tukevat Wiion jo jonkun verran vanhentuneitakin näkemyksiä, mutta tuovat niihin myös uusia ulottuvuuksia, muun muassa päätoksenteon merkityksen viestintäilmastolle. Vaikka poikkeuksiakin on ilmennyt, useissa 1990-luvun tutkimuksissa on todettu viestintä- ja työtyytyväisyyden kulkevan käsi kädessä: viestintätyytyväisyyden on todettu yleensä ennakoivan työtyytyväisyyttä ja organisaatioon sitoutumista. (Hargie & Tourish 2000: 5; Juholin 2004: 113.) Nimenomaan vuorovaikutukseen liittyvän viestinnän onnistumisen on havaittu korreloivan työtyytyväisyyden kanssa positiivisesti (Juholin 2004: 114).

Työtyytyväisyydellä voidaan tarkoittaa laajasti ajatellen elämänhallintaa, joka liittyy työhön ja työntekoon sekä työn ja vapaa-ajan suhteseen. Pauli Juutin määritelmän mukaisesti työtyytyväisyydellä tarkoitetaan subjektiivisesti koetua sopeutumisen astetta työssä, joka kuvaa henkilön työlleen asettamien vaatimusten tai toiveiden ja hänen todellisuudessa havaitsemien työkokemusten vastaavuutta. Henkilön työtyytyväisyyteen vaikuttaa, missä määrin hän voi työssään tyydyttää tarpeitaan, miten hyväksi hän kokee työnsä, työympäristönsä, vaikutusmahdollisuutensa sekä palkkansa. (Juuti 1988: 44.)

Työtyytyväisyys ja *työilmapiiri* ovat käsitteinä suhteellisen lähellä toisiaan ja usein ne sekoitetaan keskenään. Pekka Ruohotien (1990: 95) mukaan ilmapiiriselvitykset mittaavat työympäristöä ja sen toimintaa, kun taas työtyytyväisyysmittaukset arvioivat sen kokemista. Ilmapiiri-käsitteen monidimensionaalisuuteen ei kuitenkaan tässä tutkimuksessa paneuduta perinpohjaisesti, vaan tässä yhteydessä riittänee se ymmärrys, että ilmapiirillä tarkoitetaan laajasti ottaen ihmisten muodostamia mielikuvia yhteisön toiminnasta sekä sosiaalisesta, psyykkisestä ja fyysisestä työympäristöstä (Nakari 2003: 37).

Motivaatio virittää ja suuntaa käyttäytymistä ja se koetaan tietoisena haluna jonkin tarpeen, toiveen tai odotuksen tyydyttämiseksi. Klassinen Abraham H. Maslowin (1954) tarvehierarkkinen motivaatioteoria järjestää tarpeet hierarkkisesti siten, että alimpina olevien tarpeiden pitää tyydyttyä ennen kuin korkeammalla tasolla olevat tulevat motivaation lähteiksi. Tarvehierarkian tasot ovat alimmasta lähtien fysiologiset tarpeet, turvallisuuden tarpeet, yhteenkuuluvuuden tarpeet, arvostuksen tarpeet, kognitiiviset tarpeet, esteettiset tarpeet sekä itsensä toteuttamisen tarpeet. Käytännössä nämä kaikki motivaatiotasot voidaan ymmärtää myös osana työmotivaation kehittymistä. (Lämsä & Hautala 2005: 82–83; Strömmer 1999: 149–150; Kuusinen 1995: 196; Juuti 1989: 35–39.)

Sitoutuminen on yksi tärkeimmistä laadun osatekijöistä; ilman johdon ja työntekijöiden sitoutumista työlleen ei organisaation laatu parene. Eräs yksinkertaisimmista sitoutumisen määritelmistä on Juholinilla: sitoutuminen on aitoa omistautumista yhteisön tavoitteiden saavuttamiseen ja se sisältää halun tukea omaa sekä muiden kehittymistä (Juholin 2004: 299). Lämsä (2002: 156; Lämsä & Hautala 2005: 92) ymmärtää abstraktimmin sitoutumisen psykologisena kytköksenä ihmisen ja työn välillä. Sen luonne on kuvattavissa kahden keskeisen ulottuvuuden, palkkio- ja luottamusperusteisuuden avulla (Lämsä & Savolai-

nen 2000; Lämsä & Hautala 2005: 93–96). Työhön sitoutuminen edellyttää työntekijältä korkeaa motivaatiota, mikä linkittää sitoutumisen luontevasti motivaatioteorioihin. Sitoutumisen ja työtyytyväisyyden on huomattu vaikuttavan positiivisesti niin työyhteisön kuin yksittäisen työntekijänkin toiminnan laatuun (Lumijärvi & Jylhäsaari 2000: 112).

Toiminnan tavoitteilla tarkoitetaan tässä tutkimuksessa organisaation yhteisesti jaettuja visioita ja strategioilla sekä resursseilla niitä keinoja sekä aineettomia että aineellisia mahdollisuuksia, joilla tavoitteet oletetaan saavutettavan. *Toiminnan sujuvuudella* tarkoitetaan puolestaan eri prosessien välisen yhteispelin toimivuutta, mikä orkesteriyhteisössä vastannee lähinnä konsertin järjestämistä osaprosesseineen. Organisaation toimintaprosessien sujuvuus laadun osatekijänä on osatekijöistä helpoiten ymmärrettävissä oleva: prosessilaatu on sitä laadukkaampaa mitä sujuvammin se toimii, mitä vähemmän sen aikana tapahtuu virheitä ja mitä tehokkaampaa, rationaalisempaa se on.

Yksi merkittävimmistä laadun osatekijöistä organisaatioissa on *johtaminen*, joka muodostaa laatutyön ytimen. Tätä ajatusta korostaa esimerkiksi Thomas C. Powell (1995: 22), joka nimeää laatujohtamisen mallissaan kilpailuetua tuovaksi kriittiseksi tekijöiksi erityisesti ylimmän johdon sitoutumisen, organisaation avoimuuden ja työntekijöiden vaikutusmahdollisuudet.

Edellä määritellyt käsitteet ovat tämän tutkimuksen kannalta keskeisiä siksi, että monien tutkimustulosten pohjalta voitaneen olettaa orkesterin laadun olevan riippuvainen pitkälti juuri mainituista ilmiöistä: työyhteisön työ- ja viestintätyytyväisyydestä, organisaation johtamisesta, prosessien sujuvuudesta sekä organisaatioon sitoutumisesta. Tästä seuraa, että orkesterin, kuten yleensäkin organisaatioiden, laatua voidaan kuvata ja arvioida auditoimalla yhteisöä (ks. Hargie & Tourish 2000: 22).

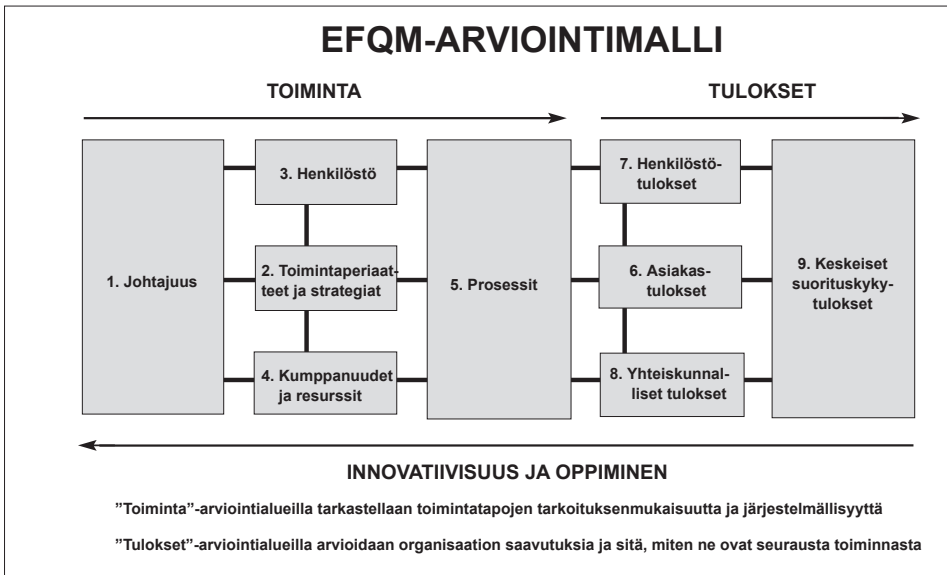
Eurooppalainen laadun itsearviointimalli EFQM

Organisaatioiden laadun kuvaamisessa ja arvioinnissa käytetään monia erilaisia työkaluja, joiden avulla organisaatioiden laatutyö pystytään konkretisoimaan ja jakamaan helpommin käsiteltäviksi kokonaisuuksiksi. Erityisesti pienissä organisaatioissa, jollainen Jyväskylä Sinfoniakin on, laatutyökaluilla tarkoitetaan lähinnä laatujärjestelmiä ja laatupalkintomalleja. Laatutyön alkaessa tarvitaan työn perustaksi organisaatioiden toimintojen kuvaamista, mitä tehtävää voidaan selkiyttää huomattavasti esimerkiksi laatupalkintomallia organisaation toimintaan soveltamalla. (Turjanmaa 2005: 46.)

Tässä tutkimuksessa sovellettavana laadun kuvaamisen käsitteellisenä viitekehyksenä on eurooppalainen organisaatioiden laadun itsearviointia helpottamaan kehitetty malli, *EFQM (European Foundation for Quality Management) Excellence Model* (Dale 2006: 298–300, 482–485), josta on sovellettu myös muun muassa Suomen Laatupalkinto. Laatupalkintomalli nostaa organisaation toiminnassa keskeiseen osaan prosessiajattelun; sen mukaan hyvä lopputulos vaatii aina hyvän prosessin, jonka kaikki osatekijät on tarkoin hallinnassa. EFQM-malli keskittyy kokonaisvaltaiseen laadun itsearviointiprosessiin, jossa

organisaatio tunnistaa vahvuutensa ja heikkoutensa sekä myös alueet, joihin kehittämistyötä kannattaa suunnata (Mäki 2000: 160).

Eurooppalaisen laatupalkintomallin perustana on kahdeksan kaikille menestyville organisaatioille yhteistä erinomaisuuden (*excellence*) tunnuspiirretä: (1) tuloshakuisuus, (2) asiakkasautuneisuus, (3) johtajuus ja toiminnan päämäärätietoisuus, (4) prosesseihin ja tosiasioihin perustuva johtaminen, (5) henkilöstön kehittäminen ja osallistuminen, (6) jatkuva oppiminen, parantaminen ja innovatiivisuus, (7) kumppanuuksien kehittäminen sekä (8) yhteiskunnallisen vastuun huomioiminen. (Ks. <http://www.laatuokeskus.fi/default.asp?docId=6731>.)



Kaavio 1. EFQM-laatupalkintomalli. (Ks. <http://cgi.qualitas-fennica.fi/artikkelit/efqmisotukemassa.html> 17.3.2007)

Erinomaisuuden tunnuspiirteiden toteutumista kuvataan EFQM-mallissa, joka jakautuu yhdeksään arviointialueeseen: (1) johtajuuteen, (2) toimintaperiaatteisiin ja -strategioihin, (3) henkilöstöön, (4) kumppanuuksiin ja resursseihin, (5) prosesseihin, (6) asiakastuloksiin (7) henkilöstötuloksiin, (8) yhteiskunnallisiin tuloksiin sekä (9) keskeisiin suorituskyytuloksiin. (Ks. Kaavio 1). Näistä viisi ensin mainittua liittyvät organisaation toimintaan ja neljä jälkimmäistä tuloksiin. (Savolainen 2006) Kukin arviointialue saa erilaisen painoarvon. Toiminta-alueen 50%:inen painoarvo jakautuu viiden arviointialueen välillä siten, että johtajuus saa 10%, toimintaperiaatteet ja -strategiat 8%, henkilöstö 9%, kumppanuudet ja resurssit 9% sekä prosessit 14%. Tulosalueen 50%:sta henkilöstötulokset saavat 9%, asiakastulokset 20%, yhteiskunnalliset tulokset 6% ja keskeiset suorituskyytulokset 15%. Erillisen yksityiskohtaisen arviointiohjeistuksen avulla jokais-

ta arviointialuetta tarkastellaan erikseen. (Euroopan laatupalkintomalli julkisella sektorilla 2001: 9.)

EFQM-mallissa laadun pisteytys tapahtuu niin sanotun TUTKA (engl. *RA-DAR*) -logiikan avulla, joka koostuu tuloksista (engl. *results*), toimintatavasta (engl. *approach*), käytännön soveltamisesta (engl. *deployment*) sekä arvioinnista ja parantamisesta (engl. *assessment and review*).

Tässä tutkimuksessa keskitytään lähinnä EFQM-mallin toiminta-alueen kuvaukseen, mikä pitää sisällään johtamisen, henkilöstön, strategiat, toimintaperiaatteet, resurssit ja prosessit. Myös tulosalueen henkilöstötuloksia kuvataan niiden suuren merkityksellisyyden vuoksi (ks. Kaavio 1). Muut tulosalueen osiot jäävät tässä vaille käsittelyä, vaikka ne tutkittavan organisaation kokonaistoinninan kannalta ensiarvoisen tärkeitä ovatkin. Myös toiminta-alueen kumppanuus ja resurssit -osiota käsitellään ainoastaan resurssien osalta organisaatiolle elintärkeiden kumppanuuksien rajautuessa tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Luonteva suunta tämän tutkimuskokonaisuuden täydentämiseksi olisikin juuri orkesterin ulkopuolisten kumppaneiden ja asiakassuhteiden ja -tulosten laadun kuvaaminen ja arviointi.

Tässä tutkimuksessa EFQM-mallia ei käytetä suoraviivaisesti kohdeorganisaation sisäisen toiminnan laadun arviointiin vaan pikemminkin sen kuvaamiseen. Mallin eri osioita ei siis pisteytetä, vaan ne kuvataan ja pyritään arvioimaan sanallisesti, vapaammin tutkimustuloksiin ja tunnuslukuihin perustuen. Varsinaiseen pisteyttämiseen tarvittaisiin tutkijan lisäksi myös muita organisaation sisällä toimivia henkilöitä objektiivisen tutkimustuloksen saamiseksi. EFQM-mallin soveltamisen tarkoituksena tässä tutkimuksessa on tarjota organisaation käyttöön selkeä esimerkki siitä, kuinka sen sisäistä laatua voisi kuvata. Myös kuvaamisen laajentaminen koko mallin kattavaksi lienee mahdollista, vaikka se tässä yhteydessä rajautuukin tutkimuksen ulkopuolelle.

4. Jyväskylä Sinfonia

Jyväskylä Sinfonia, Jyväskylän 38-henkinen kaupunginorkesteri, työskentelee tyypillisen suomalaisen sinfoniaorkesterin tavoin kahden eri johtajan vetämänä: orkesterin hallinnollisesta johtamisesta vastaa intendentti ja taiteellisesta ylikapellimestari. Muusikot ovat hallinnollisesti intendentin alaisuudessa, mutta taiteellisissa asioissa ylikapellimestarin käskettävissä. Jyväskylä Sinfonian hallintohenkilökuntaan kuuluu intendentin lisäksi ainoastaan viestintä- ja markkinointipäällikkö. Orkesterin apulaisintendentti, jonka toimi lakkautettiin vuoden vaihteessa, oli tutkimuksen toteuttamishetkellä vielä orkesterin palveluksessa. Orkesterin käytännön järjestelyistä, esimerkiksi nuotistosta ja tavaroiden kuljetuksesta, vastaa järjestäjä.

Muusikkojen hallinnollinen edustajisto, kaksivuotiskausiksi valittu orkesterivaltuuskunta, toimii yleisellä vaalilla valitun puheenjohtajansa johdolla vastaten muusikkojen äänen kuuluvuudesta orkesterin johdolle. Valtuuskunnan puheen-

johtaja toimii myös jäsenenä orkesterin johtoryhmässä yhdessä taiteellisen ja hallinnollisen johtajan, viestintä- ja markkinointipäällikön sekä yhden muusikon kanssa. Ylikapellimestarin apuna toimivassa ohjelmatoimikunnassa muusikot saavat vaikutusmahdollisuuden tuleviin ohjelmanvalintoihin.

Jyväskylä Sinfonian toiminnan tavoitteita kuvaava "visio" on "Korkealaatuisen ja monipuolisten musiikkielämysten tuottaminen", jota selkiytetään ja konkretisoidaan vielä tarkemmin kolmella määritelmällä:

1. Säännöllinen konserttitoiminta Jyväskylän seudulla
2. Orkesteri osana yhteiskuntaa
3. Kansainvälinen toiminta

Vision kaksi ensimmäistä kohtaa ovat nähtävissä asiakaslähtöisinä toimintoina, mutta kolmas enemmänkin orkesterin omana kunnianhimon kohti taiteellisesti korkeatasoisempaa työskentelyä. Jyväskylä Sinfonia pyrkii siis toimimaan palvelujen tuottajana asiakaslähtöisesti, mutta kuitenkin omia tarpeitaan unohtamatta (Vuokko 2004). Orkesteri tavoittelee visiotaan selkeiden strategioiden kautta. Se konsertoi kotikaupungissaan kuukausittain keskimäärin kolme kertaa. Konsertit järjestetään pääsääntöisesti kaupunginteatterissa, joka on osoittautunut liian pieneksi Jyväskylä Sinfonian nykyisille yleisömäärille (ks. Itäranta 2007a). Jyväskylä Sinfonia konsertoi säännöllisesti myös maakunnassa.

Nykyisen ylikapellimestarinsa, ranskalaisen huilistin Patrick Gallois'n johdolla Jyväskylä Sinfonia on aloittanut säännöllisen levytystyön levy-yhtiö Naxokselle. Jyväskylä Sinfonian kansainvälistymistoimintaan kuuluu levytystoiminnan ohella myös säännöllinen kiertuetoiminta ulkomailla, joista kohteista mainittakoon mm. Japani, Ranska, Espanja, Viro ja Norja. Ulkomailla konsertoidessaan ja äänitteillään Jyväskylä Sinfonia esiintyy Sinfonia Finlandia -nimisenä (ks. <http://www.jyvaskylasinfonia.fi>).

Jyväskylä Sinfonian tulevaisuuden yhtenä suurimmista haasteista lienee se, kuinka saataisiin orkesteri toimimaan työyhteisönä siten, että kaikki sen työntekijät pystyisivät ja haluaisivat antaa sataprosenttisen työpanoksensa yhteisölle mahdollistaen näin orkesterin kehittymisen maksimaaliseen laatuun ja erinomaisuuteen. Tämä Jyväskylä Sinfonian toiminnasta hahmotettava keskeinen haaste koskee luonnollisesti monia muitakin vastaavia organisaatioita ja kulttuuri-instituutioita, mikä mahdollistaa tässä yhteydessä saavutettujen tulosten laajemman soveltamisen (ks. kohta 8.).

5. Menetelmät ja toteutus

Tässä tapaustutkimuksessa sovellettiin triangulaatiota, jossa tietoa hankitaan niin kvantitatiivista kuin kvalitatiivista tutkimusotetta hyödyntäen. Voidaan puhua aineisto- ja menetelmätriangulaatiosta (Janesick 2000: 391; Eskola & Suoranta 1998: 69–71): tutkimusaineisto haetaan useista lähteistä ja tutkimus-

menetelminä käytetään sekä kvantitatiivista kyselytutkimusta, kvalitatiivisia haastatteluja sekä vankkaa kokemukseräistä tietoa organisaation toiminnasta. Laadullisia menetelmiä käytetään muun muassa Jyväskylän Sinfonian hallinto- ja henkilöstön haastattelujen analysoinnissa ja määrällisiä menetelmiä muusikoille teetetyn kyselyn tilastollisessa analyysissä. Erilaisten tilastojen, tunnuslukujen ja asiakirjojen käyttö laajentaa edelleen tutkimuksen kvantitatiivista osuutta ja tutkijan monivuotiseen muusikonkokemukseen perustuvat näkemykset puolestaan tutkimuksen kvalitatiivista osuutta.

Jyväskylä Sinfonian sisäisen laadukäsitteen auditoinnilla tarkoitetaan niiden prosessien ja menetelmien selvittämistä, joiden uskotaan tuottavan laatua ja joilla laatu on saavutettu (Dill 1998, 70). Auditointiin sisältyvät edellä mainittujen kysely- ja haastattelututkimusten lisäksi myös asiaan liittyvää tietoutta useista eri lähteistä, muun muassa erilaisista asiakirjoista, aikaisemmista ilmapiirikartoituksista ja henkilöstökyselyistä. Myös erilaiset orkesterista laaditut tilastot ja vuosikertomukset antavat tarpeellista lisätietoa. Myös auditointia seuranneessa EFQM-mallia sovellettaessa hyödynnettiin kysely- ja haastattelutulosten lisäksi kaikkea orkesterista kerättyä ja sitä kuvaavaa tietoa kuten tilastoja, raportteja ja muita faktoja. Tutkimuksessa käytettiin myös tutkijan musiikkiteorian lisensiaatintutkimusnäkökulmana valmistunutta Jyväskylän Sinfonian historiaa kartoittavaa tutkimusta (Korhonen 2005).

Jyväskylä Sinfonian sisäistä viestintää ja toiminnan laadun ymmärtämistä selvitettiin kokonaistutkimuksena puolistrukturoidun, muusikoille suunnatun kyselykaavakkeen avulla (ks. Korhonen 2007). Auditointilomake pohjautui soveltaen 1970-luvulta peräisin olevaan suhteelliseen vanhaan, mutta yhä validiin Wiion OCD-menetelmään, 2000-luvun Tukiaisen käsityksiin viestintäilmastosta sekä Suomessakin paljon käytettyyn laadunarviointityökaluun, EFQM-malliin. Wiion OCD-menetelmän pohjalta pyrittiin selvittämään työ- ja viestintätyytyväisyyttä, viestintäkanavien määrää, tehokkuutta ja viestinnän kehittämistä yleensä. Tukiaisen malli lisäsi edellisiin motivaation ja sitoutumisen aspektit. Erityisasemaan haluttiin nostaa EFQM -malli, jonka pohjalta tutkittiin edellisten aiheiden lisäksi orkesterin johtajuutta, strategioita ja toimintatapoja sekä resurssien prosessin toteuttamiseksi eli, orkesteri-instituution tapauksessa, konsertin valmistamiseksi. Kyselykaavaketta laadittaessa apuna käytettiin mm. tunnettua ICA (International Communication Association) -kyselyä (Hargie & Tourish 2000: 313–332) sekä erään virolaisen International University Concordia Audentes -yliopiston työntekijöiden asenteita mittaavaa auditointikyselyä (Oder & Sarapuu 2004; Tampere 2006a; Tampere 2006b).

Kysymykset ryhmiteltiin analysoinnin helpottamiseksi, edellä mainittuja esimerkkejä soveltaen, kymmeneen kysymysosoon, joissa kussakin on vähintään viisi, maksimissaan 24 kysymystä. Taustakysymyksiä oli vain kolme: vastaajan sukupuolta, ikää ja toimintavuosien määrää kohdeorganisaatiossa kartoittavat. Vastaajan omaa instrumenttia tai hierarkkista asemaa organisaatiossa koskevat kysymykset jätettiin pois olettaen, että ne vähentäisivät oleellisesti tutkimuksen luottamuksellisuutta; onhan Jyväskylä Sinfonia pieni organisaatio, josta yksilöt

ovat helposti kyseisillä tiedoilla tunnistettavissa. Kaiken kaikkiaan kyselyssä oli kysytoista kysymysosiota ja niissä kysymyksiä yhteensä 139.

Kysymykset olivat enimmäkseen viisiportaiseen Likert-asteikkoon perustuvia tai kolmiportaisia kyllä–ei–en osaa sanoa -kysymyksiä. Myös semanttista differentia eli seitsemänportaista adjektiiviparivertailua, käytettiin yhdessä organisaation työtyytyväisyyttä mittaavassa kysymysosiossa. Avoimia kysymyksiä liitettiin mukaan lisätietoa tuomaan yhteensä kymmenen. Muutama kysymys kyselyssä oli samoja kuin Jyväskylän kaupungin henkilöstökyselyssä (2006). Tämän valinta tehtiin edes jonkinasteisen vertailuaseman aikaansaamiseksi orkesterin ja kaupungin muiden organisaatioiden välille. Kysely testattiin suppealla pilottitutkimuksella ennen varsinaisen kyselyn suorittamista. Pilottitutkimuksen avulla pystyttiin paitsi korjaamaan muutamien kysymysten muotoilua, myös määrittelemään se aika, joka keskimäärin kului kyselyn täyttämiseen. Lomakkeen täyttivät kaikki orkesterin vakituiset muusikot sekä sen määräaikaisiin toimiin ja pitkäaikaisiksi sijaisiksi kiinnitetyt, joita kyselyn toteuttamishetkellä orkesterissa työskenteli neljä (n=35, joista miehiä 21 ja naisia 14). Kyselylomake käännettiin Jyväskylä Sinfonian viittä ulkomaalaista muusikkoa varten englannin kielelle.

Muusikkojen kyselytutkimuksen tuloksia täydennettiin hallintohenkilöstölle teetettyjen teemahaastattelujen eli puolistrukturoitujen (ks. Hirsjärvi & Hurme 2001: 47–48) haastattelujen avulla. Kaikkia orkesterin vakituisen hallintohenkilöstöön kuuluvia jäseniä eli ylikapellimestaria, intendenttiä, apulaisintendenttiä sekä viestintä- ja markkinointipäällikköä haastateltiin erikseen. Teemoittelultaan Jyväskylä Sinfonian hallintohenkilökunnan haastattelut mukailivat kyselytutkimusta.

6. Aineiston analysointi

Kyselyn tulokset esitetään frekvensseinä ja suhteellisina osuuksina (%) sekä keskiarvoina (ka) ja keskihajontoina (sd). Keskiarvojen luottamusvälit laskettiin käyttäen bootstrap-menetelmää. Työssäolovuodet ja ikä ryhmiteltiin uudelleen: työssäoloaika kahteen luokkaan (0–10 ja >10 vuotta) ja ikä kahteen luokkaan (<45 ja 45 vuotta täyttäneisiin). Aineistosta muodostettiin yhteensä kuusitoista summamuuttujaista ulottuvuutta tutkijan tavoitteiden ja käsiteanalyysin perusteella tässä tutkimuksessa määriteltyjä laadun osatekijöitä sisältöineen mahdollisimman hyvin kuvaaviksi (ks. Taulukko 1). Koska lomakkeen kysymysten ryhmittely sellaisenaan ei sisältänyt kaikkia tämän tutkimuksen kohteena olevia laadun osatekijöitä, muutama puuttuva ulottuvuus saatiin aikaan yhdistelemällä haluttuja aihepiirejä mittaavia kysymyksiä toisiinsa. Koska eri ulottuvuudet sisälsivät erimäärät osioita, ulottuvuudet standardisoitiin vaihteluvälille 1–5. Ulottuvuuksien sisäinen yhtenevyys (konsistenssi) arvioitiin käyttäen Cronbachin alfaa. Ryhmien välisten erojen tilastollinen merkitsevyys laskettiin käyttäen permutaatio-testiä (Good 2005). Sukupuolten välisten erojen tilastollisissa testauksissa vakioitiin työvuosien määrä.

Ulottuvuus	Kysymysten lukumäärä	Lomakkeen kysymykset	Konsistenssi *
Työympäristö	2	1b10, 9a5	0,40
Palkka	3	1b6, 4a1, 4a2	0,86
Tehokkuus	3	4a1, 4a2, 6c4	0,72
Tulevaisuus	3	8a8, 8a9, 9a8	0,68
Ammattitaito	4	1b8, 4a1, 5a6, 9a9	0,56
Vaikutusmahdollisuus	5	3a4, 3a6, 6b7, 6d5, 6d6	0,62
Tasapuolisuus	5	3a3, 3a8, 4a8, 4a9, 6b7	0,75
Työtyytyväisyys	12	1b.., 6b10, 6d10	0,81
Vuorovaikutus	8	2b.., 3a7, 3a8	0,82
Viestintä	15	1b3, 2a.., 3a1, 3a2, 3a3, 3a5, 3a6	0,83
Johtaminen:			
Taiteellinen	11	1b2, 6d..	0,87
hallinnollinen	10	1b1, 6b..	0,86
Luottamus	6	2b2, 6b1, 6b2, 6b9, 6d8, 6d9	0,54
Ilmapiiri	4	1b5, 2b1, 3a8, 4a10	0,80
Motivaatio	11	4a1, 9a..	0,70
Arvostus	3	6b8, 9a6, 9a10	0,50

*Cronbachin alfa

Taulukko 1. Käytettyjen ulottuvuuksien kysymykset ja niiden konsistenssi.

Avoimien kysymysten tarkoituksena oli tuoda kyselyn aihepiiriin lisätietoa. Muusikot vastasivat niihin erittäin aktiivisesti: jopa noin kaksi kolmasosaa kommentoi kysytyjä asioita myös vapaasti. Tutkimustuloksia kuvatessa pyrittiin huomioimaan myös avoimiin kysyksiin saadut vastaukset. Haastatteluaineiston analysoinnin helpottamiseksi kaikki haastattelut litteroitiin. Haastattelujen analysoinnissa ei nähty aineiston pienen koon vuoksi kuitenkaan tarpeelliseksi käyttää erityisiä analyysiohjelmiä, vaan tyydyttiin huolelliseen aineistoon perehtymiseen ja teemoitteluun.

EFQM-mallin soveltaminen

EFQM-mallin soveltamisessa käytettiin edellisten kysely- ja haastattelututkimusten tulosten lisäksi Jyväskylä Sinfoniasta kerättyjä faktoja (mm. erilaiset luettelot: konsertit, kiertueet ja levytykset), tilastoja (muun muassa yleisötilastot, henkilöstön vaihtuvuustilastot, poissaolot) ja muita tunnuslukuja (budjetit, rahoitussuunnitelmat, projektit). Myös organisaation historiaselvitystä, toiminnan kuvausta ja organisaatiomallia hyödynnettiin. Merkityksensä saivat niin ikään tutkijan omat, objektiivisuuteen pyrkivät, mutta ehkä tiedostamattomasti osin subjektiivisetkin käsitykset organisaatiosta. Eri arviointiosuuksien tarkemat erittelyt saatiin EFQM-mallin soveltamisohjeista muutamia eri internet-sivustoja soveltuvin osin hyödyntäen (ks. <http://cgi.qualitas-fennica.fi/artikkelit/efqmuudistui2003.html>; <http://www.laatukeskus.fi>; <http://cgi.qualita-fennica.fi/efqm2003iso2000vertailu.html>).

EFQM-mallin arviointiohjeistuksessa ensimmäistä, *johtajuutta* arvioivaa osiota, lähestyttiin sovelluksessa neljän eri näkökulman kautta, joita vielä syvennettiin alakysymyksin. Kuvausta tehtiin siitä, miten johtajat 1) näyttävät suunnan ja toimivat erinomaisuuden kulttuurin esikuvina, 2) osallistuvat johtamisjärjestelmän kehittämiseen, 3) vahvistavat ja tukevat erinomaisuutta edistävää kulttuuria organisaatiossa ja 4) tunnistavat muutostarpeet ja saavat aikaan muutoksia organisaatiossa.

Toista osiota, *toimintaperiaatteita ja strategioita* kuvattiin neljästä näkökulmasta: miten toimintaperiaatteet ja strategiat 1) perustuvat sidosryhmien nykyisiin ja tuleviin tarpeisiin ja odotuksiin, 2) perustuvat mittaamisesta saatuun tietoon, tutkimuksiin, oppimiseen ja parhaisiin käytäntöihin, 3) kehitetään, arvioidaan ja pidetään ajan tasalla ja 4) viestitään ja toteutetaan keskeisten prosessien kautta.

Kolmatta osiota, *henkilöstöä* kuvattiin viiden näkökulman kautta. Selvitystä tehtiin siitä, miten 1) henkilöstövoimavaroja suunnitellaan, 2) henkilöstön tietämys ja osaaminen tunnistetaan, kehitetään ja ylläpidetään, 3) henkilöstön osallistumista edistetään ja henkilöstöä valtuutetaan, 4) organisaatiossa käydään vuoropuhelua ja 5) henkilöstölle annetaan tunnustusta, palkitaan ja huolehditaan sen hyvinvoinnista.

Neljättä osiota, *kumppanuuksia ja resursseja* olisi pitänyt ohjeistuksen mukaan kuvata viiden näkökulman kautta, mutta näistä ensimmäinen, kumppanuuksia käsittelevä osio, rajautui tämän tutkimusasetelman ulkopuolelle. Jäljelle jääneet näkökulmat olivat kuvailut siitä, miten hallitaan 1) taloudellisia resursseja, 2) rakennuksia, laitteistoja ja materiaaleja, 3) teknologiaa ja 4) tietoa, tietämystä ja tietopääomaa.

Viidettä osiota, *prosesseja* selviteltiin niin ikään viidestä eri näkökulmasta, joista viimeinen, asiakassuhteiden hallinta ja kehittäminen, rajautui tutkimuksen ulkopuolelle. Jäljelle jääneet näkökulmat olivat kuvaukset siitä, miten 1) prosesseja suunnitellaan ja hallitaan systemaattisesti, 2) prosesseja parannetaan innovatiivisesti, 3) tuotteita suunnitellaan ja kehitetään sekä 4) tuotteita tai palveluita tuotetaan, toimitetaan, tuetaan ja huolletaan.

Mallin kuudes, *asiakastuloksia* kuvaileva osio rajautui kokonaisuudessaan tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Seitsemättä osiota, *henkilöstötuloksia*, tarkasteltiin kahdesta eri näkökulmasta. Näitä olivat kysymykset siitä, millaisia ovat 1) henkilöstön omat näkemykset sekä 2) sisäiset mittarit ("esimiesten silmin"). Mallin kahdeksatta osiota, *yhteiskunnallisia tuloksia* kuvattiin ainoastaan yhden kysymyksen kautta. Se oli selvitys siitä, millaisia ovat 1) sisäiset mittarit ("omin silmin").

Yhteiskunnan omat näkemykset meistä -kysymys rajautui tutkimuksen ulkopuolelle.

EFQM-mallin viimeinen, yhdeksäs osio, jossa kuvaillaan *keskeisiä suorituskäytöksiä*, rajautui niin ikään tässä yhteydessä käsitellyn ulkopuolelle.

7. Keskeisimmät tulokset ja päätelmät

Kvalitatiivisen ja kvantitatiivisen tutkimuksen tulokset ja vertailut

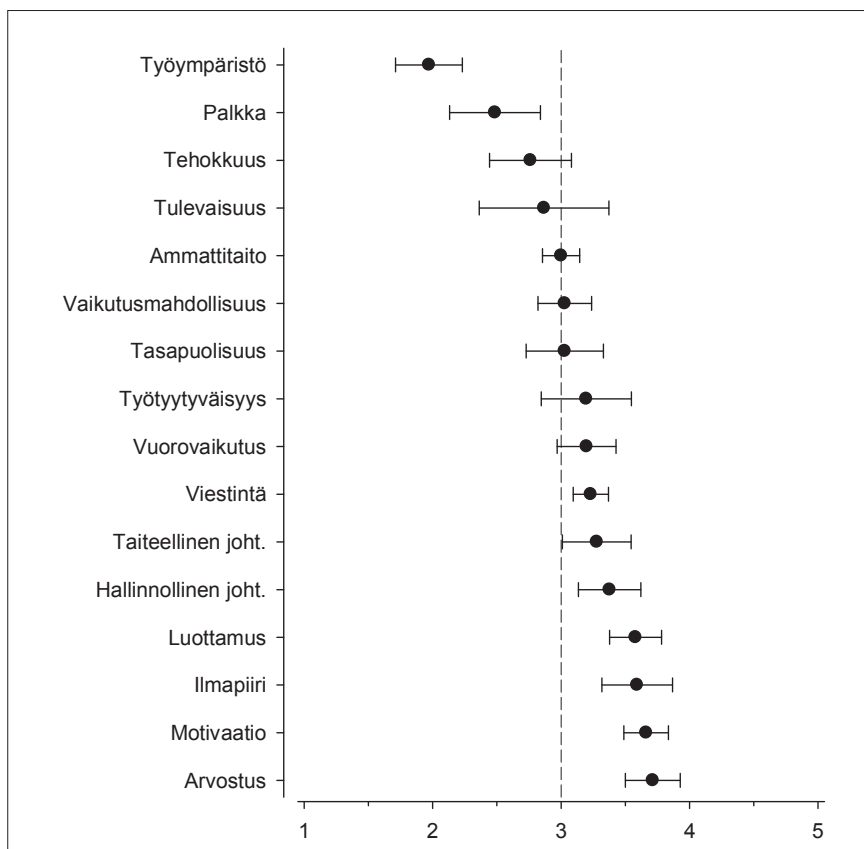
Tilastollisen käsittelyn tuloksena syntyi selkeä kuva muusikkojen kokemasta orkesterin sisäisestä laadusta. Yleisenä huomiona voidaan havaita, että muusikot kokivat oman organisaationsa sisäisen laadun monin osin huonommaksi kuin kaupungin sivistystoimen muissa organisaatioissa keskimäärin koettiin (ks. Jyväskylän kaupungin henkilöstökysely 2006). On tosin huomioitava, että mitarit, joilla asioita kyseltiin kaupungin henkilöstökyselyssä ja tässä orkesterille sovelletussa kyselyssä, poikkesivat toisistaan jonkin verran. Toisaalta kuitenkin täsmälleen samojakin kysymyksiä kyselyissä oli lukuisia ja aihepiirit vastasivat pitkälti toisiaan. Myös saatujen tulosten väliset erot orkesterin ja sivistystoimen välillä olivat osin niin suuria, että jonkinlaista rinnastusta, ainakin yleisellä tasolla, voitaneekin tulosten välillä tehdä. (Ks. Taulukko 2.)

Ulottuvuus	Organisaatio	
	Jyväskylä Sinfonia	Jyväskylän kaupunki, sivistystoimi
Vuorovaikutus	3,19	3,90
Viestintä	3,23	3,42
Tasapuolisuus/Tasa-arvo	3,03	4,39
Palkkaus	2,48	3,05
Työn puitteet	1,97	3,32

Taulukko 2. Jyväskylän kaupungin sivistystoimen ja Jyväskylä Sinfonian vertailu eräiden ulottuvuuksien välillä.

Tapaustutkimuksen ensimmäiseen tutkimuskysymykseen muusikkojen käsityksistä orkesterin sisäisestä laadusta saadaan tarkennettu vastaus alla olevassa kuvasta (ks. Kaavio 2), jossa esitellään pääpiirteittäin muusikkokyselyn keskeisimmät tulokset. Graafin avulla pyritään havainnollistamaan tulokset kokonaisuudessaan, mutta vain tärkeimmät niistä poimitaan tarkemman pohdinnan kohteiksi tekstiin.

Kaikista korkeimman arvion sai arvostusulottuvuus ($ka=3,71$ [$sd=0,59$]), joka pitää sisällään orkesterimuusikkojen arvostuksen toisiaan kohtaan sekä arvostuksen esimies-alaisuusteissa. Ulottuvuuksista myös motivaatio (3,64 [0,51]), luottamus (3,58 [0,59]) ja ilmapiiri (3,49 [0,80]) saivat suhteellisen hyvät arviot. Huonoimman keskiarvon (1,97 [0,76]) sai työympäristö. Tutkimustulokset vahvistivat palkka-ulottuvuuden (2,49 [1,03]) osalta suomalaisista palkansaajista saatuja tuloksia: heistä suurin osa ei ole tyytyväinen palkkansa määrään tai

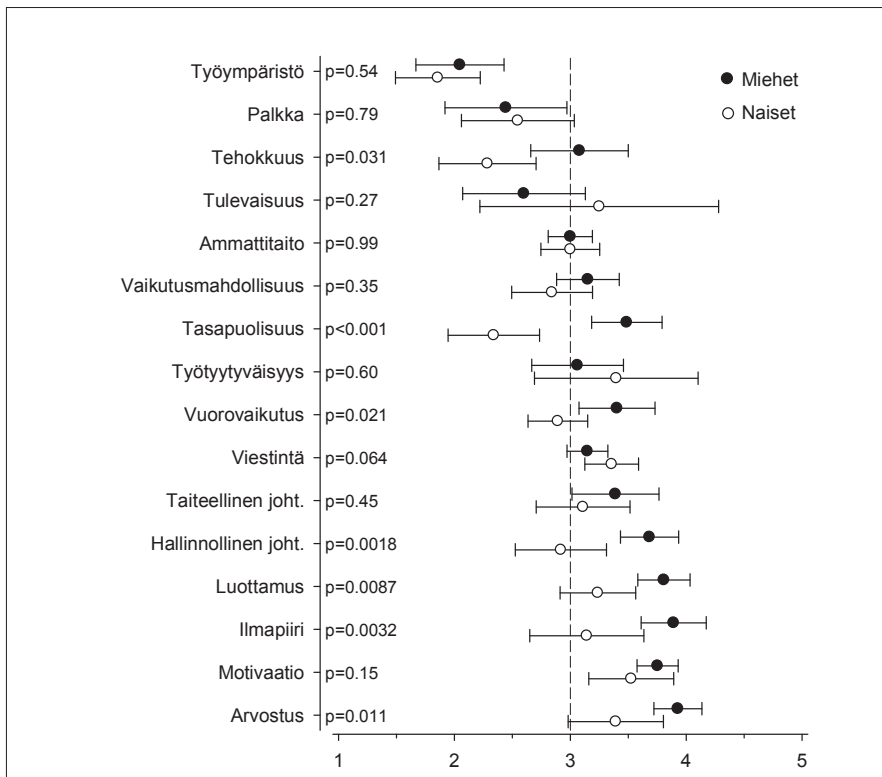


Kaavio 2. Tutkittujen ulottuvuuksien keskiarvot ja niiden 95%:n luottamusvälit.

sen määräytymisperusteisiin (Tampere 2006a). Palkkaus sai huonoimman keskiarvon (2,89) myös Jyväskylän kaupungin henkilöstökyselyssä (2006).

Tehokkuus- (2,76 [0,93]) ja tulevaisuus- (2,87 [1,45]) ulottuvuuksien saamat huonohkot arvot, jotka molemmat jäivät keskiarvolta reilusti alle kolmen, herättävät erityisen huomion. Yhtälailla huomio kiintyy myös em. ulottuvuukisen suureen hajontaan. Myös ammattitaito- (3,00 [0,42]), vaikutusmahdollisuus- (3,03 [0,61]) ja tasapuolisuus- (3,03 [0,88]) ulottuvuudet saivat tutkimuksessa varsin keskinkertaiset keskiarvot. Hieman yli kolmen keskiarvoikseen saivat työtyytyväisyys- (3,20 [1,02]), vuorovaikutus- (3,20 [0,67]), viestintä- (3,23 [0,40]), taiteellinen johtaminen- (3,28 [0,78]) ja hallinnollinen johtaminen- (3,38 [0,71]) ulottuvuudet.

