

Musiikki 1/2008

Sisällys

1/2008 (38. vuosikerta), Fenomenologinen musiikintutkimus -teemanumeron toimittaja Juha Torvinen

Juha Torvinen: Fenomenologinen musiikintutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun	3
--	---

Artikkelit

Anne Tarvainen: Elämyksestä analyysiin – Laulajan ilmaisun kuuntelemisen kehollisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia	18
Susanna Välimäki: Olemisen soinnit – Heideggerilainen tulkinta musiikin ja äänen merkityksistä Terrence Malickin elokuvassa <i>The New World</i>	49
Päivi Järviö: Michel Henry ja puhuva musiikki – Resitatiivin laulaminen elämän läsnäolevaksi saattamisena	89
Marko Aho: Mielimusiikin sisäinen kuunteleminen ja fenomenologinen aikatietoisuus	119

Esseet

Kirsi Heimonen: Tanssi hiljaisuudesta	135
Anneli Arho & Tuomas Mali: Tuntumia tutkivassa musiikintekijässä	150

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 Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki; www.musiikkilehti.fi; **Päätoimittaja:** FT Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.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 musiikkiteollisuuden 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), 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

Fenomenologinen musiikintutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun

Juha Torvinen

Metodologinen keskustelu on keskeinen osa tiedettä ja tutkimusta. Siihen on suhtauduttava vakavasti, mikäli tutkimus haluaa säilyttää itsekriittisyytensä, luotettavuutensa ja kohdallisuutensa sekä herkkyytensä ympäröivän todellisuuden muutoksille. 1900-luvun viimeisistä vuosikymmenistä alkaen musiikintutkimuksessa onkin koettu monia metodologisia pelinavauksia esimerkiksi semioottisen, feministisen, kulttuurisen ja psykoanalyttisen tutkimuksen muodoissa.

Aktiivinen metodologinen keskustelu johtaa usein, ellei aina, tietynlaiseen tutkimuskentän filosofoitumiseen. Metodologinen kehittäminen vaatii jo itsessään eksplisiittisiä kannanottoja joihinkin pohjimmiltaan filosofisiin kysymyksiin tutkimuksen luonteesta ja merkityksestä. Toisaalta filosofoituminen on näkynyt musiikintutkimuksessa myös filosofisten ajatusten ja teorioiden suorina menetelmällisinä sovelluksina esimerkiksi bartheslaisina, heideggerilaisina tai pragmatistisina tutkimuksina. Kenties vahvimmin filosofoituminen ilmenee kuitenkin tasolla, joka jää useimmiten julkilausumattomaksi: metodologisiin linjanvetoihin sisältyy aina filosofisia perusolettamuksia siitä, millaisena tutkimuskohde ymmärretään ja millaisen tutkimuksen kohteeksi sen tulisi taipua. Toisin sanoen metodologia kantaa mukanaan omaa ontologista ratkaisuaan. Yksikään metodologia ei ole neutraali vaan asettaa aina tutkimuskohteen jonkinlaisen esiympäristön kehikseen. Esimerkiksi semiotiikka käsittää musiikin ensisijaisesti merkkeinä ja kulttuurinen musiikintutkimus kulttuurisesti määrittävänä käytäntönä. Vastaavasti kognitiivinen musiikintutkimus ei tuota feministisiä tulkintoja eikä Schenker-analyysi kerro musiikin kasvatuksellisesta merkityksestä.

Yksi viimeaikainen metodologisen filosofoitumisen ilmentymä suomalaisen musiikintutkimuksen kentällä on ollut fenomenologian nousu osaksi alan keskusteluja. Nyt *Musiikki*-lehden numerona julkaistava kirjoituskokoelma pyrkii kartoittamaan fenomenologisen musiikintutkimuksen suuntaviivoja kaikkiaan seitsemän kirjoituksen avulla.¹ Tämä kokoelman aloittava kirjoitukseni toimii sekä itsenäisenä teoreettisena tarkasteluna että numeron teemaan ja sisältöön johdattavana tekstinä. Luon aluksi katsauksen fenomenologiseen filosofiaan ja

¹ Kiitän erityisesti Marko Ahoa, Anneli Arhoa, Päivi Järviötä, Anne Tarvaista, Marja Vuorta ja Susanna Välimäkeä valaisevista ja hyödyllisistä keskusteluista fenomenologisen musiikintutkimuksen tiimoilta. Vuosia sitten herännyt kiinnostukseni fenomenologiaa kohtaan ei olisi ollut mahdollista ilman Lauri Rauhalan ja Juha Varton teräviä kirjoituksia ja heidän kanssaan käymiäni opettavia keskusteluja. Kiitos tämän kokoelman olemassaolosta kuuluu siis välillisesti myös heille.

sen jälkeen tarkastelen lyhyesti, osin kriittisesti, fenomenologisen musiikintutkimuksen luonnetta, tarvetta ja mahdollisuuksia nykypäivän kontekstissa.²

Fenomenologia paluuna anarkiaan

Fenomenologisen filosofian traditio voidaan jakaa historiallisesti kolmeen vaiheeseen, joita yhdistää ajatus *anarkiasta*, pyrkimyksestä tunkeutua ajattelun perustoihin (Hankamäki 2003: 35–37). Anarkia (kreik. *an-archē*) viittaa tässä kohtaa sellaisiin ajattelun lähtökohtiin, jotka eivät ole satunnaisia tai opittuja vaan jotka lähtevät ”puhtaasta alusta” (ks. Kupiainen 1991: 4). Tämän anarkian eri muodot näkyvät historiallisuudestaan huolimatta edelleen erilaisissa fenomenologisen tutkimuksen muodoissa, myös fenomenologisessa musiikintutkimuksessa.

Fenomenologian ensimmäiseen vaiheeseen kuuluivat fenomenologian ”perustajan” Edmund Husserlin (1859–1938) ohella muiden muassa Moritz Geiger (1880–1937), Roman Ingarden (1883–1970), Alexander Pfänder (1870–1941) ja Max Scheler (1874–1928). Tässä *tieteellisen anarkian* vaiheessa päähuomio oli tieteellisen tutkimuksen metodologisissa kysymyksissä, erityisesti tieteellisen menetelmän ankaruuden, husserlilaisittain ilmaistuna ”ankaran tieteen” (saks. *die strenge Wissenschaft*), tavoittamisessa. Ankaruus tarkoitti tutkimusta ilman tutkimuskohteen ilmenemisen luonteeseen vaikuttavia sitoumuksia ja ennako-oletuksia, kohteen omaa olemusta kunnioittaen.

Tieteellisen anarkian vaiheessa ei kuitenkaan kyseenalaistettu vielä tieteen itsensä arvosidonaisuutta eikä sen ilmentämää metafysiikkaa. Martin Heideggerin *Olemisen ja ajan* (2000; alkup. *Sein und Zeit* 1927) ilmestymisen aikoihin alkanut fenomenologian toinen vaihe, *inhimillisen ajattelun anarkia*, pyrki sen sijaan destruktoimaan niitä inhimillisen ajattelun puitteita, jotka ilmenevät historiallisesti erilaisina metafysiikan muotoina, olemisenymmärryksinä. Erityisen kritiikin kohteeksi nousi nykyistä historiallista vaihetta dominoiva länsimainen tieteellis-teknologinen maailmankuva. *Olemisessä ja ajassa* Heidegger kohdisti tämän destruktiivisen otteen myös fenomenologian itsensä perinteeseen: jos fenomenologia pyrkii olemaan ennako-oletuksista vapaata tiedettä, sen tulee olla vapaa myös siitä muodosta, jonka alan perustaja Husserl sille antoi. *Olemisessä ja ajassa* Heideggerin fenomenologiakäsitys olikin itsessään fenomenologinen, keskittyi olevan ilmenemisen sijaan olevan *olemisen* tarkasteluun. Fenomenologian toisen vaiheen edustajia Heideggerin ohella olivat muun muassa Jean-Paul Sartre (1905–1980) ja Maurice Merleau-Ponty (1908–1961), jotka omilla tahoillaan pohtivat inhimillisen olemassaolon kulttuuris-ideologisia rakenteita edeltäviä esipredikatiivisia ja esiobjektiivisiä ulottuvuuksia muun muassa korostamalla ihmisen lähtökohtaista valinnan vapautta (Sartre) ja kehollisuuden eksistentiaalis-ontologis-epistemologista merkitystä (Merleau-Ponty).

² Olen pohtinut fenomenologista musiikintutkimusta myös aikaisemmin, hiukan eri näkökulmista. Ks. Torvinen 2006a; 2006b; 2007.