Toiseen tutkimuskysymykseen, jossa selviteltiin muusikkojen käsitysten mahdollista keskinäistä eroavaisuutta, vastaus löytyy seuraavista kahdesta kuvasta, joissa tutkitut ulottuvuudet on esitetty sukupuolen ja työssäolovuosien mukaisesti. Naisten ja miesten väliset käsityserot orkesterin toiminnasta ja siihen liittyvistä asioista olivat huomattavat (ks. Kaavio 3). Tasapuolisuus-, tehokkuus-, vuorovaikutus-, ilmapiiri- ja johtamisulottuvuuksien kohdalla nuo erot olivat poikkeuksellisen suuret. Vaikka naiset olivatkin arvioinneissaan yleensä

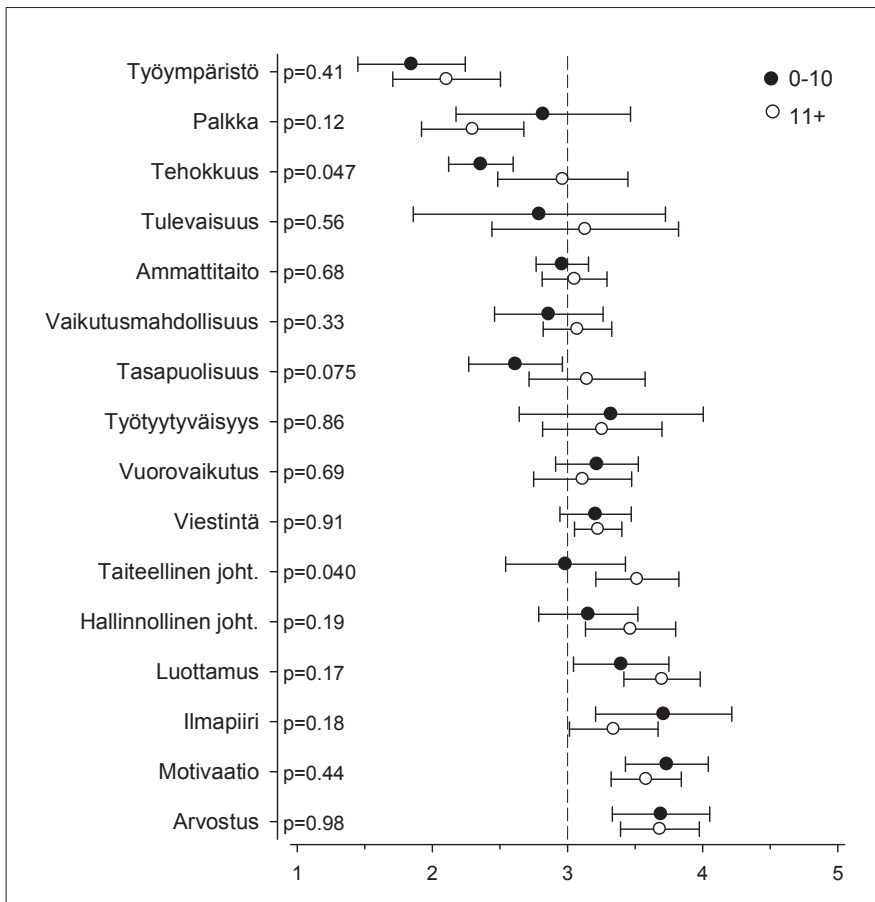


Kaavio 3. Ulottuvuuksien keskiarvot ja niiden 95%:n luottamusvälit miehillä ja naisilla. Tilastollisessa testauksessa työssäoloaika vakioitu.

miehiä huomattavasti kriittisempiä, silti heidän arvionsa tulevaisuudesta sekä työtyytyväisyydestä olivat miesten tuloksia korkeampia.

Jonkin verran eroavuutta ilmeni myös orkesterissa vähemmän aikaa (0–10 vuotta) ja jo vuosia (>10 vuotta) työskennelleiden muusikkojen käsitysten välillä (ks. Kaavio 4). Naisten lailla myös orkesterissa vähemmän aikaa soittaneet olivat arvioinneissaan siellä pidempään työskennelleitä kriittisempiä.

Haastattelujen tulokset noudattivat pääsääntöisesti samoja linjoja kyselyn tulosten kanssa. Hallintohenkilöstön mielipiteissä painottuivat luonnollisesti enemmän orkesterin hallinnolliset asiat, kun taas muusikot keskittyivät enemmän taiteellisten asioiden käsittelyyn. Sukupuolierot käsityksissä näyttivät myös ilmeisiltä. Tulosten vertailu yksityiskohtaisesti oli vaikeaa jo käytettyjen tiedonkeruumenetelmienkin erilaisuudesta johtuen: kyselyn antama tieto oli avointen kysymysten antia lukuun ottamatta kvantitatiivista ja haastattelujen kvalitatiivista. Tulosten vertailussa oli tässä tapauksessa siis tosiasioihin perustuva, vahva tulkinnallinen ote. Tutkimuksen kysymyskohtaisia tuloksia tässä sen tarkemmin käsittelemättä voidaan todeta niiden tuovan varsin helposti käytäntöön sovellettavaa tietoa monista orkesterin sisäisistä asioista organisaation laatutyötä selkiyttämään.



Kaavio 4. Ulottuvuuksien keskiarvot ja niiden 95%:n luottamusvälit työssäolo-
vuosien keston mukaisesti.

EFQM-sovelluksen keskeinen anti

EFQM-mallisovellutuksella saatiin monipuolinen käsitys Jyväskylän Sinfonian sisäisestä laadusta. Mallin avulla voitiin nähdä selkeästi Jyväskylän Sinfoniasta ne asiat, mitkä toimivat hyvin ja missä on vielä kehittämisen varaa. Koska tietoinen laatu työ on vasta aluillaan orkesterissa, jokaiselta tämän tutkimuksen sisältöön kuuluvalla arviointialueella löytyi vielä parannettavaa. Seuraavassa yhteenvedossa luetellaan Jyväskylän Sinfonian sisäisen laadun vahvuuksia ja heikkouksia tarkastelemalla niitä arviointialueittain.

Johtajuus-arviointialueissa kuvattiin erikseen Jyväskylän Sinfonian hallinnollista ja taiteellista johtamista. Hallinnollinen johtaminen toimii pitkälti totuttujen toimintatapojen varassa, *laissez faire* -menetelmällä, luottaen asioiden taipumukseen järjestyä. Hallinnollisen johtamisen eduksi luetellaan luottamuksen herättävyys, inhimillisuus ja tasapainoisuus, jota se edustaa, ja jolla se lisää orkesterin työntekijöiden turvallisuuden tunnetta. Keskeisimmäksi orkesterin kehityskohteeksi hallinnollisen johtajuuden arviointialueelta nousi epäilykset-

tä työntekijöiden ei-tasapuoliseksi kokema kohtelu, mikä näkyi erityisesti naisten sekä alle yksitoista vuotta orkesterissa työskennelleiden muusikkojen mielipiteissä. Ongelman korjaaminen vaatii paitsi hallinnollisen johtajan itsearviointia, myös laajaa keskustelua yhteisössä sekä paljon aikaa: perinteiseen maskuliiniseen organisaatiokulttuuriin iskostuneiden käsitysten ja toimintatapojen muuttaminen on todella hidasta. Hallinnolliselta johtajalta toivottiin myös keskustelun ja viestinnän avoimuuden kehittämistä sekä kehityskeskustelujen säännöllistämistä tavoiteseurantoineen. Palautteen antamista ja aktiivisuuttakin orkesterin hallinnollinen johtaja voisi tulosten mukaan lisätä huomattavasti.

Taiteellisen johtajuuden arviointiosiossa parhaiten toimivaksi osoittautui oli tarkoituksen ja suunnan näyttämisen alue. Ylikapellimestarilla on selkeä näkemys siitä, mihin orkesteri pyrkii ja toiminnassaan hän tavoittelee innostuneesti ja sinnikkäästi noita tavoitteitaan. Jyväskylä Sinfonian ylikapellimestari on siis tutkimuksen perusteella hyvä muutosjohtaja. Muusikot eivät kuitenkaan kokee orkesterin ylikapellimestarin työskentelytapaa riittävän tehokkaaksi. Jyväskylä Sinfonian muita Suomen orkestereita pitempi päivittäinen harjoitusaika tuo jaksamisongelmia muusikoille, erityisesti, kun he kokevat, ettei työskentely ole tuona aikana niin tehokasta kuin se parhaimmillaan voisi olla ja kuin se joidenkin muiden kapellimestareiden kanssa on. Tuo tuntemus yhdessä väsymyksen ja harjoitussalin huonon ilmanvaihdon kanssa kalvaa orkesterin muuten suhteellisen korkeaa työtyytyväisyyttä, motivaatiota ja sitoutumistakin.

Toimintaperiaatteet ja strategia -arviointialueesta todettakoon, että visio ja strategiat on orkesterissa määritelty selkeästi ja jalkautettu hyvin orkesterin toimintaan. Toiminnan tuloseurantaa tehdään jonkin verran, mutta sen vaikutus orkesterin työskentelyn ennakointiin koetaan varsin vähäiseksi. *Henkilöstö*-arviointialueen vahvuutena on työntekijöiden korkea motivaatio ja sitoutuminen työhönsä sekä työyhteisöön. Muusikot osaavat ammattinsa hyvin. Orkesteri hyödyntää tuota osaamista kuitenkin varsin vähän, vaikka joitakin sen omia muusikkoja orkesterin solisteina käytetäänkin. Jyväskylä Sinfonian henkilöstön kehittäminen ja koulutus koetaan tulosten mukaan puutteelliseksi. *Kumppanuudet ja resurssit* -arviointialueella käsiteltiin tämän tutkimuksen yhteydessä ainoastaan orkesterin resurssija, joista taloudellisten resurssien määrä on kuta-kuinkin vakio vuositasona. Orkesterin aineettomat resurssit, esim. osaaminen ja asenteet ovat hyvät. *Prosessien* laadukkuus edellyttää sen osa-alueiden ennakosuunnitelman mukaista toimintaa. Jyväskylä Sinfoniolla nuo ennakosuunnitelmat tehdään tulosten mukaan usein kiireessä ja liian myöhään, mikä näkyy viime hetken muutoksina sekä orkesterin konserttiohjelmissa sekä muusikkojen työlistassa. *Henkilöstötulokset*-arviointialueen keskeisimmät tulokset tulivat jo mainituiksi aikaisemmissa yhteyksissä. Näistä kaksi tärkeintä ovat epäilyksettä sukupuolen ja työssäolovuosien merkitys tehokkuuden ja tasapuolisuuden kokemiseen. Myös keskustelukulttuurin muuttaminen avoimemmaksi sekä viestinnän terävöittäminen lienevä tärkeitä Jyväskylä Sinfonian kehittämiskohteita tulevaisuudessa.

8. Pohdinta

Tuloksiin perustuvia kehittämisehdotuksia

Kansainvälisiin tutkimustuloksiin verraten Jyväskylä Sinfonialla näyttäisi olevan tämän tutkimuksen perusteella erinomaiset mahdollisuudet kehittyä laadukkaaksi orkesteriksi; Jyväskylä Sinfonialla on potentiaalia menestyä myös tulevaisuuden dynaamisessa maailmassa. Orkesterin peruslähtökohta pääasiallisesti klassisen musiikin palvelujen tuottamiseen on motivoitunut ja innostunut. Organisaation työntekijät ovat sitoutuneet työhönsä ja valmiita joustavaan työntekoon voimiaan säästelemättä. Jyväskylä Sinfonian tärkeimmät edellytykset kehittymiselle vaikuttavat siis olevan kunnossa.

Boernin ja von Streitin (2007) tutkimustulokset vahvistavat käsitystä siitä, että mitä paremmat ovat kapellimestarin ihmissuhdetaidot sekä muusikkojen yhteistoiminta, sitä parempi on orkesterin taiteellinen laatu. Myös transformationaalisen johtamisen edut orkesterin laadulle on todettu useammassa orkesteritutkimuksissa (Atik 1994; Amstrong & Amstrong 1996). Jyväskylä Sinfonian ylikapellimestari on tällainen vastuuta jakava transformationaalinen kapellimestari, jonka ihmissuhdetaidot ovat hyvät. Myös orkesterin ilmapiiri on tutkimustulosten mukaan hyvä, joten Jyväskylä Sinfonian mahdollisuuksista kehittyä huippuorkesteriksi ei luulisi olevan tällä perusteella epäilyksiä. Tosin Allmendingerin kollegoineen (1996) esittelemät, jo tässä tutkimuksessa aiemmin esitellyt tutkimustulokset, joiden mukaan orkesterin laatuun vaikuttavat positiivisesti ensinnäkin vahva hallinnollinen johtajuus (vrt. Powell 1995: 22), toiseksi taiteellisen johtajan asuminen paikkakunnalla ja kolmanneksi nuoret, työhönsä sitoutuneet muusikot, eivät kaikilta osin tue esitettyä oletusta Jyväskylä Sinfonian erinomaisista tulevaisuusnäkyistä. Työntekijöiden puutteellisen kehittämisen ja koulutuksen voidaan niin ikään todeta asettavan esteitä Jyväskylä Sinfonian tulevalle menestykselle (vrt. Boerner et al.: 2004).

Ammatillisen koulutuksen lisäksi orkesterin vuorovaikutus- sekä yhteistyötaitoja tulisi tulosten perusteella pyrkiä parantamaan. Orkesterin ikääntyessä voisi kiinnittää myös entistä huomattavasti enemmän voimavaroja henkilöstön hyvinvoinnista huolehtimiseen ja työssäjaksamisen turvaamiseen. Tällä hetkellä Jyväskylä Sinfonian muusikkojen keski-ikä on noin 44,2 vuotta ja noin kaksi kolmasosaa heistä on jo yli 45-vuotiaita (Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n tilastot 2006). Tulevaisuudessa tarvitaan varmasti keinoja näiden eläkeikää lähenevien työntekijöiden lisääntyvien terveysongelmien huomioonottamiseen työn suunnittelussa ja työjärjestelyissä. Aineettomien resurssien hyödyntämisen tehostaminen lienee myös järkevää yhä paremman laadun saavuttamiseksi; ovathan aineellisten resurssien niukkuus, aineettomien resurssien vähäinen valjastaminen hyötykäyttöön sekä henkilöstön puutteellinen koulutus tutkimustulosten mukaan Jyväskylä Sinfonian selkeitä kehittämiskohteita. Suunnitelmallisuuden ja järjestelmällisyyden lisääminen orkesterin ohjelma- ja ohjelmistosuunniteluun olisi myös tulosten mukaan myös tarpeellista.

Orkestereiden tulevaisuuden kilpailukyky

Orkestereiden tulisi orientoitua entistä voimakkaammin tulevaisuuteen pystyäkseen toimimaan elinvoimaisena dynaamisessa yhteiskunnassa. Niiden tulisi pyrkiä entistä aktiivisempaan otteeseen myös oman toimintansa arvioinnissa löytääkseen paremmin ne kehityskohteet, jotka veisivät niiden prosessuaalista laatua yhä korkeammalle tasolle. Orkestereiden tulisi olla toimintansa suunnittelussa ajan hermolla: niiden täytyisi seurata entistä paremmin tärkeimmän sidosryhmänsä, asiakkaidensa tarpeita ja pyrkiä ennakoimaan myös tulevia. Liiallinen keskittyminen ainoastaan orkesterin omien tarpeiden tyydyttämiseen saattaa sulkea toimijoiden silmät orkesterin kehittymiseltä palvelujen tuottajina. Näiden edellä mainittujen suurten linjausten hallinta edellyttää orkestereiden johtajilta paljon: vain heidän aktiivinen toimintansa ja todellinen sitoutumisensa asiaan mahdollistavat orkestereiden kilpailukyvyyn tulevaisuudessakin.

Yhteiskunnan rakenteiden muutokset koventavat orkestereiden johtamisen vaatimuksia. Orkestereiden hallinnollisilta johtajilta edellytetään tulevaisuudessa yhä laajempaa osaamista. Heillä tulisi olla korkean musiikillisen asiantuntemuksen lisäksi yritysjohtajan taitoja, näkemystä yhteiskunnallisista muutossuunnista, riskinhallintakykyä sekä ennen kaikkea omaa aloitekykyisyyttä, aktiivisuutta sekä luovaa ajattelua orkesterin innovatiiviseen kehittämiseen. Samanaikaisesti heidän tulisi osata käsitellä herkkää ja poikkeuksellisen tunteenomaisesti työhönsä suhtautuvaa taiteilijoiden yhteisöä aistien sen mielenliikkeitä ja ennakoiden sen tarpeita. Yhtenä mielenkiintoisena jatkotutkimuksen aiheena tälle tutkimukselle voidaankin nähdä nimenomaan tuon kulttuuriorganisaation johtamisen vaatimuksiin syventymisen. Millainen olisi erinomainen taideorganisaation hallinnollinen johtaja? Eroaako hän ominaisuuksiltaan yritysjohtajasta, ja jos eroaa, niin miten?

Vaikka tämä tutkimus keskittyikin ensisijaisesti orkesterin sisäisiin tarpeisiin, on tutkimuksen kontribuutio nähtävä kuitenkin laajemmin. Mahdollisimman hyvän asiakaspalvelukyvyyn turvaamiseksi ja sitä kautta myös kilpailukyvyyn lisäämiseksi on orkesterin palvelutuotteen laatua pyrittävä parantamaan kaikin mahdollisin tavoin. Näistä tavoista eräs on palvelun toiminnallisen puolen kehittäminen, joka on tämän tutkimuksen fokuksessa ja johon tutkimuksessa on haettu toimintamalleja ja -ehdotuksia. Tutkimus asemoituu siis suhteellisen kapealle, mutta ehdottoman tärkeälle sektorille orkesterin palvelutuotteen kehittämistyössä.

Tässä tutkimuksessa rakennettiin yksi silta kulttuurin kentältä kohti liike-elämää: erääksi keinoksi kilpailijoista erottautumiseen ehdotettiin toiminnan laadun parantamista liikemaailmasta tunnetun laatutyökalun avulla. Tämän tutkimuksen tärkeimpänä kontribuutiona ei kuitenkaan ole Jyväskylä Sinfonian kehittämistyö sinänsä, vaan ensisijaisesti pyrkimys tarjota kulttuuriorganisaatioille yksi esimerkki siitä, kuinka liike-elämässä hyväksi havaittuja menetelmiä voisi hyödyntää kulttuuri-instituutioissa. Ratkaisuehdotuksia on varmasti monia muitakin, joista parhaan valitseminen lienee mahdotonta. Kokeilujen ja ennen kaikkea vilkkaan käytäntölähtöisen keskustelun avulla löydettäneen ne keinot,

joilla orkesteriorganisaatio pystyy pitämään kiinni omasta sektoristaan ihmisten vapaa-ajasta kilpailevien voimien toimialalla. Pääasia on, että keskustelu asiasta jatkuu.

Tutkimuksen luotettavuudesta

Tutkijan kaksoisrooli ulkopuolisena tutkijana ja tutkittavan orkesterin jäsenenä edellytti, että tutkimuksessa luotettavuuteen kiinnitettiin erityistä huomiota. Jokaisessa vaiheessa varmistettiin aina ulkopuolisilta erityisasiantuntijoilta tutkimusasetelman objektiivisuus. Esimerkiksi kyselyn laatimisessa pyrittiin tietoisesti jättämään tutkijan omat mielipiteet tausta-alalle ja yritettiin löytää kysymyksiin sellainen muoto, joka ei johdattelisi vastaajia tietynlaisten vastausten antamiseen. Asiantuntija-apua antoi tehtävässä Jyväskylän yliopiston yhteisöviestinnän yliassistentti, FT Kaja Tampere. Myös kyselyaineiston analyysi suoritettiin tilastotieteilijä Hannu Kautiaisen avustuksella, millä toimenpiteellä varmistettiin se, että vastauksista saadut tulokset vastasivat luotettavasti annettuja vastauksia.

EFQM-mallin soveltaminen koettiin sen sijaan erittäin ongelmalliseksi: miltei väkisin tutkijan omat kokemukseen perustuvat käsitykset, jotka eivät ehkä aina juontaneet juuriaan suoraan tutkimustuloksista, pyrkivät sekoittumaan tulosten tulkintaan. Mallisovelluksen saamiseksi luotettavuudeltaan vedenpitäväksi arviointi olisi vaatinut tekijöikseen useampia organisaation työntekijöitä, yhtä lailla hallintohenkilöstöä kuin muusikkojakin, joista jokainen olisi voinut kertoa käsityksensä arvioitavista asioista. Näin jälkeensä tarkastellen, ennen tutkimuksen aloittamista tehty ratkaisu karttaa laadun arviointia ja päätyä sen sijaan sen kuvaukseen, oli epäilyksettä varsin viisas. Tästä kriittisestä arvioinnista huolimatta EFQM-mallin sovelluksella on kuitenkin merkityksensä esimerkkinä siitä, kuinka yritysmaailman laatutyökalu on sovellettavissa myös kulttuuriorganisaatioon. Sitä paitsi yrityksissäkin laatutyökalun vaatimat arvioinnit tehdään aina yhdessä, eikä kukaan organisaation työntekijöistä joudu tekemään pisteytyksiä yksinään. Näin toteutettaisiin EFQM-mallin arviointiosioiden pisteytys käytännössä myös sinfoniaorkestereissa.

Tutkimuksen tieteellinen merkitys

Tämä tutkimus tuo uusia näkökulmia tieteellisen orkesteritutkimukseen. Laatu-työ, jonka nimiin on yritysmaailmassa vannottu jo vuosikymmeniä, on kulttuurialan tutkimuksessa ollut vielä melko vähäistä. Tämä kokonaislaatuajatuksen pohjautuva tutkimus laajentaa taiteentutkimukselle uusin, vaikkakin organisaatiotutkimukselle melko tavanomaisin näkökulmin orkesteritutkimusta. Orkesterin laadun kuvaamisen ongelmaan on tutkimuksen avulla pyritty löytämään eräs vaihtoehto konkreetisomalla abstraktia laatu-käsitettä orkesterin toimintaympäristöön sopivaksi.

Tutkimus vahvistaa Henellin (1997) orkesterin käytännöistä lähtevän survey-tutkimuksen tuloksia. Henellin Maalivahtimallin taustalla oleva ajatusmaailma ja tutkimustulokset vastaavat pitkälti tässä tutkimuksessa todettuja, vaikka niihin aivan erilaisia väyliä pitkin kuljettiinkin. Myös Forsblomin (2000) tutkimus-

alueella on tässä selvityksessä liikuttu pohtimalla laadun kuvaamista taideyhteisössä. Forsblomin näkemykseen yhdytään täysin siinä, että vaikka taiteen tekemisessä voidaankin luottaa intuitioon ja inspiraatioon, taideorganisaation johtamisessa sellainen toimintatapa ei kuitenkaan toimi. Taiteen institutionaalistumisen myötä täytyy myös taideorganisaatioiden oppia suunnitelmalliseen työskentelytapaan pärjätäkseen jatkuvasti kovenevassa kilpalussa. Forsblomin tutkimukseen verrattuna tämä tutkimus toisaalta laajentaa samaa näkökulmaa ottamalla tutkimuksen ytimeksi nimenomaan taiteen toimijoiden laatuksenteen ymmärtämisen kuvaamisen, ja toisaalta taas syventää sitä keskittymällä ainoastaan sinfoniaorkesteriorganisaation työntekijöiden käsityksiin laadun määrittelyssä.

Tutkimus täydentää monin tavoin myös muuta suomalaista orkestereiden ja yleensä kulttuuriorganisaatioiden tutkimusta. Asiakasnäkökulma fokuksessa tutkittiin orkesteriorganisaatiota sisäisine prosesseineen varsinaiselle asiakasnäkökulmatutkimukselle melko epätyypillisellä tavalla jättämällä lähes täysin huomiotta asiakas tarpeineen sekä markkinoinnin merkitys palvelun kehittämistyössä. Myös Sorjosen (2004) ja Hirvosen (1998) asiakassuuntautuneen tutkimuksen näkökulmaa laajennettiin, ja osittain samoilla vesillä liikuttiin myös Mäkisen (1999) ja Heikkisen (2007) taideorganisaation rahoitusta koskevien tutkimusten kanssa pyrkimällä löytämään orkestereille uusia toimintatapoja, jotka lisäisivät organisaatioiden kilpailukykyisyyttä yhteiskunnallisen muutoksen turbulenssissa.

Useat saaduista tuloksista vahvistavat kansainvälisiä orkesteritutkimuksen tuloksia (Pfeffer & Davis-Blake 1987; Atik 1994; Allmendinger & Hackman 1995; Armstrong 1996; Allmendinger & Hackman 1996; Allmendinger – Hackman – Lehman 1996; Boerner – Krause – Gebert 2004; Boerner & von Streit 2007). Kansainvälisesti tämän tutkimuksen merkitys lienee kuitenkin melko vähäinen, vaikka samankaltaisia asioita viimeaikaisten orkesteritutkimusten kanssa nyt käsillä olevassa selvityksessä käsitelläänkin. Suomalainen kunnallinen orkesteriorganisaatio on ainutlaatuinen maailmassa, eikä sen toimintatapa sellaisenaan ole organisaationa yleistettävissä muualla. Suomalainen orkesteri on sitä paitsi juurtunut suomalaiseen kulttuuriperinteeseen, eikä se ole siksi helposti sovellettavissa missään muussa kulttuurissa. Toisaalta suomalainen orkesteri toimii samoin hierarkisin systeemein kuin mikä tahansa muukin perinteinen sinfoniaorkesteri maailmassa, missä mielessä tällä tutkimuksella saattaisi olla uutta näkökulmaa tuovaa merkitystä kansainvälisellekin orkesteritutkimukselle nykyistä orkesteritutkimuksen ympärillä liikkuvaa keskustelua entisestään laajentavana. Organisaatio- ja johtamistutkimukselle tämän tutkimuksen merkitys on yhtälailla sille uusia ulottuvuuksia tuova ja erityisesti kulttuuriorganisaation monisäikeisen ja herkän olemuksen ymmärtämistä syventävä.

Kaikella edeltävällä on erityisesti haluttu lisätä kulttuurin tutkimuksen kentällä käytävää vilkasta keskustelua kulttuurin ja liike-elämän välisestä yhteydestä. Tutkija yhtyy täysin tulevaisuudentutkimuksen professori Markku Wileniuksen (2004: 135) sanoihin, että näiden vielä niin kaukana toisistaan olevien talouselämän ja kulttuurimaailman välistä kuilua olisi kavennettava, mikä onnistuisi

parhaiten molemminpuoliseen kunnioitukseen ja ammattitaitoon sekä osaamisen arvostukseen perustuvaa yhteistyötä kehittämällä. Aidon dialogin avulla syntyisi jotain sellaista uutta, jota kumpikaan osapuoli ei yksinään pystyisi koskaan aikaansaamaan.

Lähteet

1. Painetut lähteet

- Allmendinger, Jutta & J. Richard Hackman 1995. The More, the Better? A Four-Nation Study of the Inclusion of Women in Symphony Orchestras. *Social Forces* 74 (2), 423–460.
- Allmendinger, Jutta & J. Richard Hackman 1996. Organizations in Changing Environments: The Case of East German Symphony Orchestras. *Administrative Science Quarterly* 41 (3), 337–369.
- Allmendinger, Jutta – J. Richard Hackman – Erin V. Lehman 1996. Life and Work in Symphony Orchestras. *The Musical Quarterly* (2), 194–219.
- Armstrong, Susan & Scott Armstrong 1996. The conductor as transformational leader. *Music Educators Journal* 82 (6), 22–28.
- Atik, Yaakov 1994. The Conductor and the Orchestra: Interactive Aspects of the Leadership Process. *Leadership & Organization Development Journal* 15 (1), 22–28.
- Bass, Bernard M. & Ronald E. Riggio 2006. *Transformational Leadership*. USA: Lawrence Erlbaum.
- Baumol, William J. & William G. Bowen 2001 [1966]. *Performing arts – The Economic Dilemma: A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. Aldershot: Ashgate.
- Boerner, Sabine – Diana E. Krause – Diether Gebert 2004. Leadership and co-operation in orchestras. *Human Resource Development International* 7 (4), 465–479.
- Boerner, Sabine & Christian Freiherr von Streit 2007. Promoting orchestral performance: the interplay between musicians' mood and a conductor's leadership style. *Psychology of Music* 35 (1), 132–143.
- Dale, Barrie G. 2006. *Managing Quality*. Oxford: Blackwell.
- Dill, David D. 1998. Professional Responsibility and Quality Assurance. The Role of Academic Audits. *Lifelong Learning in Europe* 2, 68–75.
- Eisenhardt, Kathleen M. 1989. Building Theories from Case Study Research. *Academy of Management Review* 14 (4), 532–550.
- Eskola, Jari & Juha Suoranta 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Euroopan laatupalkintomalli julkisella sektorilla: Näkökohtia itsearviointiin ja mallin käyttöön toiminnan kehittämisessä* 2001. Valtiovarainministeriö.
- Good, Phillip 2005. *Permutation, Parametric, and Bootstrap Tests of Hypotheses*. Springer Series in Statistics. New York: Springer.
- Grönroos, Christian 1990. *Nyt kilpailaan palveluilla*. Jyväskylä: Weilin+Göös.
- Hargie, Owen & Dennis Tourish 2000. *Handbook of Communication Audits for Organizations*. New York: Routledge.
- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme 2001. *Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Janesick, Valerie J. 2000. The Choreography of Qualitative Research Design: Minuets, Improvisations, and Crystallization. Norman K. Denzin & Yvonna S Lincoln (toim.) *Handbook of Qualitative Research*. 2. painos. Thousand Oaks: Sage Publications, 379–400.
- Juholin, Elisa 2004 [2001]. *Communicare! Viestintä strategiasta käytäntöön*. Hämeenlinna: Karisto.
- Juuti, Pauli 1988. *Työilmapiiri ja työolot*. Helsinki: Johtamistaidon opisto.
- Juuti, Pauli 1989. *Organisaatiokäyttäytyminen: johtaminen ja organisaation toiminnan perusteet*. Aavaranta-sarja n:o 18. Helsinki: Otava.
- Karttunen, Antereo 2002. *Radion sinfoniaorkesteri 1927–2002: vuodet 1927–1977: vuodet 1977–2002*. Helsinki: Yleisradio
- Koivunen, Niina 2003. *Leadership in Symphony Orchestras. Discursive and aesthetic Practices*. Tampere: Tampere University Press.
- Korhonen, Pirkko 2005. *Jyväskylän Sinfonia: torvisoittokunnasta kaupunginorkesteriksi*. Jyväskylä: Jyväskylän Sinfonia.
- Korhonen, Pirkko 2007. *Suomalainen sinfoniaorkesteri: menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus johtamisen näkökulmasta. Tapaustutkimus Jyväskylän Sinfoniasta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kuula, Pentti 2006. *Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894–1918*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kuusinen, Jorma 1995. *Kasvatuspsykologia*. Juva: WSOY.
- Lecklin, Olli 2002 [1997]. *Laatu yrityksen menestystekijänä*. Enterprise Adviser nro 2. Helsinki: Talentum.
- Lehman, Erin 1995. Recruitment practices in American and British symphony Orchestras: Contrasts and consequences. *Journal of Arts Management, Law and Society* 24 (4), 325–344.
- Lillrank, Paul 1998. *Laatuajattelu: laadun filosofia, tekniikka ja johtaminen tietoyhteiskunnassa*. Helsinki: Otava.
- Lumijärvi, Ismo & Jussi Jylhäsaari 2000. *Laatujohtaminen ja julkinen sektori: laadun ja tuloksen tasapaino johtamishaasteena*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lämsä, Anna-Maija & Taru Hautala 2005. *Organisaatiokäyttämisen perusteet*. Helsinki: Edita.
- Lämsä, Anna-Maija & Taina Savolainen 2000. The Nature of Managerial Commitment to Strategic Change. *Leadership & Organizational Development Journal* 21 (6), 297–306.
- Lämsä, Anna-Maija & Outi Uusitalo 2002. *Palvelujen markkinointi esimiestyön haasteena*. Helsinki: Edita.
- Maslow, Abraham H. 1954. *Motivation and personality*. New York: Harper Collins.
- Mäki, Maire 2000. *Laadun ilmapiiritekiäjät ammattikorkeakoulussa*. Acta Universitatis Tamperensis 743. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Mäkinen, Jarmo 1999. *Baumolin tauti ja sinfoniaorkesterit*. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitoksen yhteiskuntapolitiikan työpapereita n:o 104. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Nakari, Marja-Liisa 2003. *Työilmapiiri, työntekijän hyvinvointi ja muutoksen mahdollisuus*. Jyväskylä Studies in Education, Psychology and Social Research 226. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Pfeffer, Jeffrey & Alison Davis-Blake 1987. The Effect of the Proportion of Women on Salaries: The Case of College Administrators. *Administrative Science Quarterly* 32, 1–24.
- Powell, Thomas C. 1995. Total Quality Management as Competitive Advantage: A Review and Empirical Study. *Strategic Management Journal* 16, 15–37.
- Ruohotie, Pekka 2000. *Kannustava johtaminen*. Hämeenlinna: Tampereen yliopiston Hämeenlinnan opettajankoulutuslaitos.

- Silén, Timo 1998. *Laatujohtaminen: menetelmiä kilpailukyvyyn vahvistamiseksi*. Helsinki: WSOY.
- Sorjonen, Hilppa 2004. *Taideorganisaation markkinaorientaatio: Markkinointiorientaatio edellytykset ja ilmeneminen esitystaideorganisaation ohjelmistonsuunnittelussa*. Acta Universitatis oecologiae Helsingiensis 247. [Helsinki]: Helsinki School of Economics.
- Strömmer, Riitta 1999. *Henkilöstöjohtaminen*. Helsinki: Edita.
- Suomen Sinfoniaorkesterit ry:n tilastot vuosilta 2000–2006*
- Sydänmaanlakka, Pentti 2001. *Älykäs organisaatio: tiedon, osaamisen ja suorituksen johtaminen*. Enterprise Adviser n:o 17. Helsinki: Kauppakaari.
- Tukiainen, Tuuli 2000. *Viestinnän auditointitutkimuksen taustatekijät*. Jyväskylän yliopiston viestintätieteiden laitoksen julkaisu n:o 22. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Turjanmaa, Pirkko 2005. *Laadun oppiminen pienissä yrityksissä: mallin konstruointi ja kehittäminen*. Jyväskylä Studies in Business and Economics 41. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vainio, Matti 1992. *Orkesteri etsii tietään: tutkielmia suomalaisen orkesterihistorian vaiheilta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vuokko, Pirjo 2004. *Asiakaslähtöisyys ja asiakkuusajattelu julkisella sektorilla*. *Expa* 2, 17.
- Wilenius, Markku 2004. *Luovaan talouteen: kulttuuriosaaminen tulevaisuuden voimavarana*. Helsinki: Edita.
- Åberg, Leif 2000. *Viestinnän johtaminen*. Helsinki: Inforviestintä.

2. Painamattomat lähteet

- Forsblom, Samu 2000. *Laatufilosofia suomalaisessa taideorganisaatioissa: arvot ja ideologiat taideorganisaation toiminnan taustalla*. Julkaisematon pro gradu -työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia, Arts Management.
- Heikkinen, Sami 2007. *Baumolin taudin varjossa: laajennettu palvelutarjooma suomalaisten sinfoniaorkesterien rahoitusmuotojen mahdollisuutena*. Julkaisematon pro gradu -työ. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos.
- Henell, Tero-Pekka 1997. *Jos töissä on hauskaa, lavalla soi hyvin: sinfoniaorkesterin toiminnan Maalivahtimalli*. Julkaisematon pro gradu -työ. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos.
- Hirvonen, Heli Maria 1998. *Konsertti: Sinfoniaorkesterin palvelutuote. Asiakkaan kokemus palvelun toiminnallinen laatu ja sen kehittäminen*. Julkaisematon pro gradu -työ. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos.
- Jyväskylän kaupungin henkilöstökysely 2006. Tulkintoja työstä ja työyhteisöistä*. Jyväskylän kaupunki.
- Jyväskylä Sinfonian poissaolotilastot 2000–2007. Jyväskylä Sinfonia.
- Jyväskylä Sinfonian visio ja strategiat. Jyväskylä Sinfonia.
- Korhonen, Pirkko 2007. *Mitä on Sinfonian laatu? Jyväskylä Sinfonian sisäisen laadun kuvaus EFQM-mallia soveltaen*. Julkaisematon pro gradu -työ. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Taloustieteiden laitos.
- Oder, Ago & Kersti Sarapuu 2004. *Questionnaire to Measure Attitudes of the Employees of International University Concordia Audentes*. Tallinna.
- Savolainen, Taina 2006. *Laatujohtaminen*. Opintomateriaali. Luentosarja Jyväskylän avoimessa yliopistossa. Jyväskylä.
- Sorjonen, Hilppa 1984. *Sinfoniaorkesterin markkinoinnin suunnittelu*. Julkaisematon pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin kauppakorkeakoulu.
- Tampere, Kaja 2006a. *Communication Strategy*. Luentomateriaali. YVIS400, Yhteisöviestinnän suunnittelu ja johtaminen -kurssi. Jyväskylän yliopisto, Viestintätieteiden laitos.

Tampere, Kaja 2006b. *Measuring Relationships in public relations*. Luentomateriaali. YVIS400, Yhteisöviestinnän suunnittelu ja johtaminen -kurssi. Jyväskylän yliopisto. Viestintätieteiden laitos.

3. Internet-lähteet

<http://cgi.qualita-fennica.fi/artikkelit/efqm2003iso2000vertailu.html>. (Luettu 1.5.2007.)

<http://cgi.qualitas-fennica.fi/artikkelit/efqmisotukemassa.html>. (Luettu 17.3.2007.)

http://www.jyu.fi/viesti/verkkotuotanto/yviperust/artikkelit/vietyo_printti.htm. (Luettu 18.3.2006.)

<http://www.jyvaskylasinfonia.fi>. (Luettu 20.3.2007.)

<http://www.laatukeskus.fi>. (Luettu 20.3.2007.)

<http://www.laatukeskus.fi/default.asp?docId=6731>. (Luettu 17.3.2007.)

Puranen, Paula 2004. Jatkuva parantaminen – kehittäminen ilman suuria investointeja.

<http://www.laatukeskus.fi/default.asp?docId=6454>. (Luettu 18.1.2004.)

4. Haastattelut ja suulliset tiedonannot

Allonen, Lasse 2007. Haastattelijana Pirkko Korhonen. 3.4.2007. Jyväskylä Sinfonian toimisto. Jyväskylä.

Gallois, Patrick 2007. Haastattelijana Pirkko Korhonen. 3.4.2007. Jyväskylä Sinfonian toimisto. Jyväskylä.

Gråsten, Elina 2007. Haastattelijana Pirkko Korhonen. 3.4.2007. Jyväskylä Sinfonian toimisto. Jyväskylä.

Itäranta, Mari 2007a. Suullinen tiedonanto Pirkko Korhoselle 20.1.2007.

Itäranta, Mari 2007b. Haastattelijana Pirkko Korhonen 3.4.2007. Jyväskylä Sinfonian toimisto. Jyväskylä.

FT, KTM, viulisti Pirkko Korhonen (pkorhone@campus.jyu.fi) toimii tällä hetkellä Jyväskylän yliopiston Musiikin laitoksen yliassistenttina.

Describing the internal quality of symphony orchestra:

Case Research of the Jyväskylä Sinfonia

This article concentrates on the Finnish symphony orchestra from musicological and economical perspectives. So far there has been only a small amount of discussion concerning the phenomena of combining orchestras, cultural life and business. This study will raise the issue by focusing on one cultural institution. The study is based on the assumption of *total quality (TQ)*: the belief that the quality of a symphony orchestra can be divided into several measurable parts. By improving these parts, it is supposed that the total quality – including also the quality of music and playing – will improve. Because the quality of music itself is hardly measurable, this assumption gives one concrete possibility for orchestras to evaluate their product. For that reason, the *European Foundation for Quality Management (EFQM) Excellence Model* was adapted to the needs

of orchestra organizations to form a proper tool to estimate the quality of an orchestra. However, in this study, the quality of the subject organization was not evaluated, but only described. In addition, this study concentrates only on *internal quality* of the case organization, not on customer service and other external activities of the orchestra. The data was gathered from administrative personnel and from the conductor by qualitative half structured interviews and from all the musicians of the orchestra by a quantitative questionnaire. In addition to the description of the internal quality of Jyväskylä Sinfonia, another achieved goal of this research was to extend the understanding about the possibilities of using business tools in cultural organization. The most important result of this study as considered in its entirety was to deepen the understanding of how to diminish the gap between business and culture.

Voiko Jean Sibeliukselta vielä kirjoittaa?¹

Tomi Mäkelä

1.

”Voiko Sibeliukselta vielä kirjoittaa” on oireellinen kysymys. Siihen olisi helppo vastata lyhyesti ”jotta mikä ettei!” – ja kääntää lehteä. Se kuuluu yllättäviin kysymyksiin, jotka häkellyttävät jostain muusta syystä kuin vaikeutensa vuoksi.

Asiaa hiukan pohdittuaan on monella meistä varmasti suuri kiusaus olla ottamatta kysymystä vakavasti. Eihän Beethovenin saati sitten Bachin yhteydessäkään ole totuttu miettimään, voiko heistä vielä nyt, kun kuolemasta ja postuumin reseptiohistorian alkamisesta on kulunut kaksi- tai kolmesataa vuotta (eikä vain 50), kirjoittaa jotain uutta ja kiinnostavaa. Kysymykseen liittyy vahva sisällöllinen aspekti (pääpaino on sanalla ”Sibelius”), mutta kiinnostavan siitä tekevät taustalla hämmöttävät metodologiset oletukset ja musiikkitieteellistä työtä koskevat ennakkoluulot. Tiedepoliittisetkin taka-ajatukset ovat täysin mahdollisia – kysyjästä riippuen.

Ainakin minulle tulee tuon kysymyksen kuullessani (eikä se ole Suomessa edes harvinaista) aina kiusaantunut olo; ikään kuin pitäisi puolustautua, selittää, perustella musiikkitieteellisen elinkeinonsa oikeutusta. Nykyisin ei nimittäin riitä, että todetaan, kuinka mainiosti ennenkin on voitu kirjoittaa musiikista ja Sibeliukselta erinomaisella menestyksellä – ketään unohtamatta saatikka arvostelematta.² Ei liioin tunnu suotavalta vetäytyä akateemiseen lintukotoonsa ja luetella viran puolesta niin monta mahdollista Sibeliukseseen liittyvää tutkimusaihetta, että lehtimiehet (toki myös jotkut -naiset) ja poliitikot väsyvät kirjoittamaan niitä muistiin. Musiikintutkimus on (valitettavasti) niin meillä kuin muuallakin institutionaalisesti ja yhteiskunnallisesti sellaisessa tilanteessa, että jokainen sen oikeutukseen liittyvä kysymys on evaluoitava – ta mig fan! On ponnisteltava sekä aidosti merkittävien kysymysten että laatutarkkailun parissa, jotteivät akanat pääse valumaan jyvien sekaan ja jauhoaineet pilaantumaan. ”Voiko kirjoittaa” on siis pakko ymmärtää niin, että vain laajemmassa mielessä merkittävä uutta tietoa ja tulkintaa tuottava kirjoittaminen tulee ylipäänsä kysymykseen.