Fenomenologian kolmannessa vaiheessa on kyse (ihmisenä) *olemisen anarkista*, ja tämän vaiheen alku sijoittuu 1970-luvulle. Erityisesti Emmanuel Levinasin (1906–1995) ajattelu on tämän vaiheen ytimessä. Kolmatta vaihetta luonnehtii huomion kiinnittyminen ihmispersoonan ainutlaatuisuuteen ja paikallistumiseen kokemuksellisenä olemassaolossaan. Myös toiseuden kysymys on polttopisteessä: miten kohtaan toisen ihmisen hänen erityislaatuisuuttaan kunnioittaen? Miten ainutkertainen ihminen voi säilyttää ainutkertaisuutensa ja kunnioittaa sitä samalla myös muissa ihmisissä? Mitä haasteita toisen ihmisen absoluuttinen toiseus asettaa minulle ja yhteisölle? Fenomenologian kolmannessa vaiheessa etiikka nousee filosofian tekemisen lähtökohdaksi, antiikin ”ensimmäisen filosofian” ihanteen tapaan (Hankamäki 2003: 37).³

Fenomenologian historian hahmottaminen kolmena vaiheena on hyvin yksinkertaistavaa, sillä yksittäisten ajattelijoiden tasolla tarkasteltuna fenomenologian traditio on jopa poikkeuksellisen kirjava (Moran 2000: xiv). Lisäksi, kuten Hankamäkikin (2003: 37) toteaa, myös mainitut kolme fenomenologisen tradition historiallista vaihetta voivat vaikuttaa yksittäisissä tapauksissa päällekkäisinä. Fenomenologian kirjavuutta lisää se, ettei suuntauksella ole myöskään mitään määrättyjä tutkimuskohteita (Heidegger 2000: 50, 58; von Herrmann 1998: 107) eikä yhteneviä saavutettuja tuloksia. Esimerkiksi keskeinen intentionaalisuuden käsite on tulkittu eri fenomenologioiden toimesta hyvin eri tavoin (Spiegelberg 1982: 678–679). Moniulotteisuudestaan johtuen fenomenologias-ta puhutaankin yleisesti *liikkeenä* koulukunnan tai suuntauksen sijaan.

Edellä mainittu anarkian ajatus kuitenkin havainnollistaa, kuinka fenomenologisella liikkeellä on kaikesta huolimatta joitain kokoavia ja yhdistäviä tekijöitä. Voidaan ensinnäkin erottaa liikkeen *lähtökohta*, joka hahmottuu reaktiona länsimaisen (luonnon)tieteen synnyttämää maailmankuvaa vastaan. Juha Varton (1995: 14–15) mukaan fenomenologian kritiikin kärki kohdistui siihen, että ihmisen kokemuksellinen maailmankuva ja (luonnon)tieteellinen maailmankuva eivät aina kohdanneet. Tiede oli irtautunut omaan abstraktiin, koetilanteiden ja idealisaatioiden todellisuuteensa ja sivuuttanut kysymyksen omasta perustastaan eli kysymyksen siitä, mitä merkitystä sillä ja sen tuloksilla on ihmisten kannalta (ibid.). Kritiikin pääkohde oli alunperin naturalistinen näkemys ja erityisesti sen kulminoitumina nähdyt newtonilais-galileinen luonnontiede sekä logiikan ja aritmetiikan lakien mentaaliseen perustaan luottava psykologismi (Husserl 1981; Embree & Mohanty 1997: 1; Varto 1995: 13–44; Moran 2000: 101–104). Husserlin mukaan länsimaisen tieteen tarjoama maailmankuva kiteytyy ”luonnolliseen asenteeseen” (ks. esim. Husserl 2002; 1995: 33–44), jossa maailma nähdään pääasiassa argumentatiivisen tiedon vastineena. Fenomenologiassa ei toki pyritä kategoriseen tieteen saavutusten väheksymiseen, mutta halutaan osoittaa ”luonnollisen asenteen” itsestään selväksi muodostuneeseen luonteeseen liittyvä naiivius: institutionalisoitunut tiede ei ole kokemuksellisesti alkuperäistä ajattelua.⁴ Tieteen muotonakin fenomenologia kysyy aina tieteen itsensä mielekkyyttä; vakiintuneisiin tieteen käytäntöihin (vrt. tieteellinen

³ Kokonaisuutena fenomenologian kolmen vaiheen käsittely on tässä kohtaa vahvasti velkaa Jukka Hankamäelle (2003: 35–37).

anarkia yllä) kohdistuva kritiikki on yhä edelleen vähintäänkin implisiittinen osa kaikkea fenomenologista tutkimusta.

Kaikkia erilaisia fenomenologisen anarkian muotoja yhdistää myös tietty päämäärä (vrt. Embree & Mohanty 1997: 1–2), joka vie yhteen liikkeen kiistellyistä peruspilareista, kysymykseen *fenomenologisesta reduktiosta*, jota jo Husserl muotoili tuotannossaan monin tavoin (Husserl 2002: §56–§62; Husserl 1995: 62–73; Himanka 1995: 21–22; Moran 2000: 146–147). Reduktioon kuuluu olennaisena osana sulkeistaminen (saks. *Einklammerung*), halu purkaa itsestään selviksi muodostuneita, vääristäviä tai kokemusta ennalta ohjaavia tottumuksia ja käsityksiä. Edellä mainitut luonnollinen asenne ja teknologinen olemisenymmärrys ovat fenomenologisen ajattelun mukaan esimerkkejä tällaisista kokemusta ohjaavista tottumuksista, jotka ovat kuitenkin itsessään kulttuuris-historiallisesti satunnaisia. Kaiken kaikkiaan reduktion ja sulkeistamisen pyrkimyksenä on kokemuksellisuuden redusoitumisen ja ohentumisen välttäminen (vrt. Heidegger 1982: 19–23; Spiegelberg 1982: 679–681). Fenomenologi voi keskittyä vain välittömästi annettuun *intuitiiviseen* kokemukseen (objekteista, ajattelusta, muista ihmisistä jne.) ennen esimerkiksi tieteen, uskonnon tai kulttuurin vaikutusta. On painotettava, että intuitiivisuus ei tarkoita fenomenologisissa yhteyksissä mitään tunteenomaista (ennakko)avistelua vaan kokemuksellista läsnäoloa, presenssiä vastakohtana esimerkiksi teorioiden avulla representoidulle – ja siis kokemuksellisesti ”poissaolevalle” – tiedolle. Lähtökohdissaan fenomenologinen tutkimus ei ota kantaa tosiasiakysymyksiin eikä olemassaolon luonteeseen jonkin filosofisen teorian avulla.

Fenomenologian päämäärään (ennakko-oletuksista vapaa kokemus ja siitä syntyvä tietäminen) liittyen voidaan myös kysyä, mikä olisi ”fenomenologinen tiedonintressi”. Toisin sanoen, kysymys on siitä, mihin fenomenologialla pyritään. Mitä sellaista fenomenologia tavoittaa, mitä ei millään muilla keinoin voi tavoittaa? Karl Jaspersia (1970 [1953]: 16) mukaillen voidaan esittää, että fenomenologian pyrkimys on *vakuuttuneisuus*: tulla vakuuttuneeksi jostain asiasta tai ilmiöstä kokonaisvaltaisesti, ei vain loogis-rationaalsiin todistuksiin – eli ”ulkoa” tuleviin selitysmalleihin – perustuen vaan kaikissa inhimillisen olemassaolon ulottuvuuksissa (affekteissa, emootiossa, kehossa, järjessä jne.) kokien. Kokemukseen liittyvien sitoumuksiin ja ennakko-oletuksiin kohdistuva reduktio tarkoittaa siis kokemukseen itseensä liittyvän redusoitumisen ehkäisemistä – kokemuksen tarkastelua kattavana läsnäolona, presentaationa representaatiosijaan. Tiedän asiat ja ilmiöt omassa jakamattomassa olemassaolossani, en representaatioiden määräämässä olemassaolon muodossa. Fenomenologisen reduktion päämääränä ei näin ollen ole mikään essentialistinen abstraktio tai platoninen idea (ks. Merleau-Ponty 2000: 176) vaan ”olemus” (saks. *Wesen*), joka viittaa olemisen tapaan ja laatuun. Olemus on se yksittäisissä kokemuksis-

⁴ Myöhäisfilosofiassaan Husserl korosti tähän liittyvää *elämismaailman* (saks. *Lebenswelt*) käsitettä. Elämismaailma on esiteoreettinen kokemuksellisuuden alue, joka on lähtökohta kaikelle kulttuuriselle toiminnalle ja näyttäytyy Husserlin myöhäisajattelussa perimmäisenä motivaationa ja perustana myös länsimaiselle tieteelle. (Moran 2000: 181–183.)

sa ilmenevä analysoimaton maailmasuhde, kokonaissitoutuminen, joka edeltää kaikkia käsitteellisiä erottelujamme (vrt. *ibid.*).

Martin Heidegger toteaa vuoden 1927 luennoissaan *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, että "[e]i ole olemassa yhtä fenomenologiaa" (Heidegger 1982: 329). Samoin Merleau-Ponty esittää, kuinka kysymykseen "mitä fenomenologia on?" ei ole lopulta vastausta, sillä filosofia on olennaisesti "ennakoimaton hanke" (Heinämaa 2000: 167; Merleau-Ponty 2000: 182). Kolmantena fenomenologian traditiota yhdistävänä piirteenä voidaan erottaa – hiukan paradoksaalisesti mutta samalla ääri-anarkistisesti – liikkeen *määrittelemättömyys*. Jo pelkästään fenomenologian kulmakiviin kuuluva reduktion ajatus on herättänyt keskustelua omasta mahdollisuudestaan/mahdottomuudestaan niin fenomenologien kuin fenomenologiaa kommentoivienkin keskuudessa (ks. Torvinen 2007: 23–25). Merleau-Pontyn (2000: 176) toteamus siitä, että reduktion opetus on itse asiassa täydellisen reduktion mahdottomuus on ymmärrettävä Husserlin jälkeisen fenomenologian (anarkian toinen ja kolmas vaihe, ks. yllä) kontekstissa. Tämä ajattelu on purkanut varman tiedon perustana olevat pysyvät rakenteet (kuten husserlilainen transsendentaalinen ego) ja korostanut ihmisen maailmallisuutta ja situationaalisuutta, määrittymistä ympäristönsä ehdoilla, paikkana, täälläolona (saks. *Dasein*). Kuten lukuisat erilaiset filosofiset traditiot ovat esittäneet, kokemus on aina historian, kulttuurin, ideologioiden, yhteiskunnan, talouden ja/tai tuotantosuhteiden ehdollistamaa. Näin myös fenomenologiassa on luovuttu uskosta johonkin kokemuksen yhteismitallistavaan pysyvään rakenteeseen, kuten muuttumattomaan subjektiuteen tai subjekti–objektijakoon.

Simon Glendinning (2007: erit. 3, 6) on ehdottanut, että tarkkaan määriteltävän filosofian osa-alueen sijaan fenomenologia on ikään kuin kattotermi kaikkiin yleisiin filosofisiin suuntauksiin kohdistuvalle filosofiselle vastaliikkeelle. Tämä ehdotus on kiehtova: fenomenologia voi hyvinkin olla ensisijaisesti *ainoastaan* "protestiliike", joka määrittämättömyydessään mukautuu muuttuviin kulttuurisiin tilanteisiin kutsuen pohtimaan tietämisen ja kokemuksen perustaa. Fenomenologiaa ei voi lähestyä oppina, joka tarjoaisi valmiita väitteitä todellisuudesta vaan sitä tulee lähestyä filosofian tekemisen ja kriittisen – eli tässä kohtaa anarkisen – ajattelun mallina. Fenomenologia on lopulta tutkimuksellinen asenne, joka kysyy tieteen, inhimillisen ajattelun ja ihmisten välisten suhteiden kokemuksellista perustaa.

Kokemuksellisuus ja fenomenologia tutkimusmenetelmänä

Lähtökohdan, päämäärän ja määrittämättömyyden ilmentämän anarkian ohella jonkinlaisena ytimenä fenomenologiassa on pidetty sitä, että fenomenologia on ennen kaikkea *metodikäsité*. Edellä käsitellystä on käynyt ilmi, kuinka tämä metodisuus liittyy itse asiassa enemmän tutkimuksen tekemisen ja filosofian harjoittamisen asenteeseen kuin mihinkään konkreettiseen tai yksiselitteiseen

(tutkimus)menetelmään. Silti selkeästi eri vaiheisiin jakautuvia fenomenologisen menetelmän muotoiluja löytyy jo Husserlilta (ks. esim. Husserl 1995), ja muita proseduureja on kehitelty sittemmin useilla eri tahoilla (ks. esim. Heidegger 1982: 19–23; Ihde 1977; Klemola 2005: 43–71; Sokolowski 2000; Spiegelberg 1982: 675–719; Varto 1992: 86–90).

Usein nämä menetelmien muotoilut ovat olleet ikään kuin tiivistelmiä fenomenologisen liikkeen perusteemoista sekä omanneet samalla vahvan pedagogisen funktion. Tällä tavalla on suhtauduttava myös seuraavassa esittämäni muotoiluun fenomenologisesta menetelmästä. Esitän menetelmälle neljä vaihetta, joiden järjestys määräytyy fenomenologialle ominaisen induktiivisen päättelyn logiikan mukaan. Näiden vaiheiden ei ole tarkoitus kuitenkaan olla ehdottomia, ja yksittäisen tutkimuksen tasolla ne voivat ilmetä hyvinkin monenlaisina yhdistelminä, päällekkäisinä ja erilaisissa järjestyksissä. Fenomenologinen tutkimus ei myöskään välttämättä sisällä kaikkia neljää vaihetta vaan jo yhdenkin vaiheen mukainen ote on usein (ollut) riittävä tutkimuksen liittymiseksi fenomenologian perinteeseen. Tarkoitukseni onkin havainnollistaa näillä neljällä vaiheella sitä, millaisia tutkimuksia on kutsuttu fenomenologisiksi ja millaisia tutkimuksia voidaan jatkossakin sellaisiksi kutsua.

Vaihe 1: Millainen kokemus on? Kokemuksen kuvailu. Fenomenologiaa on kutsuttu kuvailevaksi, deskriptiiviseksi filosofiaksi. Glendinning (2007: 16) hahmottelee, kuinka fenomenologian tehtävä kuvailussa on *käsitteellistää jotain sel-laista, jonka me jo tiedämme*. Tietäminen tarkoittaa tässä kohtaa nimenomaan tietämistä intuition (vrt. intuition määrittely edellä), välittömänä todellisuutena, sinä todellisuutena, jossa me koko ajan olemme. Tämä todellisuus on täynnä ainutkertaisuuksia ja anomaliaita, kokemuksellisia katkoksia ja epäjatkuvuuksia (ks. Varto 2001b), jotka jatkuvasti asettavat haasteita tietämiselle. Meillä on kuitenkin vahva taipumus hylätä kokemukselliset ainutkertaisuudet ja yksityiskohdat suurten kertomusten ja selitysmallien alle. Tai pikemminkin: nämä selitysmallit (teoriat, filosofiat, ideologiat, kulttuuriset konventiot jne.) ovat muodostuneet meille niin läpinäkyviksi, ettemme edes tunnista niiden vaikutusta kokemukseemme ja sen reflektointiin. Fenomenologinen kuvailu pyrkii aktiivisesti ja tietoisesti löytämään teitä ulos näiden selitysmallien vaikutuksesta esimerkiksi fantasian, fiktion, metaforien, negaatioiden ja analogioiden avulla (ks. esim. Husserl 2002: §70; Heinämaa 2000: 168; Varto 2001: 54–55; Spiegelberg 1982: 694). Simon Glendinning (2007) on jopa verrannut fenomenologiaa kirjalliseen modernismiin, jossa pyritään irtautumaan vakiintuneista kerronnan kaavoista ja jossa sanottavan sisältö ja muoto ei ole erotettavissa toisistaan. Parhaimmillaan fenomenologinen teksti saa meidät kokemaan kirjoittajan mukana, *eläytymään*, pääsemään kosketuksiin (kirjoittajan) uskomusten ja tiedonmuodostuksen intuitiiviseen lähtökohtaan. Tätä ei kuitenkaan pidä ymmärtää siten, että kaunokirjallisen ”vapaa” ilmaisu olisi fenomenologian päämäärä, sillä myös fenomenologisen tutkimuksen on säilytettävä tietty tutkimuseettinen kurinalaisuus (ks. Vaihe 4.).

Vaihe 2: Missä kokemus on? Kokemuksen eksistentiaalisten ja epistemologisten ehtojen etsiminen. Kokemukselle ei ole yksiselitteistä paikkaa. Lauri Rau-

halan (ks. esim. Rauhala 2005) muotoilema eksistentiaalis-fenomenologinen ihmiskäsitys – joka on itsessään varsin kokoavassa suhteessa fenomenologian ja eksistentialismin perinteisiin – on havainnollinen kokemuksen koordinaattien määrittämisessä. Rauhalan näkemyksen mukaan kokonaisuus ”ihminen” jakaantuu aina kolmeen toisistaan riippuvaiseen alueeseen. Nämä ovat tajunnallisuus, kehollisuus ja situationaalisuus.