Kysymys ”voiko Sibeliukselta vielä kirjoittaa” osuu samalla tavalla itseni ikäisen (saatikka nuoremman) tutkijan reiteen kuin Sibeliuksen keljuilu Åbo

¹ Tämä essee perustuu esitelmään Suomen Sibelius-seuran perustamisen 50-vuotisjuhlassa Vanhalla ylioppilastalolla Helsingissä 4.12.2007, ja se on jatkoa esseelle Mäkelä 2007c. Kiitän Gustav Djupsjöbackaa, Tuula Kotilaista, Erik T. Tawaststjerna ja Helena Tyrväistä kommentista ja kysymyksistä, jotka olen ottanut viimeistelyssä parhaani mukaan huomioon.

² Vrt. Veijo Murtomäen sangen positiivinen artikkeli Sibelius-tutkimuksen kroonisesta ”hyvinvoinnista” (Murtomäki 2003).

Akademian professori Otto Anderssonille (1879–1969) 1950-luvulla. Andersson puolestaan siteerasi Sibeliusta hännätäkseen helsinkiläiskollegaansa Erik Tawaststjernaa (1916–1993). Tämä oli kirjoittanut Sibelius-kirjasarjansa ensimmäisen osan ensimmäisessä painoksessa, jota Andersson monesta syystä kritisoi, oudosti (ts. asenteellisesti³) etenkin Martin Wegeliuksesta (1846–1906). Sibelius oli päivitetty Anderssonille, kuinka sellaiset ihmiset kykenisivät koskaan kirjoittamaan hänestä kunnolla, jotka eivät olleet edes syntyneet ennen kuin hän kuoli (ts. kun edes ne, jotka olivat syntyneet ennen Sibeliuksen kuolemaa, eivät tuntuneet siihen pystyvän; eihän esim. Andersson saanut Sibeliukselta tukea huolella valmistellulle kirjahankkeelleen).⁴ Sibelius tuntuu ajattelleen, että viimeinen Sibelius-tutkijoiksi kelpaava vuosikerta oli 1957.

Positiivista on se, että Sibelius tuntuu sentään pitäneen sallittavana, että hänestä ylipäänsä kirjoitetaan tieteen vapailla markkinoilla. Vapaan musiikkitieteen vastakohtana, hovimusiikkitieteen perinteeseen sopii sen sijaan se, että Sibelius näyttää (ajoittaisesta esim. Karl Ekmaniin liittyvästä kritiikistä huolimatta) sallineen mieluummin ns. triviaa sisältävien artikkelien ja kirjojen teon kuin Anderssonin saatikka Harold E. Johnsonin (1915–1985) kaltaisten parhaassa iässä olevien spesialistien monisärmäiset, tieteellisesti kunnianhimoiset monografiahankkeet. Esipuheessaan Johnson kiukuttelee Sibeliukselle, joka oli kieltäytynyt muistamasta elämäänsä liittyviä asioita keskustellessaan hänen kanssaan ja siten aktiivisesti vaikeuttanut antaumuksellisen tutkijan työtä (Johnson 1959, ix). Johnsonin Sibelius-kokoelma kuului lajissaan laajimpiin 1960-luvun Amerikassa (Fanning 1994). Nykyiset vääristymät ja Suomi-kuvaakin vahingoittava trivialismi amerikkalaisessa Sibelius-keskustelussa (vrt. esim. Ross 2007a ja 2007b⁵) ja englantilaisen Sibelius-keskustelun juuttuminen hyvistä kiihdytysyrityksistä (vrt. Grimley 2004) huolimatta hiekkiaan (vrt. Howell 2006 ja Barnett 2007) lienevät osaltaan seurausta siitä, että 1950-luvun kunnianhimoisin ja jälkikäteen katsoen koko vuosisadan lupaavimpiin kuuluva kirjahanke kariutui, kun Sibelius perheineen ei sitä halunnut tukea.

2.

Vuosikerran 1964 edustajana Sibeliuksen nuoremman polven tutkijoihin kohdistama epäluulo hämmensi minua aikanaan tavattomasti. Myöhästyneisyyteni vuoksi mieleni valtasi syvä häpeä. Lohduttauduin sillä, että pidemmän päälle merkittävimmät kirjat Mozartistakin kirjoitettiin vasta monta sukupolvea säveltä-

³ Sanaa käytetään pejoratiivisesti, joskin lienee syytä uskoa, että kaikki kirjoittaminen – jopa tietosanakirjojen kohdalla – on asenteellista. Joskus asenteet on vain piilotettu niin hyvin, että niitä joutuu etsimään rivien välistä.

⁴ Kansallisarkisto, Erik Tawaststjernan kokoelma (”Saapuneet kirjeet A-G”); kirje Anderssonilta 11.1.1969. Tästä dokumentista (kuten paljosta muustakin) olen kiitollinen Gitta Henningille.

⁵ Ross 2007a on yksi luku kirjassa Ross 2007b, otsikolla ”The Loneliness of Jean Sibelius”. Vuonna 1968 syntyneen Rossin kirja on nyt yksi kohutuimmista musiikkikirjoista USA:ssa.

jän kuoleman jälkeen.⁶ Ja sillä, ettei edes oikeudessa silminnäkijä aina ole paras todistaja: rikoksista tietää yleensä parhaiten kertoa rikollinen itse tai joku muu asiaan pahan kerran sekaantunut yksilö, jolta ei voi edellyttää objektiivisuutta.

Kysymys ”voiko Sibeliuksesta vielä kirjoittaa” sisältää piikin, joka on ainoa järkevä selitys kulttuuri- ja koulutuspoliittisille asenteille, joihin varsinkin musiikin historiasta kiinnostuneiden mutta myös muiden musiikkitieteilijöiden on ollut totuttava. Kysymys voidaan augmentoida muotoon, ”mitä suomalaisesta musiikista kaiken kaikkiaan vielä kannattaa kirjoittaa”, onhan sekä Sibeliuksesta että muista kunnon säveltäjistä jo monen tietokirjan verran luotettavaa tietoa. Sillä luulisi tultavan toimeen, varsinkin kun sen enempiä taloudellinen kuin poliittinenkaan hyvinvointimme ei liene uudesta musiikintutkimuksesta tai sen laadusta riippuvaista. Ja mitä taas tulee sellaisiin musiikkitieteellisiin ongelmiin, joista ei muualla maailmassa olla oltu kiinnostuneita (kuten esimerkiksi suomalaisen musiikin historian poimut saatikka vähemmistökulttuurimme), on samassa hengessä lupa kysyä, miksi ihmeessä meilläkään kannattaisi niihin panostaa; sehän vain korostaisi 1700-luvulta perittyä vaikutelmaa syrjäseutulaisuudesta. Ja jos panostetaan, niin riittää toki ihan mainiosti, jos kirjat edustavat ajattelultaan työväenopistotasoa tai jos panostus tulee jatkossa säveltäjien perikunnilta ja saa ”hovimusiikkitieteen” kukoistamaan.⁷

Tässä yhteydessä on kuitenkin kiireesti todettava, että musiikinhistoriaan liittyvät kurssit juuri työväenopistoissa ja vastaavissa ovat nykyisin ja tulevaisuudessaakin yksi tärkeimmistä tieteellisesti perustellun tiedonvälityksen muodoista – kulttuuriradion ohella. Päätoimisten ammattitutkijoiden velvollisuus on ajatella ensisijaisesti nuoria korkeakouluopiskelijoita ja tutkijoita. Etenkin elämäkerralliset ongelmat ovat (sekä syvyyspsykologisen että kulttuurihistoriallisen kontekstualisointitarpeen vuoksi) sitä paitsi sen verran vaativia, ettei niiden käsittelyssä ole viisasta tyytyä trivialisointiin, varsinkin kun biografinen tutkimus on metodologisesti haavoittuva, usein arvosteltu ala. Sen tieteellisestä legitimaatiosta on keskusteltu muuallakin maailmassa ankarasti.⁸

⁶ Yksi ensimmäisistä vakavahenkisistä yrittäjistä, Greifswaldin yliopiston arkeologian (*sic!*) professori Otto Jahn (ks. Jahn 1856–1859), syntyi kesäkuussa 1813, 22 vuotta Mozartin kuoleman jälkeen.

⁷ Hovimusiikkitiede on meillä varsin uutta, muttei maailmanlaajuisesti ainutkertaista. Esimerkiksi Karlheinz Stockhausen valitsi vielä elässään itse elämäkertansa kirjoittajat ja musiikkinsa tutkijat (Christoph von Blumenröder) ja kieltäytyi tukemasta muiden kilpailevia projekteja. Ainoa tapa vastustaa tätä pidemmän päälle tuhoisaa kehitystä on kollegiaalinen solidaarisuus eli se, ettei kukaan alan merkittävistä edustajista suostu luopumaan vapaudestaan.

⁸ Kriittinen keskustelu kronologian ja trivialisoinnin arvosta elämäkertatutkimuksessa alkoi 1970-luvulla mm. Hans Robert Jaußin ansiosta. Musiikkitieteessä siihen reagoi ensimmäisenä Carl Dahlhaus (vrt. Jauß 1970 ja Dahlhaus 1975 ja 1987). Nykyisin puhutaan joko uuselämäkerrallisuudesta, aspektielämäkerreroista tai elämäkerrallisista psykogrammoista, joissa punainen lanka ei ole silkkä kronologia eikä yleisilme triviaalinen.

3.

Kysymys ”voiko Sibeliuksesta vielä kirjoittaa” ei ole paatunutta länsiberliiniläisfiktiota tai joulukuinen painajaisuni vaan osa suomalaisen tietokirjallisuuden karua arkea. ”Mitä uutta Sibeliuksesta voi enää kertoa?” oli ohjelmatoimikunnan antama otsikko Veijo Murtomäen ja allekirjoittaneen särmikkäälle yhteishaastattelulle Tietokirjakahvilassa Helsingin kirjamessuilla 2007. Juuri tällä kysymyksellä juontaja, Suomen Tietokirjailijat ry:n toiminnanjohtaja, dosentti Jukka-Pekka Pietiäinen, aloitti tilaisuuden.

Jos ja kun nämä kysymykset kuulee 2000-luvun alun Suomessa, mieleen saattaa tulla Erik Tawaststjernan varjo. ”I skuggan av Tawaststjerna” voisikin olla mainio otsikko suomalaisen musiikintutkimuksen nykytilaa käsittelevälle kriittiselle selvitykselle. Sibeliuksen ns. varjon osalta on pakko todeta, että se on kuin onkin suojellut uudempaa suomalaista musiikkia säiden vaihteluilta ja vaikuttanut suotuisasti (ainakin epäsuorasti) sen nykyiseen kukoistuskauteen ja poikkeuksellisen korkeaan yhteiskunnalliseen statukseen (siitä huolimatta, että Korvat auki -yhdistys otti etäisyyttä kaikkeen sibeliaaniseen ja että monet säveltäjät ovat varmaankin kärsineet jatkuvasta vertailusta Sibeliukseen). Tawaststjernan varjolla on sen sijaan ollut sangen ilmeisiä, kiistattomia haittavaikutuksia – siitäkin huolimatta, että nimenomaan hänen ansiostaan musiikista kirjoittamisen yhteiskunnallinen status Suomessa on pitkään säilynyt korkeana.

Tämä näkyy myös siinä, kuinka suomalaisesta musiikinhistoriasta kirjoitettaessa musiikkiarvostelujen ja vastaavien lähteiden merkitys korostuu. Sen enempiä Sibelius kuin Tawaststjernakaan – tätä on syytä aina tilaisuuden tullen korostaa – eivät ole itse syyllistyneet varjojen luomiseen ainakaan tietoisesti. Tawaststjernan varjo liittyy mitä suurimmassa määrin siihen, että hänen elämäntyönsä oli moniulotteisuudessaan vertaansa vailla. Niinpä siihen on luontevaa suhtautua myyttisesti. Myyttisyyttä, vaikutelmaa käsittämättömästä suuruudesta vain korostaa se, että Tawaststjernankin tiedetään taittaneen urheasti peistä Sibeliuksen suvun kanssa ja luoneen itsenäisesti ja korkealla moraalilla mielestään oikeinta ja aidointa mahdollista Sibelius-kuvaa. Vaikka Tawaststjerna olikin esimerkiksi Anderssoniin verrattuna erityisasemassa suhteessaan Ainolaan, mikään nöyristelevä hovimusiikkieteilijä hän ei ollut!

Yksi mahdollinen syy siihen, että kysymys ”voiko Sibeliuksesta vielä kirjoittaa” saatiikka ”mitä uutta Sibeliuksesta voi enää kertoa” ei tunnu vallan naurettavalta, on vallitseva käsitys juuri Tawaststjernan Sibeliusista koskevan elämäntyön ylitsepääsemättömyydestä ja pelottavasta, ”ylevästä” suuruudesta. Suuruus ei Tawaststjernan tapauksessa kuitenkaan liity yksinomaan (eikä ehkä edes ennen kaikkea) Sibelius-tutkimukseen vaan myös kaikkeen muuhun toimintaan lautakunnissa, asiantuntijana, esseistinä, esitelmäitsijänä ja tietenkin myös Helsingin Sanomien legendaarisena kriitikkona. Kiinnostavaa kyllä, vaikka Åbo Akademin emeritusprofessori Fabian Dahlströmin töiden ahtaassa mielessä tieteellinen painoarvo lienee jo samaa luokkaa, Dahlströmin hahmoon ei liity varjoja eikä sitä kai yleisesti ottaen liioin pelätä. ”I skuggan av Fabian Dahlström” olisi (ilmaisun kieltä lukuun ottamatta) naurettava ilmaisu! Dahlströmistä ei ole muo-

dostumassa kansallista myyttiä kuten Sibeliuksesta ja Tawaststjernasta, ja se on ihan hyvä asia.

Yhteinen piirre Tawaststjernan ja Dahlströmin töille ja asemalle on se, että molemmat antavat jatkossakin aihetta uusille Sibeliusta koskeville tutkimuksille ja tulkinnoille. Tawaststjernan hahmottelema kokonaiskuva on tyypillisesti tietyn aikakauden ja kontekstin tuote, vaikkakin itse asiassa omana aikanaanakin maailmanlaajuisesti ajatellen harvinaislaatuinen (usein myös hiukan vanhanaikaisena pidetty, tai sitten ajaton...) haaste uusille tulkinnoille. Dahlströmin tutkimustulokset ja julkaisut ovat puolestaan avanneet uusia näkymiä tutkimusaineiston hiusjuurakkoihin päin, joten yksityiskohtien kommentointi, jonka Dahlström on esimerkiksi Sibeliuksen päiväkirjan osalta tietenkin vasta aloittanut, tulee jatkuamaan vuosikymmenien, ehkä jopa vuosisatojen ajan.

Kaksi keskeistä syytä Sibeliuksesta kirjoittamiselle ovat siis yhtäältä uusien lähteiden entistä helpompi tavoitettavuus, mikä kannustaa jatkamaan yhä uusien lähteiden etsimistä; toisaalta olemassa olevien tulkintojen historiallisuus, joka kannustaa ajattelemaan (yleisen historian tutkijoiden tavoin), että jokaisen sukupolven on kuin onkin kirjoitettava historia uudelleen ainakin siltä osin kuin se tuntuu tärkeältä nykyisyyden ja tulevaisuuden tulkinnan ja ennustamisen kannalta. Tämä on sivumennen sanoen myös Osmo Jussilan implisiittisesti kantava ajatus kirjassa *Suomen historian suuret myytit* (2007); myyttien (myös kansallisten) kyseenalaistaminen on kuin onkin nykyaikaa, niiden pönkittäminen 1930-lukulaisuutta.

Jos kysymys Sibeliuksesta kirjoittamisen mahdollisuudesta tai mahdottomuudesta esitettäisiin jossain muualla kuin Suomessa, tuntuisi mielekkäältä muistuttaa heti kättelyssä siitä, kuinka vaihteleva Sibelius-tietämyksen taso eripuolilla maailmaa on. Glenda Dawn Goss kiinnitti jo monta vuotta sitten asiasta keskustellessamme huomiota suomalaisen ja ns. ulkomaisen Sibelius-tuntemuksen ja -tietämyksen väliseen eroon. On epäilemättä totta, että Sibeliuksesta tiedetään meillä monessa suhteessa enemmän kuin missään muualla. On tosin myös varrottava kuvittelemasta, ettei muualla tiedetä Sibeliuksesta mitään sellaista, mitä ei meillä tiedettäisi. Jos näin ajateltaisiin, käytettäisiin pelottavan yksilotteista tiedon käsitettä. Oma kokemukseni on se, että erot Sibelius-tuntemuksen määrän ja luonteen suhteen ovat ennen muuta yksilöllisiä ja toissijaisesti alueellisia. Mutta alueellisetkin erot ovat niin suuria, että Sibeliuksesta on kirjoitettava hiukan eri tavoin eri puolilla.

Itse olen erikoistunut puhumaan Sibeliuksesta ja Suomesta saksankielisissä maissa, ja kun nyt selailen saksankielisestä kirjastani ilmestyneitä päivälehti- (*Süddeutsche Zeitung*, *Die Welt*, *Frankfurter Rundschau*, *Berliner Zeitung* jne.), aikakauslehti- (*Die Opernwelt*, *Das Orchester*, *Fono Forum*, *Berliner Philharmoniker Magazin* jne.) ja radioarvosteluja (WDR, ORF, RBB, NDR, DLF jne.), tuntuu siltä, että on kuin onkin taidettu onnistua löytämään sellainen tapa puhua Sibeliuksesta, joka vakuuttaa kriittisimmätkin kollegat. Mitään toista musiikkitieteellistä tietokirjaa ei vielä tänä vuonna ole saksankielisessä mediassa noterattu niin laajasti kuin *Poesie in der Luftia* (Mäkelä 2007a) vaikka Saksassa on väitetty kärsittävän – enemmän kuin muualla – ”Sibelius-ongelmasta”.

Toistaiseksi ainoa sävyiltään ambivalentti arvio on ilmestynyt *Helsingin Sanomissa* (20.9.2007), jossa Hannu-Ilari Lampila luonnehti kirjaa ajattelutavaltaan liian "saksalaiseksi" ja "hiuksia halkovaksi". Mutta myös hiusten halkominen on yksi mahdollinen tapa löytää jotain uutta.

4.

Sibeliuksesta on vuosien varrella ja ties millä kielillä kirjoitettu ja painettu lukuisia luonteeltaan synteettisiä ja vain vähän uutta tietoa (saatikka hiusten halkomista) sisältäviä kirjoja. Niitä on arvosteltu yllättävän harvoin aiempien töiden kopioinnista tai kääntämisestä saatikka naiiveista ajatusmalleista. Sitäkin oudommalta tuntuu näin jälkeen päin Erkki Salmenhaaran osaksi tullut ryöpytys 1980-luvun puolivälissä. Ehkä Salmenhaaran Sibeliuksen-kirja (1984) oli liian paksu päästäkseen huomaamatta sensuurin läpi; ainakin se on selvästi paksuin niistä, joita voidaan hyvällä syyllä pitää Tawaststjernan varjossa kasvaneina. Tai sitten Salmenhaaran aura antoi joillekin lobbyisteille vaikutelman pelottavasta omintakeisuudesta, joka kiirehdittiin kyseenalaistamaan. Pienemmät ja vähemmän auraattiset Sibeliuksen-kirjat on ollut helpompi luokitella lähtökohtaisesti varjossa varttuneiksi kitukasveiksi. Kituliaitten kukkien on helppo antaa seistä oman itsensä rinnalla.

Poesie in der Luft -kirjan johtotähti oli se, että jokaiseen alalukuun täytyi löytä tuoretta lähdeaineistoa. Olin hämmästynyt, kun huomasin, kuinka helppoa se oli. Olin nimittäin erehtynyt ajattelemaan, että Tawaststjernan elämäntyön varjosta vapautuminen ei olisi mahdollista muuten kuin omintakeisten tulkin-tojen tasolla ja että Sibeliuksen osalta olisi tyydyttävä muokkaamaan olemassa olevaa ja kaikkien tuntemaa raaka-ainetta hiukan uuteen asuun. Kun kauan, kauan sitten kirjoitin pienen esseen Sibeliuksen viulukonsertosta (Mäkelä 1995), en edes viitsinyt lähteä arkistoihin käsiä likaamaan. Kuvittelin (ja niin uskoteltiin), ettei siellä olisi mitään sellaista, mitä Tawaststjerna ei olisi analysoinut. Mutta jo yksistään Sibeliuksen saksankielinen kirjeenvaihto osoittautui vuonna 2000 ensimmäisen arkistossa viettämäni viikon kuluessa avaraksi runsaudensarveksi, josta oli otettu irti yllättävän vähän.

Aiemmin julkaisemattoman aineiston käyttö oli ensiarvoisen tärkeää siksi, että vaikka kirjoitinkin Sibeliuksen suhteen "arvostelukyvyyttömälle" (?) saksankieliselle lukijakunnalle, halusin kirjan ilmestyttyä jatkaa ainakin lomanviettoa Suomessa. Silkkä kunnioitus suomalaisia kollegoita kohtaan ja heidän arvostelunsa pelko motivoi pinnistelemään lähdekriittisen omintakeisuuden kanssa, mutta olin tietenkin helpottunut huomattavasti, kuinka vaivatonta se oli.

Tiesin tosin myös, että saksankielinenkin lukijakunta olisi kiinnostunut lukemaan muutakin kuin kronologisesti jäsenettyjä perusasioita ja anekdootteja Sibeliuksesta ja hankkimaan perustiedot tarvittaessa muualta: levyesitteistä, tietosanakirjoista ja käänöksistä. Tiesin myös, etteivät saksalaiskollegoiden perustiedot Sibeliuksen suhteen sittenkään ole niin onnettomia, kuin meillä on totuttu ajattelemaan. Keskustelut kirjahankkeesta tuttavien ja kollegoiden kanssa osoittivat, että tiedot ovat rosoisia mutteivät kauttaaltaan pinnallisia. Monet

alan harrastajat Keski-Euroopassa tietävät joistain asioista paljon, mutta toisista he eivät tiedä mitään. Mutta näinhän se on lähes kaikkien säveltäjien kanssa, eiväthän saksalaisten musiikkitieteilijöiden musiikinhistorialliset yleistiedot ole samalla lailla ensyklopediset kuin musiikkitoimittajien, ammattikriitikoiden ja monien vain musiikkitiedettä BA-, MA- tai PhD-tutkintoa varten (ilman toista pääainetta tai laajoja sivuaineita) opiskelleiden englantilaiskollegoiden. Ja kuka suomalaisenkaan kehtaisi sanoa tuntevansa Sibeliuksensa läpikotaisin ja kaikin puolin.

5.

Ensimmäinen esimerkki mielestäni tärkeästä dokumentista,⁹ joka helsinkiläisarkistojen runsaudensarvesta pöydälleni putkahti, on Ferruccio Busonin saksankielinen kirje syyskuulta 1890. Kirjoitin siitä jo neljä vuotta sitten (Mäkelä 2003), mutta koska kirjoittamani artikkeli ei ollut omistettu tälle asialle eikä edes Sibeliukselle, en usko kovinkaan monen sitä huomanneen. Helsingissä asunut ja täällä ennen kaikkea pianonsoittoa opettanut Busoni kirjoittaa siinä sujuvalla ja idiomaattisesti hienostuneella saksan kielellä berliiniläissäveltäjä ja -professori Heinrich von Herzogenbergille seuraavasti:

Hochverehrter Meister!

In der Hoffnung, dass Sie sich des bescheidenen Anfängers aus dem Jahre 1885 in Leipzig noch entsinnen, nehme ich die Gelegenheit wahr mich Ihnen u. Ihrer hochgeschätzter Frau Gemahlin in Erinnerung zu bringen, indem ich Ihnen einen Kunstjünger vorstelle und empfehle, der zu vortrefflichsten Bekanntschaften zählt, welche ich während meiner zweijährigen Aufenthalt in Finland [sic!] gemacht habe.

Derselbe, Herr Jean Sibelius, ist ein sehr talentvoll veranlagter Componist, der – meines Erachtens – am besten seine letzte Entwicklung bei Ihnen selbst zu Entfaltung bringen dürfte.

Seiner nördlichen Heimat nach ist er später als gewöhnlich zu Reife gelangt, dafür aber für sein Alter ungewöhnlich rein u. unverdorben geblieben.

Mich betreffende Neuigkeiten werden Sie aus meinem Munde ausführlicher entnehmen.

Übrigens hoffe ich diesen Winter persönlich die Genugthuung zu haben, Sie aufsuchen zu können.

Hochachtungsvoll ergebenst Ferruccio Busoni.

Suomeksi Busonin kirjeen voi tulkita näin:

⁹ Professori Esko Häkli kannusti minua poimimaan tähän molemmista kirjoistani (Mäkelä 2007a; 2007b) joitain itselleni erityisen tärkeitä asioita – sen sijaan että kirjoittaisin uuden esseen. Se ei olisi ollut vastaamista suoraan ja tämän päivän tilanteessa kysymykseen ”voiko Sibeliuksesta vielä kirjoittaa?”. Nyt esille ottamani ja tärkeiksi kokemani asiat ovat pikemminkin esimerkkejä siitä, että jos joku vaikkapa ennen kirjojeni ilmestymistä epäili, voiko Sibeliuksesta enää kirjoittaa, olen mielestäni osoittanut, että kyllä voi – vastaisuudessakin! Jokainen kelpo tietokirja tekee tilaa ainakin yhtä monelle uudelle kysymykselle kuin mihin se itse vastaa.

Suuresti kunnioitettu mestari!

Siinä toivossa, että muistatte vielä vaatimattoman aloittelijan Leipzigissa vuonna 1885, käytän tilaisuutta hyväksi palauttaakseni itseni Teidän ja suuresti arvostetun puolisonne muistiin esittelemällä ja suosittelemalla taiteilijanuorukaista, joka kuuluu parhaimpiin tuttavuuksiin kaksivuotisen oleskeluni ajalta Helsingissä.

Samainen Herra Jean Sibelius on erittäin lahjakas säveltäjä, joka – niin oletan – voisi saada taitonsa kehittymään parhaiten Teidän ohjauksessanne. Pohjoisesta kotimaastaan johtuen hän on kypsynyt myöhemmin kuin tavallista mutta pysynyt sen sijaan ikäänsä nähden harvinaislaatuisen puhtaana ja pilaantumattomana.

Minua itseäni koskevat kuulumiset saatte kuulla perusteellisemmin omasta suustani.

Muuten toivon tänä talvena henkilökohtaisesti kykeneväni vierailemaan luonanne.

Kunnioittavasti nöyrimmin Ferruccio Busoni.

Valitettavasti Kansallisarkistossa ei tiedetä, milloin tämä kirje tuli sen kokoelmiin ja mistä. Mutta se on osa varsinaista Jean Sibelius -kokoelmaa ja siis mitä ilmeisimmin peräisin Ainolasta, jossa se on ollut luultavasti siitä syystä, että Sibelius ei koskaan antanut tai edes näyttänyt sitä Herzogenbergille vaan jatkoi vuoden 1890 syksyllä matkaa Berliinistä kohti Wieniä.

Pohditaanpa hetken aikaa, mitä tämä kirje meille kertoo ja miksi se kuuluu osastoon ”tämä Sibeliuksesta on vielä saatava kertoa”. Kirjeestä löytyvä ainakin nykysaksalaisten korvissa pahan kerran kalskahtava ilmaisu ”seiner nordischen Herkunft gemäß ist er später entwickelt als wir” (Tawaststjerna 1991, 150) tai ”seiner nordischen Herkunft gemäß ist er später entwickelt wie wir” (Ekman 1935, 93) lienee meille kaikille tuttu, onhan sitä käytetty hyväksi naureskeltaessa Busonin ennakkoluuloille ja ylemmydentuntoisille asenteille. Busonin kirjeessä Herzogenbergille ilmaisu ei kuitenkaan ole siinä muodossa kuin meidän kaikkien tuntemissa Sibelius-kirjoissa sitten Ekmanin. Tawaststjerna kirjoittaa, että kyseinen ilmaisu on peräisin Busonin suosituskirjeestä Brahmsille, josta oli määrää tulla Sibeliuksen opettaja. Sekä Tawaststjerna että Ekman toteavat kirjeen olevan kadoksissa, mitä lukija ei yleensä varmaankaan pysähdy ihmettelemään, onhan suosituskirjeiden kohtalo jäädä saajan haltuun. Ja vielä 1800-luvulla ei ollut lainkaan itsestään selvää säästää saadut kirjeet.

Mutta kun tietää vanhan Brahmsin terveydentilan vuonna 1890 ja jo aiemmat opetushalut ja kun ottaa huomioon, kuinka hyvin Busoni oli perillä tilanteesta esimerkiksi Wienissä, ei voi kuin ihmetellä ajatusta (kenen se nyt sitten olikaan) Brahmsista Sibeliuksen opettajana. Paitsi että Brahms ei koskaan halunnut opettaa ketään, juuri Sibelius olisi ollut luonteeltaan ja taidoiltaan aivan mahdoton oppipoika Brahmsille. Ja Busonin täytyi se tietää.¹⁰ Niinpä onkin hyvin epätodennäköistä, että Busoni olisi kirjoittanut toisen, melkein samanlaisen mutta kadonneen kirjeen Brahmsille.

¹⁰ Tawaststjerna pohtii (1991: 150), oliko Busonin harkittua (”välbetänt”) kirjoittaa Brahmsille, joka ei olisi varmasti ottanut Sibeliusta oppilaakseen. Jos (ja kun) kirjeen vastaanottaja oli Herzogenberg, Busonin järkevyyttä näyttäytyy toisessa valossa.

Entä jos kyseessä onkin kohtalokas väärinkäsitys? Sellainen olisi saattanut syntyä silloin, kun Ekman teki 1930-luvulla muistiinpanoja Ainolassa Sibeliuksen kertoessa elämästään. Entä jos Sibelius luki suosituskirjettä ääneen eikä näyttänyt sitä Ekmanille, kuten Tawaststjernakin olettaa (1991: 288)? Jo se, että Ekman luonnehtii kirjeen sävyä ”leikkisäksi”, osoittaa ettei hän sitä nähnyt, onhan kirje kaikkea muuta kuin leikkisä (olettaen, että kyseessä on yksi ja sama kirje). Tämä luonnehdinta osoittaa mielestäni myös sen, ettei Ekman keksinyt lausetta itse.

Myös Herzogenbergistä puhuttaessa Sibelius saattoi hyvinkin mainita Brahmsin nimen, olihan Herzogenbergin vaimo, Elisabeth, Brahmsin parhaita ystäviä. Sibelius tuskin itse sentään erehtyi muistelemaan, että hänen oli määrä mennä Wienissä Brahmsin luokalle. Herzogenbergin nimi oli Ekmanille luultavasti outo, eihän tätä aikanaan maineikasta säveltäjää ja ansioitunutta, joskin sairaalloista opettajaa moni tunne nykyisinkään. Mutta miksi Tawaststjerna ei ottanut Busonin kirjettä Herzogenbergille huomioon, onhan ilmeistä, että se oli hänen käytösään? Tähän kysymykseen en keksi mitään muuta vastausta kuin sen, että pieni kirjekuori jäi muun aineiston suuren määrän vuoksi niin kirjoittajalta itseltään kuin hänen apulaisiltaan huomaamatta. Tai sitten se löytyi Ainolasta vasta elämäkerran ensimmäisen osan valmistuttua, kenties jonkin kirjan välistä.

Paitsi Busonin lausunnon sävy, jota on aihetta vielä analysoida, myös se, että ainakin Busoni toivoi Sibeliuksen opiskelevan vielä toisen vuoden nimenomaan Berliinissä, on kiinnostavaa mm. siksi, että Wieniin meno näyttäisi olleen Sibeliuksen ikioma (ja erittäin huonosti valmisteltu) projekti. Tämä selittäisi senkin, että hän saapui Wieniin niin outoon aikaan lukukauden jo alettua, eikä hän tiennyt, kenen oppilaaksi olisi hakeutunut. Koska Herzogenberg oli vuoden 1890 syksyllä sairas, voisi ajatella, että Sibelius itsekin olisi ollut valmis jäämään Berliiniinkin, mutta jatkoi matkaa, kun kuuli Herzogenbergin sairaudesta. Näyttää kuitenkin siltä, että näin ei sentään ollut, mutta varmuutta ei asiaan taida löytyä.

Nykyajan tietojen valossa ei voi kuin jälkiviisaasti harmitella sitä, että Sibelius lähti Wegeliuksen ja Busonin yllyttämänä merta edemmäksi kalaan eikä pysynyt Neva-jokilaakson makeilla vesillä. Mistään muusta Euroopan kaupungista ei vuonna 1890 löytynyt yhtä hyviä sävellyksenopettajia kuin Pietarista, ja etenkin Wienissä oli Anton Brucknerin jälkeen ja ennen Alexander Zemlinskyä avoin opettajakriisi.

Olennainen vivahde-ero Busonin lauseen ja Ekmanin muistiinpanojen välillä koskee sanoja ”nordische Herkunft” vs. ”nördliche Heimat”. Ekmanin ilmaisuun ”nordische Herkunft” liittyy vahva pseudodarwinistinen ja kulttuuriantropologinen vivahde, joka jo 1880-luvulla olisi ollut mahdollinen vaikkapa Houston Stewart Chamberlainin piireissä ja muuallakin (etenkin ranskankielisissä maissa, kuten Chamberlainin *Recherches sur la sève ascendante* -kirjan kustantaminen 1897 ranskaksi osoittaa;¹¹ saksankielisillä alueilla ehkä korkeintaan Chamber-

¹¹ Vrt. myös nuoren Sibeliuksen suosiman ja Chamberlainin oppi-isiin kuuluneen diplomaatin ja kirjailijan de Gobineau'n *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853–1855). Tätä linkkiä ei toivoisi kenenkään Sibeliuksen ja natsismin suhteista kiinnostuneen neokonservatiivisen amerikkalaisen keksivän.

laininkin suosimassa ja Cosima Wagnerin luomassa Wahnfried-piirissä, johon Busoni ei toden totta kuulunut ja jonka ilmeisistä yhteyksistä Münchenin Thule-Gesellschaftiin¹² on viime aikoina keskusteltu). Nuorelle kosmopoliitikolle ja ”nuorklassikolle” Busonille ilmaisu ei ollut alkuunkaan tyypillinen.

Myös Ekmanin siteeraama ilmaisu ”später entwickelt” on mauttomampi kuin Busonin ”später zu Reife gelangt”, eihän varsinkaan nykyajan epädarwinistisesta näkökulmasta ole kovin mielekäästä puhua kehityksestä, kun taas kypsytminen on ajattomasti sanottu. Busoni näyttää sitä paitsi olevan sitä mieltä, että kypsyyks oli 1890 saavutettu, mitä on pidettävä kohteliaisuutena. Sen sijaan Ekmanin siteeraama ajatus kehitysprosessista antaa vaikutelman keskeneräisyydestä. Oli miten oli, Busoni-tutkijoille kirje on mainio esimerkki tämän pianistisäveltäjän ja esseistin hienostuneesta ja ajattomasta ajattelusta, joka Sibelius-kirjallisuudessa on vääristynyt.

Pikantti yksityiskohta on Tawaststjernan tekemä korjaus Ekmanin kirjasta löytyvään versioon, muutenhan Tawaststjerna seurailee tässä kohdin Ekmanin viitoittamia polkuja. Koulussa opetetaan, että komparatiivia seuraa ”als”, siis esimerkiksi: ”später als wir”. Mutta myöskin kaiketi ihan kelpo kouluja käynyt Ekman kirjoittaa itsevarmasti ja lainausmerkeissä väärin ”später wie wir”, mikä on primitiivinen virhe. Mutta se saattaa olla arvokas viite siihen suuntaan, että Sibelius siteerasi suosituskirjettä 1930-luvulla ulkomuistista, onhan ilmaisu ”später wie wir” idiomaattista vaikkakin huolimattonta saksaa – ja sellaisena juuri Sibeliukselle mitä tyypillisintä.

Yhtä kaikki on yllättävää, että Sibelius muisti Busonin kirjeen sisällön näinkin tarkasti. Kuinka moni 70-vuotias muistaa 25-vuotiaana saamansa suosituskirjeen sanamuodot ulkoa!? Jos Sibelius muisti omansa – ja kun vielä otetaan huomioon, että Sibeliuksen ja Busonin suhteessa oli jatkossa merkittäviä jännitteitä –, voidaan arvella, että suosituskirjeen ilmaisu oli harmittanut Sibeliukselta jo vuonna 1890 – etenkin kun kirjeen kirjoittaja oli käytännöllisesti katsoen samanikäinen Keski-Euroopan ”kasvihuoneiden” kasvatti ja siten ylivoimaiselta tuntuva kilpailija. Oliko Sibeliukselle myöhemminkin tyypillinen polemiikki aikansa konservatorioiden kasvatteja vastaan ja oman luonnollisuuden, pilaantumattoman metsäläisyyden puolesta siis kenties reaktiota Busonin kirjeeseen ja siten pinttynyttä kiukuttelua? Saattoipa ollakin.

5.

Toinen henkilökohtaisiin suosikkidokumentteihini kuuluva kirje on Kansallisarkiston omistama puhtaaksi kirjoitettu, allekirjoitettu ja sitten vielä lyijykynällä korjattu versio vastauksesta Saksan suurlähettiläälle Wipert von Blücherille vuodelta 1940, siis Sibeliuksen 75-vuotissyntymäpäivien jälkeen. Miksi tämäkään paperilappu ei ole vain poliittisesta historiasta kiinnostuneen saksankielisen lukijakunnan ja *Poesie in der Luft* -kirjan kannalta tärkeä lähde? Tätä dokumenttia

¹² Sen johtaviin jäseniin kuului Sibeliuksen ihailija ja pahamaineinen natsijohtaja Alfred Rosenberg.

käsittelin laajasti kuusi vuotta sitten (2001),¹³ joten en paneudu siihen nyt sen perusteellisemmin. Riittää kun totean, että kyseessä on leimasimella allekirjoitettu, valmis koneella kirjoitettu yksisivuinen kirje, jonka Sibelius sai nähtäväkseen ennen kuin se lähti Ainolasta ja johon Sibelius teki huolellista tulkintaa vaativia omakätisiä korjauksia.

Jostain syystä Sibelius poisti osoitekentästä lähettilään etunimen (hän saattoi olla epävarma sen oikeasta ortografiasta niin kuin ovat olleet monet tutkijatkin, allekirjoittanut – *mea culpa* – mukaan lukien). Tärkeämpi korjaus on toisen kappaleen poisto kokonaisuudessaan. Siinä joku Sibeliuksen ulkopoliittisesti ajan hengestä erinomaisesti perillä ollut adjunktin ylisti Saksaa esikuvallisena, loistavana musiikin maana ja toivoi Sibeliuksen puolesta kyyneensä edistämään maiden välistä yhteisymmärrystä musiikin keinoin. Sibelius oli joko eri mieltä tai sitten hän piti nöyristelyä asemansa vastaisena. Lopuksi Sibelius muutti – vivahdeet tuntien – apulaisensa valitseman nöyristelevän tervehdyksen äärimmäisen muodolliseen muotoon. ”In vorzüglicher Hochachtung” saattaa vaikuttaa hienolta, mutta se on kankea ja mitään sanomaton tervehdys. Etenkään se ei ole taitavasti nöyristelevä kuten ”Ihr sehr ergebener!” ”In vorzüglicher Hochachtung” tarkoittaa (hiukan karrikoiden) ”ohne besondere Hochachtung” eli ”suuremmin kunnioittamatta”, ja juuri se taisi olla Sibeliuksen asenne johtavassa asemassa olleita saksalaisia kohtaan vuonna 1940.

Wipert von Blücher kuului tosin Saksan ulkoministeriön perinteikkäisiin palvelijoihin, joiden privaatti asenne natsihallintoon oli usein ambivalentti ja virkamiesmäinen. Saksan ulkoministeriö Auswärtiges Amt (AA) vastusti hyvin pitkään NSDAP:n ajamaa ”Gleichschaltungia” eli maan kaikkien organisaatioiden (ministeriöiden ja urheiluseurojen) alistamista hallituspuolueen vallalle. AA oli pitkään ongelma NSDAP:n byrokraateille ja ideologeille. Sibeliuksen korjaukset voidaan tulkita myös siten, että hän tiesi Blücherin olevan yliherkkä lapselliselle nöyristelylle ja ns. Uuden Saksan ylistykselle.¹⁴ Sibeliukselle tällainen hyvin herkkä erottelu oli tyyppillistä – maailman jako jyviiin ja akanoihin ei hänelle riittänyt –, monille muille suomalaisille ehkä ei.

6.

Kolmas ja viimeinen dokumentti, johon haluaisin kiinnittää erityistä huomiota, kuuluu pohdintoihin vuoden 2007 Sibelius-kirjojeni kirjoittamista seuraavilta ajoilta. Jo *Poesie in der Luft* -kirjan alkusanoissa ennustin, että oma Sibelius-tulkintani oli päässyt vasta alkuun. Se jatkuikin jo pienen tauon jälkeen Ecole des hautes études en sciences sociales’n vieraana maaliskuussa 2006 *Sibelius, me ja muut* -kirjaa luonnostellessa, ja senkin jälkeen esitelmien, radio-ohjelmien ja artikkelien yhteydessä.¹⁵

Tammikuun 26. päivänä 1914 Sibelius kirjoitti päiväkirjaansa seuraavan ajatuksen: ”’I anledning’ af noviteter: det är förunderligt huru få nutida tonsättare

¹³ Tuolloin julkaistiin kirjeen näköiskopio. Vrt. myös Mäkelä 2007b, 166.

¹⁴ Wipert von Blücheriä, joka on tunnettu myös kirjailijana (esim. Blücher 1951), on viime aikoina tutkittu perusteellisesti. Vrt. esim. Jonas 2007.

kunna skapa nånting lefvande baserad på kyrkotonarterna. Jag som står dessa närmare på grund af 'födsel och ohindrad vana' är som skapt för dem." Dahlströmin mukaan "födsel och unhindrad vana" on sitaatti Anna Maria Lenngrenin runosta *Fröken Juliana* (vrt. Dahlström 2005, 421). Dahlströmin mainitsema vuosi 1819 liittyy ilmeisesti *Samlade skaldeförsök* -kokoelmaan, mutta runo valmistui jo vuonna 1798 ja edustaa varhaisromantiikan henkeä.

Kiinnostava ja toistaiseksi ainakin minulle avoin arvoitus on se, missä määrin August Strindberg otti Lenngrenin runon huomioon *Fröken Julieta* kirjoittaessaan vuonna 1889. Jos Strindberg käytti Lenngreniä inspiraation lähteenä, mikä runon aiheen ja sanoman suhteen tuntuu todennäköiseltä, ei ole mikään ihme, jos Sibeliuksen siihen vielä vuonna 1914 viittasi. Jos taas Lenngrenistä ei Strindbergin piireissä tiedetty mitään (mitä kummastelisin, ilmestyi hän *Samlade skaldeförsök* uutena painoksen vuonna 1876),¹⁶ sitaatti kuvastaisi lapsuuden lukukokemuksia ja hämmästyttäisi tarkkuudellaan. Oli miten oli, Sibeliusta saattoi Lenngrenin runossa kiehtoa paitsi romanttinen ajatus luonnollisesta nerokkuudesta, myös se, että runon Juliana-neiti ei äitinsä mielestä saisi koskaan unohdtaa aatelista syntyperäänsä. Kuten tiedetään, syntyperän porvarillisuus oli yksi Sibeliusta koko hänen elämänsä ajan vaivannut trauma.

Koska Lenngrenin balladi ei kuulu alan klassikkoihin, esittelen sen tässä kokonaisuudessaan.¹⁷

Fröken Juliana (1798)

'Juliana, glöm aldrig din adliga ätt,
Lägg bort dina ofrälse miner!
Mins noga de kall, dina fäder beklädt,
Mins grefvarna, dina kusiner!
Var högsint, min dotter, var myndig och rak,
För bönder lyft aldrig på floret!
Förgät ej din farfars förgyllda schabrak
Och vapnet, som hänger i koret!
Så talte majorskan, satt mäkta förnäm

¹⁵ Vuoden 2008 aikana ilmestyvät ainakin seuraavat esseet: 1. The Nordic Landscape and "Extra-territoriality". Jean Sibelius in the Context of the Cultural Geography and Adorno's Reception (*Sibelius Forum III*); 2. Non-Finnish Sources of Modality in Jean Sibelius's Music (*Musurgia*); 3. Das Geistliche und Weltliche bei Jean Sibelius. *Malinconia* op. 20, *Valse triste* op. 44, *Religioso* op. 78 und *Musique religieuse* op. 113 im Kontext des nordischen Symbolismus (*Melos-Éthos*); 4. Jean Sibelius and Arturo Toscanini (*Atti convegno Toscanini*); 5. "Searching for roots" und die estländische Identität. Versuch einer Verortung Erkki-Sven Tüürs zwischen John Adams, Lennart Meri und Jean Sibelius (*Der Auftakt*); 6. "What is it I ask you that makes your Music so Life giving??" Verwandlung und Angstbewältigung in Jean Sibelius' *Tapiola* (1926) (*Institut für Wertungsforschung*).

¹⁶ On aivan ilmeistä, että nämä asiat saattavat selvitä helposti perehtymällä tarkemmin Strindberg-tutkimukseen ja -arkistoihin. Sibelius-tulkinta jäänee sen sijaan tältä osin avoimeksi.

¹⁷ Oheinen versio on peräisin Sibeliuksen nuoruuden ajan painoksesta (Lenngren 1876: 73–75).

På herrgårdens gamla ruiner
 I kåpa af sammet med två fingers bräm
 Af gulnade, nötta hermliner.
 Dess dotter, ett belät af hvitaste skinn,
 Den välborna fröken Juliana,
 Var vindögd och lång, gick med fötterna in,
 Af födsel och ohindrad vana.
 Den nådiga fru-mor tog lakrits i mun,
 Att torrhostans envishet stilla.
 Af glasögon näsan var knipen och tunn,
 Men bugten de klädde ej illa.
 Så kunde hon sitta den långa Guds dag
 I länstoln vid uret med göken
 Och räkna upp anor och kälta på drag
 Och planta förstånd uti fröken.
 Och fröken Juliana var lydig sin mor,
 Bar näsan direkte i vädret
 Och masklupna strumpor och kippade skor,
 Förslitna och bruna på lädret...
 Men lemnom vår fröken till städning och skick –
 Tillfyllest man målat personen.
 Berättom i korthet hvad öde hon fick
 Till heder för edukationen.
 Den blomstrande tiden i väntan försvann
 Att ädlingars hjertan betvinga,
 Ty: 'Hellre förträna och aldrig få man
 Än nedom sin börd sig förringa!'
 Det var just vår frökens lifegna sentens –
 Den stod i dess åtbörd att läsa.
 Men skyr man den ettriga nässlan som bräns,
 Än mer gamla fröknar, som snäsa.
 I trettio jular med mormors robrong
 För sed skull af grannarna bjuden,
 Hon började finna sin frökentid lång
 Och märka små runor i huden.
 Dock tröstad af äran att vara förnämst
 Och värdig den salig majorskan,
 Hon yfdes att sitta vid bondbröllop främst
 För kronfogdens fru och pastorskan.
 Omsider, när hoppet den nådiga tröt,
 Beskrattad och hädd omkring landet,
 Hon – ätten till fasa – med länsmanen knöt
 Det heliga äktenskapsbandet.
 Så gick det Juliana... Hvad bitter förtret!
 För sent man sin dårskap begråter,
 Då skrynkor och harm och familjens signet
 Är allt hvad den stolta står åter.

1700-luvun lopun eli myöhäisen suurvalta-ajan Tukholman runoilijakunnan edustajan kirjoittaman säkeen korrekti siteeraaminen Berliinissä uudesta musiikista kirjoittaessa on huomion arvoinen kurioositeetti. Emmekä varmasti koskaan

saa tietää, mitä Sibelius ajatteli runoa lukiessaan tai sen yhtä riviä lainatessaan. Voimme sen sijaan yrittää ymmärtää runoa sen syntyajan kontekstissa ja miettiä esimerkiksi sitä, onko oma käsityksemme luonnollisesta kehityksestä sama kuin vuoden 1798 romanttisessa Tukholmassa vallalla ollut. Lauseen "af födsel och ohindrad vana" huolellinen tulkinta on tärkeää, onhan kyseessä yksi Sibeliuksen harvoista omaelämäkerrallisista ja luomistyön psykologiaa koskevista luonnehdinnoista, jotka auttavat ymmärtämään hänen suhdettaan ns. kirkkosävellajeihin ja siten myös suomalaiseen kansanmusiikkiin. Aihe on monille meistä yhä tavattoman tärkeä, sivuaahan se kysymystä omasta kansallisesta identiteetistämme ja sen suhteesta Sibeliukseseen, suureen kansallisen ylpeyden aiheeseemme, ehkä kaikkein suurimpaan 20. vuosisadan isähahmoista. Tieteen kannalta olennaisinta ei kuitenkaan liene se, mitä tämä kaikki meille merkitsee (se on psykoterapeuttien huoli), vaan se, mitä se merkitsi Sibeliukselle. Paras keino päästä eroon vallitsevista, ennakkoluulojen ja väärinkäsitysten siivittämisestä tulkinnoista on tulkita mahdollisimman tarkasti Sibeliuksen omat lausunnot taiteestaan ja luomisprosessistaan.

Oma tärkeä roolinsa kaiken uuden kirjoittamisen motiivina ovat kuitenkin muutenkin kuin Sibeliukselta puhuttaessa monet pinttyneet oletukset ja tulkinat, jotka eivät kertakirjoittamisella miksikään muutu. Tyypillinen ja merkityksiltään monitahoinen ongelma on Sibeliuksen tutkimusmatka Karjalan saloilta kesällä 1892 ja joidenkin tutkijoiden intohimoinen tapa puhua siitä aivan kuin kyseessä olisi jotain paljon tärkeämpää kuin musiikinhistoriallinen ongelma. On jo pitkään tiedetty ja myös kirjoitettu, että kyseisen matkan tulkinassa on otettava huomioon paitsi Sibeliuksen matkan jälkeen kirjoittama perusteellinen tutkimusraportti, myös muut lähteet, kuten Ainon kirjeet heinä-elokuulta 1892. Vasta niiden valossa paljastuu, että Sibelius antoi matkan rahoittajille turhan komean kuvan tutkimushankkeestaan ja sen toteutumisesta. Vaikkei mitään uusia lähteitä olekaan löytynyt, siitä ei tätä kirjoitettaessa ole ehtinyt kuluakaan muutama viikko, kun eräs suomalainen Sibelius-tutkija sanoi minulle keskustellessamme säveltäjän suhteesta suomalaiseen kansanmusiikkiin (julkisesti, mutta valitettavasti vailla mahdollisuutta keskustelun jatkamiseen saatikka syventämiseen), että "kyllä sinun pitäisi tietää, että Sibelius teki monta viikkoa tutkimusta runonlaulajien parissa".

Ilmaisu "monta viikkoa" on hyvä, jos ja vain jos lasketaan kaikki ne päivät, jotka kuuluivat Helsingistä lähdön ja sinne paluun välillä. Ja näinhän Sibelius huolellisesti laaditussa tutkimusraportissaan tietysti tekee. Hänen oli nimittäin määrä saada kolmannes matka-apurahastaan tililleen vasta riittävän hyvän ja uskottavan raportin kirjaamisen jälkeen (ks. Mäkelä 2007a: 202 ja mainittu kirjallisuus). Olen sen verran skeptinen, että epäilen muidenkin kuin suomalaisten rahastojen arkistoista löytyvän joitain muitakin eri alojen harjoittajien allekirjoittamia tutkimusraportteja, joiden myötä ei synny aivan oikeaa vaikutelmaa siitä, mitä meillä ja muualla on vuosikymmenien varrella loppujen lopuksi tutkittu. Mitä Sibeliuksen tutkimusmatkaan tulee, muita lähteitä lukiessa syntyy se vaikutelma, että runonlaulajien parissa vietetyt päivät voidaan laskea ilman apuviivoja kahden käden sormilla ja että loput viikot ns. tutkimusmatkasta kuuluivat

romansseja säveltäessä ja Ainon kanssa kuherrellessa, mikä on toki häämatkan tarkoituksin. Ristiriita on avoin ja ns. tietäminen on mahdollista vain huolellisen tulkinnan avulla.

7.

Toinen ajankohtainen tapaus, joka sai minut pohtimaan uudelleen kirjoittamisen välttämättömyyttä, oli erään paikallislehden kolumni Aleksis Kiven suomalaisuudesta suhteessa kansalliskirjailijan kodin ruotsinkielisyyteen. Kolumnissa tuli puhe myös Sibeliuksesta, ja sen kirjoittaja mainitsi, että niin Erik Tawaststjerna kuin vastikään Tomi Mäkeläkin ovat tehneet Sibeliuksesta ”ruotsalaisemman kuin hän todellisuudessa oli”. Ja että kumpikaan tutkija ei ole ottanut huomioon Sibeliuksen suomenkielistä ylioppilasainetta, jonka suomi on mitä oivallisinta.

Ensimmäinen reaktioni oli tietenkin harmistunut: olisinpa keksinyt lukea Sibeliuksen kouluaineen. Sitten tuli mieleen oma virheetön ja tyyllisestikin kuu-lemma korkeatasoinen ruotsinkielen ylioppilasaineeni: Jos joku sen perusteella päättelisi jotain omista ruotsinkielen taidoistani ennen vuoden 1982 kevättä tai sen jälkeen, hän erehtyisi.

Ns. ruotsalainen painotus Sibelius-kuvassa korostuu sekä Tawaststjernalla että omissa teksteissäni kaikkea muuta kuin yksiselitteisenä. Sekä oma että Tawaststjernan kulttuuritopografinen akseli ei ole Ruotsi vs. Suomi (eikä ruotsi vs. suomi) vaan moniulotteisempi. Sen sijaan Sibeliuksen ystävän, lääkäri ja kansanedustaja Georg von Wendtin kirjeessä, jossa Wendt lupaa kirjoittaa vaikka mitä reseptejä ja milloin tahansa Sibeliuksen suomenruotsalaisille 31/32-osalle, muttei jäljelle jäävälle 1/32-osalle,¹⁸ perin pohjin dikotominen näkemys on äärimmillään. Näin pitkälle ei nykyisin sentään tarvitse mennä, eihän suomalaisuudesta ja ruotsalaisuudesta (sen enempä kuin esimerkiksi hämäläisyydestä ja karjalaisuudestaan) ole enää tapana puhua banaani-käpälä-tutkijoiden ja rotuhygienikkojen kielellä vaan monitahoisia kulttuurisidoksia luodaten.

8.

Historian tutkimus on kriminalistista puuhaa, jossa joutuu käyttämään mielikuvitusta paitsi uusien todisteiden etsimisessä, myös niiden tulkinnassa – olemaan samanaikaisesti etsivä ja asianajaja. On mietittävä aina uudelleen ja uudelleen, miten todisteet voitaisiin tiukan paikan tullen asettaa kyseenalaiseksi, jottei vastapuoli tee sitä yllättäen oikeudessa. Perusteellinen ja ankara lähdekritiikki ei kuitenkaan ole musiikintutkijoiden vahvimpia puolia, eihän sen opetukseen ole varsinkaan Suomessa enää vuosikymmeniin kiinnitetty suuremmin huomiota; musiikkitiede on kehittynyt nopeammin muilla aloilla. Itse kullekin meis-

¹⁸ Kansalliskirjasto, 30.1.1920. Ennen kun Wendtin ajatusta pidetään harmitto- mana, sitä olisi aihetta verrata 1920-luvun Saksan akateemiseen rotuhygieniaan eli eugeniikkaan, joka perustui mm. englantilaisen Francis Galtonin teorioihin (vrt. Weikart 2004). Nykyisin lienee vallalla käsitys, jonka mukaan rotuhygienia johtaa taantumukseen (vrt. YLE TV2, *Ajankohtainen Kakkonen*, Rajat auki -ilta 20.4.2004).

tä tekee siis hyvää mieltä aina tilaisuuden tullen, mikä todistusvoima omaa poliittisesti tai ideologisesti motivoitua lempitulunkintaa tukevilla dokumenteilla olisi lakimiesten, yleisen syyttäjän, asianajajien ja tuomareiden (ts. journalistien, kriitikkojen, poliitikkojen ja ns. talonpojan) silmissä. Toisin kuin oikeudessa, musiikin historian ”causat” eivät vanhene. Mikä tahansa ”causa” voidaan avata, jos löytyy uusia todisteita. Eli jokainen säveltaiteilija voidaan viedä yhä uudestaan ja uudestaan ”oikeuteen” samoista syistä.

Toinen tärkeä motiivi Sibeliuksesta ja muustakin musiikista kirjoittamisen jatkamiseen on se, että Sibeliuksesta keskustellaan eri puolilla maailmaa niin eri tavoin. Oikea vastaus kysymykseen, ”mitä uutta Sibeliuksesta voidaan vielä kertoa”, on siis eri puolilla maailmaa erilainen, ja uuden tiedon tarvealueet vaihtelevat alueellisesti. Sibeliuksesta taidetaan tosin keskustella hyvin eri tavoin myös samalla alueella erilaisten ihmisten kesken. Itse otin aikanaan tehtäväkseni kirjoittaa Sibeliuksesta niille ihmisille eri puolilla maailmaa (myös Suomessa), jotka eivät ihan tavallisesta Sibelius-biografiasta todennäköisesti enää kiinnostuisi, varsinkaan kun sellaista ei oltu saatu Saksan tietokirjamarkkinoille vuosien varrella edes suurella taloudellisella tuella. Ottaen huomioon, että *Poesie in der Luft* -kirjan arvostelut ovat olleet niin kovin myönteisiä paitsi *Das Orchester* -lehden kaltaisessa Sibelius-läheisessä mediassa, myös kynnissä päivälehdissä kuten *Frankfurter Rundschau* (Jungheinrich) ja *Süddeutsche Zeitung* (Dorschel) ja sellaisessa Sibeliuksen tuotannon kannalta oudossa musiikkilehdessä kuin *Die Opernwelt* (Thiemann), tämä ”urauurtavaksi” luonnehdittu (Kube 2007) uusbiografinen strategia tuntuu toimivan.¹⁹

Sibelius-tietokirjan yllättävän myönteinen vastaanotto siellä, missä Sibelius-kirjan olisi voinut kuvitella jäävän armotta muiden julkaisujen varjoon, ei johdu siitä, että olisin – kuten eräs suomalainen arvostelija antoi ymmärtää – tehnyt Sibeliuksesta yksipuolisesti keskieurooppalaisen suurkaupunkilaisen, ”eroottisen symbolistin” ja kieltänyt hänen kiinteän yhteytensä Suomen luontoon (Lampila 2007). Päin vastoin, kirja alkaa nimenomaan Sibeliuksen tyypillisesti suomalaisen, intensiivisen luontoyhteyden ja hämeenlinalaisuuden analyysillä. Asia säilyy yhtenä punaisista langoista (ainakin omasta kirjoittajan näkökulmasta katsoen) loppuun asti. Ongelma liittyy kenties siihen, että pidän tavanomaisista ja Lampilankin arvostelussa vilahduttavaa panteismin käsitettä (sen tarkkan tietosanakirjamerkityksen ja monenkirjavan filosofis-maailmankatsomuksellisen perinteen – Giordano Brunosta ja John Tolandista Albert Einsteiniin – vuoksi) vaarallisena ja tarpeettoman juhlavana. Puhun mieluummin Sibeliuksen ele-

¹⁹ Sekä *Die Opernwelt* (Sandner) että *Fono Forumissa* (Kube ja Hornig) kyseistä kirjaa on ehdotettu vuoden 2007 parhaaksi musiikkietokirjaksi – ainoana, jossa aiheena ei ole jokin saksalainen aihe ja mm. tänä vuonna lopultakin valmistuneen 27-osaisen musiikkietosanakirjan *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Finscher 1994–2007) rinnalla. Ja mikä tärkeintä, kirjaa pidetään poikkeuksetta Sibeliuksen maineen puhdistajana ja hyvänä selityksenä Suomen erinomaisuudelle – sen sijaan, että se pönkittäisi ikivanhaa myyttiä Sibeliuksesta korostuneesti kansallisena, nationalistisena ja kansanmusiikista voimansa ammentavana taiteilijana.

mentaarista luontoyhteydestä. Vertaan sitä mieluummin paitsi Rousseau ja Nietzsche, myös Adornon ja Lyotardin ajatuksiin luonnosta,²⁰ mikä saattaa häkellyttää panteismin käsitteeseen tottuneen lukijan tai sellaisen, joka on jo ehtinyt polttamaan savusaunansa uunissa nuorena ostamansa adornot ja lyotardit.

Filosofit ja psykologit ovat jo kauan sitten osoittaneet, että näkeminen on aina joko näkemättä jättämistä tai näkemättä jäämistä. Myös kirjoittaminen on kirjoittamatta jättämistä, valitseminen valitsematta jättämistä. Tästä ihmisen ajattelua, toimintaa ja orientoitumista kuvaavasta oivalluksesta voimme me historian ja musiikin tutkijatkin oppia paljon. Voimme myös ammentaa siitä voimaa vastatessamme siihen haasteeseen, että jokaisen sukupolven on joka tapauksessa kirjoitettava aina uudelleen ja uudelleen paitsi uusista, myös vanhoista asioista – siis niin Sibeliuksesta kuin Suomestakin –, kunhan ne vain ovat laajemmassa katsannossa merkittäviä. Näin on tehtävä siinäkin tapauksessa, että mitään aivan uusia lähteitä ei löydy ja että on tyydyttävä tulkitsemaan uudelleen tuttua aineistoa.

Lähteet

- Barnett, Andrew 2007. *Sibelius*. New Haven and London: Yale University Press.
- Blücher, Wipert von 1951. *Gesandter zwischen Diktatur und Demokratie*. München: Limes.
- Dahlhaus, Carl 1975. Wozu noch Biographie? *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1 (2), 82.
- 1987. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber.
- Dahlström, Fabian 2005. *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*. Helsingfors/Stockholm: SLS/Atlantis.
- Ekman, Karl 1935. *Jean Sibelius, en konstnärs liv och personlighet*. Borgå: Schildts.
- Fanning, David 1994. The Harold E. Johnson Jean Sibelius Collection at Butler University: A Complete Catalogue by Gisela Schluter Terrell. *Music & Letters* 75 (3), 484.
- Finscher, Ludwig (toim.) 1994–2007. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler.
- Gobineau, Joseph-Arthur de 1853–1855. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: Lib. de Firmin-Didot frères.
- Grimley, Daniel 2004 (toim.). *The Cambridge Companion to Sibelius*. Cambridge University Press: London.
- Howell, Tim 2006. *After Sibelius: Studies in Finnish Music*. Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Jahn, Otto 1856–1859. *W. A. Mozart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Jauß, Hans Robert 1970. *Geschichte der Kunst und Historie. Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 208–251.
- Johnson, Harold E. 1959. *Jean Sibelius*, New York: Knopf.

²⁰ Näitä erittelin artikkelissa Mäkelä 2007d (esitelmä Suomen säveltäjät r.y:n ja Kirkkomusiikin säveltäjät r.y:n symposiumissa ”Jumalanpalvelus ja moderni taidemusiikki” 29.9.2007).

- Jonas, Michael 2007. Wipert von Blücher and Finland, 1935–1944. German Foreign Policy between Traditionalism and National Socialist New Order. Claus B. Christensen & Annette Waring (toim.). *Finland & Danmark. Krig og besættelse 1939–45*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 97–120.
- Jussila, Osmo 2007. *Suomen historian suuret myytit*. Helsinki: WSOY.
- Kube, Michael 2007. [”Poesie in der Luft” -kirjan arvostelu]. *Das Orchester* 10, 73–74.
- Lampila, Hannu-Ilari 2007. Sibelius olikin eroottinen symbolisti. *Helsingin Sanomat*, 20.9., C3.
- Lenngren, Anna Maria 1876. *Samlade skaldeförsök*. Stockholm: Bonnier.
- Murtomäki, Veijo 2003. Sibelius-tutkimus elää ja voi hyvin. *Sävellys ja musiikinteoria* 10, 5–19.
- Mäkelä, Tomi 1994. Jean Sibelius contra Theodor W. Adorno – ”Das Prinzip des Stars ist totalitär geworden”. *Finnish Music Quarterly* (saksankielinen erikoisnumero), 16–19.
- 1995. Jean Sibelius Violin Concerto and its Dramatic Virtuosity. Eero Tarasti (toim) *Proceedings of the First International Jean Sibelius Conference, Helsinki 1990*. Helsinki: Sibelius Akatemia, 254–280.
- 2001. Jean Sibelius, politiikka ja Theodor W. Adorno – vastaväittäjän puheenvuoro, lausunto ja loppukaneetti. *Musiikki* 1, 39–64.
- 2003. Two Dinosaurs. Recent publications include a biography of conductor Robert Kajanus and a collection of letters by Aino Ackté. *Finnish Music Quarterly*, 3, 53–56.
- 2007a. ”Poesie in der Luft”. *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 2007b. *Sibelius, me ja muut*. Helsinki: Teos.
- 2007c. À propos Sibelius 2007. Mehrheitsjournalismus, Musikwissenschaft und Julian Barnes’ The Lemon Table. *Die Tonkunst*, 1(4), 336–345.
- 2007d. Ylevän käsite Theodor Wiesengrund Adornon estetiikassa. *Kompositio* 2–4, 3–11.
- Ross, Alex 2007a. A Critic at Large. Apparition in the Woods. The Music of Sibelius. *The New Yorker*. July 9 & 16, 51–58.
- 2007b. *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Salmenhaara, Erkki 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- Tawaststjerna, Erik 1991. *Jean Sibelius. Åren 1904–1914*. Toim. Gitta Henning, Helsinki: Söderström.
- Thiemann, Albrecht 2007. Jenseits der Frontlinien. *Die Opernwelt* 5, 29.
- Weikart, Richard 2004. *From Darwin to Hitler: evolutionary ethics, eugenics, and racism in Germany*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Tomi Mäkelä (tomi.maekelae@ovgu.de) on musiikkiteiden professori Magdeburgin Otto-von-Guericke-yliopistossa ja esittävän säveltaiteen estetiikan ja historian dosentti Sibelius Akatemiassa.

Erkki Salmenhaaran elektroakustiset teokset ja 1960-luvun säveltäjäkuva

Tanja Uimonen

Johdanto

Erkki Salmenhaaraa (1941–2002) on luonnehdittu hänen 1960-luvun sävellystuohtoonsa pohjautuen avantgardistiksi, sillanrakentajaksi, radikaaliksi ja lain-suojattomaksi. Kuten niin monesti aiemminkin on todettu, on jälleen todettava, että Salmenhaara oli 1960-luvulla hämmästyttävän tuottelias niin säveltäjänä, musiikkikriitikkona kuin musiikin tutkijana. Sinfonioiden, kamarimusiikki- ja kuoroteosten ohella hän sävelsi vuosikymmenen kuluessa myös joukon luonteeltaan kokeellisia teoksia. Näihin kokeellisiin teoksiin voidaan lukea myös tämän katsauksen aiheena olevat kuusi elektroakustista teosta: *Pan ja kaiku* (1963), *Konsertto kahdelle viululle (ja kovaäänisille)* (1963), *White Label* (1963), *Aggressio* (1968), *Maan Aurinko* (1968) ja *Information Explosion* (1967).

Salmenhaaran rooli elektroakustisen musiikin säveltäjänä on monesta syystä mielenkiintoinen. Vaikka elektroakustisia teoksia on vain kuusi, edustavat ne useita erilaisia tyyllilajeja ja keinovaroja. Niin musiikin tutkijana kuin säveltäjänäkin Salmenhaara oli poikkeuksellisen hyvin perillä kansainvälisistä suuntauksista ja musiikkifilosofioista. Hänen uutta musiikkia koskevat kirjoituksensa luovat kiinnostavia lähtökohtia myös Salmenhaaran omien elektroakustisten teosten tarkastelulle. Hän sävelsi samanaikaisesti useita hyvin erilaisia teoksia, joiden vertaileminen keskenään on antoisaa. Esimerkiksi orkesteriteoksissa ja elektroakustisissa teoksissa voidaan löytää yhtymäkohtia.

Keskityttäessä orkesteri- ja kamarimusiikkiteosten sijaan elektroakustisiin teoksiin tulee samalla tarpeelliseksi asettaa Salmenhaaran 1960-luvun säveltäjäkuva uudelleen arvioinnin kohteeksi. Nimittäin, Salmenhaaran musiikkia käsittelevissä kirjoituksissa elektroakustiset teokset on pääsääntöisesti sivuutettu kokonaan ilman mainintoja siitäkin huolimatta, että suurin osa Salmenhaaran musiikkia koskevista kirjoituksista keskittyy nimenomaan säveltäjän 1960-luvun tuotantoon (ks. esim. Jyrhämä 1989; Heiniö 1984; 1988; 1994; Korhonen 2002; Aho 2001). Salmenhaaran elektroakustiset teokset nostaa varsinaisesti esille vasta Petri Kuljuntausta suomalaisen elektroakustisen musiikin historiaa käsittelevässä kirjassaan *On-Off: Eetteriäänistä sähkömusiikkiin* (2002).¹

¹ Salmenhaaran musiikin osalta Kuljuntausta keskittyy pääasiassa säveltäjän 1960-luvun alun tuotantoon, joten *Information Explosion*, *Aggressio* ja *Maan Aurinko* jäävät kirjassa vähemmälle huomiolle (Kuljuntausta 2002 sähköposti 7.11.2002).

Tämän tekstin viimeisessä luvussa onkin tarkoituksena kartoittaa mahdollisia syitä Salmenhaaran elektroakustisten (ja ylipäänsä kokeellisten) teosten sivuuttamiseen, ja toisaalta pohtia yleisemmin Salmenhaaran 1960-luvun musiikkia ja säveltäjäkuvaa koskevaa diskurssia Mikko Heiniön (1992) säveltäjäkuva-teorian pohjalta. Aluksi kuitenkin kootaan yhteen olennainen Salmenhaaran elektroakustisia teoksia koskeva tieto ja kuvailaan ja tulkitaan teoksia kuulonvaraisesti (kuten Salmenhaara [1975: 48] itse sanoo ”osuva kuvailu on tulkintaa, tulkinta tutkimusta”). Tekstissä pyritään myös etsimään elektroakustisten teosten ja Salmenhaaran orkesteriteosten välisiä yhtäläisyyksiä ja antamaan muutamia esimerkkejä teosten kiinnittymisestä elektroakustisen musiikin historiaan. Tämän tekstin ulkopuolelle on rajattu Salmenhaaran teoksia koskeva reseptio ja sellaiset elektroakustisiin teoksiin liittyvät yksityiskohdat, joita aiemmat kirjoittajat ovat jo kyllin tyhjentävästi kommentoineet. Näihin seikkoihin viitataan tapauskohtaisesti.

Soitinkokeita

Salmenhaara sävelsi kaksi eloelektronista teosta, pojalleen Panille omistamansa teoksen *Pan ja kaiku* (1963) ja *Konserton kahdelle viululle (ja kovaäänisille)* (1963). Teosnimi *Pan ja kaiku* viittaa kreikkalaisen mytologian Pan-jumalaan, jonka muiden taitojensa ohella ajateltiin kykenevän lietsomaan paniikkia musiikillaan. *Pan ja kaiku* -teoksessa vahvistetut lautaset ”esittävät” kaikua ja tam-tam päähenkilöä Pania (ks. Salmenhaara 1963a).² Salmenhaara pyrkii repetitioiden, rakenteellisen yksinkertaisuuden ja monotonisuuden avulla luomaan helposti vastaanotettavan teoksen. Salmenhaaran ajatteli tuolloin nykymusiikin olevan jo liian monimuotoista: ”[n]ykymusiikki operoi mielellään mitä differentioituneimmilla ja runsaimmilla äänilähteillä, ja usein käy niin, että eri soittimien vastakohtaisuustehot hukkuvat kontrastien moninaisuuteen. Uudessa musiikissa on pyrittävä suurempaan struktuuralliseen selkeyteen” (Salmenhaara et. al. 1964a: 10).

Pan ja kaiku on Salmenhaaran elektroakustisista teoksista ainoa, josta ei ole säilynyt äänitettä.³ Soitinvalinnoista päätellen teos on kuitenkin ollut soinnillisesti hälyisä: neljän lautasen ja tam-tamin ääniä vahvistetaan teoksessa salin takaosaan sijoitettujen kovaäänisten kautta.⁴ Samoin kuin samanaikaisesti syntynyt soitinkokeilu *Sävellys ferrofonille* (1963) kielii *Pan ja kaiku* Salmenhaaran kiinnostuksesta hälyjen estetiikkaa ja myös instrumentaaliteatteria kohtaan.

² Sanan Pan voi kreikkalaisen Pan-jumalan ohella ajatella viittaavan myös äänen panorointiin (äänen liikuttamiseen kaiuttimien välillä). Teos viittaa suoraan myös Sibeliuksen samannimiseen teokseen *Pan ja kaiku* huilulle ja piccololle vuodelta 1906 (sovitus pianolle 1907).

³ Teoksen esittäminen olisi kuitenkin mahdollista partituurin avulla.

⁴ Teoksen aikalaisreseptiosta ks. esim. Heiniö (1988: 44) ja Kuljuntausta (2002: 420–421).

Salmenhaaran toinen eloelektroninen teos *Konsertto kahdelle viululle* sai ensiesityksensä Jyväskylän kesä -tapahtumassa vuonna 1963. Teos pohjautuu suuntaa-antavaan partituuriin. Esitysohjeissa Salmenhaara neuvoo teosta soitettavan epävireisillä viuluilla tonaalisia sävelmuodostelmia välttämällä. Viulut varustetaan kontaktimikrofonein ja vuoropuhelu välitetään *Pan ja kaiun* tavoin salin takaosassa sijaitseviin kovaäänisiin. Teoksen toisessa osassa Salmenhaara käyttää myös kaikulaitetta. (Salmenhaara 1963b).

Konsertto kahdelle viululle alkaa pitkällä, meditatiivisilla äänillä, jotka sisältävät vain vähän melodisia variaatioita eri suuntiin. Säilyneen, ilmeisesti Jyväskylän kesässä 1964 nauhoitetun, äänitteen perusteella teos on luonteeltaan kauttaaltaan melodinen, joskin säveltäjän ohjeiden mukaisesti tonaalisuudesta vapaa. Salmenhaaran tehokeinot viulujen ilmaisumahdollisuuksien laajentamiseksi ovat äänitteellä varsin maltillisia. Voimakkain efekti on yksittäisten äänten soittaminen jousella edestakaisin, mikä luo raa'an, joskin vielä selkeästi viulistisen vaikutelman.⁵ Ei-viulistisia tehokeinoja Salmenhaara käyttää teoksessa varsinaisesti vain kerran, kun viuluun kohdistuvat rytmilliset taputukset korvaavat soivat äänet. Viulujen vuoropuhelu on elävää ja affektiivista: dynaamisia vaihteluita, nousuja, laskuja ja dramaattisia *glissandoja*, jotka itse asiassa luovat mielleyhtymiä viulukonserton lajiperinteeseen.

Nykykuuntelijalle *Konsertto kahdelle viululle* ei näyttäyty samoissa määrin "radikaalina" kuin aikalaisille. Heiniö (1988: 44) onkin todennut Rainer Palasta lainaten, että "ammattimusiikkien käsissä lopputulos kuitenkin vaistomaisesti muodostuu soinnillisesti varsin traditionaaliseksi". Huomio osuukin varmasti oikeaan. Vaikka säilynyt äänite on luonteeltaan perin traditionaalisen kuuloinen, olisi teos mahdollista esittää myös toisella tavalla. Siinä mielessä *Konsertto kahdelle viululle* onkin selkeästi indeterministinen, kokeellinen teos, että se rakentuu voimakkaasti esittäjien persoonallisten musiikkikäsitysten varaan. Partituurissa kun on määriteltäviä vain soitettava kieli ja summittaiset korkeussuhteet (ks. Salmenhaara 1963b). Äänite ei toisaalta pysty luomaan totuudellista mielikuvaa teoksen esitystilanteesta. Kaikuefektejä ja äänen vahvistusta on mahdoton erottaa nauhoitteelta, joten konserton tilallinen ulottuvuus jää kuuntelukokemuksesta puuttumaan.

Kohinakenttiä

Salmenhaaran ensimmäinen nauhateos *White Label* (1963) on pääasiassa kohinasta koostuva hälyteos, joka alkaa hiljaisuudesta vähä vähältä voimistuen. Teoksen rakenne on jonomainen, sillä se sisältää selkeästi erilaisia, peräkkäin soivia jaksoja, joiden väliset vaihdokset ovat usein yhtäkkisiä, paikoitellen harmitsemattoman kuuloisia. Teoksen äänimateriaali on monipuolista. Pääosassa olevan, usein raakasointisen kohinan ohella kuullaan säveltasoltaan määritel-

⁵ Aikalaisreseptiossa teoksen sisältämät repetitiot koettiin kuitenkin hyvin radikaaleina ks. esim. Heiniö (1988: 44) ja Kuljuntausta (2002: 421–422).

tyjä elektronisia ääniä, viheltäviä ääniä, perkussiomaisia ääniä ja radiokanavien väliäänien kaltaista hälinää. Kohinaosuuksien rinnalla *White Labelissa* on myös täysin hiljaisia hetkiä, esimerkiksi heti teoksen alkupuolella kohdassa 1.41–1.46 (ks. Salmenhaara 2002).

White Labelin voi nähdä yhteydessä *Elegia II* -teoksen edustamaan kenttätekniikkaan, jonka periaatteita Salmenhaara *White Labelin* säveltämisen aikoihin hahmotteli György Ligetin *Atmosphèresiä* käsittelevässä pro gradu -työssään (Salmenhaara 1964b). Siinä Salmenhaara vertailee Ligetin kenttätekniikkaa elektronimusiikin tekniikoihin seuraavalla tavalla:

Ligetin työskentelytapa *Atmosphèresissä* on periaatteessa hyvin lähellä elektronimusiikissa käytettyä kohinakenttien leikkaamiselle perustuvaa menetelmää. Samalla se valottaa hyvin teoksen staattista peruskonseptiota. Ligeti konstruoi orkestraalisin keinoin tiheän sävelkompleksin, clusterin, joka on laajuudeltaan nk. ”valkoisen kohinan” luokkaa, t.s. se sisältää kuuloalueen kaikki sävelet. Teoksen lähtökohtana onkin juuri valkoisen kohinan tyyppiä oleva clustermuodostelma, kromaattisesti täytetty sävelalue E–cis4. (Salmenhaara 1964b: 36.)

White Labelin äänimateriaali koostuu pääsääntöisesti juuri valkoisesta kohinasta (ks. Kuljuntausta 2002: 423), mikä antaa viitteitä sellaisesta mahdollisuudesta, että Salmenhaara olisi teosta säveltäessään ajatellut juuri kenttätekniikan soveltamista elektroniseen musiikkiin.

Myös *White Labelin* ja *Atmosphèresin* yhtäläisyydet antavat viitteitä musiikin rajoja rikkovan kokeilun suuntaan. Vaikka *White Labelin* äänimateriaalivalikoima on *Atmosphèresiä* laajempi, kiinnittyy huomio yksittäisten kohinakenttien olemukselliseen samankaltaisuuteen, etenkin niiden virtaavuuteen ja kenttien sisäisiin *crescendoihin*. *White Label* muistuttaa *Atmosphèresiä* myös siinä mielessä, että vaikka sen kohinakenttien synnyttämä ensivaikutelma on dynaaminen, niin lopulta teoksen luonne on staattinen. Syyn tähän Salmenhaara on löytänyt pro gradussaan. *Atmosphèresissä* ei ole hänen mukaansa ”perinteellisen musiikin” totuttua musiikillista dialektiikkaa, joka ilmenee muun muassa siinä, että teos on jonomuotoinen (A, B, C, D...). Näin aiheiden kertausta, kehittelyä ja tällaisen kehityskaaren luomaa dynaamisen muodon tuntua ei pääse syntymään.” (Salmenhaara 1964b: 37–39; ks. myös Sivuoja-Gunaratnam 2001.)

Pääroolin *White Labelissa* saavat sointivärit, joiden käsittelytapa viittaa Ligetin tekstuurimusiikin ohella myös Varèsen musiikkiin. Etenkin *Poème électronique* (1958) muistuttaa Salmenhaaran tapa yhdistellä erilaisia äänimateriaaleja kontrastisesti toisiinsa. Tässä mielessä teos myös eroaa Ligetin *Atmosphèresistä*, sillä toisin kuin Salmenhaara, Ligeti yhdistelee kentät toisiinsa yleensä huomamattomasti (ks. myös Salmenhaara 1964b: 38). Teosten yhtäläisyydet liittyvätkin enemmän yksittäisten äänikenttien luonteeseen.

Äänisuunnittelua

Kahden nauhateoksen ja kahden eloelektronisen teoksen ohella Salmenhaaran elektroakustisiin ”kokeiluihin” voidaan lukea myös musiikit TV-ohjelmiin *Aggression* (1968) ja *Maan Aurinko* (1968).

Aggression musiikki koostuu viidestä eri osasta. Ensimmäinen osa sisältää eteenpäin virtaavaa, aaltoilevaa (nousevaa ja laskevaa) kohinaa, johon on paikoitellen upotettu kellomaisia elektronisia ääniä. Toisessa osassa elektroniset äänet rikkovat pääosassa soivan urkuteoksen syntaksin luoden häiriintyneen ja kaoottisen vaikutelman. *Aggression* kolmas osa on soinnillisesti kiinnostava. Se koostuu ensimmäisen osan tavoin kohinasta, jonka sekaan on ututettu myös etäältä kuuluvaa kuorolaulua. Kohina on tässä kolmannessa aiheessa selvästi raaempaa ja konemaisempaa kuin *Aggression* aloittavassa kohinassa. Kohinakenttien muuntelu on hyvin ilmeikästä myös *White Labeliin* ja *Information Explosioniin* verrattuna. Sävellyksen neljännessä osiossa soi epävireinen piano, jota toisen osan urkuteeman tavoin elektronisesti ”häiritään.” Viidennessä osassa äänimateriaalina ovat ”epävireiset” elektroniset äänet. *Aggressiolle* kokonaisuudessaan on ominaista edestakainen, aaltoileva liike.

Aggression-elokuvasta ei tietojen mukaan ole säilynyt yhtään kopiota muun muassa siitä syystä, että elokuva toteutettiin filmillä (Ritavuori 2007). Elokuvan sisällöstä ei myöskään ole varmuutta. Niin ikään Yleisradiossa, jolle teos oli ilmeisesti tilaustyönä tehty, elokuvaa ei tunneta. Mahdollisesti filmiä ei koskaan olekaan saatu valmiiksi. Ainakaan sitä ei ole televisiossa esitetty. Vaikka *Aggression* on musiikillisesti kiinnostava ja lupaava, niin ääniaiheiden fragmentaarisuudesta johtuen se ei kuitenkaan toimi varsinaisesti musiikkiteoksena. Voidaankin vain spekuloida, että mikäli Salmenhaara olisi säveltänyt *Aggressiosta* yhtenäisen musiikkiteoksen, olisi se yhtä varteenotettava teos kuin *Information Explosion*. Jonomaisen muotonsa ja äänimateriaaliensa osalta *Aggression* muistuttaa *White Labelia* ja *Information Explosionia*, mutta paikoitellen se on soinnillisesti Salmenhaaran muita elektroakustisia teoksia huomattavasti radikaalimpi.

Sen sijaan *Maan aurinko* -dokumentti, johon myös sisältyy Salmenhaaran elektroninen musiikki, on arkistoitu Yleisradion TV-arkistoon. Dokumentti on TV1:n kulttuuritoimituksen ja UNESCO:n tuottama, ja se liittyi YK:n 25-vuotisjuhlaan. Sen kuvamateriaali filmattiin ”Afrikassa, Intiassa, Keski-Euroopassa ja eri puolilla Suomea tutkimusasemilla, joiden toiminta muodostaa ohjelman rungon” (ohjelman sisältöseloste Yleisradion arkistossa). Dokumentin ohjaajana toimi samoin kuin *Aggressiossakin* Heikki Ritavuori.

Ohjelma perustuu ekologisiin teemoihin. Sen ydinkysymys on räjähdysmäinen väestönkasvu. Mitkä ovat luonnon biologisen tuottavuuden perusteet ja kuinka luonto pystyy tuottamaan kylliksi ravintoa kaikille ihmisille, jotka etenkin kaupungeissa tuhlaavat luonnonvaroja? Asiat esitetään opettavaiseen sävyyn, joskin välillä maalailtaan uhkakuvia niin sanojen kuin musiikinkin keinoin:

Ihminen on osa luontoa, mutta vain osa. [– –] Teknologian kehittyminen järkyttää ekosysteemiä. [– –] Ihminen kasautuu kaupunkeihin tuottaakseen yhä tehokkaam-

min: pakokaasuja, jätteitä, ja yhä uusia ihmisiä. [– –] Elämme kuin pienellä avaruusaluksella, jota kukaan ei tule tankkaamaan. (Ritavuori 1970.)