On itsestään selvää, että tajunnallisuus on sekä tiedostettujen että tiedostamattomien kokemusten paikka – kokemusten, jotka voivat ilmetä tietona, tunteina, uskomuksina tahtona jne. Mutta myös keho on kokemuksen keskeisiä paikkoja. Esimerkiksi Merleau-Pontyn filosofian (esim. Merleau-Ponty 2003) ytimessä on ajatus, että maailman *faktisuus* on mahdollista kokea vain kehossa ja kehona – siis tilallisesti, lihana, luuna ja rasvana. Kokemuksen kannalta kiinnostavaa on erityisesti Merleau-Pontyn tekemä jako – jonka ovat häntä ennen tehneet ainakin Husserl ja Max Scheler – *objektikehoon* (saks. *Körper*) ja *elettyyn kehoon* (saks. *Leib*) (ks. esim. Klemola 2005: 77–81). Objektikeho on fyysikaalinen, biologinen ja anatominen kokonaisuus, joka on samalla myös tajunnallisuuden olemassaolon materiaalinen ehto. Eletty keho on sen sijaan keho *koettuna*. Eletty keho on tietämistemme ehto: tiedän kaiken vain kehoni kanavan kautta; vaikka tutkimukseni kohteena olisi objektikeho – omani tai toisten –, on tämäkin tutkimus mahdollista vain omassa elettyssä kehossani. Vastaavasti myös elettyä kehoa voi toki tarkastella ”ulkoa” käsin, mutta Merleau-Pontyn mukaan se ei tällöin näyttäytyä fyysikaalisena objektina vaan erityisen maailmassa-olemisen tavan ulkoisena ilmauksena (ks. Glendinning 2007: 135), jossa yhdistyvät ilmeet, eleet, koko, vaatetus, äänensävy jne. Eletyn kehon kokemuksellinen ulottuvuus on erityisen selvä esimerkiksi tapauksissa, joissa kehomme kohtaa jotain itselleen vierasta tai odottamatonta (sairauksissa, loukkaantumissa, yllättävissä fyysisissä kontakteissa, musiikillisissa vaikutuksissa) tai silloin, kun tajunnallinen kontrollimme ei yllä kehomme asti. (Jokainen muusikko, joka on opetellut huolellisesti ”väärän” sormituksen ja yrittää korvata tätä uudella ja toimivammalla, huomaa, että keho on usein varsin itsepäinen pitäytymään oppimassaan.)

Tutkija (tai kukaan ihminen) ei ole koskaan vapaa ja ympäristöstään irrallinen tarkastelija. Onkin harhaanjohtavaa sanoa, että kokemus olisi vain minussa, sillä tilanne on usein pikemminkin toisin päin: *minä olen kokemuksessa*. Vaikka minulla on eittämättä kokemuksia, ei näiden kokemusten syntyperä ole ainoastaan minussa itsessäni. Kokemus nousee ratkaisevalla tavalla siitä elämäntilanteeseen kietoutuneisuudesta, situaatiosta, joka kulloinkin ihmisenä olen. Myös yksittäisen ihmisen kokemuksellinen ainutlaatuisuus johtuu vahvasti siitä, että hänen situaationsa on ainutlaatuinen. Rauhalan ihmiskäsityksessä situationaalisuus onkin aivan yhtä alkuperäinen ihmisen osatekijä kuin tajunnallisuus ja kehollisuus. Situationaalisuus tuottaa kokemuksia, jotka eivät nouse ihmisen kehosta tai tajunnasta vaan enemmän historiasta, kulttuurista ja perinteestä. Filosofi Tere Vadén (ks. esim. 1997; 2004; 2006: 395) on kutsunut tällaisia kokemuksen muotoja *asubjektivisiksi*. Jälkihusserlilaisessa fenomenologisessa ajattelussa itse asiassa kaikki kokemus voidaan nähdä loogisesti ja historiallisesti

ensin a-subjektiivisena ja a-objektiivisena (vrt. Hannula – Suoranta – Vadén 2003: 40). Subjekti (ja sen implikaationa subjekti–objekti jako) syntyy kokemuksissa, ei kokemus subjektissa (subjekti–objekti-jaossa).

Kokemusten riippuvuus situaatiosta vaikuttaa ratkaisevasti siihen, miten fenomenologinen reduktio ja sen mahdollisuus tulkitaan. Merleau-Pontyn mainittu näkemys siitä, että reduktio opettaa meille vain oman mahdolltomuutensa, on tulkittavissa seuraavalla tavalla: maailmallisena, situationaalisena, paikallisena, daseinina – mitä termiä halutaankaan kulloinkin käyttää – ihminen on riippuvainen kietoutumisestaan erilaisiin elämäntilanteisiin ja merkitysyhteyksiin, kulttuuriin ja perinteeseen. Nämä vaikuttavat ihmisen kokemukseen, luovat kokemusta, ovat kokemusta. Fenomenologisen reduktion päämäärä onkin mahdollisimman suuri *tietoisuus* kokemuksemme ennakkoehtoista ja situationaalisuudestamme, kokemuksen konstituoitumisen ja merkitysten muodostumisen prosessin parempi ymmärtäminen (Himanka 1995: 16–21; vrt. myös Ferrara & Behnke 1997).

Vaihe 3: Mitä kokemus on? Kokemuksen ontologisten (transsendenttien) ehtojen pohtiminen. Pohtiessaan kokemuksen luonnetta, fenomenologinen filosofia on tullut luoneeksi koko joukon käsitteitä, joiden avulla kokemusta ja kokemuksellisuutta voi hahmottaa filosofisesti – myös ilman suoranaista omaan kokemuksellisuuteen pohjautuvaa tarkastelua. Kyse on siis teorioista, ihmisen ja maailman olemassaolon tapaa koskevista väitteistä. Näiden käsitteiden kohdalla käy ilmi, että ennakkositoutumisista vapautumaan pyrkivä fenomenologia ei kykene itsekään toimimaan ilman joitain käsitteellisiä peruslähtökohtia ja teoreettisia väitteitä. Fenomenologisessa tutkimuksessa on kuitenkin tärkeää, että jokainen tutkija koettelee oman traditionsa tarjoamia käsitteitä ja niiden kohdallisuutta omassa kokemuksessaan. Fenomenologisesta perinteestä nousevia käsitteitä ovat muun muassa osin edellä mainitut ”transsendentaalinen ego”, ”elämismaailma”, ”eletty keho”, ”olemus”, ”virittyneisyys” (*Befindlichkeit*), ”oleminen”, ”olemisenymmärrys”, ”ontologinen ero”, ”Toinen” ja ”Elämä”. Keskeisimpiin fenomenologian käsitteisiin kuuluu myös ”intentionaalisuus”, joka viittaa tajunnallisten (ja kehollisten) toimintojemme tapaan olla aina suuntautuneita johonkin tarkoitteeseen.

Yksi fenomenologisen tutkimuksen ristiriitaisuuksia ja kompastuskiviä on siinä, että toisinaan fenomenologien tutkimus esittää olevansa vaiheen 1) mukaista kokemuksellista kuvailua, mutta on itse asiassa vaiheen 3) mukaista tutkimusta, jossa käsitykset filosofiasta, kokemuksesta, tieteestä ja tutkimuksesta on omaksuttu fenomenologian perinteestä hyvinkin kyseenalaistamattomassa muodossa. Tällöin kokemukselle ei luonnollisesti jää muuta vaihtoehtoa kuin näyttäytyä fenomenologian teesien mukaisesti, mikä taas herättää kysymyksen, onko tällainen tutkimus ennako-oletuksista vapautumaan pyrkivää fenomenologiaa.

Vaihe 4: Kenelle kokemus on? Kokemuksen eettinen ja kulttuuris-yhteisöllinen paikantaminen. Fenomenologisia tutkimuksia on usein moitittu liiasta subjektiivisuudesta. Tutkijayhteisön on saattanut olla joskus vaikea ymmärtää, mitä annettavaa kuvailevalla, tekijänsä vaikutelmia erittelevällä fenomenologisella tutkimuksella on laajemmalle lukijakunnalle. Kuten Glendinning (2007: 13)

huomauttaa, ongelmana ei ole niinkään liika persoonallisuus itsessään vaan se, että fenomenologian tapaiset tutkimukset luovat usein tuloksiaan ikään kuin tyhjästä, *ex nihilo*. Voi sanoa, kärjistäen, että tutkimuksia on saattanut johdattaa jonkinlainen ”narsistis-autistinen tiedonintressi”, mikä lukijan näkökulmasta saattaa vaikuttaa joko joukolta epä- ja itsestäänselvyyksiä tai pyörän uudelta keksimiseltä.

Kuitenkin niin kokemuksellisen ainutkertaisuuden säilyttäminen kuin vaatimus, että tämä ainutkertaisuus saa osakseen myös yhteisöllisen tunnustuksen ovat molemmat oikeutettuja, eettisesti velvoittavia ja erityisesti fenomenologian kolmatta vaihetta vasten peilaten myös filosofisesti perusteltuja seikkoja tutkimuksessa. Fenomenologisen tutkimuksen tekijän on kuitenkin oltava – varsinkin mainitun kolmannen vaiheen fenomenologian taustaa vasten – aina valmis esittämään myös itselleen kysymyksiä. Näitä ovat esimerkiksi seuraavat: Millä perusteella voin olettaa kokevani jotain erilaista kuin muut? Miten ainutlaatuinen kokemukseni on kommunikoitavissa muille? Miten voin kommunikoida kokemuksistani edes itseni kanssa, sillä enhän ole itseyytenä sulkeutunut vaan toteudun maailmassa ja maailmana? Tosin sanoen: miten voin olettaa olevani itse oman kokemukseni paras ymmärtäjä? Entä miten voin tunnistaa kokemuksellisesti ainutkertaisen tiedon itsessäni ja muissa? Eikö voi olla niin, että koen ainutkertaisena sellaista, joka jollekin toiselle on yleistä ja toisissa yleisenä sen, mikä heille on ainutkertaista.