Musiikki koostuu 20 erillisestä ääniaiheesta, joita voisi parhaiten kuvata äänisuunnitteluksi. Musiikillisesti teos ei ole yhtä kiinnostava kuin samaan aikaan syntynyt *Aggressio*, jonka kanssa sillä on kuitenkin myös yhtäläisyyksiä. *Maan auringossa* Salmenhaara käyttää sekä akustisia että elektronisia ääniä. Akustisista äänistä ovat tunnistettavissa muun muassa huilun ja perkussioiden äänet. Joissain kohdin elektroniset äänet poikkeavat paljon *White Labelista* ja *Information Explosionista* muistuttaen varhaisten videopelien äänimaailmaa. Salmenhaaran muista elektronisista teoksista tuttu aaltoileva kohina nousee myös dokumentissa paikoitellen esiin esimerkiksi kohtauksessa, jossa sukeltaja ottaa näytteitä meren pohjasta. *Maan Aurinko* toimii kuitenkin ehdottomasti paremmin dokumentin osana kuin itsenäisenä musiikkiteoksena.⁶ Dokumentin osana musiikki kykenee esimerkiksi vahvistamaan ekokatastrofin uhkakuvia muuttuessaan sekavammaksi ja infernaalisemmaksi, kun kuvamateriaalina käytetään koneita, tehtaiden piippuja ja muita teknisiä aiheita, ja rauhoittuessaan, kun esitetään luontoa – oli tämä sitten Salmenhaaran oma tai dokumentin ohjaajan valinta.

Information Explosion – poikkialaisen projektin esittely

Salmenhaaran toinen nauhateos *Information Explosion* oli tilausteos Montrealin EXPO 1967 -maailmannäyttelyyn. Teos toimi *Man in Community* -näyttelyryhmän *Man in the Electronic Community* -paviljongin akustisena taustana. Paviljongin toteutuksessa oli Salmenhaaran ohella mukana sisustusarkkitehti Ilmari Tapiovaara ja tämän poika, tuolloin Taideteollisessa korkeakoulussa sisustusarkkitehtuuria opiskellut Timo Tapiovaara.

Lehdistötiedotteessa (1967) paviljonkia kuvattiin ”luolaksi”, jossa kävijä saa kuvien pohjalta käsityksen ”siitä yhä kiihtyvistä edistyksistä, joka on johtanut nykyiseen teknistyneeseen elämänmuotoomme”. Kuvamateriaalissa on huomioitu maailmanlaajuisia pulmakysymyksiä; kehitysmaiden ongelmia ja muun maailman vastuuta niistä. Näyttely päättyi ”pallomaiseen planetarioon”, jonka kattoon oli heijastettu tähtisumu ja tilassa soi *Information Explosionin Epilogue* -osa (Kuljuntausta 2002). Paviljonkijärjestely pyrki tuomaan ”modernille ihmiselle sanomaa siitä, mihin hänen hallussaan olevat tekniset voimavarat avaavat tien nyt ja tulevaisuudessa ja siitä vastuusta, jonka tämä tietoisuus hänelle antaa”. (Lehdistötiedote 1967.)

Näyttelytilan sisustus pyrki luomaan avaruusvaikutelman. Tila oli verhoiltu kauttaaltaan peileillä ja sinne oli rakennettu leijumaan toistasataa palloa. Kuvamateriaali sisälsi noin 800 diaa, jotka heijastettiin diaprojektorin sisältävistä pienistä palloista isompiin. Kuvien tarkoituksena oli lehdistötiedotteen (1967) mukaan luoda:

⁶ Äänite löytyy Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksessa.



Kuva 1. *Man in Community* -näyttelyryhmä, jonka uumeniin Information Explosion -paviljonki kätkeytyi.

jatkuvaa kuvakertomusta tietokoneista, räjähdysmäisestä teknillisestä kasvusta, satelliiteista ja samanaikaisesti vallitsevasta aineellisesta ja henkisestä hädästä alkehittyneillä seuduilla, kasvavasta vastuusta, elektroniikan tulevaisuuden näkymistä ja selviytymis-mahdollisuuksistamme näiden pulmien parissa.

Usko teknologian mahdollisuuksiin oli vahva: ”luonnollinen sijansa osaston kuvamateriaalissa on edelleen sellaisilla maailmanlaajuisilla pulmakysymyksillä, jotka – olkootpa ne laadultaan teknisiä tai ei – ovat aina modernin tekniikan keinoin ratkaistavissa.” (Lehdistötiedote 1967.)

Tapiovaaran kokoelmassa Designmuseossa Helsingissä on arkistoituna noin 300 paviljonkikuvaa. Kuvissa on kolme pääteemaa: 1) teknologia ja sen uhkakuvat, 2) humanitaariset ongelmat ja 3) symboliikka. Ensimmäisessä kategoriassa on kuvia muun muassa tehtaista, jätteistä ja eläinkokeista. Toinen kategoria sisältää kuvia muun muassa eri kulttuureista, kehitysmaista ja nälänhädistä. Symboliikkakuvasto sisältää erilaisia merkkejä, kuten kristinuskon symboleja ja liikennemerkkejä. Kuvasto on monipuolinen, värimaailmaltaan (nykypäivän näkökulmasta) nostalginen ja visuaalisesti vaikuttava. Salmenhaaran *Information Explosionin* rekonstruktiossa Kiasma-teatterissa vuonna 2002⁷ käytimme lähinnä teknologista kuvastoa. Kuvat syventävät voimakkaasti *Information Explosionin* luomaa vaikutelmaa ja osoittavat kuvien ja musiikin kombinaation onnistuneen paviljonkiprojektissa erittäin hienolla tavalla.

⁷ Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineen studion 40-vuotisjuhlakonsertti Avanto-festivaalien yhteydessä Nykytaiteen museo Kiasman teatterissa 22.11.2002.

Information Explosionin käsikirjoituksessa Salmenhaara toteaa kuvaavansa teoksessa informaatiotulvaa orgaanisen kollaasin, eli yllättävien musiikkimateriaalien yhdistelemisen keinoin. *Information Explosionin* äänimateriaali ”on peräisin musiikin eri tyyli-, ilmaisu- ja sosiaalisista lajeista; se ulottuu Josquin des Presistä Beethoveniin, Bachista Wagneriin, Palestrinasta jazziin ja elektroniääniin (Lehdistötiedote 1967).” Salmenhaara (1966) erittelee käyttämänsä äänimateriaalit seuraavasti:

- 1) Elektronisia ääniä: a. Erisävyisiä hälyjä, b. Pitkitettyjä, erisävyisiä yksittäisiä ääniä, c. Nopeita kuvioita. 2) Konkreettista materiaalia: Ymmärtämättömäksi muokattua ihmisen puhetta eri kielillä ja hälyääniä. 3) Pianon ääniä: a. Alkeellista tyyppiä, pianokurssien ensimmäisiä harjoituksia, b. Sointujaksoja, c. Sointujen toistoa, d. Romanttista virtuoottista tekstuuria jostain pianokonsertosta. 4) Materiaalia musiikin historiasta: a. Primitiivistä musiikkia, b. Palestrinatyyppistä kuorotekstuuria, c. Barokkityyppisiä sointuja, ehkä myös katkemia nopeista elementeistä, d. Klassista instrumentaalimusiikkia, e. Runsasta romanttista orkestrointia, f. Myöhäiswebernläistä tekstuuria. 5) Materiaalia erilaisten sosiaalisten ryhmien musiikista: a. Kirkkomusiikkia, b. Jazzia, c. Beatlestyyppistä musiikkia, d. Sotilasmusiikkia, e. Katkemia ikivihreistä, f. Television taustamusiikkia (Batman, The Untouchables?). (Salmenhaara 1966.)

Salmenhaaran pyrki muokkaamaan äänimateriaalia *Information Explosionissa* niin, että se olisi tunnistettavissa vain hetkittäin. Lehdistötiedotteen mukaan teos pyrkii välttämään elektronimusiikkia usein vaivaavan ”mekaanisen steriiliyden” käyttämällä materiaalina instrumentaali- ja vokaalimusiikkeja. Ajatuksena on, että ”myös elektroniikan ja suunnitelmallisen yhteiskunnan aikakaudella perusongelmat ovat inhimillistä laatua” (Lehdistötiedote 1967).

Samanaikaisesti *Information Explosionin* kanssa kirjoittamassaan kirjassa *Vuosisatamme musiikki* (1968) Salmenhaara pohtii myös elektroakustisen musiikin ongelmia ja mahdollisuuksia: ”[a]ivan uuden sointimaailman on avannut äänen sähköinen muokkaus- ja produsointimahdollisuus. Elektronimusiikissa periaatteessa kaikki mahdolliset ääni-ilmiöt ovat säveltäjän ulottuvilla: ongelmana onkin valinnan vaikeus”. Hän kritisoi elektronimusiikkiteoksia (tiettyjä teoksia tai säveltäjiä nimeämättä) ”mielikuvituksettomasta instrumentaalimusiikin periaatteiden toistamisesta” ja toisaalta ”elektronislangista”, ”tyypillisten äänimateriaalien” toistumisesta teoksesta toiseen. (Salmenhaara 1968: 39.) Uuden musiikin yleiseksi ongelmakohtaksi hän nimeää melodian, rytmin ja soinnin eriytymisen. Niitä ei tullut Salmenhaaran mukaan ”integroida perinteelliseen taidemusiikkiin jonkinlaisena eksoottisena, erityisväriä antavana lisätekijänä”, vaan erilaisten tyylien tuli toimia musiikissa tasavertaisena materiaalina. 1960-luvulla jälleen ajankohtaiseksi katsomansa kollaasitekniikan esikuvaksi hän nimeää Charles Ivesin, joka käytti erilaisia tyyllilajeja säveltämisessä ”niiden alkuperäiskäyttöön assosioituvassa muodossa” (ibid.: 40):

Marsseilla oli ulkoilmaesitykseen kuuluva vaskisointinsa ja rummunnäperrytyksensä, hymneillä urkusointinsa, lauluilla tyypillinen vakiosoinnutuksensa. Nämä kaikki elementit lves kietoi teoksissaan merkillisiksi epätodelliseksi kudokseksi: useita marsseja soi yht'aikaa eri rytmeissä, eri sävellajeissa; toisilleen mitä vieraimmat elementit sekoittuvat keskenään. [– –] 60-luvulla tyylikollaashit ovat jälleen tulleet ajankohtaisiksi: koko musiikin historiasta, koko musiikin sosiaalisten lajien rikkaasta kentästä pop-musiikista aina virrenveisuuseen saakka on tullut musiikillista materiaalia, jota käyttämällä säveltäjä voi operoida harvinaisen monitahoisilla assosiaatiomahdollisuuksilla. (Ibid.: 41.)

Salmenhaara erottaa kaksi kollaasimusiikin päätyyppiä: 1) materiaalikollaasin, jossa luodaan shokkiefektejä vieraiden ja vastakohtaisten aineksien välisin kontrastein, ja 2) orgaanisen kollaasin, joka pyrkii luomaan "toisilleen vieraiden materiaalien ketjuun taiteellisesti johdonmukaisen kehityskulun". Kollaasiteknikan merkityksestä uudessa musiikissa hän kirjoittaa: "[k]ollaashi tuntuu muodostavan ainoan sillan musiikin eri sosiaalisten tasojen saarten välille; se on tärkeä tekijä estäessään taidemusiikin, jazzin ja populaarimusiikin eriytymisen omiin norsunluutorneihinsa." (Ibid.)

Salmenhaaran *Information Explosionissa* käyttämä kollaasiteknikka on yhdistelmä materiaalista ja orgaanista kollaasityyppiä. Materiaalikollaasiin sopiva piirre teoksessa on muun muassa musiikillinen draaman pohjautuminen osaltaan äänimateriaalien yhtäkkisten vaihdosten aiheuttamiin shokkiefekteihin. Toisaalta teoksessa on havaittavissa myös "orgaaniselle kollaasille" tyypillisiä transformaatioita äänimateriaaleista toiseen. Orgaanisuutta voi ajatella edustavan myös *Information Explosionin* molemmissa osissa suurimman osan aikaa läsnä olevan eteenpäin kantavan taustaaänen. Etenkin "Epilogue"-osassa voimakas kohina sitoo erilaisia ääniaiheita toisiinsa.

Information Explosionille voi tulkita useita yhtäläisyyksiä sen kanssa samanaikaisesti syntyneen sinfonisen runoelman *Suomi-Finlandin* (1966) kanssa. *Suomi-Finlandissa* Salmenhaara luo *Information Explosionin* tavoin koko ajan uusia assosiaatioita musiikin historiaan. Teosten erona on vain se, että *Information Explosionissa* viittaukset on lainattu sellaisenaan, kun taas *Suomi-Finlandissa* lainaukset on nuotinnettu orkesterin soitettavaksi. Molemmissa teoksissa viittaukset nivoutuvat toisiinsa toisaalta orgaanisen kokonaisuuden muodostaen, toisaalta raa'asti parodisoiden. Noin kahdeksan minuutin kohdalla *Suomi-Finlandin* sointi itse asiassa lähestyy Salmenhaaran elektroakustisten teosten tyyliä viulujen muodostaessa staattista "kohinaa" melodian taustalle. Jännittävä, intensiivinen vaikutelma muistuttaa etenkin *Aggressiolle* ja *Information Explosionille* ominaista kohinakentistä. Salmenhaaran *Suomi-Finlandin* kantaesityksen käsiohjelmaan kirjoittama teosesittely voisi kuvata yhtäläillä *Information Explosionia*:

Näitä teemoja – kaikkiaan teoksessa on siis seitsemän eri teemaa sekä lisäksi neljä kiinteäahamoista vasta-aihetta – käsitellään kuitenkin kokonaan perinteellisestä musiikista poikkeavasti. Teos ei ole ainoastaan eri äänten kontrapunktia, vaan eri "musiikkien" kontrapunktia: eri teemoja sijoitetaan toistensa päälle, ne leikkautuvat jyrkästi toisiinsa, ne soivat yht'aikaa eri sävellajeissa, eri rytmeissä, eri tempoissa, ne kombinoidaan aina uusilla ja uusilla tavoilla. Rakenneideaa kuvastaa hyvin ajatus toisistaan erillään etenevistä musiikkikappaleista, joista kuullaan välähdyksiä, kat-

kelmia, päällekkäin meneviä taitteita: on kuin kääntelisi radiota asemalta toiselle. (Salmenhaara 1966.)

Elektronimusiikkitraditiota vasten *Information Explosionin* esikuvina voidaan nähdä erityisesti kaksi teosta. Ensimmäiseksi teos assosioituu Cagen nauha-teokseen *Williams Mix* (1951–1953). *Williams Mix* on äänimontaasi, johon on sisällytetty kuusi äänikategoriaa: a. kaupungin äänet b. maaseudun äänet, c. elektroniset äänet, d. käsin tuotetut äänet, sisällyttäen musiikkikirjallisuuden, e) tuulipohjaiset äänet, sisältäen laulut ja f) pienet äänet, jotka vaativat vahvistusta, jotta ne voisi kuulla (Nyman 1999: 48). *Williams Mixin* ja *Information Explosionin* lähtökohtien erona on lähinnä se, että Salmenhaaran ajatuksena on luoda yhtenäinen teos länsimaisen musiikin erilaisia ”sosiaalisia tyylejä” yhdistämällä, kun taas *Williams Mixissä* yhdistyvät erilaisista lähtökohdista olevat äänimateriaalit. Kuulokuvallisesti äänimateriaalien vaihdosten osalta teoksilla on hyvin paljon samankaltaisuuksia. Cagen teoksessa äänimateriaalit vaihtuvat kuitenkin nopeammin, välähdyksittäin, kun taas *Information Explosion* sisältää pidempiä musiikillisia kehityskaaria. Kuulokuvallisesti *Information Explosion* muistuttaa myös Varèsen teosta *Poème électronique* (1958), joka on myös sävelletty maailmannäyttelypaviljongin ”multimediateoksen” osaksi, mutta samalla myös itsenäiseksi teokseksi. Teosten lähtökohdista ei voida kuitenkaan löytää samankaltaisuuksia kuten *Information Explosionin* ja *Williams Mixin* kohdalla.

Elektroakustisten teosten unohdus ja säveltäjäkuva

Lopuksi on aiheellista pohtia Salmenhaaran elektroakustisten teosten roolia Salmenhaaran säveltäjäkuvan osana. Miksi elektroakustiset teokset on kirjoitukseen sivuutettu, ja mikäli niitä ei sivuuteta, kuinka Salmenhaaran 1960-luvun säveltäjäkuva niiden kautta täydentyy? Ja onko Salmenhaaran 1960-luvun kokeiluja koskaan oikeasti unohdettu?

Salmenhaaran elektroakustinen tuotanto on syntynyt viiden vuoden ajanjakson aikana 1963–1968, ellei oteta huomioon lukioaikaisia, Normaalilyseon urkupartavella tehtyjä elektronisia kokeiluja (ks. Kuljuntausta 2002: 416). Elektroakustisista teoksista oikeastaan vain *Pan ja kaiku* ja *Konsertto kahdelle viululle* vuodelta 1963 on varsinaisesti huomioitu (ks. esim. Heiniö 1984; 1988; 1994). Salmenhaaran 1960-luvun tuotanto on pyritty näkemään loogisena jatkumona, ”eksperimentalismista kenttätekniiikan kautta tonaaliseen motiiviteknikkaan” (ks. Heiniö 1994: 452). Kokeellisuus taas on nähty jatkumossa vain Salmenhaaran 1960-luvun alun ”cagelaisen kauden” piirteenä, ja ”kokeellisen kauden epilogiksi” Outi Jyrhämä ja Pekka Hako ovat nimenneet teoksen *La Bateau Ivre* (1965/66) (Jyrhämä 1989: 16; Hako 1994: 18). Tällainen tulkinta Salmenhaaran 1960-luvun musiikista jättää kuitenkin huomioimatta *Information Explosionin* (1967) ja *Aggression* (1968), jotka molemmat ovat kiistämättä kokeellisia teoksia. Myös vuosikymmenen lopun orkesteriteokset voidaan nähdä kokeellisina, ehkä

”piilokokeellisia”⁸ siinä mielessä, että ne on ”sävelletty läpi” orkesterille. Kuten aiemmin jo hahmoteltiin, *Suomi-Finlandin* edustama kollaasitekniikka voidaan nähdä yhtälailla nauhamusiikin instrumentaaliversiona, jossa osin lainattuja, osin itse luotuja äänimateriaaleja leikataan ja liimataan yhteen.

Syy Salmenhaaran elektroakustisten sävellysten sivuuttamiseen ei kuitenkaan liene kirjoittajien. Painavin syy löytynee säveltäjästä itsestään. Salmenhaaran itsensä laatimista teosluetteloista⁹ kokeellisempia teoksia on turha etsiä. Säveltäjän suhtautuminen kokeellisiin teoksiinsa on oletettavasti vaikuttanut ratkaisevasti myös hänen musiikistaan kirjoittaneisiin. Esimerkiksi Jyrhämä (1989: 2) kirjoittaa näin:

Salmenhaaran koko tuotantoa ajatellen hänen vuosina 1962–1963 säveltämänsä kokeelliset teokset ovat melko marginaalisia ja myöhempiin sävellyksiin verrattuina taiteelliselta painoltaan vaatimattomia. (Suurimman osan niistä säveltäjän on asettanut sittemmin esityskieltoon.)

Jyrhämän mainitsemilta vuosilta teosluettelosta onkin poistettu muutama teos: *Suoni successivi* (1962), *La Clarté vibrante* (1962), *White Label* (1963), *Sävellykset ferfononille* (1963), *Konsertto kahdelle viululle* (1963), *Pan ja kaiku* (1963). Mutta mikä on oikeastaan ollut motiivina kyseisten teosten taiteellisen arvon vaatimattomaksi leimaamiseen? Teosten huono taiteellinen arvo vai Salmenhaaran mielipide niistä? Kuinka taiteellinen arvo ylipäänsä voidaan määrittää? Kokeellisten teosten kohtaamia ennakkoluuloja kuvaa myös toinen Jyrhämän (1989: 9) kirjoittama katkelma:

Parikin seikkaa lienee vaikuttanut siihen, ettei Salmenhaaran – niin kuin ei hänen kollegojensakaan – kokeellisten teosten joukossa ole kovin kestäviä luomuksia. Nuoret säveltäjät, joiden ammattitaito oli ylipääntäänkin vielä puutteellinen, laativat näitä teoksia pääasiassa omin neuvoin ilman minkäänlaista ohjausta. Sävellykset syntyivät ilmeisesti melko nopeasti ja spontaanisti; uusien ideoiden esittelyä pidettiin tärkeämpänä kuin ikuisten teosten hiomista niiden pohjalta.

Kommentti on kuitenkin ristiriitainen, sillä useat muut Salmenhaaran 1960-luvun alkupuolen teoksista ovat ”tunnustettuja.” Mainittakoon vaikka *Elegiat I–IV, Kuun kasvot* (1964) ja *Sinfoniat 1–3*. Samoin 1960-luvun loppupuolen teoksista muun muassa *La Fille en mini-jupe* (1967), *Suomi-Finland* (1966) ja *Preludi, iskelmä ja fuuga* soolohuilulle (1967) ovat tulleet mainituiksi. Sen sijaan, samanaikaisesti sävelletty *Information Explosion* ei ole saanut tunnustusta musiikkikirjoittajien toimesta, vaikka se on paitsi ensimmäinen Suomessa koskaan levytetty elektronimusiikkiteos myös Salmenhaaran teoksista ehdottomasti maailmanlaajuisesti tunnetuin; kuulihan sen vuoden 1967 Montrealin maailmannäyttelyssä yli 50 miljoonaa ihmistä.¹⁰ Kokeellisten teosten sivuuttamiseen ei oletettavasti olekaan syynä säveltäjän nuoruus ja ammattitaitojen puutteellisuus. Todennäköisemmin syynä ovat kokeelliseen musiikkiin yleisestikin koh-

⁸ Vrt. Ahon (2002) käyttämä nimitys ”piiloavantgardistinen”.

⁹ Eri vuosina kirjoitettuja teosluetteloita löytyy Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksesta ja Salmenhaaran jäämistöstä.

distuvat ennakkoluulot, jotka johtuvat suurimmaksi osaksi siitä, että kokeellisilta teoksilta puuttuu usein (ei suinkaan aina) ammattimaisuuden leima. Ajatellaan, ettei hyvää musiikkia (taidetta!) voi syntyä nopeasti eikä spontaanisti.

Salmenhaaran 1960-luvun säveltäjäkuvaa koskevan diskurssin keskeinen ongelma tuntuu olevan Salmenhaaran musiikin määrittelemättömyys, johon liittyy myös tyylikehityksen määrittämisen hankaluus (ks. myös Jyrhämä 1989: 4). Mistä tuo määrittelemättömyyden ”ongelma” juontaa juurensa? Paitsi että Salmenhaaran musiikki on varsin originellia niin syynä voi olla myös se, että Salmenhaara pyrki jo alusta alkaen vaikuttamaan oman säveltäjäkuvansa muodostumiseen. Heiniö (1992: 17) toteaa, että ”[t]ietysti mielessä ei ole yllättävää, että säveltäjä haluaa ottaa kuvan muodostamisen omiin käsiinsä” sillä ”[e]piteeteillä [eli tietynalaisilla säveltäjää ja hänen musiikkiaan koskevilla vakiintuneilla adjektiiveilla] on taipumus kiteytyä suhteellisen nopeasti ja takertua kohteeseensa niin pitkäksi ajaksi [– –], ettei ole yhdentekevää, kenen sorvaamia ne ovat”.

Kuvan muodostamiseen viittaavat usein jo Salmenhaaran teosesittelyt. Esimerkiksi *Elegia II* -teoksen esittelytekstissä hän toteaa, että ”*Elegia II* on peruskonseptioltaan m[k]enttämuotoinen sävellys. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että siinä olisi käytetty kenttäteknikkaa siinä muodossa, jonka Ligeti on kehittänyt teoksessaan *’Atmosphères’*” (siteerattu Sivuoja-Gunaratnam 2001: 68). Anne Sivuoja-Gunaratnam (ibid.) on kuitenkin todennut, että ”teosten [*Elegia II* ja *Atmosphères*] väliset yhtäläisyydet ovat huomattavasti läheisempiä kuin mitä Salmenhaara oli tuolloin valmis myöntämään”. Toinen esimerkki: Salmenhaaran teos *Suoni Successivi* (1962) sisältää 10 osaa, jotka voidaan esittää missä tahansa järjestyksessä ja kokoonpanossa. Kuitenkin Salmenhaara (1962) toteaa teoksen esittelytekstissä, että ”varsinaisesta aleatorisesta musiikista ei kuitenkaan ole kysymys. *Suoni Successivi* rakentuu peräkkäisistä äänikomplekseista, joilla ei ole mitään kiinteää rakenteellista yhteyttä. Juuri tästä syystä on samantekevää, missä järjestyksessä osat esitetään.” Mistä muusta teoksessa olisi kyse kuin aleatorisesta musiikista? Myös Salmenhaaran *Suomi-Finlandin* esittelyteksti (Salmenhaara 1967a) ilmentää vastaavanlaista ”kieltämistä”. Hän toteaa: ”[*Suomi-Finlandin*] [r]akenneidea kuvastaa hyvin ajatus toisistaan erillään etenevistä musiikkikappaleista, joista kuullaan välähdyksiä, katkelmia, päällekkäin meneviä taitteita: on kuin kääntelisi radiota asemalta toiselle.” Katkelma assosioituu paitsi Cagen *Imaginary Landscape Nro 4* -teokseen 12 radiolle ja 24 soittajalle myös ylipäänsä sattumamusiikkiin ja avoimiin muotoihin. Mutta Salmenhaara

¹⁰ On huomioitava, että *Information Explosion* on noussut 2000-luvulla uudelleen tietoisuuteen Love Recordsin julkaistessa sen toisen osan *Prologue Arktinen hysteria* -kokoelmalevyllä (LXCD 635, 2001). Se on löytänyt paikkansa myös konserttiohjelmistoissa ja ulkomaisten radiokanavien soittolistoilla. Englantilaisen mediataiteilija Ian Helliwell käyttää *Information Explosionia* musiikkina 1960-luvun maailmannäyttelyiden kuvamateriaalista koostuvassa videotaide-teoksessa *Expo Worlds* (2000–2005). Helliwellin teosta on esitetty muun muassa *Avanto*-festivaaleilla Helsingissä (2001) ja Corkin musiikkivideofestivaaleilla (2005). Myös Salmenhaaran toinen nauhateos *White Label* (1963) on julkaistu hiljattain Kuljuntaustan uudelleen masteroimana *On-Off* -kirjan oheisäänitteellä (NYK-001, 2002).

kiirehtii samaan hengenvetoon toteamaan, että "[m]uotoperiaatteella ei kuitenkaan ole mitään tekemistä nk. avoimien muotojen kanssa, sillä kaikki elementit on suunniteltu saman kokonaisuuden osatekijöiksi, eikä valinnassa sattumalla ole sijaa" (Salmenhaara 1966). Yhtenä esimerkkinä voidaan nähdä myös minimalismi, joka on 1960-luvun lopulta ollut relevantti vertauskohta Salmenhaaran musiikille, mutta jota hän on itse kieltänyt musiikkinsa edustavan (ks. Jyrhämä 1987: 12).¹¹ Kieltämällä musiikkinsa yhteydet jokseenkin itsestään selviltä tuntuviin esikuviin Salmenhaara tuntuu pyrkivän välttämään leimautumisen jonkin tietyn koulukunnan edustajaksi. Salmenhaaran koko 1960-luvun tuotanto on sarja kokeiluja, käytännön toteutuksia niistä ilmiöistä, joista hän musiikin tutkijanakin on kiinnostunut. Salmenhaaran tuotannon 1970-luvun taitteesta alkaen voidaan nähdä ilmentävän säveltäjän kyllästymistä uuteen musiikkiin niin musiikillisena kuin tieteellisenäkin tutkimuskohteena. 1960-luvun kontekstissa vaikuttaa myös siltä, että usein Salmenhaaran teokset edustavat juuri sitä, mitä hän kieltää niiden edustavan.

Se tosiseikka, että Salmenhaara oli hyvin arvostettu ja pidetty kulttuuripersoonana ja musiikintutkija, lienee voimakkaasti vaikuttanut hänen musiikistaan kirjoitettuihin teksteihin. Kirjoittajilla ei varmaankaan ole ollut halua eikä tarvetta asettaa kyseenalaiseksi Salmenhaaran omaa pyrkimystä luoda kuvaansa. Siitä huolimatta, että kokeelliset teokset on Salmenhaaran tahtoa kunnioittaen jätetty kirjoituksissa huomiotta, varsinainen Salmenhaara-paradigma on kuitenkin syntynyt myös niiden pohjalta. Ehkäpä vastoin säveltäjän omaa tahtoa. Heiniötä mukailleen säveltäjäkuvan paradigma muodostuu musiikkia ja säveltäjää koskevista attribuuteista, jotka oikeastaan viittaavat samaan asiaan, jota voisi myös kutsua topokseksi (ks. Heiniö 1992: 10). Salmenhaaran säveltäjäkuvaa koskevia attribuutteja on muun muassa avantgardisti, anarkisti, outsider, lainsuojaton, visionääri ja piiloavantgardisti (ks. esim. Aho 1976; Hako 1994; Heiniö 1994; Aho 2001; Kurkela 2001; Korhonen 2002). Avantgarde-paradigma on syntynyt Salmenhaaran 1960-luvun tuotantoon pohjautuen, mutta se on ollut käyttökelpoinen yhä vuonna 2001, jolloin Salmenhaaran juhlaKirja *Mualla, täällä* (Tyrväinen et al. 2001) julkaistiin. Näin ollen, Salmenhaaran elektroakustisten ja kokeellisten teosten unohduksesta ei voitane puhua kun niiden säveltämisestäkin on kulunut vasta 40 vuotta. Teokset on kyllä pääsääntöisesti vaiettu säveltäjän elinaikana, mutta kuitenkin sisällytetty tapaan, jolla Salmenhaaran musiikista puhutaan. On syytä epäillä, että Salmenhaaran musiikkia ei ehkä nähtäisi samoissa määrin radikaalina kuin nyt ilman 1960-luvun kokeellista tuotantoa.

¹¹ Paitsi että Salmenhaaran musiikki etenkin 1960- ja 1970-lukujen taitteesta alkaen on monessa suhteessa hyvin minimalistista niin se on syntynyt samaan historialliseen tarpeeseen kuin minimalistinen musiikki: "vaihtoehtomusiikiksi" paitsi sarjallisuudelle ja sen seuraajille niin myös Cagen sattumamusiikille. Myös Salmenhaaran prosessin ideat (ks. esim. Mäkelä 1992: 61–63) viittaavat etenkin Steve Reichin musiikkiin (ks. esim. Reich 2004). Salmenhaaran musiikin yhteyksistä minimalismiin ovat kirjoittaneet muun muassa Nuorvala (1987) ja Heiniö (1994: 455–456).

Aika näyttää, millaisen säveltäjäkuvan Salmenhaaran persoonaa koskevat monimuotoiset, ironiset, lakoniset ja joskus anarkistiset narraatiot lopulta muodostavat. Muuntuuko Salmenhaaran säveltäjäkuva johtavan avantgardistin kuvasta esimerkiksi väärin ymmärretyn originellin kuvaksi? Kuten Heiniö (1992: 2) toteaa, "[k]uvia on vaikea kuoria pois todellisuuden yltä – tai edes tietää, onko niiden alla ns. todellisuutta”.

Lähteet

1. Kirjalliset lähteet

- Aho, Kalevi 1976. Erkki Salmenhaara. [Säveltäjäesittely.] Erkki Salmenhaara (toim.) *Miten sävellykseni ovat syntyneet*. Helsinki: Otava, 149–150.
- Aho, Kalevi 2001. Erkki Salmenhaara sinfonikkona. Helena Tyrväinen et al. (toim.) *Muualla, täällä: kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista. Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle*. Jyväskylä: Atena, 71–102.
- Hako, Pekka 1994. ”Kelkka ei kääntynyt vaan mäki sen alla kääntyi” – Erkki Salmenhaara on lainsuojaton säveltäjä. *Rondo* 6, 16–20. [Julkaistu aiemmin englanniksi otsikolla ”Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, *Finnish Music Quarterly* 3: 42–45.]
- Heiniö, Mikko 1984. *Innovaation ja tradition idea: näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Heiniö, Mikko 1988. *Lasten kamarikonserteista pluralismiin: postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa*. *Musiikki* 1–2.
- Heiniö, Mikko 1992. Säveltäjäkuva. *Musiikki* 4, 1–24.
- Heiniö, Mikko 1994. Erkki Salmenhaara. Teoksessa *Suomalaisia säveltäjiä*. Helsinki: Otava, 452–457.
- Jyrhämä, Outi 1989. Erkki Salmenhaaran musiikillinen tyyli 1960–1989. Julkaisematon lisensiaatintutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitiede.
- Korhonen, Kimmo 2002. Erkki Salmenhaara. *Suomalainen kamarimusiikki: 1960-luvun murroskausi ja tyylillinen vapaus*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. <<http://www.fimic.fi>>. (Luettu 4.10.2007.)
- Kuljuntausta, Petri 2002. *On–Off: eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: Like.
- Mäkelä, Tomi (toim.) 1992. Suomalainen säveltäjä ja orkesteri. *Musiikki* 2, 19–79.
- Nuorvala, Juhani 1987. Minimalism in Finland. *Finnish Music Quarterly* 3–4, 32–34.
- Nyman, Michael 1999. *Experimental Music; Cage and Beyond*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- Reich, Steve 2004. *Music as Gradual Processes*. Toim. Christoph Cox & Daniel Warner. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum. 304–306.
- Salmenhaara, Erkki 1962. *Suoni Successivi*. Esittelyteksti. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Salmenhaara, Erkki 1963a. *Pan ja kaiku*. Esittelyteksti. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Salmenhaara, Erkki et. al. 1964a. Suomen musiikki nuorisoesittelee IX. *Kirkko ja musiikki* 4–5, 10–11.
- Salmenhaara, Erkki 1964b. György Ligetin Atmosphères ja siinä ilmenevä uusi esteettinen ja strukturaalinen ajattelu. Julkaisematon pro gradu tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitiede.
- Salmenhaara, Erkki 1966. Käsikirjoitus teokseen *Information Explosion*.

- Salmenhaara, Erkki 1967a. *Suomi-Finland*. Teosesittely. Konserttikäsiohjelma/Radion sinfoniaorkesteri, tiistaikonsertti 31.10.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosisatamme musiikki: 1900-luvun musiikin historia pääpiirteissään*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 1975. Graduntekijän kolmekymmentä kultaista sääntöä. *Musiikki* 1, 47–53.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2001. Erkki Salmenhaaran kenttätekninen kaksoisrooli. Helena Tyrväinen et al. (toim.) *Muualla, täällä: kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. *Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle*. Jyväskylä: Atena, 55–70.
- Tyrväinen, Helena – Seija Lappalainen – Tomi Mäkelä – Irma Vierimaa (toim.) *Muualla, täällä: kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. *Juhlakirja Erkki Salmenhaaralle*. Jyväskylä: Atena.

2. Muut lähteet

- Kuljuntausta, Petri 2002. Sähköposti kirjoittajalle 7.11.2002.
- Kuljuntausta, Petri 2002. Sähköposti kirjoittajalle 24.10.2002.
- Lehdistötiedote 24.4.1967. Teoksesta *Information Explosion*.
- Ritavuori, Heikki 2007. Sähköposti 6.10.2007.
- Salmenhaara, Erkki 1963b. *Konsertto kahdelle viululle* -teoksen partituuri ja esitysohje.

3. Äänitteet ja filmit

- Ritavuori, Heikki 1970. *Maan aurinko*. Dokumentti. Yleisradion TV-arkisto.
- Salmenhaara, Erkki 1963c. *Konsertto kahdelle viululle*. Konserttitaltiointi Jyväskylän keuhkosta 1964. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Salmenhaara, Erkki 1967b. *Information-Explosion. Epilogue ja Prologue*. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen oppiaineen studion kantanauhut.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Aggressio*. Äänite. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Salmenhaara, Erkki 1968b. *Maan aurinko*. Äänite. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.
- Salmenhaara, Erkki 2001. *Information-Explosion. Prologue*. Levyllä *Arktinen Hysteria: Suomi-avantgarden esipuutarhureita* LXCD 635. Helsinki: Love Records.
- Salmenhaara, Erkki 2002. *White Label. On-Off* – eetteriäänistä sähkömusiikkiin. ISRC Fi-NYK-0100001-00015. Helsinki: Kiasma Records NYK-001.

FM Tanja Uimonen (tanja.pesonen@helsinki.fi) toimii tutkijana Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa ja valmistelee väitöskirjaa kokeellisen musiikin estetiikasta.

Medioituneet musiikin tekijät¹

Laura Ahonen

Tuoreimpia ilmiöitä populaarimusiikin tekijyydestä ja tähteydestä puhuttaessa ovat YouTuben ja MySpacen kaltaiset internet-sivustot, jotka tarjoavat käyttäjilleen mahdollisuuden katsoa ja jakaa videoita, musiikkia ja kuvia. Sivustot toimivat esimerkkinä uusista kanavista levittää ja markkinoida musiikkia. Tunnettujen artistien musiikkivideoiden ja konserttitaltointien lisäksi sivustot ovat täynnä tähteydestä haaveilevien musiikkiharrastajien nauhoituksia. Muutamille onnekkaimmille, tai kenties lahjakkaimmille, ennestään tuntemattomille artisteille omatekoiset nauhoitteet ovat johtaneet levytyssopimuksen solmimiseen. Näin kävi esimerkiksi nuorelle hollantilaisnaiselle Esmée Dentersille, jonka itse tehdyt webkamera-esitykset aukaisivat ovet levytysstudioon ja kansainväliseen julkisuuteen.

YouTube-tähteyden kaltaiset ilmiöt heijastavat monia seikkoja, joita olen työssäni tutkinut. Populaarimusiikkikulttuuri ei ole riippuvainen yksinomaan aikalaisyleisöön vetoavista musiikkikappaleista, vaan tarvitaan myös artisteja, joiden avulla musiikkia markkinoidaan. Artistit ovat puolestaan riippuvaisia taustatiimeistään ja median edustajista, jotka pyrkivät omalla toiminnallaan lisäämään artistin julkista näkyvyyttä ja kasvattamaan myyntilukuja. Kunkin artistin ympärille rakentuu tietynlainen tekijäkuva, joka koostuu mielikuvista ja tarinoista. Rajat totuuden ja tarun välillä hämärtyvät ja menettävät merkityksensä. Tekijäkuvat eivät ole koskaan täydellisiä tai valmiita vaan liikkuvia ja muuttuvia subjektiivisia käsityksiä kustakin artistista, hänen persoonastaan ja taitelijuudestaan.

Työssäni tarkastelen tekijäkuvia intertekstuaalisina rakennelmina. Artistien lisäksi tekijäkuvien rakentamiseen osallistuvat media ja kuulijat. Tutkiakseni tarkemmin tekijäkuvien mediavälitteistä rakentumista olen työssäni esitellyt kolme tekijäkuvatyyppiä, joista käytän termejä *presented*, *mediated* ja *compiled author image*. Kyseinen erottelu perustuu siihen, mikä taho tekijäkuvia milloinkin tuottaa tai minkä niitä uskotaan tuottavan. Jaottelun kautta työni tarkoituksena on ollut selvittää, miten populaarimusiikkiartistien tekijäkuvia rakennetaan, levitetään ja kulutetaan. Musiikkiteosten ohella mediatekstit, kuten artistihaastattelut ja levyarvostelut toimivat materiaalina, joiden pohjalta tekijäkuvat rakentuvat. Analysoimalla mediatekstien sisältämiä diskursseja korostan tutkimuksessani vallitsevien käsitysten subjektiivisuutta ja historiallisuutta. Tekijäyys toimii kate-

¹ Lectio praecursoria. FT Laura Ahonen (laura.ahonen@helsinki.fi) väitteli musiikkitieteessä Helsingin yliopiston Humanistisessa tiedekunnassa 10.11.2007 väitöskirjallaan *Mediated music makers: constructing author images in popular music* (Finnish Society for Ethnomusicology Publ. 16, [Helsinki]: Suomen Etnomusikologinen Seura; saatavilla sähköisessä muodossa osoitteessa <https://oa.doria.fi/handle/10024/13168>). Vastaväittäjänä toimi Helmi Järviluoma Joensuu yliopistosta ja kustoksena professori Erkki Pekkilä.

goriana, joka sitoo tietyt tekstit yhteen erottaen ne muista teksteistä. Tekijyyden diskurssit nostavat esiin myös kysymyksiä tekijyyden arvottamisesta ja luokitelusta. Tekijä voidaan nähdä osoituksena tietynlaisesta laadusta ja tyylistä tai niiden puutteesta. Käsitykset siitä, miten musiikkia tulisi tehdä ja minkälainen tekijän tulisi olla, vaihtelevat musiikinlajeittain. Se mitä toisessa musiikkiperinteessä pidetään autenttisena ja tavoiteltuna ominaisuutena, voi toisen musiikinlajin tekijyyttä arvioitaessa olla sivuseikka.

Tutkimuksessani analysoivat esimerkkitaipaukset rajautuvat rockin, popin ja elektronisen tanssimusiikin genreihin. Genrejen välisistä ihanne- ja käsityseroista huolimatta kysymykset tekijyydestä ovat kussakin musiikinlajissa tavalla tai toisella merkittäviä. Analysoimieni artistien tekijäkuvien pohjalta käsittelen työssäni teemoja, jotka vaihtelevat yksilötekijän itseriittoisuuden korostamisesta artistin kasvottomuuteen ja tietynlaisen antitähteyden rakentamiseen. Siinä missä erityisesti rockin genressä artistin odotetaan esittävän itse säveltämiään kappaleita, saattaa pop-laulajan tekijyys rakentua artistin julkisuusarvon, lavakarisman tai vaikuttavien laulesitysten varaan. Monille elektronisen tanssimusiikin artisteille on sen sijaan tyypillistä välttää perinteisiä tähteyden esittämistapoja ja kätkeä artistin tähti-identiteetti naamioiden ja mystisyyden verhon taakse. Kuten tutkimuksessani osoitan, oli artistin tekijäkuva rakentunut minkälaisen teeman ympärille tahansa, on tekijä säilyttänyt asemansa populaarimusiikkikulttuurin keskipisteenä. Artisti antaa musiikille kasvot ja tarinan, joiden turvin musiikkia markkinoidaan ja levitetään.