Riippumatta näihin kysymyksiin annetuista vastauksista, voi fenomenologinen tutkimus nojata kuitenkin yhden asian absoluuttiseen varmuuteen: *kokemus on olemassa*. Merleau-Pontyn (2000: 171) sanoin ”[k]aikin, minkä tiedän maailmasta, jopa tieteen kautta, tiedän itse näkemäni ja kokemani perusteella”. Kokemuksellisen tiedon ”sijoittuminen” osittain myös situaatioon ja asubjektiiivisuuteen johtaa siihen, että kokemuksellinen tieto on myös, ainakin periaatteessa, jaettavissa (ja siten myös muiden ymmärrettävissä, kunnioitettavissa ja vertailtavissa). Jaettavuus edellyttää kuitenkin, että tämä tieto saatetaan yhteisesti pohdittavissa olevaan muotoon. Fenomenologisen menetelmän neljännessä vaiheessa tämä saattaminen on mahdollista kahden operaation avulla: 1) määrittelemällä eksplisiittisesti tutkimusta ohjaava ontologinen ratkaisu – toisin sanoen kaikki se, mitä tutkimus lähtökohdissaan olettaa ja edellyttää niin suhteessa kohteeseensa kuin suhteessa tutkimuksen toteuttamisen tapaan ja 2) noudattamalla induktiivisen päättelyn logiikkaa (ks. Varto 1992), mikä tarkoittaa yksittäistapauksista (kokemuksista) ponnistavaa teoretisointia päämääränään yhteisesti merkityksellinen tieto. Vaikka nämä kaksi operaatiota on tässä esitetty menetelmän neljäntenä vaiheena, ne ovat tosiasiaa tutkimuksessa koko ajan, alusta lähtien vaikuttavia periaatteita. Käytännössä molemmat operaatiot tarkoittavat fenomenologisen tutkimuksen avautumista kohti laajempaa tutkimuksellista keskustelua ja kohti yksittäistapauksia yleisempää merkitysyhteyttä. Samalla operaatiot ehkäisevät tutkimusta juuttumasta mainitun kaltaiseen narsistis-autistiseen position. Fenomenologisen menetelmän neljännessä vaiheessa fenomenologia pohtii implisiittisesti omaa tiedekritiikkiään sekä oman metodologiansa kohdallisuutta.

Pitkästä historiastaan huolimatta fenomenologinen musiikintutkimus on pysynyt varsin hajanaisena alueena (ks. esim. Bent & Pople 2006; Burns 2006; Torvinen 2006a; 2006b; 2007: erit. luku 3). Lawrence Ferrara ja Elisabet A. Behnke (1997: 471) ovat kuitenkin erottaneet neljä fenomenologisessa musiikintutkimuksessa toistunutta painotusta: 1) keskittyminen soivaan musiikilliseen ääneen ja sen synnyttämään kokemukseen esimerkiksi partituurianalyysin sijaan, 2) musiikin ajallisen luonteen painottaminen, 3) kehollisuuden ja kinesteettisyyden merkityksen korostaminen musiikissa ja sen tekemisessä sekä 4) musiikin sijoittaminen ympäröivän maailman kontekstiin. Laajasti ottaen kääntyminen fenomenologiaan on useimmiten ollut seurausta halusta löytää adekvaatimpia menetelmiä musiikin elämyksellisyyden ja redusoitumattoman omakohtaisen musiikkikokemuksen tavoittamiseksi sekä musiikin elämismaailmallisen funktion ymmärtämiseksi. (Vrt. myös Bartholomew 1989: 38–40; Burns 2006.)

Ferraran ja Behnken esittämät tutkimustyypit eivät kuitenkaan kerro koko totuutta alueen luonteesta ja vaativat rinnalleen täydennykseksi ainakin kaksi muuta luokkaa. Voidaan nimittäin erottaa myös 5) tutkimukset, jotka pohtivat musiikintutkimuksen tieteen- ja tutkimusfilosofisia kysymyksiä fenomenologian näkökulmasta (ks. esim. Smith 1979; Clifton 1983; Arho et al. (toim) 2002; Aho 2007; Torvinen 2006a-b & 2007; vrt. ”tieteellinen anarkia” yllä) sekä 6) fenomenologiaan nojaavat musiikinontologiset tutkimukset (ks. esim. Ingarden 1986, Dufrenne 1973; Jankélévitch 2003 [1961]; Zuckerkandl 1973; Besseler 1978a [1928]; 1978b [1959].; Dahlhaus 1980: 99–110; Torvinen 2007). Jälkimmäiset tyypit (kohdat 5 ja 6) ovat myös leimallisimmin fenomenologisia siinä missä Ferraran ja Behnken esittämät painotukset voisivat olla relevantteja monessa muussakin tutkimussuuntauksessa ja metodologisessa taustassa. Sanomattakin on selvää myös se, että mainitussa luokittelussa kategoriat eivät ole selvärajaisia. Tässä yhteydessä on myös relevanttia tehdä ero käsitteiden ”fenomenologinen musiikintutkimus” ja ”musiikin fenomenologia” välille. Viitataan ensimmäisellä musiikintutkimuksiin, jotka noudattavat fenomenologisen filosofian periaatteita, menetelmiä ja käsitteistöä. Termiä ”musiikin fenomenologia” on sen sijaan käytetty sellaisten musiikintutkimusten yhteydessä, jotka koskettelevat yleisemmin musiikin ilmenemisen tapoja, havaittavuutta tai koettavuutta ilman välttämätöntä suhdetta fenomenologiseen filosofiaan. Tällaisia tutkimuksia voisikin kutsua ”vugaarifenomenologisiksi” (vrt. von Herrmann 1998).

Erilaisten fenomenologisen musiikintutkimuksen tyyppien joukossa mainitut ontologiset tutkimukset ovat kiinnostavia sikäli, että ne ovat kysymyksenasettelunsa (ontologia) vuoksi jo lähtökohtaisesti filosofisia ja siis lähellä fenomenologian ominta aluetta. Näissä tutkimuksissa on pohdittu muun muassa kysymyksiä musiikkiteoksen olemisen tavasta, musiikin merkityksestä ja musiikin suhteesta ihmiseen ja yhteiskuntaan (vrt. fenomenologisen tradition toinen vaihe ja edellä esitetyn fenomenologisen menetelmän kolmas vaihe).

Käytännön tasolla ontologisten kysymysten painottuminen on voinut näytettyä fenomenologisessa musiikintutkimuksessa ainakin kahdella tapaa. Ensinnäkin, kuten olen maininnut, tutkimus perustuu aina jollekin ontologiselle lähtökohdalle, ontologiselle ratkaisulle, ja tämän lähtökohdan aukikeriminen on fenomenologisen reduktion toteuttamista. Toisaalta tutkiminen itsessään voi toteutua ontologiana, sillä tutkimus on yksi niistä tavoista, joilla musiikki todellistuu ja vaikuttaa kulttuurissa. Fenomenologisessa tutkimuksessa tämä todellistuminen on erityisroolissa, sillä siinä tutkimus ei rajoitu vain kohteen sisältämien merkitysten selvittämiseen ja tulkintaan vaan painottuu niihin merkityksiin, jotka tulevat läsnä oleviksi, preesenssiin itse tutkimisen tapahtumassa. Tämä musiikin ontologinen lokalisoituminen, paikallistuminen (ks. Torvinen 2006b; 2007) välittyy usein myös tutkimusteksteihin (tutkimusraportteihin). Tarastia (2005: 157) seuraten voi korostaa, että esimerkiksi Vladimir Jankélévitchin kaltaisten ajattelijoiden kirjoituksissa musiikkia ei tarkastella ulkopuolelta eikä musiikki-filosofinen aspekti näyttäydä kovinkaan selkeästi luokiteltuna systeeminä vaan avautuu itse teksteissä ”musiikin metafysisistä prosessia” myötäillen. Thomas H. Krumm (1998: 67) kutsuu tätä Jankélévitchin kirjoitusten ominaisuutta ”tekstin-sisäiseksi musikaalisuudeksi”. Tässä on kyse juuri siitä seikasta, mihin viittasin aikaisemmin fenomenologian esittelyn yhteydessä: fenomenologisessa tutkimuksessa tutkimuksen kielen ja tekstin sisältö ja muoto sekoittuvat modernistisen kirjallisuuden tapaan. Samoin musiikin ”musiikillisuus” ja musiikin kokemuksellisuus voi tunkeutua osaksi musiikintutkimuksen tekstiä.