Kuten alun YouTube-esimerkki havainnollisti, uudenlaisia populaarimusiikin tähteyden esittämistapoja syntyy jatkuvasti. Musiikin levittämiskanavien kasvun ohella teknologiset edistysaskeleet ovat lisänneet tapoja tehdä ja kuluttaa musiikkia. Muutokset ovat vaikuttaneet myös käsityksiimme musiikillisesta luovuudesta – siitä, kuka tekijä ylipäänsä on ja minkälainen hänen tulisi olla. Nykyään käytännössä kuka tahansa voi tehdä ja levittää omaa musiikkia. Monet musiikin kuluttamisen muodoista ovat yhä osallistuvampia, kun kuulijat voivat internetin välityksellä olla yhteydessä toisiinsa ja usein myös omiin idoleihinsa. Poststrukturalismiin nojautuva tekijäkäsitys näkee myös kuulijan aktiivisena toimijana, tekijänä itsessään. Musiikkiteknologiset muutokset ovat havaittavissa musiikin tekotavoissa myös konkreettisella tasolla, mistä DJ:n tekijyys ja sämpeljä hyödyntävät artistit toimivat työssäni esimerkkeinä. Näissä musiikinteon muodoissa tekijän ei odoteta olevan jokaisen äänen alkulähde, vaan teoksissa voi yhdistyä usean tekijän kädenjälki. Tärkein kysymys ei ole, kuka musiikin on alun perin luonut, vaan huomio on siirtynyt musiikillisen materiaalin luovaan käyttöön. Tekijyyden näkeminen kollektiivisena ja sosiaalisena prosessina on samalla asettanut suurennuslasin alle romantiikan tekijäkäsityksen, jossa tekijän uskotaan määrittävän teoksen merkitykset itsevaltiaan tavoin. Ainutkertaisen, mystisen inspiraation varassa toimivan tekijän sijaan musiikin nähdään syntyvän kulttuurisissa ja sosiaalisissa vuorovaikutustilanteissa, kuten myös kulttuurinen musiikintutkimus painottaa.

Populaarimusiikin tekeminen on usein kollektiivista yhteistyötä, johon osallistuu suuri joukko musiikkialan ihmisiä tuottajista miksaajiin ja musiikkivideon

ohjaajista studiomuusikoihin. Julkisuudessa esiintyvä artisti onkin vain harvoin yksin vastuussa musiikinteon eri vaiheista, vaikka median ja markkinointikoneiston muovaama tekijäkuva ehdottaisi toista. Se minkälainen luova panos artistilla on ollut musiikintekoprosessissa, on keskeinen kysymys tietyissä musiikintekomuodoissa, kuten laulaja-lauluntekijäperinteessä, jossa *auteurin* kaltaisen poikkeuksellisen innovatiivisen artistin odotetaan kontrolloivan musiikintekoaan mahdollisimman laajasti. Mutta kuten työssäni totean, autenttisen tekijyyden ihanteet ovat jatkuvassa muutoksen tilassa antaen yhä enemmän tilaa myös kollektiivisille tai musiikkiteknologiaan nojaaville musiikintekotavoille. Tekijäkuvien mediavälitteisestä rakentumisesta seuraten artisti ja hänen taustatiiminsä eivät kuitenkaan koskaan voi täysin kontrolloida tekijäkuva, jonka yksittäinen kuulija kustakin artistista lopulta muodostaa ja jota hän muokkaa saatavilla olevan materiaalin ja omien käsitystensä pohjalta yhä uudelleen.

Vaikka tekijäkuvat ovat mediavälitteisiä ja pirstaleisia, subjektiivisia rakennelmia, ovat populaarimusiikista saadut kokemukset aitoja ja merkittäviä kuulijalle itselleen. Voimakkaimmillaan ne saavat kuulijan kaipaamaan ja muistamaan, odottamaan ja unelmoimaan, ihannoimaan ja samaistumaan tekijään, johon ajatukset luovuudesta, lahjakkuudesta, yritteliäisyydestä ja onnekkuudesta yksilöityvät. Musiikkia esittävässä ja luovassa tekijässä piilee se ulottuvuus, joka saa populaarimusiikin kaupallisuuden ja luovuuden välisen jännitteen paikoin näyttäytymään kenties ristiriitaiselta, mutta kuitenkin kiehtovien tekijäkuvien ja tähti-identiteettien varaan rakennetulta yhtälöltä.

Valtion säveltäjiä ja punaisia hoviherroja. Musiikki, ideologia ja politiikka 1930- luvun Neuvostoliitossa.¹

Simo Mikkonen

Musiikki on ollut koko ajan väitöskirjatyöni keskiössä, huolimatta siitä tosiasiaista, ettei se ole ollut varsinainen tutkimuskohteeni. Tutkimustyöni ei olekaan ollut musiikintutkimusta sen perinteisessä mielessä vaan ennen kaikkea arkistolähteisiin pohjautuva historiantutkimus, joka voitaisiin katsoa kuuluvaksi niin perinteisten poliittisen, aate-, tai kulttuurihistorian, mutta myös musiikin historian paradigmaan. Sen sijaan että tutkimus sisältäisi musiikin analyysia tai esteettistä tarkastelua, musiikki on tarjonnut tutkimukselle eräänlaisen kehikon, aukon jonka lävitse neuvostoyhteiskuntaa ja siinä vallinneita lainalaisuuksia on tarkasteltu. Suurimmalle osalle tutkimuksen teemasta kiinnostuneista Neuvostoliitossa tehty musiikki – perinteistä konserttimusiikkia lukuun ottamatta – on jäänyt

vieraaksi. Vaikka tämä ei teekään aihepiiriin paneutumista mahdottomaksi, voi kulloisissakin poliittisissa ja yhteiskunnallisissa oloissa tuotettuun musiikkiin pe-rehtyminen auttaa oivaltamaan asioita, joita ei muuten tulisi ajatelleeksi. Tätä silmällä pitäen lectioni on rakennettu kolmen edustavan, mutta varsin erilaisen kolmikymmenlukulaisen sävellyksen ympärille.

Kappale ”Jos tahdot pysyä terveenä” (sanat: Vasilii Lebedev-Kumatsh) on erittäin suositun Vasili Solovjov-Sedoin (1907-1979) käsialaa (Näyte 1). Kappale on jazzahntavan tanssillinen iskelmä, joka periaatteessa voisi olla yhtä hyvin ko-toisin Amerikasta kuin Neuvostoliitosta. Sanat eivät nekään olleet aikanaan eri-tyisen poliittisia, vaan lähinnä valistavia, sillä tekstissä neuvotaan, miten pysyä terveenä: pitää olla riittävästi auringossa ja juoda vettä. Esimerkki tuskin nostaa ensimmäisenä mieleen neuvostomusiikista vallitsevat käsitykset. Usein on päin-vastoin esitetty, että Neuvostoliitossa taisteltiin tällaisia länsimaisia vaikutteita ja porvarillisuutta vastaan. Todellisuudessa 1930-luvulla tällaista musiikkia vastaan ei kuitenkaan enää taisteltu, vaan se valjastettiin palvelemaan yhteiskunnan ja puolueen päämääriä.

Tilanne oli toinen vielä muutamia vuosia aikaisemmin, ensimmäisen viisi-vuotissuunnitelman aikana. Tällöin jatsahntavan musiikin esittäminen oli vaikeaa ja kevyen musiikin säveltäjiä jos nyt ei vainottu, niin ainakin voimakkaasti pai-nostettiin muuttamaan tyyliään. Vuonna 1932 kaikki kuitenkin muuttui: kevyen musiikin tyylien vaino lakkasi ja erilaiset tanssimusiikin tyyliet alkoivat kukoistaa. Puolueen tarkassa valvonnassa olleet elokuvatkin pursusivat esimerkin kaltai-sia kepeitä kappaleita. Paikoin työläisille järjestettiin jopa tanssikursseja, joil-la opetettiin näiden uusien amerikkalaisten tanssien, kuten fokstrotin, askelia. Kolhoosien, tehtaiden, jopa salaisen poliisin yhteyteen perustettiin myös omia jazz-yhtyeitä tämän suositun musiikin saatavuutta takaamaan.

Miten saattoikaan olla mahdollista, että tällainen luonteeltaan varsin por-varillinen musiikki saattoi olla hyväksyttyä ja jopa nauttia kommunistisen puo-lueen tukea? Yksi selitys on sen aidossa kansansuosiossa. Vielä muutamaa vuota aiemmin proletaaritaiteilijoiden yhdistykset olivat taistelleet proletariaatin itsensä luomien taidemuotojen puolesta kevyen musiikin kaltaisia porvarillisia taidemuotoja vastaan. Proletariaatti itse vain oli kiinnostuneempi hollywood-kllassikoista, jazzista ja mustalaisromansseista kuin proletaaritaiteilijoiden luo-masta proletaaritaiteesta. Toinen syy oli siinä, että taiteilijoiden enemmistö ei ollut proletaaritaiteilijoita, vaan porvarillisiksi luokiteltavia henkilöitä. Heidän panostaan kuitenkin tarvittiin uuden neuvostovaltion rakentamisessa, eikä

¹ Lectio praecursoria. FT Simo Mikkonen (simo.mikkonen@jyu.fi) väitteli Jyväskylän yliopistossa Historian ja etnologian laitoksella 24.11.2007 yleisen historian alaan kuuluvalla väitöskirjallaan *State composers and the red courtiers. Music, ideology, and politics in the Soviet 1930s* (Valtionsäveltäjiä ja punaisia hoviherroja. Musiikki, ideologia ja politiikka 1930-luvun Neuvostoliitossa) (Jyväskylä Studies in the Humanities 78. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto; saatavilla sähköisessä muodossa osoitteessa <http://julkaisut.jyu.fi?id=978-951-39-3015-8>). Vastaväit-täjänä toimi tammikuussa menehtynyt tohtori Neil Edmunds (University of West of England) ja kustoksena professori Seppo Zetterberg. Lectiota on muokattu hivenen siten, että se on saatu toimimaan kirjoitetussa muodossa.

tämä onnistunut, jos valta musiikkielämässä oli proletaarisiksi luokiteltavilla ryhmillä. Yhteinen sävel näiden ryhmien välillä onnistuttiin 1930-luvun kuluessa löytämään.

Olisi silti väärin sanoa, että kevyt musiikki hyväksyttiin sellaisenaan, ilman poliittisia reunaehtoja. Yksi selkeä piirre, joka 1930-luvun kevyeen musiikkiin ilmestyi, on poliittisen ajankohtaisuuden korostuminen teksteissä ja laulunaiheissa. Säveltäjiltä tilattiin lauluja tukemaan kulloistenkin poliittisten kampanjoiden päämääriä. Sinänsä tämä ei ollut mitenkään ainutkertaista, sillä kautta maailmanhistorian hallitsijat ovat tilanneet taidetta tukemaan omia päämääriään. Uutta oli se, että valtiollisten taideliittojen perustamisen (1932) jälkeen valtion monopoliasema taiteissa alkoi korostua. Samalla taiteilijat, säveltäjät mukaan luettuina, nostettiin eliittiin. Taide-eliitin tehtävänä oli huolehtia valtion pyrkimyksiä tukevan taiteen tuottamisesta – eikä tämä useinkaan tapahtunut vastentahtoisesti.

Ensisijainen tapa saada musiikki tukemaan poliittisia ja yhteiskunnallisia pyrkimyksiä oli valita sopivia laululiryhmiä, tai vaikkapa säveltää ooppera sopivalla teemalla. Nämä eivät suoraan vaikuttaneet itse musiikkiin, kuten ensimmäisestä näytteestä saatettiin kuulla. Oli kuitenkin muutoksia, jotka heijastuivat itse sävelkieleeseen. Sosialistista realismia mukaillen korostettiin selkeyttä, ymmärrettävyyttä ja melodisuutta. Juuri tästä syystä laulu- ja kuoromusiikkia sekä erilaisia laullisia tyynejä tuettiin niin voimakkaasti Neuvostoliitossa 1930-luvulla ja myöhemminkin.

Poliittisiin yhteyksiin kytkeytyy osaltaan myös kansanmusiikin 1930-luvulla saama uusi, merkittävä asema. Keisari-Venäjällä kansallisuuksien väliset yhteenotot olivat yleisiä ja venäläistämistoimet kohtasivat ankaraa vastarintaa, kuten oma kansallinen historiammekin meitä muistuttaa. Neuvosto-Venäjä ottikin sitten käyttöön erityisen *korenizatsijan*-nimellä tunnetun juurruttamispolitiikan, jonka mukaisesti eri kansallisuuksien edustajia koulutettiin hallitsevaan eliittiin ja nostettiin puolueen jäseniksi. Vaikka tästä politiikasta Stalinin aikana osittain luovuttiinkin, sen jäänteet jäivät elämään ja erityisesti kulisseja pidettiin hana-kasti pystyssä. Musiikissa tämä ilmeni siten, että samaan aikaan kun venäläistä klassista musiikkia nostettiin voimakkaasti esille perustamalla jokaiseen neuvostotasavaltaan konservatorioita ja oopperataloja, tuotiin näiden tasavaltojen kansanmusiikkia valtion avokätisellä tuella esille Moskovassa ja muissa venäläisissä kaupungeissa. Samalla kansanmusiikin kehittymistä edesautettiin keino-tekoisesti tyrkyttämällä vanhoihin melodioihin uusia sanoja, jotka käsittelivät uutta, rikkaampaa elämää Neuvostoliitossa.

”Lentäjistä” (trad.) (Näyte 2) edusti juuri tätä uusaiheista kansanmusiikkia. Ymmärtämättä sanoja, näytteen voisi yhtä hyvin luulla olevan vallankumousta edeltävältä ajalta. Kyseessä olikin Piatnitskin maineikas venäläinen kuoro (perustettu 1911), joka valjastettiin 1930-luvulla neuvostomusiikin palvelukseen. Esitys on saman vuosikymmenen lopulta – siinä ylistettiin Neuvostoliiton rohkeita ja voittamattomia lentäjiä, ”Stalinin haukkoja”, eritoten Mihail Gromovia, joka teki maailmanennätyksen lentämällä yhtäjaksoisesti yli 10 000 kilometriä Moskovasta pohjoisnaavan ylitse Kaliforniaan. Laulu oli näennäisesti kolhoosissa

syntyntä kansanrunoutta, vaikka todellisuudessa se oli luultavimmin kirjoitettu Kremlin tilauksesta ja sen valvonnassa. Näin kulisseja kuitenkin pidettiin pystyssä.

Toisinaan kuulee väitettävän, että musiikillinen monimuotoisuus olisi kuollut Neuvostoliitossa siirryttäessä 1920-luvulta 1930-luvulle. Tämä ei pidä paikkaansa. Yleisesti 30-luvulla tiedetään sävelletyn paljon hyvää klassista musiikkia ja ovathan vaikkapa Dmitri Šostakovitšin tai Sergei Prokofjevin teokset maailmalla erittäin arvostettuja. Myös muut musiikkigenret voivat hyvin ja määrällisesti musiikkia tuotettiin huomattavan paljon, vaikka sen yleisestä taiteellisesta laadusta voidaankin olla montaa mieltä. Monimuotoisuus oli silti erilaista kuin aiemmin, johtuen osittain siitä, että taiteen tekemistä alettiin kontrolloida aiempaa enemmän. Vaikka rajoitukset olivat selvästi lievempiä kuin vaikkapa kirjallisuudessa, niin silti esimerkiksi länsimainen huippumoderni musiikki joutui vuosikymmenen aikana voimakkaaseen vastatuuleen. Täytyy kuitenkin huomata, etteivät yhteydet länsimaihin koskaan katkenneet, kuten esimerkiksi säveltäjäliiton kirjaston nuottihankinnat osoittavat. Säveltäjät tunsivat länsimaista musiikkia, ja rajoituksista huolimatta siihen oli mahdollista perehtyä.

Se mitä musiikki sen sijaan sai kokea, oli että eri genret alkoivat sekoittua. Esimerkiksi kansanmusiikin aktiivinen tukeminen puolueen taholta aiheutti sen, että perinteisiin konserttimusiikin muotoihin, kuten vaikkapa sinfonioihin tai oopperoihin ja jopa baletteihin tuotiin elementtejä eri neuvostokansojen taiteesta. Tällaisia sävellyksiä eivät tehneet vain valtion hännystelijät ja miellyttämiseen pyrkineet keskinkertaisuudet, vaan myös johtavat säveltäjät. Ei voida myöskään sanoa, että he olisivat säveltäneet vaikkapa Siperian rautatiehankkeista tai kollektiivimaatiloista kertovia baletteja pakon edessä. Kun säveltäjiä ensimmäisen kerran kritisoitiin avoimesti puolueen toimesta, tämä tapahtui tammikuussa 1936, jolloin säveltäjät olivat jo vuosia säveltäneet tällaisia teoksia. Esimerkiksi Dmitri Šostakovitš sävelsi musiikin kubanilaisesta kolhoosista kertovaan balettiin (*Kirkas puro*) jo ennen kuin hänen musiikkiaan vastaan hyökättiin tammikuun lopulla 1936.

Viimeiseksi valittu näyte on puolestaan sävellettyä musiikkia, joka on Venäjällä edelleen varsin tunnettua. Kyseessä on venäläisten rakastaman Isaak Dunajevskin ”Entusiastien marssi” (ven. *Marsh entusiastov*, sanat: Anatoli D’Actille [Frenkel]) 1930-luvun lopulta (Näyte 3). Dunajevski oli Leningradin juutalainen ja joidenkin arvioiden mukaan parhaiten koskaan menestynyt neuvostosäveltäjä. Tämä kyseinen teos oli alun perin elokuvasta *Valoisa tie* (ven. *Svetli put*), jossa ihannoitiin työn sankareita – päähenkilöstä, vaatimattomasta keittiöpiias- ta kehkeytykin työnormeja rikkoja Lenin-palkinnon saavuttava teräsnainen. Laulu ihannoii sankareiden maan valiotyöläisiä, joita ”ei pidättele jää, ei taivaatkaan”. Musiikin positiivinen sävy tuskin jäi kenellekään epäselväksi. Tämäkään esimerkki ei ehkä musiikkinsa puolesta kuulosta erityisen sosialistiselta, mutta tekstin ja elokuvan myötä siihen tuli vahvan propagandistinen ote. Tästä, kuten monesta muustakin 1930-luvun sävellyksestä, tuli valtavan suosittu, mikä varmasti oli myös puolueen etujen mukaista.

Musiikillista monimuotoisuutta 1930-luvulla ei tulekaan aliarvioida vain siitä syystä, että Stalinin valtaannousu ja otteen lujittuminen yhteiskunnasta tekivät monien elämästä vaikean. Tässä yhtälössä musiikki tarjosi monelle kaivatun ja tärkeän henkireiän, jonka avulla yhteiskunnan epäkohdat ja kauheudet saattoi hetkeksi unohtaa. Musiikki sai 1930-luvun neuvostoyhteiskunnassa entistä keskeisemmän roolin, mikä ei kuitenkaan tarkoittanut sen alistamista yksinomaan puolueen päämääriin. Kysymys puolueen ja musiikin välisistä yhteyksistä ja vuorovaikutuksesta ansaitsee enemmän kuin pelkän toteamuksen, että musiikki alistettiin palvelemaan puolueen päämääriä. Asia oli paljon monimutkaisempi ja säveltäjillä oli oma aktiivinen roolinsa tässä yhtälössä.

Musiikinäytteet

Näyte 1. <<http://download.sovmusic.ru/m32/zdorov.mp3>>

Näyte 2. <http://download.sovmusic.ru/m32/o_letch.mp3>

Näyte 3. <<http://download.sovmusic.ru/m32/enthusi2.mp3>>

Yläsävelsarja, harmoninen vakaus ja analyysi: kommentti Erkki Huoviselle

Olli Väisälä

Erkki Huovisen kirjoitus ”Kattosoinnut, peittävyys ja kompleksisuus: vertaileva näkökulma myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin harmonia-analyysimenetelmiin” (*Musiikki* 2/2007, 50–91) sisälsi kiintoisia ajatuskulkuja mutta myös yhden varsin kiusallisen piirteen. Vaikka kirjoitus perustuu suurelta osin muiden lähteiden referointiin, referoinnissa näyttää osittain pannun enemmän painoa siihen, miten niitä arvostelemalla saataisiin edistetyksi kirjoittajan ajatuskulkuja kuin siihen, että lähteistä annettu kuva pitäisi edes likimäärin paikkansa. Ainakin oman väitöskirjatutkimukseni (Väisälä 1999; 2002; 2004; 2006)¹ käsittely on kauttaaltaan harhaanjohtavaa ja vilisee suoranaisia virheitä. Seuraavassa oikaisen joitakin näistä virheistä, mutta samalla käsittelen joitakin aiheita myös hieman laajemmin, millä toivoakseni on myös rakentavaa merkitystä joidenkin Huovisen esiin nostaman ongelmakentän osa-alueiden ja erityistapausten valaisemisessa.

Kontekstuaalisuus analyysikriteerinä

Oma tutkimukseni astuu kuvaan kohdassa, jossa Huovinen käsittelee analyytistä suuntausta, jossa pyritään ”peittävyden” ihanteesta luopumalla pitäytymään ”suppeassa kattosointujen joukossa” (s. 74). Huovisen mukaan tällaisessa suuntauksessa ”tarvitaan [– –] entistä kipeämmin analysoitavista teoksista riippumattomia kriteereitä. Jos tarpeeksi pientä kattosointujen joukkoa ei voida enää määrittää pelkän peittävyden nojalla suhteessa tiettyyn analysoitavaan repertuaariin, joudutaan miettimään, minkälaisia sointuja analysoidusta musiikista ylipäätään olisi mielekästä yrittää poimia ja miksi [– –]” (s. 75). Tämän jälkeen Huovinen mainitsee yläsävelsarjan esimerkkinä teoksista riippumattomasta kriteeristä ja minun tutkimukseni esimerkkinä tämän kriteerin soveltamisesta. Huovisen antaman kuvan mukaan käyttäisin yläsävelsarjaa perusteena teoksesta riippumattomalle ”valintafunktiolle”, jonka avulla sointuja ”poimitaan” ja joka tuottaa ”myöhäis- ja jälkitonaaliseen musiikin tapauksessa lähes automaattisesti rakenteellista hierarkkisuutta osoittavia tuloksia” (s. 77).

Minun on mahdoton ymmärtää, miten tällainen kuva voi väitöskirjaani lue-
malla muodostua. Keskeinen käsite analyysissäni on *referenssiharmonia*, jonka määrittäminen riippuu ratkaisevasti teoskohtaisesta kontekstista (ks. erit. Väisälä 2004: 89–92). Osassa analyysistä referenssiharmonia vastaa läheisesti yläsävelsarjan

¹ Väisälä 1999, 2002 ja 2006 ovat artikkeleita, jotka sisältyvät liitteinä väitöskirjaani (Väisälä 2004).

jotakin osaa (Väisälä 2002), osassa taas ei (Väisälä 1999). Tämä riippuu täysin siitä, minkälaisen roolin mikin harmonia missäkin teoksessa saa. Myöskään referenssiharmonian soveltaminen yksityiskohtien tulkintaan ei ole läheskään "automaattista", vaan myös paikallistasolla analyysi riippuu sävelten ja sointujen esiintymisyhteydestä, erityisesti melodisista ja metrisistä tekijöistä.

Paitsi että Huovinen lyö laimin kontekstin keskeisen merkityksen tutkimusmenetelmäni selostuksessa, hän näyttää itse suhtautuvan liian pessimistisesti mahdollisuuksiin perustaa analyysi teoskohtaiseen kontekstiin: "Kattosointujen valitseminen teoslähtöisesti esimerkiksi jonkinlaisen kvantitatiivisen hallitsevuuden nojalla olisi ehkä mahdollista, vaikkakin siinä mielessä ongelmallista, että se faktisesti jo edellyttää jonkinlaista aiemmin suoritettavaa harmonia-analyysiä." (S. 75.)

Post-tonaalisen musiikin alue on harmonisilta käytännöiltään kuitenkin niin moninainen, että teoskohtaisille tarkasteluille ei ole realistista vaihtoehtoa näiden käytäntöjen kuvauksessa. Kullekin teokselle keskeisten harmonioiden (tarkastelemme niitä "kattosoinnun" tai "referenssiharmonian" käsitteen pohjalta) määrittäminen ei ole vailla haasteita, mutta haaste on otettava vastaan. Onneksi ongelmien ratkaisuun on sentään olemassa huomattavasti mielekkäämpiä suuntaviivoja kuin mitä Huovinen esittää. Soinnunkäytön tarkastelussa ei tarvitse eikä pidä rajoittua "kvantitatiiviseen hallitsevuuteen", vaan huomio on suunnattava sointujen asemaan musiikin jäsentymisessä. Asiaa valaisee tonaalinen analogia. Oletetaan, että säe pohjautuu sointukulkuun I-IV⁷-VII⁷-III⁷-VI⁷-II⁷-V⁷-I. Septimisoinnut "hallitsevat kvantitatiivisesti", mutta toonikakolmisoinnun funktionaalinen ensisijaisuus ilmenee sen jäsenyyksellisessä merkityksessä säkeen lähtökohtana ja päämääränä. Analyyseissäni referenssiharmonia on teoskohtaisesti määritettävä sointu, jolla on tarkoitus olla suurin piirtein analoginen asema perinteisen musiikin kolmisoinnun kanssa. Siten referenssiharmonian määrittämisessä on tärkeässä osassa soinnun asema säkeiden, taitteiden ja sävellysten alussa tai lopussa sekä tähän liittyvä, usein muiden parametrien tukema "vakauden" vaikutelma.

Myös Huovisen mainitsemaan "jonkinlaista aiemmin suoritettavaa harmonia-analyysiä" koskevan ongelman ratkaisuun on olemassa perusteltuja, musiikilliseen hahmotukseen perustuvia periaatteita. Perinteisesti ilmaistuna ongelma koskee sitä, mitkä sävelet ovat sointusäveliä ja mitkä niiden melodisesta koristelusta syntyviä hajasäveliä. Huovinen viittaa siihen, että tämän ongelman ratkaisemiseksi on jo tunnettava käytössä oleva sointusanasto, mutta asia ei ole läheskään näin yksioikoinen. Ensinnäkin referenssiharmonialla tai muilla keskeisillä soinnuilla on usein myös kutakuinkin ongelmattomia, blokkisointuisuutta lähestyviä hajasävelettömiä esiintymiä, mikä on erityisen luonteenomaista kadenssin kaltaisille jäsennyispisteille. Toiseksi myös melodiset kuviot itsessään sekä niiden rytmis-metriset ominaisuudet antavat ratkaisevia vihjeitä hahmotuksellisesti uskottavan sointusävel-hajasävel-erottelun tekemiseksi. Myös tätä asiaa voi valaista yksinkertaisen tonaalisen esimerkin avulla. Vaikka kolmisointu on normatiivisesti ensisijainen septimisointuun nähden, on aivan tavallista, että septimiä koristaa sivusävelenä oktaavi (ks. esim. 4a).² Tällöin sivusävelkuvion

melodisen ja metrisen hahmon selkeys menee kriteerinä ohi sen harmonisen etulyöntiaseman, joka oktaavilla kolmisointuisena intervallina (ja konsonanssina) on septimiin nähden.³ Tämä esimerkki riittää osoittamaan, että musiikillisesti mielekästä harmonia-analyysiä ei voi ”automaattisesti” perustaa katto-soinnun tai referenssiharmonian kaltaisiin normatiivisiin käsitteisiin, silloinkaan kun nämä tunnetaan, kuten tonaalisessa musiikissa. Jos melodis-rytmiset seikat voivat siten ohittaa vakiintuneen harmonisen normin hahmotusperusteena, sitä suuremmalla syyllä ne voivat toimia hahmotusperusteena tilanteessa, jossa harmonisia normeja ei etukäteen tunneta, mikä on normaali lähtötilanne post-tonaalisen musiikin analyysissä.

Tällaista hahmotusperustetta havainnollistaa analyysini Debussyn *Voiles*-preludin alusta (esim. 1).⁴ Tahdeissa 1–5 melodian aineksina ovat rytmisesti painokkaita as/gis-, c- ja e-säveliä yhdistävät astekulut sekä kahden gis²-sävelen väliin sivusävelisesti asettuva b² (esim. 1a).⁵ Siten melodian tarkastelu viittaa ”ylinousevaan kolmisointuun” as/gis–c–e musiikin harmonisena perustana, mikä saa myöhemmin vahvistusta soinnun aineellistuessa eräänlaiseksi ”kadensaaliseksi” päätökseksi seuraavan melodisen aiheen lopussa (esim. 1b, t. 13–14). Tulkinta voidaan tehdä puhtaasti kontekstuaalisin perustein ilman mitään kattosointuja tms. normatiivisia harmonioita koskevia ennako-oletuksia.⁶ Täysin tästä riippumatta voidaan tehdä havainto, että preludille leimallinen urkupiste-b on sävel, jonka tasavireisesti approksimoituun yläsävelsarjaan as–c–e-kolmisointu luontevasti asettuu. Tätä havainnollistaa esimerkki 1d (ks. esim. 1d); tässä ja muissa esimerkeissä kursivoidut numerot osoittavat osäänesten tasavireisiä vastineita,⁷ tavalliset numerot taas basson kanssa muodostuvia intervalleja modulo-12-puoliaskelnotaatiolla.⁸ Harmonian yhteyttä yläsävelsarjaan vahvistaa myöhem-

² Jos hajasävel määritellään ”sointuun kuulumattomana sävelenä”, oktaavi ei voi olla kirjaimellisesti hajasävel, mutta sen funktio voi olla selvästi sivusävelinen. Tällaisesta näennäisen paradoksaalisesta ”sointuun kuuluvan hajasävelen” funktiosta ks. Väisälä (2002: 219–222) ja Väisälä (2004: 101–102).

³ Harmonioiden normatiivisen vakauden ja melodis-metristen seikkojen välisestä suhteesta analyysikriteereinä ks. Väisälä (2004: 44–49).

⁴ *Voiles*-analyysini on esitetty artikkelissa Väisälä (2002: 242–253).

⁵ Melodisten intervallien tulkinta perustuu tässä ”läheisyysperiaatteeseen” (engl. *proximity principle*), jonka nojalla ”astekulut”, ts. puoli- ja kokoaskelet (kuten gis²–b²), ovat oletusarvoisesti äänenkuljetusintervalleja vailla harmoniaa laajentavaa merkitystä, kun taas laajemmat intervallit (kuten gis²–c²–e¹) ovat oletusarvoisesti murtosointuisia (Väisälä 2002: 217–223; 2004: 13–14, 87–88).

⁶ Tätä osoittaa osaltaan se, että Adele Katz (1945: 284–88) esittää preludin avausaiheesta samanlaisen tulkinnan kytkemättä sitä yläsävelsarjaan. (Tulkinnat ovat syntyneet toisistaan riippumatta, sillä omani oli pääpiirteissään hahmotettu siinä vaiheessa, kun tutustuin Katzin teokseen.)

⁷ Tässä kuten monessa muussakin esimerkissä on esitetty vain parittomia osäsäveliä, koska parilliset ovat alempien osäsävelten oktaavikerrannaisia.

⁸ 0 = priimi, oktaavi tai tämän monikerta; 1 = puoliaskel tai tämän oktaavilajennus; 2 = kokoaskel tai tämän oktaavilajennus jne.

min merkittävään osaan astuva d-sävel (ks. esim. 1b–c),⁹ jonka ansiosta sointu "Q" täydentyy soinnuksi "U" (ks. esim. 1d; analyysini mukaan U toimii Voilesin kokonaisuudessa referenssiharmoniana).¹⁰

Esimerkki 1. Debussy, Voiles. Alun aiheet ja niiden analyysi.

Palaan tuonnempana käsittelemään tarkemmin yläsävelsarjan musiikillista merkitystä. Tässä vaiheessa voidaan todeta, että huomio yläsävelsarjaan suhteutuvista soinnuista (Q ja U) ei perustu siihen, että yläsävelsarja olisi etukäteen omaksuttu teoksista riippumattomaksi kriteeriksi – jolloin kyse olisi kehäpäätelmästä – vaan siihen, että näiden sointujen sävelet asettuvat musiikin jäsentymisessä avainasemaan.

Vers la flamme -analyysistä

Myös Huovisen esille ottama yksityiskohta Skrjabinin *Vers la flamme* -teoksesta tekemästäni analyysistä havainnollistaa kontekstin merkitystä analyysille samoin kuin tapaa, jolla Huovinen lyö laimin tätä kriteeriä.¹¹ *Vers la flammen* referenssi-

⁹ Läheisyysperiaatteen nojalla tahdin 10 painokas d-sävel on esimerkissä 1b tulkittu c:n sivusäveleksi (periaatteessa se on kuultavissa myös c:n ja e:n välisenä lomasävelenä). U-sointu on siten tässä Q:lle alisteinen, mutta sen painokkuus vihjaa potentiaaliin, joka realisoituu avustaitteen päättävässä oktaavieleessä (t. 21–22). Esimerkkien 1b ja 1c hakaset havainnollistavat sitä hienostuneen "organista" tapaa, jolla oktaaviele-d sukeutuu sivusävel-d:stä.

¹⁰ P, Q, U ja A ovat joissakin analyyseissäni (ks. Väisälä 2002) käyttämiäni mielivaltaisia nimityksiä tietyille yläsävelsarjan osia approksimoiville soinnuille.

¹¹ *Vers la flamme* -analyysini on esitetty artikkelissa Väisälä (2002: 223–233).

Esimerkki 2. Skrjabin, Vers la flamme. Yksityiskohtia ja niiden analyysiä.

harmoniaksi olen määrittänyt esimerkin 2a soinnun A^{+9} .¹² Esimerkin 2a muut soinnut ovat edellisen soinnun kvinttikäännös (käännösintervalli ilmaistu puoliaskelissa kirjainsymbolin alla) ja tämän vajaanmuoto (puuttuvat sävelet ilmaistu sulkumerkein). Kursivoidut numerot ilmaisevat jälleen vastaavuuksia yläsävelsarjaan, tavalliset numerot taas A^{+9} -soinnun bassoon nähden muodostuvia intervaleja (myös käännöksissä intervallit on ilmaistu suhteessa pohjajamuotoisen A^{+9} -soinnun bassoon).

¹² Pelkkä A koostuisi 11 ensimmäisen osasävelen approksimaatioista (vrt. esim. 1d). "+9" ilmaisee, että mukana on lisäksi suuri seksti (= 9 puoliaskelta).

Huovinen tarttuu analyysini tulkintaan *Vers la flammen* tahdist 27, jossa esiintyy esimerkin 2a oikeanpuoleinen sointu. Huovisen mukaan soinnun tulkinta on ”luvalla sanoen mielikuvituksellinen” (s. 79), mitä säestää syytös, että ”[a]nalyysin kommunikoivuuden heikentymisen lisäksi myös sen toistettavuus kärsii” (s. 80).¹³ Näin lukijalle annetaan kuva, että tulkintani perustuisi analyytikon subjektiiviseen mielikuvitukseen tai mielivaltaan. Ilman soinnun esiintymisyhteyden tuntemista lukijan on kuitenkin mahdotonta arvioida, missä määrin tällainen kuva on oikeutettu.

Soinnun paikallinen esiintymisyhteys käy ilmi esimerkistä 2b. Toisin kuin Huovinen antaa ymmärtää, soinnun suhteuttaminen e-pohjasäveleen ei edellytä analyytikolta erityistä ”mielikuvitusta”, koska matala e-sävel esiintyy välittömästi soinnun yhteydessä sen kahden esiintymän välissä.¹⁴ Jo puhtaasti paikallinen konteksti antaa siis runsaasti analyytikon subjektista riippumatonta tukea tahtien 27–29 tulkinnan suhteutukselle e-pohjaiseen A⁺⁹-sointuun. Lisävalaistusta antaa laajempi teoskohtainen konteksti. E-bassoa korostaa se, että se on matalin siihen asti esiintynyt sävel ja lisäksi assosioituu teoksen avaavaan oktaavia korkeampaan e-bassoon. Esimerkin 2b katkelmasta lähtien A⁺⁹-soinnun kvinttikäännös esiintyy – eri transpositioina, eri tavoin aseteltuna ja osittain vajaamuotoisena¹⁵ – systemaattisesti kaikissa tärkeimmissä jäsennyispisteissä tahtiin 80 asti.¹⁶ Esimerkin 2c katkelma (t. 41–46) on esimerkki tilanteesta, jossa sointu ei ole ”kvantitatiivisesti hallitseva”, koska se esiintyy hajasävelettömänä vain kuusitahtisen yksikön kahdessa päätöstahtissa. Sen jäsentävä merkitys suhteellisen vakaana päätepisteenä (ja ”hunnutetun ilon” ilmauksena) on kuitenkin ilmeinen. Kvinttikäänteiseen A⁺⁹-sointuun perustuva jakso huipentuu esimerkistä 1d ilmenevällä tavalla. Sointu esiintyy täydellisenä – pitkälti yläsävelsarjan mukaisessa asettelussa – ja tätä esiintymää korostaa myös sävellyksen avausaiheen paluu. Tätä seuraa pohjamuotoisten A⁺⁹-soinnun transpositioiden sarja, joka sekin johtaa avausaiheen paluuseen alkuperäistasolla (ks. esim. 1e).¹⁷ Teoksen kokonaisarkkitehtuuri lepää siis pitkälti kvinttikäänteisen ja pohjamuo-

¹³ Huovinen esittää harhaanjohtavasti, että tahdin 27 soinnun tulkinnan ”lähtökohtana on [– –] ’A’-nimisen yläsävelsoinnun muoto” (s. 79). Analyysini selvästi ilmaistuna lähtökohtana on kuitenkin A⁺⁹-soinnun, ei pelkän A:n, ensisijainen asema *Vers la flammen* referenssiharmoniana. Huovisen esityksestä saa kuvan, että +9 on nimenomaan tahdin 27 sointuun liittyvä lisäys, jolloin sen tulkinta tietysti vaikuttaa todellista kaukaahaetummalta.

¹⁴ Tahdissa 28 esiintyy myös A⁺⁹-soinnun toinen puuttuva sävel, gis, joka tosin toimii läheisyysperiaatteen nojalla fis-sävelen sivusävelenä. Rakenteellisesti ratkaisevampi gis (gis¹) ilmaantuu täydentämään sointua tahdissa 31.

¹⁵ Vajaamuodot eivät ole kovin ”vajaita”, sillä niistä puuttuu yleensä yksi sävel seitsemästä.

¹⁶ Tahtia 27 vastaavien tilanteiden (t. 29–32, 35–34, 39–40) jälkeen kvinttikäänteinen A⁺⁹ esiintyy seuraavissa tahdeissa (suluissa transpositiotaso): 44–45 (T₀), 53–54 (T₈), 59–60 (T₄), 63 (T₄), 65 (T₀ ja T₃), 69 (T₃), 70 (T₆), 71 (T₃), 73 (T₆), 74 (T₉), 75–76 (T₆). Tahtien 44–65 pohjana on sekvenssi, jossa alaspäinen oktaavi jakautuu kolmeen ”suureen terssiin” (transpositiotasot T₀, T₈, T₄, T₀); tätä seuraa ylöspäin ”pienin terssein” etenevä sekvenssi.

toisen A+9-soinnun suhteen varassa, mitä muun muassa esimerkkeihin 1d ja 1e sisältyvä rinnastus korostaa niin selkeästi, ettei se varmasti jää heikoimmalla mielikuvituksella varustetulta analyttikoltakaan huomaamatta. ”Luvalla sanoen” outoa olisi myös, jos tämän suhteen jättäisi analyysissä huomiotta siellä, mistä kaikki saa alkunsa, tahdeissa 27–29.¹⁸

Skrjabin ja ”peittävyys”

Vers la flammen tarkastelu asettaa kyseenalaiseen valoon myös käsityksen, että analyysini edustaisi tilannetta, jossa ”tarpeeksi pientä kattosointujen joukkoa ei voida enää määrittää pelkän peittävyuden nojalla”. Huovisen mukaan *Vers la flamme* -analyysini havainnollistaa, kuinka ”kattosointujen [– –] rajaaminen kovin tiukasti voi johtaa myös tilanteeseen, jossa näitä sointuja ei sellaisenaan ole musiikista edes paljon löydettävissä” (s. 80). Julkaistussa analyysissäni en käytä ”kattosoinnun” käsitettä enkä tee koko kappaleen mittaista harmonia-analyysiä, mutta olennaiseen osaan siinä nousevat esimerkissä 3 esitetyt soinnut, joista A⁺⁹ kvinttikäännöksineen ovat edeltä tuttuja. Näitä sointuja voi minun puolestani kutsua vaikka ”kattosoinnuiksi” tai vaihtoehtoisesti yhdeksi kattosoinnuksi (A⁺⁹) erilaisine muunnoksineen. Joka tapauksessa pintapuolinenkin tutustuminen *Vers la flammen* sointikuvaan riittää osoittamaan, että näitä sointuja on todellakin ”paljon löydettävissä”. Musiikissa on pitkiä jaksoja, jotka perustuvat kauttaaltaan näihin sointuihin transpositioineen, eikä tämän huomion tekeminen vaadi kummoistakaan analyttistä vaivannäköä tai kovin pitkälle meneviä ennako-oletuksia sointu- ja hajasävelten välisistä suhteista. Siten tahtien 1–26 avustaitte perustuu miltei kauttaaltaan P-soinnun ja tämän laajennuksen, U:n, transpositioihin, tahdeissa 69–80 vallitsee yhtä kattavasti kvinttikäänteinen A⁺⁹ transpositioineen ja tahdeissa 81–128 pohjamuotoinen A⁺⁹.¹⁹ Lopetusta (t. 129–137) korostaa uusi harmonia, jossa pieni septimi on korvattu suurella, kuten merkintä +11(10) osoittaa. Väliin jäävät vaiheet (t. 27–68) ovat hieman mutkikkaampia, kuten esimerkkien 2b ja 2c käsittely osoittaa, mutta varsin taajaan löytyy täältäkin kvinttikäänteinen A⁺⁹.²⁰

¹⁷ Esimerkissä 2e on sointu merkitty vajaaksi, sillä vaikka ais (joka muodostaa intervallin 6 e:hen nähden) esiintyy musiikissa, se on läheisyysperiaatteen nojalla tulkittu gis-sävelen sivusäveleksi.

¹⁸ Tämä ei tarkoita, että paikalliseen h-pohjaisuuteen viittaavat piirteet tahdeissa 27 ja 29 olisivat vailla merkitystä – seikka, jonka mainitsen myös analyysissäni (Väisälä 2002, viite 41).

¹⁹ Poikkeukset ovat niin harvoja, että ne voidaan luetella tässä. Avaustaitteessa poikkeuksia ovat tahtien 19 ja 23 ensimmäiset soinnut, jotka ennakoivat tahdin 27 sointua. Tahdissa 72 on sointu, joka voidaan hahmottaa terssikäännökseksi T₆A⁺⁹-soinnusta, jonka kvinttikäännös on seuraavassa tahdissa. Tahdeissa 82 ja 90 on muodostukseltaan hiukan erilaisia sivusointuja A⁺⁹-soinnun transpositioiden (T₆ ja T₃) esiintymien välissä.

²⁰ Ks. viite 16.

The image shows a musical score for five chords in both treble and bass clefs. The chords are labeled below the bass clef as P, U, A⁺⁹, A⁺⁹/₇, and A⁺¹¹⁽¹⁰⁾/₊₉/₇₍₂₎.

Esimerkki 3. Skrjabin, *Vers la flamme*. Keskeisiä sointuja.