Eriaiset fenomenologisen musiikintutkimuksen painotukset ovat näkyneet myös suomalaisen musiikintutkimuksen ja filosofian kentällä. Yhtäällä on sovellettu vanhoja fenomenologisen musiikintutkimuksen menetelmiä uudenlaiseen musiikilliseen ympäristöön (Karra 2005), toisaalla fenomenologiaa on käytetty jo olemassa olevien teorioiden edelleen kehittämissä (Tarasti 2004 & 2006). Kolmannella suunnalla on tarkasteltu yksittäisen fenomenologian perinteeseen liittyvän filosofin ajatuksia musiikin kannalta (Siisiäinen 2006; Torvinen 2005). Näiden lisäksi fenomenologiasta on haettu eväitä myös kokonaan uudenlaiseen tutkimisen tapaan esimerkiksi kehollisuuden tai taiteellisen (muusikkous-)tutkimuksen konteksteissa (esim. Aho 2005; Arho 2004; Arho et al. (toim.) 2002; Tarvainen 2005). Omassa työssäni olen pohtinut fenomenologian avulla musiikin eksistentiaalis-ontologista merkitystä (Torvinen 2007) liikkuen edellä kuvaamani fenomenologisen menetelmän kolmannen ja neljännen vaiheen maastoissa. Fenomenologista lähtökohtaa on sovellettu myös käytännön musiikin ja musiikinopetuksen ilmiöiden hahmottamiseen osana laadullisen tutkimuksen yleistä metodologiaa (esim. Vuori 2002). Lisäksi monissa kirjoituksissa on pohdittu fenomenologian antia musiikintutkimukselle metodologisiin kysymyksiin keskittyen (ks. esim. Arho et al. 2002; Torvinen 2006b; Aho 2007).⁵

Viimeisen reilun kymmenen vuoden aikana fenomenologiasta onkin tullut suomalaisen musiikintutkimuksen kentällä varsin innokkaasti keskusteltu metodologinen aihe. Syitä fenomenologiaan kohdistuneen kiinnostuksen kasvulle

⁵ Muista musiikintutkimuksellisista kurkotuksista fenomenologiaan Suomessa ks. esim. Huttunen 1995 ja Kurkela 1993 & 1998.

juuri Suomessa ja juuri tänään voidaan löytää ainakin kaksi. Ensinnäkin laajemmassa mittakaavassa ilmiö asettuu luontevasti osaksi musiikintutkimuksen maailmanlaajuista metodologista kiehunutta, jonka jatkuminen kymmenien vuosien ajan on tehnyt siitä jo vallitsevan tilan. Elämme jälkimodernissa, pirstaloituneessa, globalisoituneessa, informaatioon hukkuvassa ja uusliberalistisen talousajattelun hallitsemassa (media)todellisuudessa, jossa kaikki tieto on aina riittämättömyyttä ja menettänyt yhtenäiset (modernit) mittapuut omalle pätevyydelleen ja totuusarvolleen. Samalla olemme menettäneet luottamuksen siihen, että maailmalta liikenisi meille apua identiteettimme määrittämisessä. Siinä missä tämä epävarmuuden tila saattaa näkyä arki- ja työelämässä vaikkapa lisääntyneenä väkivaltana tai raadollisena itsekkyytenä, voi se tutkimuksen tasolla ilmetä kääntymisenä siihen, joka koetaan kenties ainoana jäljellä olevana varmana asiana: (omaan) kokemukseen. Nykytilanne on tieteen ja tutkimuksen kannalta monessa suhteessa samankaltainen kuin fenomenologian syntyäika reilu sata vuotta sitten. Erottavana tekijänä on se, että fenomenologiaan suunnattiin tuolloin siksi, että tieteen tarjoaman maailmankuvan ei katsottu vastaavan ihmisen kokemusta. Nyt fenomenologiaan suunnataan kenties siksi, että *todellisuuden* tarjoama maailmankuva ei vastaa ihmisen kokemusta.

Toinen – ja samalla leimallisemmin suomalaisen yhteiskuntaan liittyvä – tekijä on institutionaaliset muutokset ja niihin liittyvänä erityisesti taideyliopistoissa tehtävän tutkimuksen nousu osaksi akateemista maailmaa. Perinteisesti tutkimus on ollut tieteen ja tiedeyliopistojen yksityisomaisuutta. Nyt tieteellinen tutkimus on kuitenkin ottanut jalansijaa myös taideyliopistoissa, samalla kun taiteellisen tutkimuksen alueella on kehitelty omaa tutkimusmetodologiaa. Erityisesti jälkimmäisellä alueella on ryhdytty soveltamaan fenomenologian menetelmiä (ks. esim. Kiljunen & Hannula (toim.) 2001; Hannula – Suoranta – Vadén 2003; Varto – Saarnivaara – Tervahattu (toim.) 2003). Aina ei tosin ole selvää, johtuuko tämä soveltaminen fenomenologian sopivuudesta taiteelliseen tutkimukseen sinänsä vai enemmän siitä, että halutaan lähtökohtaisesti tehdä ero tieteelliseen tutkimukseen käyttämällä sellaista filosofista perinnettä, joka ei ole ollut tieteen puolella valtavirtaa.

Vaikka fenomenologian traditiota voidaan luonnehtia – kuten alussa tein – erilaisina anarkian vaiheina, voidaan väittää, ettei *pelkkä* protestoiminen johda fenomenologian kohdalla kovin hedelmällisiin lopputuloksiin. Toki fenomenologia on erilaisissa tieteellisen ajattelun ja inhimillisen toiminnan kritiikissään kyennyt tehokkaasti osoittamaan näihin liittyviä epäkohtia, sitoutuneisuuksia ja jumiutuneita ajattelutapoja. Hedelmällisintä fenomenologian soveltaminen on kuitenkin silloin, kun se kykenee kritisoimisen ohella tarjoamaan myös jotain uutta. Tämän ”uuden” havaitsemiseksi myös fenomenologian on mielestäni pidettävä keskusteluyhteys – vaikkakin kriittinen – muihin metodologioihin ja tutkimustapoihin. Fenomenologia ei ole viisasten kivi, mutta kuitenkin tärkeä osa sitä vähäistä viisautta, jota nykyisellä, olemisen unohtuneisuudessa ja teknologisen ajattelutavan puristuksessa elävällä ihmisellä on.

Kuten mainitsin alussa, tämän *Musiikki*-lehden fenomenologia-teemanumerona julkaistavan kirjoituskokoelman tehtävänä on hahmotella fenomenologian

mahdollisuuksia musiikintutkimukselle. Tämän teoreettisen johdannon jälkeen seuraavat kirjoitukset osoittavat, kuinka fenomenologia voi näyttäytyä tutkimuksessa hyvin monin tavoin: tutkimuksen kokemuksellisenä lähtökohtana, kokemuksen ”paikallistumisen” pohtimisena, fenomenologisen käsitteistön ja kulttuuristen ilmentymien soveltamisena, kokemuslähtöisenä teoretisointina ja fenomenologisen metodologian kehittelyinä sekä kaikkina näiden mahdollisina yhdistelminä.

Lähteet

- Aho, Marko 2005. Laulu Irenelle: Olavi Virta, eleet ja tulkinta. *Etnomusikologian vuosikirja* 17, 72–93.
- Aho, Marko 2007. Musiikin tutkiminen, laskeva asenne ja fenomenologia. *Musiikki* 3, 62–71.
- Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen: fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Arho, Anneli – Päivi Järviö – Marja Vuori (toim.) 2002. *Musiikin vierestä: polkuja tekemisestä tutkimiseen*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Bartholomew, Douglas 1989. Preamble to a Phenomenology of Music. F. Joseph Smith (toim.) *Understanding the Musical Experience*. Montreaux: Gordon & Breach, 1–42.
- Bent, Ian D. & Anthony Pople 2006. Analysis. L. Macy (toim.) *Grove Music Online* <www.grovemusic.com> [Luettu 31.3.2006.]
- Bessler, Heinrich 1978a [1926]. Grundfragen des musikalischen Hörens. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 29–53.
- 1978b [1959]. Das musikalische Hören der Neuzeit. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 104–173.
- Burns, Ellen J. 2006. Musical progeny: the case of phenomenology and music. *Analecta Husserliana* XCII, 57–66.
- Clifton, Thomas 1983. *Music as Heard. Study in Applied Phenomenology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Dahlhaus, Carl 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Dufrenne, Mikel 1973. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Käänt. Edward S. Casey et al. Evanston: Northwestern University Press. [Alkup. *Phénoménologie de l'expérience esthétique* 1953.]
- Embree, Lester & J. N. Mohanty 1997. Introduction. Lester Embree et al. (toim.), *Encyclopedia of Phenomenology*. Dordrecht – Boston – London: Kluwer Academic Publishers, 1–10.
- Ferrara, Lawrence & Elisabeth A. Behnke 1997. Music. Lester Embree et al. (toim.), *Encyclopedia of Phenomenology*. Dordrecht – Boston – London: Kluwer Academic Publishers, 467–473.
- Glendinning, Simon 2007. *In the Name of Phenomenology*. London & New York: Routledge.
- Hankamäki, Jukka 2003. *Dialoginen filosofia: teoria, metodi ja politiikka*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hannula, Mika – Juha Suoranta – Tere Vadén 2003. *Otsikko uusiksi: taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: 23°45.

- Heidegger, Martin 1982. *The Basic Problems of Phenomenology*. Käänt. Alfred Hofstadter. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. [Alkup. *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, kirj. 1919.]
- 2000 [1927]. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Heinämaa, Sara 2000. Mitä on fenomenologia? Johdatus *Phénoménologie de la perception* -teoksen esipuheeseen. *Tiede ja edistys* 3, 165–169.
- Herrmann, Friedrich Wilhelm von 1998. Fenomenologian käsite Heideggerilla ja Husserlilla. Suom. Miika Luoto. Arto Haapala (toim.), *Heidegger: Ristiriitojen filosofi*. Helsinki: Gaudeamus, 105–135.
- Himanka, Juha 1995. Esipuhe: Johdatus reduktioon. Edmund Husserl, *Fenomenologian idea: viisi luentoa*. Suom. Juha Himanka – Janita Hämäläinen – Hannu Sivenius. Helsinki: Loki-kirjat, 2–23.
- Husserl, Edmund 1981. *Philosophie als Strenge Wissenschaft*. Frankfurt am main: Vittorio Klosterman.
- 2002. *Ideen zu einer reiner Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Huttunen, Matti 1995. Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. Pohdintoja reseptiohistorian perusteista. *Musiikki* 3, 197–217.
- Ingarden, Roman 1986. *The Work of Music and the Problem of its Identity*. Käänt. Adam Czerniawski. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Ihde, Don 1977. *Experimental Phenomenology: An Introduction*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Jankélévitch, Vladimir 2003 [1961]. *Music and the ineffable*. Käänt. Carolyn Abbate. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Jaspers, Karl 1970 [1953]. *Johdatus filosofiaan*. Suom. Sinikka Kallio. Helsinki: Otava.
- Karra, Auli 2005. Tilan ja ajan fenomenologiaa Kaija Saariahon soolohuiluteoksessa *Laconisme de l'aile*. Anne Sivuvoja-Gunaratnam (toim.), *Elektronisia unelmia: kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki: Yliopistopaino, 107–124.
- Kiljunen, Satu & Mika Hannula (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataiteakatemia.
- Klemola, Timo 2005. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Krumm, Thomas H. 1998. Die Musik ist nicht das ganz Andere: Aspekte der Musikphilosophie Vladimir Jankélévitchs. Annette Kreuziger-Herr (toim.), *Das Andere: Eine Spurenstudie in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 15. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien: Peter Lang, 65–74.
- Kupiainen, Reijo 1991. *Ajattelun anarkia: transmetafyyminen asenne Martin Heideggerilla*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta vol. xviii. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki: musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Kari 1998. Musiikki reflektiona. Irma Vierimaa et al. (toim.), *Siltoja ja synteesejä: esseitä semiotiikasta ja kulttuurista*. Helsinki: Gaudeamus, 347–360.
- Merleau-Ponty, Maurice 2000. Esipuhe ”Havainnon fenomenologiaan”. Suom. Sara Heinämaa. *Tiede ja edistys* 3, 170–182.
- Merleau-Ponty, Maurice 2003. *Phenomenology of perception*. Käänt. Colin Smith. London: Routledge. [Alkuteos *Phénoménologie de la perception* 1945.]
- Moran, Dermot 2000. *Introduction to Phenomenology*. London & New York: Routledge.
- Rauhala, Lauri 2005. *Ihmiskäsitys ihmistyössä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Siisiäinen, Lauri 2006. Heidegger, Wagner ja musiikin uhka. Jussi Backman & Miika Luoto (toim.), *Heidegger: ajattelun aiheita*. [Tampere]: 23°45, 349–362.

- Smith, F. Joseph 1979. *The Experiencing of Musical Sound*. New York – London – Paris: Gordon & Breach.
- Sokolowski, Robert 2000. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- Spiegelberg, Herbert 1982. *The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- Tarasti, Eero 2004. Valta ja subjektin teoria. *Synthese* 4, 84–102.
- 2005. Näkökulmia musiikin filosofiaan: Kohti transsendentaalia analytiikkaa. Juha Torvinen & Alfonso Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino, 151–181.
- 2006. Existential and Transcendental Analysis of music. *Studia Musicali* 34 (2), 233–266.
- Tarvainen, Anne 2005. "Between me and myself": äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa *Undo*. *Musiikki* 3, 66–91.
- Torvinen, Juha 2005. Matkalla Heideggerista musiikkiin. Juha Torvinen & Alfonso Padilla (toim.) *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino, 83–105.
- 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 Musiikki-tieteellinen Seura.
- Vadén, Tere 1997. *Arktinen hekkuma. Kalervo Palsa ja suomalaisen ajattelun mahdollisuus*. Jyväskylä: Atena.
- 2004. Mitä on paikallinen ajattelu? *niin&näin* 40 (1), 48–55.
- 2006. Heidegger ja etiikka: muotoa vai sisältöä? Jussi Backman & Miika Luoto (toim.), *Heidegger: ajattelun aiheita*. [Tampere]: 23^o45, 392–405.
- Varto, Juha 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- 1995. *Fenomenologinen tieteen kritiikki*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 2001a. Esille saattamisen tutkiminen. Satu Kiljunen & Mika Hannula (toim.) *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia, 49–58.
- 2001b. *Kauneuden taito*. Tampere: Tampere: University Press.
- Varto, Juha – Marjatta Saarnivaara – Heikki Tervahattu (toim.) 2003. *Kohtaamisia – taiteen ja tutkimuksen maastoissa*. Hamina: Akatiimi.
- Vuori, Marja 2002. *Katson, soitan, läpielän: pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Zuckerkandl, Victor 1973. *Man the Musician*. Princeton: Princeton University Press.

FT Juha Torvinen (juha.torvinen@helsinki.fi) on musiikintutkija Helsingin yliopistossa sekä Finnish Music Quarterly -lehden päätoimittaja.

Elämyksestä analyysiin

– Laulajan ilmaisun kuuntelemisen kehollisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia

Anne Tarvainen

Kuuntelen junassa musiikkia. Kaikki asettuu paikoilleen. Radan varren sähköpylväät kulkevat ohitse musiikin tahdissa. Maisemat vaihtuvat musiikin mukana. Viimeisen kappaleen aikana aurinko menee horisontin taa piiloon ja koko taivas hohtaa upeissa väreissä. Laulaja kertoo: ”Katson taivaan tulta, lentoa linnun joka kotiinsa palaa. Maailman kangastuksien takaa, maailman kangastuksien takaa.” Linnut lentävät juuri tuolloin maiseman poikki. Metsät ja pellot, kaikki ovat liittyneet yhteen esittäkseen maailman täydellimmän kuvituksen sille, mitä kuulen. Ja se mitä kuulen, on täydellistä. Kaiken ytimenä laulajan ääni, joka hapuillen ja nöyrästi osoittaa minulle reitin maailman kangastuksien taakse.

Musiikin kuunteleminen voi parhaimmillaan tuntua siltä, että musiikki ottaa kokonaisvaltaisesti kannateltavakseen. Se asettaa kuuntelijan universumiin, jossa on järjestys, jossa kaikki asiat asettuvat oikeille paikoilleen. Ei ole mitään, mitä pitäisi kieltää, tuomita, vältellä tai työntää pois. Musiikki asettaa kuuntelijan täydellisyyden tilaan. Se laukaisee sisäiset ristiriidat ja vapauttaa niistä hetkeksi. Musiikin kuuntelemisen huippukokemuksissa aistipiirit yhdistyvät synteettisesti ja luovat myös kokemuksen kaiken olevan yhteisyydestä.¹ Tämä kokonaisvaltaisuus on kuitenkin ongelma siirryttäessä tieteen ja tutkimuksen kentälle. Herkkyys, kauneus, ravisuttavuus, julmuus – kaikki se, mikä musiikissa on elävää – on vaarassa latistua ja kuihtua pois, kun musiikkia aletaan eritellä ja analysoida. Musiikki itsessään, sen tarjoamat mahdollisuudet, eivät kuitenkaan ole muuttuneet – kuuntelijan ote musiikkiin sen sijaan on. Täytyykö asian olla välttämättä näin? Voisiko musiikkia tieteen keinoin lähestyvä tutkija säilyttää herkkyyden myös musiikin elävyydelle?