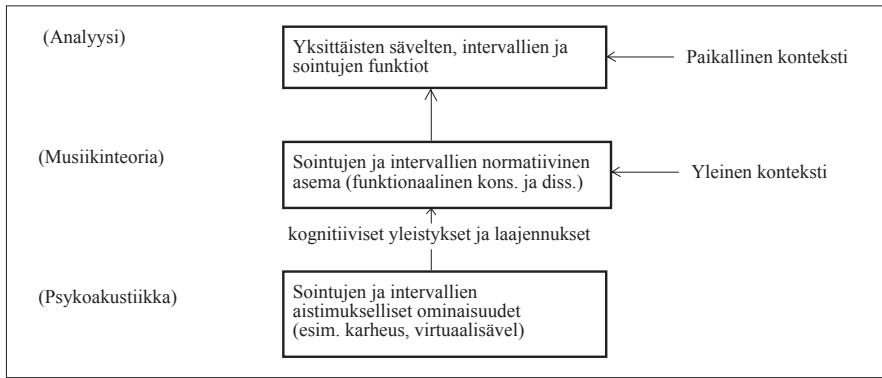
Vers la flamme -teoksessa ei olekaan ongelmana, ettei huomattavaan "peittävyteen" päästäisi suppeallakin sointuvalikoimalla. Kuten monet muut Skrjabinin myöhäisteokset, se pohjautuu muutaman toisilleen läheistä sukua olevan harmonian jatkuvalla toistolle ja transponoinnille. Paikallisten harmonioiden "peittävä" määrittäminen ei ole näissä tapauksissa suurikaan haaste, eikä analyysini ole epäonnistunut vastaus tähän mini-haasteeseen – kuten Huovisen kirjoituksesta voisi päätellä – vaan yritys päästä tämän tason yläpuolelle, kohiti laaja-alaisempien suhteiden ymmärrystä (seikka, jota Huovinen ei käsittele). Tässä Skrjabin poikkeaa paljosta muusta 1900-luvun musiikista, joka ei useinkaan ole harmonisesti yhtä homogeenista, mikä osoittaa osaltaan, miten vaikeaa on tehdä yleistävää katsausta post-tonaalisen musiikin harmonia-analyysin keskeisiin ongelmiin. Rakenteellisesti tärkeiden harmonioiden lisäksi myös analyttiset haasteet riippuvat vahvasti teoksesta ja säveltäjästä.²¹

Mitä todella olen sanonut

Se väärä käsitys, jonka mukaan soveltaisin yläsävelsarjaa suoraan analyysiin teoksista riippumattomana kriteerinä, leimaa kaikkea, mitä Huovinen kirjoittaa tutkimuksistani. Luultavasti hedelmällisempää kuin vain korjata kohta kohdalta tähän liittyviä virheellisiä väitteitä, on antaa hieman parempi kuva siitä, mihin asemaan yläsävelsarja todella asettuu työssäni.²² Asia ei ole aivan yksinkertainen, ja sen taustoittaminen edellyttää tietynasteista laajuutta. Pelkästään Huovisen väitteiden oikaisemisen kannalta seuraava selostus voi tuntua turhan pitkällisel-

²¹ Huovisen mukaan "[m]yöhäis- ja jälkitonaalinen musiikki on *tietenkin* harmonisesti paljon kompleksisempää kuin perinteinen tonaalinen musiikki." (s. 56, kursivointi lisätty.) Tällainen perustelematon väite on yleistyksenä kyseenalainen. Esimerkiksi Skrjabinin myöhäistyyliä voidaan kyllä nähdä "kompleksisuutta" sointurakenteiden laajuudessa, mutta tätä kompensoivat sointujen väliset suhteet, jotka perinteiseen tonaalisuuteen verrattuna ovat usein suorastaan primitiivisen yksinkertaisia.

²² Se, mitä esitän tässä, perustuu lähinnä väitöskirjani (Väisälä 2002) jaksojen 2, 4.2, 5.1 ja 5.2 sisällön referointiin.



Kaavio 1

tä, mutta toivoakseni sillä voi olla yleisempää informatiivista arvoa asiaan liittyvän, useinkin väärinkäsityksiä aiheuttaneen ongelmakentän valaisemisessa.

Kaavio 1 havainnollistaa tapaa, jolla ymmärrän soitujen ja intervallien psykoakustisten ominaisuuksien, normatiivisen funktionaalisen aseman ja analyttisen tulkinnan väliset suhteet.²³ Kaavio soveltuu myös tonaalisen musiikin tulkintaan, esimerkiksi Schenker-analyysissä, jonka kanssa analogista post-tonaalisen musiikin analyysiä olen väitöskirjassani pyrkinyt kehittämään. Ylimpään laatikkoon johtavat nuolet ilmaisevat, että musiikin yksityiskohtien analyttisessä tulkinnassa on otettava huomioon paitsi soitujen ja intervallien normatiivinen asema, myös paikallinen konteksti. Jo edellä on tullut esille paikallisen kontekstin ohittamaton merkitys tonaalisessa musiikissa esimerkin 4a mukaisessa tilanteessa, jossa oktaavi toimii septimille alisteisena sivusävelenä, käänteisesti normatiiviseen konsonassi–dissonanssi-suhteeseen nähden. Esimerkki 4b on esimerkki yksinkertaisesta prolongatorisesta, pelkän soituanalyysin yläpuolisen tason tulkinnasta. Vaikka V^7 on dissonoiva soitu ja sitä seuraavat "I" ja

Esimerkki 4 näyttää musiikkiesimerkin kahdella osalla, (a) ja (b). Osassa (a) on melodia ja basso, jossa on merkintä V^7 ja I . Osassa (b) on melodia ja basso, jossa on merkintä V^7 ja I . Esimerkki 4b on yksinkertainen prolongatorinen soituanalyysi, jossa on merkintä V^7 ja I .

Esimerkki 4. Konteksteja, joissa konsonanssit ovat dissonanssille alisteisia.

²³ Kaavio on mukaelma väitöskirjani (Väisälä 2002) esimerkistä 1.

V5/3 konsonoivia, on metris-melodisen kontekstin johdosta luontevaa hahmottaa edellinen jälkimmäisten prolongoimaksi (jolloin septimin todellinen purkaus on vasta kulun lopussa).

Kaavion 1 keskimmäiseen laatikkoon johtavat nuolet osoittavat vuorostaan tekijöitä, jotka vaikuttavat harmonioiden normatiiviseen asemaan, erityisesti konsonanssi–dissonanssi-suhteeseen tai yleisemmin funktionaaliseen vakauteen. Tämän aihepiirin käsittely perustuu väitöskirjassani referenssiharmonian käsitteeseen. Tonaalisessa musiikissa referenssiharmoniana on tietysti kolmi-sointu, mutta väitöskirjani nojaa ajatukseen, että post-tonaalisessa musiikissa jokin muu sointu voi asettua vastaavaan asemaan. Edellä olen jo viitannut referenssiharmonian kontekstuaalisuuteen: tietyn sointutyypin funktionaalinen vakaus riippuu pitkälti siitä, miten sitä tietyissä yleisissä kontekstissa käytetään. Tällaisen ”yleisen kontekstin” laajuus vaihtelee kuitenkin huomattavasti. Perinteisen tonaalisuuden funktionaalisen sointukäsityksen kannalta relevantti yleinen konteksti muodostuu usean vuosisadan ohjelmistosta kokonaisuudessaan. ”Post-tonaalisuus” ei muodosta vastaavaa yhtenäistä käytäntöä, vaan yleisenä kontekstina on lähtökohtaisesti tutkittava yksittäisiä teoksia tai jopa näiden osia,²⁴ joskin tutkimustulokset voivat tietysti osoittaa eriasteista teosten välistä sukulaisuutta (ks. erit. Väisälä 2002: 270–271).

Yleisen kontekstin lisäksi sointujen normatiiviseen asemaan vaikuttaa kuitenkin myös toinen tekijä: sointujen luontaiset aistimukselliset, psykoakustiset ominaisuudet. Konsonanssin ja dissonanssin käsitteitä on historian saatossa käytetty sekä funktionaaliossa mielessä (kuten edellä) että aistimuksellisina määreinä. Tämä on toisinaan aiheuttanut sekaannusta, jonka välttämiseksi funktionaalinen ja aistimuksellinen konsonanssi onkin pidettävä selvästi erillään. Edellinen ei kuitenkaan ole riippumaton jälkimmäisestä. Mitä selvemmin funktionaalinen konsonanssikäsitys korreloi sointujen ja intervallien aistimuksellisten ominaisuuksien kanssa, sitä helpompaa on tällainen konsonanssikäsitys vakiinnuttaa kuulijan kokemuksen kannalta vakuuttavalla tavalla. Esimerkiksi kvintillä on tiettyjen psykoakustisten seikkojen johdosta taipumus tulla aistituksi vakaampana intervallina kuin tritonus, minkä johdosta on helpompi saada kuulija kokemaan kvintti myös funktionaaliossa vakaampana. Silti on vähintäänkin ajateltavissa, että riittävän vahvoilla kontekstuaalisilla keinoilla voidaan saada aikaan kokemuksen päinvastaisestakin funktionaaliossa suhteesta.²⁵

Psykoakustiossa kirjalliossa on esitetty useitakin aistimukselliossa konsonanssin taustatekijöitä, joista luultavasti tärkeimmät ovat *karheus* (Plomp–Levelt 1965) ja *virtuaalisävel* (Terhardt 1974); molempia käsittelemi väitöskirjassani.²⁶ Karheusaistimus syntyy, kun kahden osaaäneksen säveltasot ovat riittävän

²⁴ *Vers la flammen* yhteydessä on tullut esille, miten usea sointu (esim. 3) transposioineen hallitsee vuorollaan pitkäköjä jaksoja musiikista. Näiden jaksosten sisällä voidaan kutakin sointua pitää paikallisesti referentiaaliossa, vaikka ne kokonaisuudessa ovat alisteisia A⁺⁹-soinnulle.

²⁵ Mielenkiintoiossa esimerkkinä sävellyksestä, jolle tällainen hahmotus voisi tulla kysymykseen, mainittakoon Bartókin *Suuria sekunteja murrettuina ja yhtäaikaisina* (*Mikrokosmos* 132).

lähellä toisiaan, eli ns. kriittisen kaistan sisäpuolella, mutta eivät kuitenkaan yhdy toisiinsa. Kriittisen kaistan leveys vastaa useimmissa rekistereissä noin pientä terssiä. Tasavireisistä intervaleista puoliaskel aiheuttaa voimakkaan karheusaistimuksen ja kokoaskel lievemmän. Spektriltään tavanomaisten sävelten välinen karheus minimoituu, kun perustaajuuksien välillä on mahdollisimman yksinkertainen suhdeluku, koska tällöin suuri osa osäänesten säveltasoista yhtyy toisiinsa. Virtuaalisävel puolestaan viittaa siihen kuulohavainnon kannalta keskeiseen ilmiöön, että osäänesten yhdistelmillä on voimakas taipumus synnyttää aistimus perustaajuutta vastaavasta sävelkorkeudesta (onpa perustaajuus mukana spektrissä tai ei). Tämän ilmiön oletettu musiikillinen merkitys on siinä, että sen perustana olevan hahmotusmekanismin on oletettu vaikuttavan myös sointuhavaintoon (ibid.). Mitä lähemmin soinnun bassosävelen ja ylä-äänten välillä olevat intervallit vastaavat niitä, joita esiintyy yläsävelsarjassa perussävelen ja yläsävelten välillä, sitä suurempi on tämän oletuksen mukaan soinnun *pohjasävelisyys* eli sitä vahvemmin bassosävel voidaan kokea ”tyydyttävänä” soinnun kokonaishahmoa hallitsevana tekijänä. Kummankaan psykoakustisen käsitteen musiikillista relevanssia ei olennaisesti heikennä tasavireisen viritysjärjestelmän käyttö. Lievät poikkeamat tarkoista suhdeluvuista aiheuttavat vain lievää karheuden lisääntymistä, ja virtuaalisävelen hahmotus sietää jopa neljäsosa-askelen kokoisia virhevirityksiä yläsävelten normaaliin, harmonisen spektrin mukaiseen sijaintiin verrattuna (ks. esim. Moore et al. 1985).

Näiden psykoakustisten ilmiöiden musiikillisen merkityksen ymmärtämiseksi on kaavioon 1 merkityistä tekijöistä otettava huomioon vielä kognitiiviset yleistyksyt ja laajennukset. Sikäli kun sointujen ja intervallien psykoakustiset ominaisuudet vaikuttavat niiden normatiivisiin musiikillisiin funktioihin, tämä voi tapahtua vain kognitiivisten yleistysten välityksellä. Tietyin intervallin tai soinnun psykoakustiset ominaisuudet vaihtelevat – esimerkiksi sävelten spektrin, rekisterin ja taustamelun tason mukaan – mutta musiikillinen funktio pysyy normaalisti vakiona. Vaikka tietyille sävelyhdistelmille jossakin usein aistitussa perustapauksessa ominaiset psykoakustiset ilmiöt vaikuttavat niitä koskevien funktionaalisten normien muotoutumiseen, tämä vaikutus yleistyy assosiaatioiden johdosta sellaisiin tapauksiin, joiden suoranaiset psykoakustiset ominaisuudet ovat toisenlaiset. Erityisen tärkeä periaate kognitiivisten yleistysten (ja laajennusten) kannalta on oktaavievivalenssi. Vaikka oktaavi-intervallilla on useinkin psykoakustisen ilmiön kannalta erikoisasema, ei ole mitään suoraa psykoakustista mekanismia, jonka perusteella vaikkapa kvintti ja kolmella oktaavilla laajennettu kvintti koettaisiin toistensa läheisiksi sukulaisiksi. Musiikkikognitiossa oktaavievivalenssilla on kuitenkin niin keskeinen merkitys, että esimerkiksi perinteisen tonaalisuuden funktionaalisessa intervallikäsitksessä nämä intervallit voidaan samastaa.²⁷

²⁶ Terhardtin (1977) artikkelin otsikko ”Musiikillisen konsonanssin kaksikomponenttiteoria” kiteyttää ajatuksen näihin kahteen tekijään perustuvasta konsonanssikäsityksestä.

²⁷ Toinen tärkeä kognitiivinen laajennus liittyy murtosointuisuuteen. Murtosointu eivät saa aikaan karheutta eivätkä virtuaalisäveltä, mutta ne assosioituvat vastaaviin blokkisointuihin, minkä johdosta niillä on myös sama funktio.

Oktaaviekvivalenssilla on kognitiivisena laajenuksena keskeinen merkitys sekä karheuden että virtuaalisävelen musiikillisille seuraamuksille. Sekunnit ja tritonukset saavat aikaan voimakkaan karheusaistimuksen, millä on mitä luultavimmin tekemistä näiden intervallien perinteisen funktionaalisen dissonoivuuden kannalta. Jos niitä laajennetaan riittävän monella oktaavilla, karheusaistimus häviää mutta funktionaalinen dissonanssi pysyy ennallaan. Oktaaviyleistyksen merkitystä pohjasävelisyydelle havainnollistaa esimerkki 5. Kohdassa (a) ylä-äänien säveltasot vastaavat suoraan basson yläsäveliä, joten kuulojärjestelmämme on tottunut hahmottamaan edelliset osana jälkimmäisen hallitsemaa hahmoa, mikä virtuaalisäveleen perustuvan selityksen mukaan tukee soinnun havaitsemista pohjamuotoiseksi. Pohjasävelisyys ei kuitenkaan edellytä soinnun ylä-äänien yläsävelsarjaa vastaavaa asettelua. Kohdassa (b) kokonotein merkittyä sointua vastaava virtuaalisävel sijaitsee kaksi oktaavia soinnun basson alapuolella (nuotinpää suluissa), mutta sointu kuullaan silti pohjamuotoisena. Myös kohdan (c) sointu on vaivatta tunnistettavissa pohjamuotoiseksi duuri-soinnuksi (joskin näin matala asettelu on käytännössä harvinainen), vaikka sitä vastaava virtuaalisävel (C_2) on normaalin musiikillisen käytännön ulkopuolella.

Kognitiivisen yleistyksen johdosta pohjasävel, toisin kuin virtuaalisävel, ei perinteisessä tonaalisuudessa asetu tiettyyn oktaavialaan; tarkkaan ottaen on siis kyse sävelluokasta eikä sävelestä. Tällainen oletamus on tehty Richard Parncuttin (1988) pohjasävelmallissa, joka on lähtökohtanani myös post-tonaalisen harmonian pohjasävelisyyttä koskeville tarkasteluilleni.²⁸ Parncuttin mallissa intervallit samastetaan oktaavilaajennustensa kanssa ja niille annetaan erilainen painoarvo *pohjasäveltukina* (engl. *root supports*) sen mukaan, mitä alhaisempaa yläsäveltä intervalli approksimoi. Parncutt ottaa mallissaan huomioon kymmenen ensimmäistä osaaänestä, mutta itse olen esittänyt argumentteja relevan-

Esimerkki 5. Pohjamuotoisuus ja virtuaalisävel.

²⁸ Niinpä Huovisen huomautus, jonka mukaan *Vers la flammen* tahdin 27 soinnun "tiukasti 'psykoakustinen' tulkinta edellyttäisi jo pianon koskettimienkin ulkopuolelle jäävän E_2 :n kuulemista soinnun pohjasävelenä" (s. 80), on pohjasävelisyyden kannalta yhtä irrelevantti kuin olisi vastaava esimerkin 5c kolmisoinnun pohjamuotoisuutta vastustava argumentti. Kummassakaan tapauksessa "tiukka psykoakustisuus" ei riitä valaisemaan musiikillisen pohjasävelkäsitteen kannalta olennaisia piirteitä.

intervalli perussäveleen näiden	0	0	7	0	4	7	10	0	2	4	6
osaäänes	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Esimerkki 6. Yläsävelsarja ja pohjasäveltuot

tin alueen laajentamiseksi vielä yhdellä osaääneksellä (Väisälä 2002: 210–211). Joka tapauksessa näillä paikkeilla osaäänesten merkitys virtuaalisävelle käy selvästi vähäisemmäksi (ks. esim. Houtsma & Smurzynski 1990), joten kovin paljon tätä korkeampien yläsävelten huomioon ottaminen ei ole perusteltua myöskään virtuaalisävelen musiikillisen vaikutuksen tarkastelussa.²⁹ Kuten esimerkki 6 havainnollistaa, näiden premissien nojalla vahvin pohjasäveltuki priimin ja oktaavin jälkeen on modulo-12-puoliaskelnotaatiolla ilmaistuna 7 (kvintti), mitä seuraavat 4 (suuri terssi), 10 (pieni septimi), 2 (suuri sekunti tai nooni) ja 6 (tritonus).³⁰

²⁹ Tämä jää ottamatta huomioon tavassa, jolla Huovinen kritisoi spekulatiivista oletustani (Väisälä 2004: 81–86), että intervalli 11 (suuri septimi) voi toimia ”sekundaarisena pohjasäveltukenä”, silloin kun se hahmotetaan vahvimpien pohjasäveltukien 7 (kvintti) ja 4 (suuri terssi) summana. Huovinen esittää, että intervalli 11 sopisi viidennentoista osaäänoksen vastineena suoraankin ”yläsävelsarjaan ilman Väisälän omaa oletusta, jonka mukaan ”psykoakustisesti” merkitsevät osaäänokset rajoittuvat yhteentoista ensimmäiseen” (s. 81). Ei kuitenkaan ole mikään ”Väisälän oma oletus” vaan lukuisin psykoakustisin kokein vahvistettu fakta, että intervaleja 7 ja 4 vastaavat yläsävelsarjan alkupään sävelet (3., 5. ja 6. osaäänes) ovat sävelhavaintoa koskevalta merkitykseltään aivan toista kertaluokkaa kuin 15. osaäänes. Sointuhavainnon selittäminen suoraan sen marginaalisen vaikutuksen perusteella, joka 15. osaääneksellä on virtuaalisävelle, olisi siten huteralla pohjalla siihen verrattuna, että havainnon oletetaan välillisesti pohjautuvan psykoakustiselta ja kognitiiviselta asemaltaan vahvoihin intervaleihin 7 (kvintti) ja 4 (suuri terssi). On lisäksi epäjohtonmukaista, että vaikka Huovinen tässä suhtautuu kriittisesti ”Väisälän omaan oletukseen” 15. osaäänoksen merkityksettömydestä, hän toisaalta esittää (perustelematta), että Parncuttin (1988) malli, jossa kaikki kymmenettä ylempät osasävelet jäävät vaille merkitystä, ottaisi minun käsittelytapani ”realistisemmin huomioon ylempien osaäänesten heikomman kuuluvuuden” (viite 19).

³⁰ Seuraava mahdollinen pohjasäveltuki olisi 13. osasävelen pyörityksen tuloksena syntyvä 8 (pieni seksti). Tämän intervallin esiintyminen pohjasäveltä tukevassa merkityksessä on sikäläkin epätodennäköistä, että se hahmottuu helposti paljon vahvemman pohjasäveltuen (suuren terssin) käännökseksi ja siten viittaa pikemminkin intervallin ylempään säveleen pohjasävelenä.

Oktaaviala-asettelun merkitys harmonioille ja niissä ilmenevälle pohjasävelisyydelle ei kuitenkaan ole täysin samanlainen perinteisessä tonaalisuudessa ja väitöskirjassani käsitellyssä ohjelmistossa. Perinteisessä harmoniakäsityksessä soinnun ylä-äänien oktaaviasijoittelu on täysin vapaa. Kolmisointu tunnistetaan pohjamuotoiseksi terssin ja kvintin asettelusta riippumatta, kunhan pohjasävel on alimpana. Vapaus ei ole aivan samaa luokkaa sellaisille post-tonaalisille harmonioille kuin esimerkin 7a U-sointu. Vaikka esimerkin 7b soinnussa on bassosta lukien samat intervallit, sen tunnistaminen ”samaksi” kuin a-kohdan sointu on olennaisesti vaikeampaa kuin kolmisoinnun eri asettelujen tapauksessa. Tämä hahmotuksellinen vaikeus johtuu ensinnäkin soinnun sävelten määrästä; yleisestikin rekisteriasettelulla on suurempi merkitys laajempien sointujen identiteetille (12-sävelsointujen tapauksessa sointujen yksilöllisyys perustuu pelkästään rekisteriasettelulle). Lisäksi voidaan olettaa, että tarkemmalla rekisteriasettelulla voi vahvistaa U-soinnun ylempien sävelten hahmotuksellista yhteyttä yläsävelsarjaan ja siten kompensoida intervallien 10, 2 ja 6 heikkoutta pohjasäveltukina. Erityisesti voidaan panna merkille, että nämä intervallit (pieni septimi, suuri nooni ja tritonus) esiintyvät yläsävelsarjan relevantissa osassa vain kerran, kun taas vahvemmat pohjasäveltuot 7 ja 4 (kvintti ja suuri terssi) esiintyvät useassa oktaavialassa. Siten intervalleja 10, 2 ja 6 vastaavien yläsävelten keskinäinen rekisterillinen järjestys on virtuaalisävelen hahmotuksessa vakio, mikä saattaa selittää vastaavan taipumuksen musiikillisessa käytännössä.³¹ Vaikka tarkastelemassani ohjelmistossa on siis havaittavissa merkittäviä sointujen ylä-äänien keskinäistä sijoittelua koskevia tendenssejä, ei kuitenkaan ole helppo määrittää tiukkoja asettelua koskevia ”sääntöjä”, koska asia – jälleen kerran – riippuu vahvasti myös kontekstista. Vaikka jonkin yksittäisen soinnun asettelu olisi kaukana yläsävelsarjasta, säveltäjä voi antaa sen assosioitua yläsävelsarjaa enemmän muistuttaviin sointuihin ja täten tukea oktaavievivalenssiin perustuvaa kognitiivista yleistystä kontekstuaalisin keinoin.³²

Näiden selvitysten perusteella on ymmärrettävissä yläsävelsarjan todellinen merkitys analyysilleni. Yläsävelsarjaan perustuu virtuaalisävel psykoakustisena ilmiönä, jolla kognitiivisten yleistysten välityksellä on vaikutusta pohjasävelen käsitteelle. Pohjasävelisyys on yksi mahdollinen taustatekijä normatiiviselle vakaudelle, joka vuorostaan on taustatekijä yksittäisten sointujen ja sävelten ra-

³¹ Tämä rekisterillinen järjestys esiintyy esimerkiksi *Voilesin* tahdeissa 13–14 (esim. 1b) sekä *Vers la flammen* tahdeissa 27 ja 29 (vaikka näiden sävelten rekisteri on oktaavin verran ”liian” matala käytettyjen bassosävelten yläsävelsarjaan verrattuna). Toisaalta Skrjabinille tyypillinen on myös asettelu, jossa intervalli 6 (tritonus) on basson jälkeen matalin, kuten esimerkin 3 P- ja U-soinnussa. Tällaisessa asettelussa tritonuksen merkitys pohjasäveltukena onkin kyseenalainen (Väisälä 2002: 213–215).

³² Tämänkaltainen on tilanne esimerkiksi *Voilesissa*. U-soinnun jäsenten asetteleluun vaikuttaa kaksi vastakkaista periaatetta. B:n alimpia yläsäveliä vastaavat d ja as ovat rakenteen kannalta avainasemassa, mitä säveltäjä selkiyttää niiden korkealla sijainnilla laaja-alaisessa rakenteellisessa kehikossa (Väisälä 2002: esim. 17). Toisaalta nämä ylärekisterisävelet assosioituvat paikallisiin yläsävelsarjaa asetteleltaan muistuttaviin tilanteisiin tahdeissa 10–11 (esim. 1b–c) ja myöhemmin korkean d:n jälkeen tahdistä 23 alkaen.

Esimerkki 7. Asettelun merkitys U-soinnulle.

kenteelliselle asemalle. Siivilöitykö yläsävelisyydestä jotain relevanttia kunkin yksityiskohdan analyttistä tulkintaa ajatellen, riippuu (vähintään) kahdentasoisesta kontekstista.

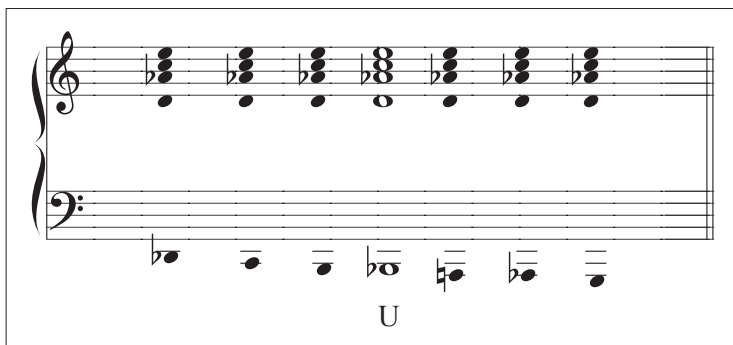
Kuten aluksi esittämäni *Voiles*-esimerkki havainnollistaa, analyysi voisi päätyä pitkälti samoihin tuloksiin sävelten ja sointujen funktioista, vaikka yläsävelisyyden ja pohjasävelisyyden merkitys jätettäisiin taustateoriassa (tai taustateorian taustateoriassa) kokonaan huomiotta. Tällöin menetettäisiin kuitenkin sointuvalintaa koskevaa selitysvoimaa, jolla on huomattava merkitys erityisesti Debussyn ja Skrjabinin tapaisten säveltäjien musiikille mutta joka on usein jäänyt huomiotta post-tonaalisen musiikin analyysissä (kuten esimerkiksi Bakerin [1986] ja Parks [1989] säveluokkakajoukkoihin perustuvassa tarkastelussa). *Voiles*-preludin tapauksessa olisi saatavissa selville ylä-äänien as–c–e-yksikön ja d-sävelen keskeinen merkitys, mutta selitystä vaille jäisi, miksi nämä on yhdistetty juuri b-urkupisteeseen.³³ Virtuaalisävel–pohjasävel-ilmion perusteella on ymmärrettävissä, miksi näin saavutetaan kokonaishahmoltaan erityisen ”tydyttävä” harmonia. Tämän selityksen intuitiivista uskottavuutta voi koetella vaikkapa vertaamalla U-sointua esimerkin 8 muihin sointuihin, jossa sama ylä-äänien ryhmä on yhdistetty vaihtoehtoisin bassosäveliin.³⁴

Pieni historiallinen ekskursio

Karheuden ja virtuaalisävelen merkitystä musiikillisille käytännöille voi arvioida myös harmonian historian valossa. Länsimaisen moniäänisyyden varhaisvaiheis-

³³ Suunnilleen tämä on tilanne Katzin (1945) analyysissä, jossa urkupiste-b:n merkitys jää arvoitukseksi.

³⁴ Yläsävelsarjaan perustuvan pohjasävelisyyden yleinen selitysvoima Skrjabinin ja Debussyn musiikissa on liian laaja aihe tässä käsiteltäväksi. Esimerkin 3 sointujen tyypillisuus Skrjabinin myöhäistuotannolle lienee kuitenkin selvää kaikille tätä tuotantoa tunteville. Debussyn osalta todettakoon, että pohjasävelisyydellä on huomattavaa selitysvoimaa myös aivan toisenlaisille soinnuille kuin tässä esille tulleet kokosäveliset Q ja U (Väisälä 2006).



Esimerkki 8. Eri bassosävelten tehoa koskeva kuuntelukoe.

sa konsonansseina toimivat intervallit – priimi, oktaavi, kvintti ja kvartti – jotka yleensä aiheuttavat vähiten karheutta. Tonaaliselle kaudelle tultaessa konsonanssikäsitys oli muuttunut, sillä terssit ja sekstit oli omaksuttu konsonansseiksi, kun taas kvartista oli – suhteessa bassoon – tullut dissonanssi. Karheuden ja dissonanssin yhteys on edelleen nähtävissä siinä, että intervallit, jotka tyypillisesti aiheuttavat eniten karheutta, pieni ja suuri sekunti sekä tritonus, pysyvät konsonanssien ulkopuolella kaikkine oktaaviyleistyksineen (mukaan lukien septimit). Tällaisen ”kieltosäännön” perusteella diatonisen asteikon sävelistä ei voi muodostaa muita kolmisävelisiä sointuja kuin duuri- ja mollikolmisointuja. Samalla tonaalisen musiikin vakauskäsitukseen vaikuttaa kuitenkin myös kokonaan toisenlainen, basson erityisasemaan pohjautuva periaate. Kolmisoinnun pohjamuodolla ja kahdella käänöksellä on kullakin erilainen vakausaste, joka riippuu vahvimmin pohjasävelisyyteen vaikuttavan intervalliluokan 5 (kvintti/kvartti) asemasta bassoon suhteutettuna. Nämä vakausasteet ovat sopusoinnussa sen ajatuksen kanssa, että kuulija ikään kuin pyrkii suhteuttamaan ylä-äännet bassoon analogisesti virtuaalisävelhavainnon kanssa. Jos tällaista pyrkimystä tukee basson kanssa muodostuva kvintti, sointu (5/3) on vakaa. Jos pyrkimystä vastaan sotii sävelten esiintyminen huomiota herättävästi ”väärin päin” eli basson kanssa muodostuvana kvarttina, sointu (6/4) on epävakaa. Jos taas kvintti tai kvartti muodostuu ylä-äännten välillä, siihen kiinnittyy vähemmän huomiota, ja soinnun (6/3) vakaus on edellä mainittujen tapausten välillä.

Vaikka pohjasäveltukien merkitys tonaalisen harmonian perustavimpien vakausnormien kannalta rajoittuu siten niistä vahvimpaan, kvinttiin, tonaalisessa käytännössä esiintyy tärkeässä sivuosassa ilmiöitä, jotka viittaavat myös heikompien pohjasäveltukien merkitykseen. Duurisointuun kuuluu kvintin ohella suuri terssi, jonka johdosta se on ”pohjasävelisempi” ja siten vakaampi kuin mollisointu. Tämä sopii yhteen monissa musiikillisissa käytännöissä (kuten pikardilaisessa terssissä) ilmenevän duurisoinnun etulyöntiaseman – samoin kuin duurin ”iloisemman” ilmaisullisen luonteen – kanssa.³⁵ Niin kauan kun sekun-

³⁵ Duurin etulyöntiasema ilmenee myös mm. siinä, että mollilla on suurempi taipumus moduloida duuriin kuin duurilla molliin, samoin kuin monissa kromaattisissa käytännöissä (ks. esim. Aldwell & Schachter 2003: luvut 31–32).

Esimerkki 9. Ilmaisullisesti tärkeitä noonisointuja romantiikan säveltäjillä.

tien ja tritonusten oktaaviyleisteinen kieltoääntö pysyy voimassa, eivät suurta terssiä heikommat pohjasäveltuot voi esiintyä konsonoivissa soinnuissa, mutta merkille voidaan panna, että tonaalisen käytännön kannalta ylivoimaisesti tärkeimmässä dissonoivassa soinnussa (V^7) duurisointuun liittyy seuraavaksi vahvin pohjasäveltuki (pieni septimi). Seuraava pohjasäveltuki on suuri nooni, joka esiintyy vuorostaan duurin dominanttisoinnussa. Vaikka V^7 ja $V9/7$ pysyvät syntaktisesti dissonansseina, erityisesti jälkimmäinen sointutyyppi esiintyy romantiikan aikana toisinaan esimerkin 9 katkelmien tapaan tärkeissä ilmaisullisissa tehtävissä. Soinnun ilmaisumerkitystä luonnehtii eräänlainen funktionaalisen dissonoivuuden ja soinnillisen houkuttelevuuden välinen ristiriita: sointu toimii ”riitasointuna” muttei kuulosta sellaiselta. Brahms-katkelmassa ei ole kyse dominanttifunktioisesta soinnusta vaan samankuuloisesta saksalaisen sekstisoinnun laajennuksesta. Syntyy vaikutelma haaveellisesta, hetkeksi normaalista syntaksista irronneesta tuokiosta (t. 19–23), jota seuraa katkera paluu ”reaalimaailmaa” edustavan syntaksin vaatimuksiin.

Sointujen funktionaalisten ja aistimuksellisten ominaisuuksien vastakkaisuus luo paineita edellisten muuttumiseen. Kun esimerkiksi noonisoinnuilla on miellyttävä viipyä, voisiko olla musiikkia, jossa ne eivät lopultakaan purkaudu?³⁶ Debussyn ja Skrjabinin tapaisien säveltäjien musiikissa on kehityslinja, jota voi-

³⁶ Tämänkaltaista mahdollisuutta ennakoii jo esimerkiksi Schumannin *Kinder-szenen*-sarjan *Bittendes Kind* -osan lopetus V^7 -sointuun, vaikka tässä tapauksessa purkaus seuraakin sarjan seuraavassa osassa.

daan tarkastella myöntävänä vastauksena tämänkaltaiseen kysymykseen.³⁷ Tu-
loksena on konsonanssikäsitys, jossa oktaaviyleisteinen sekuntien ja tritonusten
kieltosääntö ei enää päde vaan basson kanssa muodostuvat pienet septimit ja
suuret noonit nousevat tärkeiden konsonanssien joukkoon,³⁸ ja heikoimpana
pohjasäveltukena harmoniaan voi liittyä myös tritonus. Näin jatkuu se pitkä
historiallinen kehitys, jossa karheuden ja pohjasävelisyyden välisessä painotuk-
sessa siirrytään pikku hiljaa jälkimmäisen suuntaan.

Vaikka historiallinen katsaus saisi näin kauniin lopetuksen, on enempien
väärinkäsitysten välttämiseksi heti lisättävä, että tällainen lopetus kuvaa vain
yhtä kehityslinjaa, jolla on tosin huomattava merkitys 1900-luvun alkuvaiheiden
musiikille mutta josta ei sittenkään tullut post-tonaalisen musiikin valtavirtaa.
Monet 1900-luvun merkittävimmät suuntaukset pyrkivät paljon laajempaan
"dissonanssin emansipaatioon", kuin mikä mahdollistuu heikompien pohja-
säveltukien käyttöönotolla. Näille suuntauksille ei pohjasävelisyydellä edellä
kuvatussa merkityksessä ole välttämättä suurta tai mitään merkitystä.

Joitakin erityiskysymyksiä

Onko mollisoitu ongelma? Palaan lopuksi muutamaaan Huovisen artikkelin
yksityiskohtaan. Huovisen mukaan "[y]läsävelsarjaan nojaavia harmonisen
stabiliteetin teorioita yhdistää [- -] kuuluisa 'mollisoinnun ongelma' [- -]:
mollikolmisointua ei duurikolmisoinnun tapaan voi aivan helposti 'oikeuttaa'
yläsävelsarjalla. Ehkä hieman yllättäen Väisälä ei kuitenkaan näe suurempaa
ongelmaa säveltasointervallissa 3 (mod 12) [- -]" (s. 77). Tässä, kuten niin mo-
nessa muussakin kohdassa Huovinen näyttää ymmärtäneen, että tarkoitukse-
nani olisi "oikeuttaa" stabiilit harmoniat yläsävelsarjalla. Kuten edellä on käy-
nyt selväksi, yläsävelsarjaan perustuva pohjasävelisyys esiintyy tutkimuksissani
kuitenkin vain yhtenä mahdollisena funktionaalisen vakauden taustatekijänä.
Mikään yksittäinen taustatekijä ei voi koskaan "oikeuttaa" musiikillisia käytän-
töjä; sen sijaan näillä taustatekijöillä on vaikutusta erilaisten käytäntöjen toimi-

³⁷ Varsinkin Skrjabinin tuotannon kronologiassa tällainen kehityslinja ilmenee
varsin selkeästi. Esimerkin 3 P-sointu esiintyy Skrjabinin keskikaudella tyypilli-
sesti V7/5b-funktionaalisena sointuna, jota laajennetaan tritonussuhteisen $\hat{5} \rightarrow \hat{2}$ -bas-
soliikkeen avulla mutta joka on lopulta toonikalle alisteinen. Skrjabinin myö-
häiskaudella esiintyy hyvin samantapaisia laajennuksia (kuten *Vers la flamme*
johdantotaitteessa), mutta kolmisointuinen purkaus jää pois. Debussyn tyyllilli-
nen kehitys ei muodosta yhtä yhtenäistä ja yksisuuntaista linjaa. Esimerkiksi pre-
ludien ensimmäisessä kirjassa esiintyy rinta rinnan tapauksia, joissa luonteen-
omaiset ei-kolmisointuiset (tai kolmisointua laajemmat) harmoniat saavuttavat
todellisen referenssiharmonian aseman, ja sellaisia, joissa ne esiintyvät merkittä-
vissä ilmaisullisissa tehtävissä, mutta jäävät syntaksissa viime kädessä kolmisoin-
nulle alisteisiksi (Väisälä 2006).

³⁸ Yksinkertaisia puoli- ja kokoaskelia kuitenkin edelleen suureksi osaksi välte-
tään (Väisälä 2004: 70–71).

vuuteen. Sointuhavainnon kannalta pohjamuotoinen duuri- ja mollikolmisointu ovat monessa mielessä toistensa sukulaisia. Kumpaankin sisältyy kvintti vahvana pohjasäveltukena, intervallien kokonaisuusjoukko on sama, eikä soinnuilla ole karheuden suhteen olennaista eroa. Siten kaavion 1 havainnollistamien periaatteiden valossa ei ole mitään yllättävää siinä, että tietyssä yleisessä kontekstissa – perinteisessä tonaalisuudessa – voidaan duuri- ja mollisointua käyttää (lähes) samantyyppisiksi sointuina. Siitä, että mollisointu eroaa pohjasävelisyytensä osalta jonkin verran duurisoinnusta, ei yksinkertaisesti koidu mitään ”ongelmaa” tällaiselle käytännölle. Päinvastoin: duuri–mollitonaalisuuden suunnaton menestyksekkäisyys ilmaisuvälineenä perustuu olennaisesti siihen, että käytössä on kaksi keskeistä sointumuotoa jotka sukulaisuudestaan huolimatta selvästi eroavat toisistaan.

Sointuvertailuja. Huovinen esittää myös pari esimerkkiä soinnuista, joissa pohjasävelisyyteen perustuvan vakauksikäsitteilyn seuraukset ovat ”arki-intuition kannalta ongelmallisia” (s. 77). Tällaiset huomiot ovat periaatteessa mielenkiintoisia, joten kommentoin niitä lyhyesti. Tapaa, jolla Huovinen käsittelee esimerkkiä 10a (Huovisen kuva 9b), vaivaa tosin taaskin se virheellinen käsitys, jonka mukaan olisin esittänyt pohjasävelisyyden ainoana sointujen vakauksitekijänä: ”soinnuista ensimmäistä olisi ilmeisesti pidettävä toista stabiilimpana, koska siinä molempien ylempien sävelten basson kanssa muodostamat intervallit ovat ’pohjasäveltä tukevia’, kun taas toisessa soinnussa kummankaan ylemmistä sävelistä ei katsota tukevan basson C:tä.” (S. 77.) Vakausaistimuksen tarkastelussa on kuitenkin otettava pohjasävelisyyden lisäksi huomioon karheus. Tämän tekijän kannalta ensimmäinen sointu on epävakaampi, sillä siinä on kaksi runsaasti karheutta aiheuttavaa intervallia (c^1-d^2 ja c^1-fis^2) ja jälkimmäisessä vain yksi (c^1-h^1). Sitä paitsi edellisen soinnun pohjasävelisyys jää heikoksi, sillä siinä on vain kaksi heikointa pohjasäveltukea (2 ja 6 = suuri nooni ja tritonus). Väitöskirjani analyyseissä nämä heikoimmat pohjasäveltuot esiintyvät vain tilanteissa, jossa mukana on myös vahvempia pohjasäveltukeja (erityisesti 10 eli pieni septimi; ks. sointu Q esimerkissä 1), jolloin hahmotukselle tarjoutuu huomattavasti lisätukea näiden sävelten assosioimiseksi yläsävelsarjaan. Esimerkin 9a ensimmäisen soinnun hahmotusta pohjamuotoiseksi heikentää sekin, että sointu on helposti kuultavissa myös d-pohjaisen soinnun käännökseksi, koska fis ja c ovat vahvahoja d:n pohjasäveltukeja (hahmotustapa on sama kuin perinteisen tonaalisuuden V^2 -soinnussa).

Käsitlemiäni psykoakustisten tekijöiden valossa näiden sointujen vakausjärjestys on siten kaikkea muuta kuin yksikäsitteinen, mikä hyvin vastaa ainakin minun ”arki-intuitiotani”: voisin kuvitella kummankin soinnun tulevan suunnilleen yhtä helposti kontekstuaalisin keinoin vakautetuksi.

Esimerkissä 10b (Huovisen kuva 9c) Huovinen pitää ongelmallisena sitä, että ”Väisälä joutuisi varmaankin antamaan pohjasäveleksi Es:n [sic], koska sen päällä esiintyy kaksi pohjasäveltä tukevaa intervallia, 4 (mod 12) ja 2 (mod 12), vieläpä yläsävelsarjan mukaisessa rekisterillisessä alassa. Tulkinta C-pohjaiseksi soinnuksi olisi luultavasti huonompi [– –].” (Ibid.) Jos tulkitsen Huovista oikein, hänen mielestään c-pohjainen tulkinta olisi taas ilmeisesti parempi, mutta täs-

Esimerkki 10.

sä suhteessa "arki-intuitiomme" näyttävät hieman eroavan toisistaan. Itse koen luontevaksi hahmottaa soinnun es-pohjaiseksi, joskin c-pohjainen vivahtekin on toki kuultavissa, mikä selittyy helposti c^2 - g^2 -intervallin vahvan hahmotuksellisen aseman perusteella.

Kumpikaan näistä esimerkeistä ei siis tarjoa selviä vasta-argumentteja käsittelemieni psykoakustisten tekijöiden, karheuden ja virtuaalisävelen, harmonista vakautta koskevaa kuvausvoimaa kohtaan. Esimerkit voidaan kuitenkin ottaa terveellisenä muistutuksena siitä, että näiden käsitteiden avulla ei kaikkia sointuja ole pantavissa yksikäsitteiseen vakausjärjestykseen. Lisäksi sama sointu voi olla kuultavissa ikään kuin eri "kulmista". Soinnut itsessään tarjoavat enemmän tai vähemmän todennäköisiä hahmotustapoja, mutta – kuten edellä on korostettu – se, millainen hahmotustapa saa musiikillista merkitystä, riippuu ratkaisevasti kontekstista.³⁹

* * *

Jos edellä käsitellyistä hieman sekalaisista aiheista haluaa johtaa jonkin yhdistävän ajatuksen, sellainen voisi olla tämä: musiikin ilmiöt ovat usein monisyisiä ja -ulotteisia eivätkä ole kuvattavissa jonkin yksittäisen apriorisen periaatteen avulla. Erityisesti on turha kuvitella, että tällaisten periaatteiden avulla löydetäisiin joitakin teoksista riippumattomia post-tonaalaisia "kattosointuja". Kuvausvoimainen teoria soinnuista edellyttää kontekstuaalisuutta eli pureutumista niihin vaihteleviin tapoihin, miten sointuja todellisuudessa on käytetty. Tämän vaiheen ohi ei ole oikotietä.

Jostain syystä Huovinen on yrittänyt esittää minut tutkijana, jolle yläsävelsarja toimii "kattosointujen" apriorisena periaatteena. Mitä tällaisen yrityksen arvosta on ajateltava, lienee edellä esitetyn perusteella selvää. Myöskään toisten tutkijoiden teoreettis-analyttisiä töitä referoitaessa ja kritisoitaessa ei ole oikotietä sen ohi, että niissä esitetyistä ajatuksista hankitaan ja annetaan todellisuutta

³⁹ Perinteisessä tonaalisuudessa tätä havainnollistaa esimerkiksi se, että 6/3-sointu kuullaan kontekstuaalisin perustein joskus 5/3-soinnun käännöksenä, jolloin pohjasävel on jossakin ylä-äänessä, toisinaan taas 5/3-soinnun muunnoksena, jossa kvintti on korvattu sekstillä ja pohjasävel on bassossa. (Ks. esim. Aldwell ja Schachter 2003, 53–54).

vastaava kuva. Huovisen artikkelin tapaiset kirjallisuuskatsaukset olisivat sinänsä mitä tervetulleimpia, mutta sen perusteella, miten minun kirjoituksiani on käsitelty, herää ikävä epäily, mahtaako mihinkään muuhunkaan olla luottamista.

Lähteet

- Aldwell, Edward & Carl Schachter 2003. *Harmony & Voice Leading*, 3rd edition. Belmont: Thomson/Schirmer.
- Baker, James 1986. *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven and London: Yale University Press.
- Houtsma, A. J. M. & J. Smurzynski 1990. Pitch Identification and Discrimination for Complex Tones with Many Harmonics. *The Journal of the Acoustical Society of America* 87, 304–310.
- Huovinen, Erkki 2007. Kattosoinnut, peittävyys ja kompleksisuus. Vertaileva näkökulma myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin harmonia-analyysimenetelmiin. *Musiikki* 2, 50–91.
- Katz, Adele 1945. *Challenge to Musical Tradition*. New York: Alfred A. Knopf. [Reprint. New York: Da Capo Press (1972).]
- Moore, Brian C. J., – Brian R. Glasberg – Robert W. Peters 1985. Relative Dominance of Individual Partials in Determining the Pitch of Complex Tones. *The Journal of the Acoustical Society of America* 77, 1853–1860.
- Parks, Richard S. 1989. *The Music of Claude Debussy*. New Haven and London: Yale University Press.
- Parncutt, Richard 1988. Revision of Terhardt's Psychoacoustical Model of the Root(s) of a Musical Chord. *Music Perception* 6, 65–94.
- Plomp, R. & W. J. M. Levelt 1965. Tonal Consonance and Critical Bandwidth. *The Journal of the Acoustical Society of America* 38, 548–560.
- Terhardt, Ernst 1974. Pitch, Consonance, and Harmony. *The Journal of the Acoustical Society of America* 55, 1061–1069.
- 1977. The two-component theory of musical consonance. E. F. Evans & J. P. Wilson (ed.) *Psychophysics and Physiology in Hearing*. London: Academic Press, 381–390.
- Väisälä, Olli 1999. Concepts of Harmony and Prolongation in Schoenberg's Op. 19/2. *Music Theory Spectrum* 21, 230–59.
- 2002. Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory* 46, 207–283.
- 2004. *Prolongation in Early Post-Tonal Music: Analytical Examples and Theoretical Principles*. Helsinki: Sibelius Academy.
- 2006. New Theories and Fantasies on the Music of Debussy: Post-Triadic Prolongation in *Ce qu'a vu le vent d'ouest* and Other Examples. Allen Cadwallader (ed.) *Essays from the Third International Schenker Symposium*. Hildesheim: Olms, 165–196.

Yläsävelsarjan ja psykoakustiikan rooli musiikkianalyysissa: kommentti Olli Väisälälle

Erkki Huovinen

Musiikki-lehden sivuilla ei olekaan aikoihin käyty varsinaista keskustelua musiikinteoriaan liittyvistä aiheista. Tässä valossa on ilo saada mahdollisuus vastata Olli Väisälän perusteelliseen puheenvuoroon, jossa hän kommentoi omaa teoriaansa koskevaa osaa artikkelistani ”Kattosoinnut, peittävyys ja kompleksisuus: vertaileva näkökulma myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin harmonia-analyysimenetelmiin” (*Musiikki* 2/2007). Tällaisilla teorioiden, niitä koskevien tulkintojen, tulkintoja koskevien kommenttien ja edelleen kommentteja koskevien vastausten ketjuilla voi tosin joskus olla taipumus muodostua ulkopuolisille vaikeatajuisiksi eksegeettisiksi väittelyiksi siitä, mitä kukin tosiasia on sanonut. Yritän sen vuoksi keskittyä vastauksessani yhteen mielestäni tärkeään näkemyseroon, joka koskee psykoakustisten – mm. yläsävelsarjaan liittyvien – väitteiden hyödyntämistä musiikkianalyysin apuna. Ensin kuitenkin muutama yleisempi huomio.

Väisälän kommenttipuheenvuoro sisältää runsaasti viittauksia musiikkianalyttisiin ja muihin yksityiskohtiin, joista näyttäisimme olevan eri mieltä. Hyvä näin: useimmissa kohdissa jätän mielelläni näkemystemme vertailemisen kiinnostuneen lukijan tehtäväksi. Esimerkiksi tiettyä Skrjabinin käyttämää sointua koskevat analyttiset tulkintamme ovat toki erilaiset, mutta eroja on helppo ymmärtää vertailemalla näkemyksiämme musiikkianalyysin lähtökohtaperiaatteista ja päämääristä yleisemmällä tasolla. Lyhyesti sanoen: Väisälä antaa mielellään runsaasti painoa yksittäiselle musiikilliselle kontekstille, kun taas itse olen taipuvaisempi systemaattiseen tutkimusotteeseen, jossa analyttiset väli- neet määritellään tarkemmin ennen yksittäisten teosten tarkastelua. Kuten seuraavasta käy ilmi, olen hyvinkin saattanut lukea Väisälän tutkimuksia liikaa tästä itselleni luontevasta näkökulmasta. Mitä taas tulee tällaisten yleisten musiikkianalyttisten näkökulmaerojen keskinäiseen arviointiin, monin paikoin olisi hedelmätöntä pohtia sitä, mikä näkökulmista on toisia ”parempi”. Kuten totesin ”Kattosoinnut”-artikkelini lopussa: erilaisten musiikkianalyttisten näkökulmien vertailu saisi omasta puolestani mieluummin johtaa useiden eri vaihtoehtojen ymmärtämiseen ja sitä kautta metodiseen pluralismiin.

Väisälä lopettaa kommenttipuheenvuoronsa epäilemällä, ”mahtaako mi- hinkään muuhunkaan olla luottamista” esityksessäni, jossa hän on kokenut oman tutkimuksensa tulleen väärin tulkituksi (ks. edellä s. 127). Pahoittelen toki mahdollisia väärinymmärryksiä, mutta luulen toisaalta, että musiikkianalyttisten menetelmien taustaoletusten vertaileminen edellyttää väistämättä

sellaista yksinkertaistamista, jota yksittäisiin menetelmiin vihkiytyneet tutkijat saattavat joskus itse karsastaa. Tämä on mielestäni oikea ongelma musiikki-analyttisten menetelmien viidakossa: viimeisen sadan vuoden aikana tutkijat ovat yhä kiihtyvällä tahdilla esitelleet uusia hienostuneita menetelmiä, joita on kuitenkin joskus hankala sellaisinaan verrata keskenään erilaisten käsitteenmäärittelyjen ja painotuserojen vuoksi. ”Kattosoinnut”-artikkelini oli yritys lähestyä tätä ongelmaa parin askeleen verran tarkemmin rajatun menetelmien joukon puitteissa. Tarkastelin valikoitujen esimerkkien kautta muutamia myöhäis- ja jälkitonaalisen harmonia-analyysin suuntauksia: harmonisen rytmin teoriaa, uusriemannilaista transformaatioteoriaa, sointuluokitukseen perustuvaa teoriaa sekä schenkeriläisittäin orientoitunutta teoriaa. En tiedä, olivatko esimerkkini parhaalla mahdollisella tavalla valittuja, mutta joka tapauksessa niiden välillä näyttäisi olevan selkeitä eroja sen suhteen, millaisia sointuja musiikista ylipäänsä lähdetään etsimään. Artikkelissani koetin esittää, millä tavalla erilaisten sointukäsitteiden varaan rakennetut analyysimenetelmät helposti eroavat toisistaan myös muissa suhteissa, ja miten niiden kautta saatetaan päätyä erilaisiin tuloksiin. Koska kysymyksenasetteluni oli siis rajattu lähtökohtaisten sointukäsitteiden kysymykseen ja siihen liittyviin asioihin, jäi käsittelyni ulkopuolelle Väisälän varsinaisten äänenkuljetusanalyysien lisäksi varmasti paljon muutakin sellaista, jota tarkasteltujen menetelmien kannattajat itse pitäisivät menetelmissään tärkeänä. Jätän kuitenkin mielelläni näiden menetelmien oikeaoppisen opettamisen niiden kannattajille, ja lohdutaudun sillä, että minkään yhden kielen oppimisessakaan ei kannata nojautua vertailevaan kielitieteeseen.

Kolme mallia yläsävelsarjaa koskevien väitteiden sijoittumisesta musiikkianalyysiin

Väisälän kommenttipuheenvuorosta käy ilmi, että yksi pahimmista väärinymmärryksistäni on tapahtunut yrityksessäni ”esittää [Väisälä] tutkijana, jolle yläsävelsarja toimii ’kattosointujen’ apriorisena periaatteena” (ks. edellä s. 126). Mistään ”apriorisuudesta” en toki puhunut – tuntuisihan kummalliselta valita analyysin lähtökohtana olevat musiikilliset käsitteet jossain mielessä täysin ”kokemusta edeltävästi”! Oletin kuitenkin artikkelissani – mitä ilmeisimmin virheelteisesti –, että Väisälän tarkoituksena oli ollut antaa yläsävelsarjan mukaisille sointurakenteille jonkinlainen musiikkianalyysia ohjaava rooli (ainakin kyseisessä analyttisessä projektissaan). Oletin näin sillä perusteella, että aihetta käsittelevässä artikkelissaan hän *ensin* päätyy yläsävelsarjaa koskevista psykoakustisista seikoista käsin määrittelemään useita enemmän tai vähemmän yläsävelsarjaa vastaavia sointurakenteita (ks. Väisälä 2002: 209–16), ja vasta *tämän jälkeen* etenee analyysieihinsä, joissa valitut sävellykset analysoidaan mainittuihin sointurakenteisiin nojautuen. Oletin näin myös sillä perusteella, että kyseisissä analyysissa rakenteellisesti tärkeiksi osoitetut soinnut tavallisimmin poikkeavat jollain tavoin ”luonnollisesta” yläsävelsoinnusta ja että siitä huolimatta Väisälä on palauttanut löytämänsä soinnut juuri yläsävelsarjaan, vaikka tämä paikoin on

edellyttänyt monimutkaistakin analyttistä notaatiota. Oletin, että ellei juuri yläsävelsarja olisi keskeisesti ollut ohjaamassa näitä harmonia-analyyseja, osa löydetyistä soinnuista olisi ehkä analysoitu jollain muulla tavoin.

Väisälän vastauksesta käy ilmi, että mikäli ”yläsävelsarja olisi etukäteen omaksuttu teoksista riippumattomaksi kriteeriksi”, ”kyse olisi kehäpäätelmästä” (ks. s. 110). Hän ei selitä ajatustaan uhkaavasta kehäpäätelmästä tarkemmin, mutta kehäpäätelmä edellyttäisi mitä ilmeisimmin sellaista argumenttia, jossa jo lähtökohtaoletukset sisältäisivät informaatiota yläsävelsarjan merkityksestä analysoitavan teoksen rakenteelle. Yläsävelsarja toimisi tällöin ”teoksesta riippumattomana kriteerinä” vain siinä laihassa mielessä, että se ilmiönä on analysoitavasta teoksesta riippumaton; sen sijaan analyysin lähtökohtaoletuksina pidetyt väittämät eivät olisi teoksesta riippumattomia, vaan ne koskisivat yläsävelsarjan roolia teoksen rakenteen jäsentämisessä. Väisälän pelkäämä kehäpäätelmä saattaisi siis syntyä ainakin seuraavanlaista yksinkertaistettua mallia noudattavassa analyysissa:

Malli 1:

Lähtökohtaoletus: Teoksen x rakenne jäsentyy yläsävelsarjaan palautuvien sointujen nojalla.

Analyysin tulos: Teoksen x rakenne jäsentyy yläsävelsarjaan palautuvien sointujen nojalla.

Musiikinteorian historiassa samoin kuin musiikin havaintopsykologiassakin yläsävelsarjaan on kuitenkin tavallisemmin vedottu siksi, että sillä on ajateltu olevan merkitystä musiikillisen havainnon organisoitumiselle ylipäätään – siis mistään yksittäisistä musiikkiteoksista riippumatta. Väisälän (2002) aihetta käsittelevässä artikkelissa asia näyttäisi myös tulevan esiin tässä valossa. Ennen yläsävelsarjan mukaisten sointujen määrittelyä Väisälä nojautuu eksplisiittisesti psykoakustisiin perusteluihin. Kutsuttakoon tätä hänen esittämänsä ”perkeptuaalista oletusta” (Väisälä 2002: 211) – keskustelun helpottamiseksi – periaatteeksi (P):

(P) Ensinnäkin pohjasäveltukien [yläsävelsarjan mukaisten intervallien 0, 7, 4, 10, 2 ja 6] käyttäminen bassosuhteisina intervalleina vahvistaa pohjasävelisyyttä eli sitä, missä määrin harmonialla on taipumus tulla ymmärretyksi bassonsa hallitsemana entiteettinä. Toiseksi yläsävelsarjaa muistuttavat asetelut vahvistavat erityisen voimakkaasti tätä ominaisuutta psykoakustisesti. (Väisälä 2002: 211.)

Periaate (P) ei näyttäisi olevan mitenkään riippuvainen joistain myöhemmin analysoitaviksi valittavista taideteoksista – tai ainakaan sellainen ei ole ollut ajatuksena Väisälän lähtökohtina olleissa psykoakustisissa tutkimuksissa (esim. Terhardt 1974; Parncutt 1988). Psykoakustiikka tuskin edes voisi toimia todellisena perustana musiikkianalyysille vain tarjoamalla pelkän yläsävelsarjan käsitteen: niinpä edellisessä sitaattissakin Väisälä nojautuu pelkän yläsävelsarjan käsitteen sijaan väittämiin, joissa tätä käsitettä käytetään. Jos ja kun psykoakustiikan väittämät ovat riippumattomia yksittäisistä musiikillisista taideteoksista tai niiden luokista, ei tällaisiin yleisempiin väittämiin nojautuminen voi aiheuttaa kehäpä-

telmää pyrittäessä analysoimaan mainittuja taideteoksia. Analyysin lopputulos muodostuu erilaiseksi kuin lähtökohtaoletukset, ehkäpä seuraavaan tapaan:

Malli 2:

Lähtökohta oletus: Yläsävelsarjaan palautuvilla soinnuilla on erityisasema musiikkiliiksessä havainnossa [siinä mielessä, että...].

Analyysin tulos: Teoksen x rakenne jäsentyy yläsävelsarjaan palautuvien sointujen nojalla [sitien, että...].

Mallin 2 esittämä tutkimusote on aivan mahdollinen, ja ymmärtääkseni edustaa tavallisinta tapaa vedota yläsävelsarjaan musiikkianalyyssissa (vrt. Huovinen 2007: 75–76). Suomessakin yläsävelsarjaa on tällä tavoin viime aikoina soveltanut mm. Timo Leisiö osana ns. heksatonaalista transitioteoriaansa, jossa yläsävelsarja on tarjonnut yhden universaaliksi katsotun perustan eri kulttuurien kansanomaisten laulutyylien vertailulle (ks. esim. Leisiö 2004a; 2004b).¹ Mitä tahansa tällaisesta yläsävelsarjan soveltamisesta sitten muuten ajatellaankaan, kehäpäätelmään se ei johda.

Nyt voidaan esittää kysymys: millainen rooli periaatteella (P) – tai yleisemmin yläsävelsarjaan liittyvillä psykoakustisilla väittämillä – voisi olla musiikkianalyttisen toiminnan yhteydessä, ellei se ole osapuulle edellä esitetyn mallin 2 mukainen? Myönnän, etten ole aiemmin osannut ottaa tarpeeksi vakavasti Väisälän (2002: 211) selvästi esittämää ajatusta: hänen tekemiänsä musiikkianalyseja voitaisiin tarkastella ”induktiivisena evidenssinä perkeptuaaliselle olelukselle”. Ajatuksena olisi siis se, että musiikkianalyysit antaisivat induktiivisesti tukea periaatteelle (P). Tällaisesta menettelystä voidaan esittää yksinkertaistettu malli seuraavaan tapaan:

Malli 3:

Analyysin tulos: Joukkoon X kuuluvat teokset jäsentyvät sointutyyppien $\{A, B, C, \dots\}$ nojalla [sitien, että...].

Päätelmä: Sointutyyppit $\{A, B, C, \dots\}$ ovat palautettavissa yläsävelsarjaan, joten joukkoon X kuuluvat teokset antavat tukea periaatteelle (P).

Jos Väisälä tarkoittaa jotakin tämän tapaista, niin haluaisin kiinnittää huomiota kahteen ongelmaan. Ensimmäinen ongelma on se, etten usko Väisälän esittämän kaltaisten analyysien syntyvän ilman käytettyjen sointutyyppien määrittelemistä ainakin jossain mielessä ennen varsinaista analyysia (siis ei *a priori*, mutta ennen kyseisten yksittäisten teosten analyysia). Minun on siis vaikea uskoa, että jokin joukko teoksia tulisi analysoiduksi miltei yksinomaan suhteessa yläsävelsarjaan suhteutettaviin sointuihin, ellei tällaisten sointujen etsimistä olisi ensin asetettu jollain tavoin tutkimuksen tehtäväksi. Arvelen, että tästä ”Katosoinnut”-artikkelini taustalla olleesta näkemyksestä saatamme olla Väisälän

¹ Uusimmassa versiossa teoriastaan Leisiö (2007) on tosin rajoittanut yläsävelsarjan roolia, mutta nojautuu yhtä kaikki muunlaisiin analysoitavista teoksista riippumattomiin (mm. neurologisiin) kriteereihin.

kanssa aidosti eri mieltä. Koska molempien näkemykset ja perustelut asiaa koskien ovat jo tässä keskustelussa käyneet ilmi, siirryn toiseen ongelmaan.

Toinen ongelma yllä hahmotellussa mallissa 3 on se, että ei ole lainkaan selvää, missä mielessä analyysin tulosten olisi tarkoitus induktiivisesti tukea (P):tä. Ohitetaan siis ensimmäinen mainitsemistani ongelmista ja oletetaan, että analyytikko todella puhtaasti kontekstuaalisin perustein – ilman aiempaa käsitystä etsittävästä harmonioista – tulee analysoineeksi joukkoon X kuuluvat teokset palautuviksi sellaisiin sointutyyppisiin $\{A, B, C, \dots\}$, joista voidaan myöhemmin huomata, että kukin niistä muistuttaa jossain määrin yläsävelsarjaa. Yksittäisten taideteosten ominaisuuksien selvittäminen tuskin kuitenkaan antaa tukea sille, että nimenomaan tällaiset ominaisuudet vaikuttaisivat yleisesti musiikin havaitsemiseen periaatteen (P) esittämällä tavalla. Visuaalinen analogia selventänee asiaa: neliömäisten muotojen hallitsevuus tietyssä maalausten joukossa ei voi induktiivisesti tukea sitä, että neliömäisillä hahmoilla olisi yleisesti keskeinen rooli ihmisen visuaalisen havainnon organisoinnissa. Tässä mielessä ajatus musiikkiteosten analyysistä induktiivisena evidenssinä (P):lle ei voi olla kirjaimellisesti tosi.

Ymmärtääkseni ainoa tapa, jolla (P):lle voitaisiin etsiä induktiivista tukea konkreettisesta, yhden henkilön suorittamasta musiikkianalyysistä, olisi esittää analyysi jonkinlaisena (P):tä varten suoritettuna testinä, jossa analyysin tulos on se, että analyytikon todetaan itse havainneen kyseiset teokset (P):n mukaisella tavalla. Hypoteesin (P) falsifioiminen siis epäonnistuu, ja (P) saa induktiivista tukea. Analyyttisten testien jatkaminen samaan tapaan voisi näin johtaa johtopäätökseen, jonka mukaan ainakin tämän yhden kuulijan kohdalla (toki huolellisen partituurinluvun myötävaikutuksella saadut) tulokset joukkoon X kuuluvista teoksista ovat yhteneviä ”raakaa” psykoakustista havaintoa koskevan (P):n kanssa. Tällöin täytyisi kuitenkin kysyä, miksi juuri nämä teokset on valittu (P):n ”testaamiseen”. Periaatteen koettelemiseksi olisi tietysti valittava teoksia, joissa esiintyy jossain määrin yläsävelsarjaa noudattelevia sointuja. Nyt joudutaan kuitenkin takaisin ensimmäiseen ongelmaan. Testin tarpeisiin soveltuvien teosten valitsemiseksi on nimittäin tarjolla oleviin teoksiin sovellettava jonkinlaista alustavaa tarkastelua tietyntyyppisten sointujen etsimiseksi, ja nämä sointutyypit puolestaan määräytyvät testattavan periaatteen (P) nojalla. Sointutyypit olisi siis tässäkin mallissa valittava jo ennen ”testiä” eli ennen varsinaista analyysia.

Näistä syistä malli 3 ei tunnu toimivalta, mutta Väisälä näyttää myös hylkäävän toimivamman mallin 2, jossa yläsävelsarjaa koskevien väitteiden annetaan ohjata musiikkianalyysia. Hänen mukaansa ”[s]e väärä käsitys, jonka mukaan soveltaisim yläsävelsarjaa suoraan analyysiin teoksista riippumattomana kriteerinä, leimaa kaikkea, mitä Huovinen kirjoittaa tutkimuksistani” (ks. edellä s. 114). Ilmeisen väärinymmärrykseni syynä on kuitenkin Väisälän puhuminen ”psykoakustiikasta” ja ”perkeptuaalisesta oletuksesta”. Tällaisten termien varomaton käyttö voi helposti johtaa lukijaa harhaan. Miksi mainita tällaisia asioita ensinkään johdantona analyttisen välineistön esittelylle, ellei niiden tarkoituksena ole perustella tätä välineistöä ja antaa siten käytetyille välineille yksittäisestä analyysitilanteesta riippumatonta uskottavuutta? Tässä mielessä ei pitäisi olla

ensinkään ”mahdoton ymmärtää” (ks. edellä s. 107), miksi olen käsittänyt Väisälän pitävän yläsävelsarjaa teoksesta riippumattomana perustana stabiilien harmonioiden etsimiselle.

Mihin psykoakustiikkaa käytetään?

Väisälä esittää kommenttipuheenvuorossa kolmitasoisen kaavion havainnollistaakseen näkemystään ”sointujen ja intervallien psykoakustisten ominaisuuksien, normatiivisen funktionaalisen aseman ja analyttisen tulkinnan” välisistä suhteista (ks. edellä s. 115; vrt. Väisälä 2004: 6). Puutun tässäkin kohtaa vain kaaviossa alimmaksi sijoitetun psykoakustiikan rooliin. Nähdäkseni kaavio nimittäin saattaa johdattaa ymmärtämään psykoakustiikan roolin malliin 2 verrattavissa olevalla ja siis ilmeisesti virheellisellä tavalla. Kaavion mukaanhan psykoakustiikka vaikuttaa sointujen ja intervallien normatiiviseen asemaan (alimmasta laatikosta on piirretty tätä osoittava nuoli keskimmäiseen laatikkoon). Jos kuitenkin analyysien olisi tarkoitus toimia induktiivisena evidenssinä havaintoa koskeville yleisille väitteille, kuvaa olisi kaiketi korjattava kääntämällä nuolen suunta päinvastaiseksi. Edellä en tosin kyennyt mallin 3 avulla löytämään toimivaa tulkintaa tätä vaikutussuuntaa koskevalle väitteelle, mutta Väisälän tekstistä on löydettävissä viittauksia muihinkin tapoihin, joilla musiikinteorian annetaan tavallaan ohjalla psykoakustiikkaa.

Väisälä nimittäin antaa myös intervallien normatiivista asemaa koskevien käsitystensä vaikuttaa siihen, *milloin* tiettyyn havaintoilmiöön halutaan viitata. Hän esittää väitöskirjassaan ”asettelun läheisyysperiaatteen” tai oikeastaan eräänlaisen läheisyyden *välttämisen* periaatteen, jonka mukaan funktionaalisesti konsonoivina pidetyissä harmonioissa vältetään pieniä säveltasointervalleja 1 ja 2. Tätä periaatetta perustellaan psykoakustisella karkeus- (tai karheus-)ilmiöllä, jota edellisessä kommenttipuheenvuorossakin selitetään. Erikoinen piirre tässä perustelussa on kuitenkin se, että sitä ei sovelleta kaikissa tapauksissa, joissa se yhtä lailla tulisi kyseeseen. Väisälä (2004: 72) toteaa, että tritonuusiintervalli tuottaa puhdasta kvinttiä suuremman karkeusaistimuksen, mutta lisää, että ”koska tällaiset erot korreloivat vähemmän säännöllisesti funktionaalisen stabiiliteetin kanssa [väitöskirjassa tarkastellussa] post-tonaalisisessa ohjelmistossa, ne jätetään tässä keskustelun ulkopuolelle”. Toisin sanoen Väisälällä on tosiaankin tässä psykoakustiikasta riippumaton käsitys intervallien ja sointujen funktionaalista stabiiliteetista tarkastelemissaan musiikissa, ja mikäli karkeusaistimuksella halutaan jotain perustella, niin sillä perustellaan vain niitä asioita, jotka sopivat tähän valmiina olevaan kuvaan. Psykoakustinen karkeusilmiö ei siten toimi kuulijan, säveltäjän ja analyttikon käsityksistä riippumattomana reunaehtona musiikillisten elementtien funktionaaliseen konsonanssille.

Toisaalta Väisälä haluaa ulottaa psykoakustisia ilmiöitä koskevien periaatteiden vaikutuksen myös näiden ilmiöiden itsensä ulkopuolelle. Tätä hän myös perustelee yksityiskohtaisemmin puhumalla ”kognitiivisista yleistyksistä ja laa-

jennuksista”. Asiaa voidaan lähestyä tarkastelemalla tuttua periaatetta, jota Väisälä kutsuu ”äänenkuljetuksen läheisyysperiaatteeksi”. Periaatteen mukaan on niin, että siinä missä suuret melodiset intervallit toimivat musiikissa harmonioita murtavina arpeggioina, ei pienillä melodisilla intervaleilla ole tällaista funktiota, vaan ne ovat melodisia konnektiiveja, lineaarisia ”äänenkuljetusintervalleja” (Väisälä 2004: 13). Väisälä perustaa tämän periaatteen psykoakustiseen *streaming*-ilmiöön, joka on monille tuttu vaikkapa Bachin soolovioluteoksista: säveltaollisesti lähekkäiset sävelet koetaan saman melodialinjan osiksi, mutta suuret edestakaiset intervallihypyt aikaansaavat vaikutelman tekstuurin halkeamisesta kahteen eri linjaan. Kun äänenkuljetuksen läheisyysperiaate on tällä tavalla psykoakustisesti motivoitu, Väisälä soveltaa sitä vapaasti erilaisissa tilanteissa jättäen psykoakustiikan tai ylipäätään havaintonäkökulman huomiotta. Havaintoteoria tarjoaa vain lähtökohdan siinä argumentatiivisessa ketjussa, joka päättyy lopulliseen musiikkianalyttiseen tulkintaan, ja Väisälä (2004: 26) kertoo ”varaavansa itselleen teoreetikon ja analyttikon tavallisen oikeuden suorittaa ketjun loput askeleet harkitsematta eksplisiittisesti jokaisen niistä verifioitumista havainnossa”. Niinpä äänenkuljetuksen läheisyysperiaatetta sovelletaan myös sellaisissa tilanteissa, joissa se ei enää olisi psykoakustisesti perusteltu: tilanteissa, joissa tarkasteltavat sävelet ovat ajallisesti niin kaukana toisistaan, että *streaming*-ilmiötä ei enää esiinny (mts., 13–14).

Väisälä vetoaa siis tässä ja muissa vastaavissa kohdin johonkin, mitä hän kutsuu ”kognitiiviseksi yleistykseksi ja laajennukseksi”: musiikillisten elementtien ”organisationaalinen status” (eli esimerkiksi se, tulkitaanko intervalli arpeggiona vai äänenkuljetusintervallina) säilyy psykoakustista perustelua vastaavana siinäkin tapauksessa, että olosuhteiden muuttuessa psykoakustiset vaikutukset eivät enää pätisikään. Toisin sanoen suuret melodiset intervallit tulkitaan arpeggioiksi ja pienemmät äänenkuljetusintervalleiksi myös huomattavasti laajemmissa ajallisissa konteksteissa kuin mihin psykoakustinen selitys liittyy. Väisälä ei tässä nojautu muunlaisiin, paremmin tunnettuihin kognitiivisiin selityksiin (kuten muistimekanismeihin), vaan puhuu nimenomaan *psykoakustisten* periaatteiden ”kognitiivisistä yleistyksistä ja laajennuksista”. Nämä yleytykset ja laajennukset eivät myöskään tule perustelluiksi ihmisen kognitiiviseen toimintaan liittyvillä tutkimustuloksilla, vaan niitä perustellaan mm. schenkeriläisellä traditiolla. Väisälä (2004: 14) toteaa väitöskirjassaan, että Schenker-analyysissä sen paremmin kuin hänen omissa tutkimuksissaankaan äänenkuljetussuhteiden kognitiivisille laajennuksille ei aseteta mitään ajallisia rajoituksia. Tätä hän perustelee sillä, että hänen tutkimuksensa tarkoituksena on yleistää schenkeriläisiä periaatteita tonaalisen musiikin tuolle puolen, eikä etsiä perusteluja Schenker-analyysille (mts., 14). Kognitiivisten yleistysten ja laajennusten turvin schenkeriläisiä opinkappaleita voidaan siten ei-tonaalisessakin kontekstissa perustella ”psykoakustisesti”, jolloin laajimmillakin tasoilla tehdyt äänenkuljetuksellisia suhteita koskevat väitteet ovat ainakin ”metaforisesti valideja” (mts., 21).

Yläsävelsarjan soveltamisella musiikinteoriassa on pitkät perinteet aina Rameaun ajoista lähtien. Nykyään yläsävelsarjaa tai muita psykoakustisia ilmiöitä ei toki enää yleensä ajatella Rameaun tapaan musiikin luonnetta determinoi-

vina luonnonlakeina. 1900-luvun kuluessa teoreetikot alkoivat vähitellen ajatella psykoakustisia ilmiöitä enemmänkin reunaehtoina musiikillisten suhteiden havaitsemiselle kuin musiikin luonnetta määrittävinä yleisinä lakeina (ks. esim. Cazden 1972: 233). Tekee mieli ajatella, että Olli Väisälän kirjoituksissa yläsävelsarja on saanut jälleen hieman uudenlaisen roolin. Toisin kuin monet aiemmat yläsävelsarjasta kiinnostuneet musiikinteoreetikot, Väisälä ei halua ”etukäteen omaksua” yläsävelsarjaa ”teoksista riippumattomaksi kriteeriksi”, joka näin ohjaisi analyttistä toimintaa antaen samalla analyttisille tuloksille selkeän tulkinnan. Psykoakustiset ilmiöt eivät siten Väisälän analyttisessä projektissa toimi teoksista riippumattomina reunaehtoina, vaan psykoakustiikkaan viitataan vain silloin, kun se tukee analysoitavan musiikin käsittämistä halutulla tavalla. Toisaalta psykoakustisista ilmiöistä johdetut perustelut voidaan tarvittaessa ulottaa myös kauas alkuperäisten ilmiöiden ulkopuolelle, jos musiikista muilla perustein löydetty ilmiöt (esim. jossain metaforisessa mielessä) sattuvat sopimaan niihin. Voidaanko psykoakustiikkaa kuitenkaan käyttää kuten hihaan piilotettua korttia, jonka voi lyödä pöytään vain tarvittaessa?

Täytyy toki muistaa, että monet tunnetut musiikintutkijat kuten vaikkapa hiljattain edesmennyt Leonard B. Meyer (1973: 14) ovat katsoneet musiikkianalyyysin olevan luonteeltaan enemmän taidetta kuin tiedettä. Vaikka musiikki-analyttinen selittäminen onkin toisinaan rinnastettu tieteelliseen selittämiseen (esim. Brown & Dempster 1989; Moraitis 1994), Meyer kuitenkin hylkää erilaiset tieteellisen selittämisen mallit ja sanoo analyysissa esitettyjen syiden olevan ”välttämättä *ad hoc*” (Meyer 1973: 14). Mikäli musiikkianalyysi rinnastuu tällä tavoin taiteeseen, niin äärimmilleen vietyinä saatettaisiin jopa ajatella, että siinä on myös mahdollista käyttää tieteen käsitteitä metaforisesti, ilman velvoitetta selittää mahdollisia eroavaisuuksia niihin tieteellisiin keskusteluihin, joihin viitataan. En kuitenkaan usko Väisälän ajattelevan näin ”psykoakustiikkaan” vedotessaan. Musiikkianalyyysin mieltäminen taiteeksi on nimittäin omiaan viemään sen kriittisen keskustelun ulottumattomiin, ja kommenttipuheenvuorossaan Väisälä sen sijaan reilusti antautuu tieteelliseen keskusteluun analyysiensä taustaoletuksista. Tällaiseen keskusteluun kuuluu myöskin mahdollisuus oppia uutta ja korjata näkemyksiään. Myönnän mielelläni, että mallin 2 mukainen käsitykseni tyypillisestä yläsävelsarjan soveltamisesta musiikkianalyyysin lähtökohtana on saattanut johtaa harhaan tulkintaani Väisälän analyysin taustaoletuksista. Toisaalta nyt minun on kuitenkin entistä vaikeampi ymmärtää, mihin psykoakustiikkaa Väisälän teoriassa oikeastaan tarvitaan. Ehkäpä saamme vielä nähdä, haluaako Väisälä jatkossa keskustelumme nojalla selventää tai jopa harakita uudelleen sitä roolia, jonka hän on antanut yläsävelsarjalle ja laajemminkin psykoakustiikalle musiikkianalyyysinsa yhteydessä.

Lähteet

- Brown, Matthew & Douglas J. Dempster 1989. The Scientific Image of Music Theory. *Journal of Music Theory* 33 (1), 65–106.
- Cazden, Norman 1972. The Systemic Reference of Musical Consonance Response. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3 (2), 217–245.
- Huovinen, Erkki 2007. Kattosoinnut, peittävyys ja kompleksisuus. Vertaileva näkökulma myöhäis- ja jälkitonaalisen musiikin harmonia-analyysimenetelmiin. *Musiikki* 2/2007, 50–91.
- Leisiö, Timo 2004a. Euraasian kymmenen lauluoppia I. Vuorottelusta varhispentatoniikkaan. *Musiikki* 3, 5–40.
- 2004b. Euraasian kymmenen lauluoppia II. Heksatoniikka ja sulautumamoodit. *Musiikki* 4, 55–93.
- 2007. Introduction to Transition Theory and the Universal Typology of Song Grammars. Irene Bergheim (toim.), *Vokal folkemusikk verden rundt. Studies in global vocal traditions*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, 11–55.
- Meyer, Leonard B. 1973. *Explaining music. Essays and explorations*. Chicago ja Lontoo: The University of Chicago Press.
- Moraitis, Andreas 1994. *Zur Theorie der musikalischen Analyse*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Terhardt, Ernst 1974. Pitch, Consonance, and Harmony. *The Journal of the Acoustical Society of America* 55 (5), 1061–1069.
- Parncutt, Richard 1988. Revision of Terhardt's Psychoacoustical Model for the Root(s) of a Musical Chord. *Music Perception* 6 (1): 65–94
- Väisälä, Olli 2002. Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory* 46, 207–283.
- 2004. *Prolongation in Early Post-Tonal Music. Analytical Examples and Theoretical Principles*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Musiikki-lehden asiantuntijat 2006–2007

Mikko Anttila
Juha Arrasvuori
Markus Castrén
Samu Forsblom
Maija Fredrikson
Matti Huttunen
Pekka Jalkanen
Antti Juvonen
Helmi Järviluoma
Tarja Keskustalo-Rautiainen
Matti Klinge
Tiina Koivisto
Niina Koivunen
Seija Lappalainen
Esa Lilja
Markus Lång
Markus Mantere
Veijo Murtomäki
Pentti Määttänen
Juha Ojala

Mikko Ojanen
Ilkka Oramo
Risto-Pekka Pennanen
Anna Pienimäki
Pirre Raijas
Taina Riikonen
Marianne Roivas
Heikki Ruismäki
Anne Sivuoja-Gunaratnam
Lauri Suurpää
Timo Suutama
Milla Tiainen
Samuli Tiikkaja
Jukka Tiilikainen
Leena Unkari-Virtanen
Tere Vadén
Timo Virtanen
Olli Väisälä
Susanna Välimäki
Heidi Westerlund

Ohjeita kirjoittajille

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa vain perustellussa erikoistapauksessa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että huolehdittava artikkelin kielentarkastuksesta.

Julkaistaviksi tarkoitetut käsikirjoitukset toimitetaan ensi vaiheessa lehden päätoimittajalle mieluiten sähköpostin liitetiedostona tai levykkeellä. Artikkelin lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajalle samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esim. Word, WP, MacWrite, Claris). Ohjelmakohtaisen tallennusmuodon lisäksi kirjoitus tallennetaan varmuuden vuoksi myös rtf-muodossa, joka on siirtokelpoinen muoto.

Tekstin muotoilu

Tekstin muotoilun olisi hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja ja tavutusohjeita (soft hyphens) ym. on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaattikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, se kannattaa mieluummin toimittaa taitettavaksi kaaviona (ks. "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat").

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "—" (ei "-" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (lehtien, kirjojen, äänitteiden jne.) nimet ja sellaiset sävelteosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esim. *Pastoraalisinfonia*, vrt. kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla pitäisi merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoi. Laulujen nimet merkitään lainausmerkein. Muita korostuksia pyydämme käyttämään harkiten. Otsikoita ei tarvitse lihavoita.

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automaattikalla. Jos ohjelma ei sisällä automaattikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet

pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

Leiviskä, Helvi 1966. Helvi Leiviskä. Teoksessa *Suomen säveltäjiä*. Toim. Einari Marvia. Porvoo: WSOY. 242–244.

Lähdeluetteloa ei tarvitse muotoilla, vaan kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Jos kyseessä on teos, nimi kursivoidaan. Englanninkielisten kirjoitusten ja julkaisujen nimet kapitalisoidaan, jos näin on tehty itse julkaisussa. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (kausijulkaisut, tutkimusraportit ym.), julkaisun nimi kursivoidaan, volyyymi ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Volyyymia ei eräissä tapauksissa tarvitse ilmoittaa vaan voidaan käyttää esim. muotoja ”*Musiikki 1/1995*” tai vain ”*Musiikki 1*”. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan ”*Teoksessa teoksen nimi*”. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja ja loppuun piste.

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Nuottiesimerkit, kaaviot ym. tallennetaan esim. pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-muotoisina. Valokuvat voi toimittaa taittajalle skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 dpi, mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvioita pdf- tai eps-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

Kuvan tai kaavion suurin mahdollinen koko on 176 x 250 mm. Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esim. heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä kovin informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu.

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

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969, 203 s. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970, 135 s. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972, 228 s. 6,70 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 6,70 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. 6,70 €
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 8,40 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979, 181 s. 8,40 €
- AMF 13 Seppälä Hillka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 8,40 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 8,40 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 11,70 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 11,70 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 11,70 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 17 €
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. 17 €
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 17 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 20 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €

- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €
- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Helsinki, 2005. 25 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamajja: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Helsinki, 2008, 25 €

Musiikkitieteen kirjasto

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

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

Suomen musiikkitieteellinen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Helsingin, Jyväskylän, Tampereen ja Turun yliopistojen musiikkitieteen laitoksilla, Akateemisessa kirjakaupassa, Ostinatossa (Sibelius-Akatemia, puh. 09-443 116) ja Tiedekirjassa (Helsinki, puh. 09-635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (Jonna Vuoskoski, Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto, jokavuos@campus.jyu.fi). Voit tilata julkaisuja myös kaavakkeella verkon kautta seuran sivuilta (<http://www.jyu.fi/musica/mts>). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

- Musiikki* 1993–2006 6,70 € numero
Musiikki 1984–1992 5,00 € numero
Musiikki 1980–1983 3,40 € numero
Musiikki 1971–1979 1,70 € numero

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