Hahmottelen tässä artikkelissa mahdollisuutta tutkia lauluääntä ja laulajan ilmaisua tavalla, joka ei sivuuta elämyksellistä aspektia, mutta joka toisaalta ei myöskään unohda tuoda havaintoja pohdittavaksi tieteen kentälle. Tutkin kaikesta musiikillisesta ilmaisusta nimenomaan laulamista, koska se on ensisijainen kiinnostukseni kohde.² Laulajaan keskittyminen tuo työhöni ensimmäisen näkökulman rajauksen, joka nostaa yhden puolen kokonaisvaltaisesta musiikkikokemuksesta etualalle jättäen muut seikat (muut musiikilliset elementit, kuuntelutilanteen visuaaliset aspektit jne.) vähemmälle huomiolle. Keskityn

¹ Musiikkiin liittyvistä huippukokemuksista on kirjoittanut aiemmin mm. Elina Hytönen (2006 ja 2007) jazzmuusikoiden näkökulmasta. Ks. myös Lowis (1998). Eero Rechartt (1998: 397) kirjoittaa psykofyysisestä kokonaisvaltaisesta tilasta (musiikkikokemuksen näkökulmasta) käyttäen siitä nimitystä *konestesia*.

tässä artikkelissa erityisesti laulamisen ilmaisulliseen puoleen. Ilmaisulla tarkoitetaan laulajan äänellään ilmaisemia kehollisen olemisen tapoja ja laatuja. Ääni ja ilmaisu ovat muodostamassa laulajan tulkinnan kokonaisuutta, jonka monisuhteiset merkitykset rakentuvat aina erityisiksi myös kuuntelijasta ja hänen kokemuksestaan riippuen.

Esittelen tässä artikkelissa uudenlaisen, laulajan ilmaisun liikkeellisyyteen liittyvän analyysimenetelmän. Tässä menetelmässä tärkeässä roolissa ovat tutkijan kehollinen kokemus sekä erilaisten kuuntelemisen tapojen erittelemine ja hyödyntäminen. Vaikka tällainen kokemuksellinen lähestymistapa voi olla lähtökohdiltaan hyvinkin erilainen aina tutkijasta riippuen, lähestymistavan idea on kuitenkin avata myös yleisempää ymmärrystä laulajan ilmaisusta. Työni tarkoitus on lisätä tietoista ja yksityiskohtaista ymmärrystä siitä, miten laulajan ilmaisu toimii kuuntelukokemuksessa. Etsin lauluäänen kuuntelemiseen erilaisia fokuoiteja, jotka johdattavat tutkijan elämyksestä analyysiin niin, että laulajan ilmaisun kuuntelemisen kytkös kehoon ja kokemukseen ei katkeaisi. Laulamista on aiemmin tutkittu kehollisena ilmaisuna muun muassa barthesilaisen tutkimuksen piirissä ja feministisen musiikintutkimuksen perinteessä.³ Fysiologisen kehon liikkeiden ja lauluäänen yhteyksiä on puolestaan kartoitettu vokologisessa äänentutkimuksessa. Lauluäänen tutkiminen *kehollisesti* on kuitenkin vielä vähäistä.⁴ Se, miten tutkija/kuulija kokee analysoimansa lauluäänen ja miten hänen lauluäänestä ymmärtämänsä merkitykset ovat sidoksissa hänen omaan kehoonsa ja kokemukseensa on yleensä sivuutettu.

Työni perusta on etnomusiologiassa ja musiikintutkimuksessa. Näiden lisäksi työssäni on kaksi hyvin erilaista, mutta samalla toisiaan täydentävää lähestymistapaa. Ensimmäinen on fenomenologinen ja toinen vokologian sekä fonetiikan analyysikäytäntöihin pohjautuva.⁵ Fenomenologinen lähestymistapa mahdollistaa puhumisen kokemuksesta mahdollisimman hienovaraisesti rikkomatta tai lokeroimatta kokemusta liian nopeasti tietynlaisen käsitteistön piiriin. Se myös auttaa viemään huomion kehoon, jonka näen työni kannalta keskeisenä paikkana. Kehollisuus on tärkeä teema puhuttaessa kokemuksesta ja elämyksestä. Se on myös yksi fenomenologian piirissä käsiteltävistä keskeisistä

² Olen itse laulaja ja toiminut laulun opettajana, joten laulamiseen liittyvät kysymykset ovat käytännön kautta minulle tutumpia kuin esimerkiksi instrumenttien soittamiseen liittyvät seikat. Vaikka keskityn tässä laulamiseen, monet tämän artikkelin pohdinnat voivat olla suoraan sovellettavissa myös muiden musiikillisten ilmaisujen, kuten instrumentaalimusiikin tutkimiseksi.

³ Barthesilaista näkökulmaa lauluääneen on viime aikoina käsitellyt esimerkiksi Anne Sivuoja-Gunaratnam (2007). Ks. myös Susanna Välimäki (2005). Lauluäänen tarkastelusta feministisen perinteen puolella, ks. esim. Leslie C. Dunn & Nancy A. Jones (1994). Barthesilainen näkökulma on ollut hyvin edustettuna myös feministisen tutkimuksen piirissä.

⁴ Laulaja ja tutkija Päivi Järviö (2006) on tutkinut barokkimusiikin esityskäytäntöjä laulajana myös kehollisesti. Tutkija Marko Aho (2005) on soveltanut omassa työssään empaattisen kuuntelemisen kehollista menetelmää, jonka olen esitellyt aiemmassa artikkelissa (Tarvainen 2005) ja jota esittelen vielä tarkemmin tässä käsillä olevassa artikkelissa.

teemoista. Vokologian ja fonetiikan puolelta tuleva lähestymistapa puolestaan tarjoaa tutkimuskentän, jolla on jo pitkään kartoitettu puhujan ja laulajan äänenlaadun ja kehon liikkeiden yhteyksiä. Lauluäänten laadut tuntuivat olevan työni alusta asti ”se jokin”, johon huomioni kiinnittyi kuunnelllessani tutkimusmateriaalia. Pysin linkittämään työssäni siis kahdenlaista tietämisen tapaa: toisaalta ymmärrystä kehosta elävänä ja kokemuksellisenä (fenomenologia) ja toisaalta kehosta objektivoiduna ja ”ulkoapäin” tutkittuna (vokologia). Käytän työssäni käsitteitä *kokemuksellinen keho* ja *fysiologinen keho* puhuessani näiden kahden eri näkökulman kautta. Ensimmäisellä näistä viittaa kehoon elettyinä ja koettuna, toisella puolestaan kehoon (länsimaisen tieteen konstruoimana) objektina.⁶

Artikkeli etenee seuraavasti: Esittelen ensin laulajan ilmaisun ymmärtämisen kehollista ja liikkeellistä perustaa käyttäen apunani fenomenologi Timo Klemolan ajatuksia *mikroliikkeistä* ja *proprioseptisistä aisteista*. Seuraavaksi tuon esille, millaisen musiikillisen ilmaisun määritelmän tällainen lähestymistapa avaa työhöni. Esille tulevat tässä musiikillisen ilmaisun kehollisuus, liikkeellis-laadullisuus, virtauksellisuus ja haltuun ottavuus. Tämän jälkeen valotan näistä lisää *liikkeellis-laadullisuuden* käsitettä lähestyen sitä esimerkillä kuvataiteen puolelta. Seuraavaksi teen erottelun *kategorisen* ja *dynaamisen* tarkastelutavan välillä. Kehollinen ja liikkeellinen näkökulma on mahdollistanut näistä jälkimmäisen työssäni. Artikkelin analyysiosuudessa tuon esille, miten kehollista musiikin ja laulun analyysia voi toteuttaa konkreettisesti. Analyysiesimerkkinäni on lyhyt pätkä artikkelin alun junamatkan kuuntelukokemuksessa esille tulleesta kappaaleesta (Kuusumun profeetta -yhtyeen ”Akvaario” [Kuusumun profeetta 2001a] laulajanaan Mika Rättö). Käyn analyysimenetelmän vaihe vaiheelta läpi lähtien elämyksestä ja keskittyen tämän jälkeen tarkemmin empaattiseen ja analyytii-

⁵ Näen oman tutkijan positioni etnomusikologina, joka tekee aineisto- ja kokemuslähtöistä tutkimusta *soveltaen* teoreettisella tasolla joitakin fenomenologian ja psykologian käsitteitä, sekä *soveltaen* käytännön analyysin tasolla joitakin fenomenologian, vokologian ja fonetiikan analyysikäytäntöjä. Pitäydyn työssäni pääosin tätä työtä varten kehittämiäni käsitteiden parissa kytkien ne parhaani mukaan esimerkiksi fenomenologian puolella esitettyihin vastaavanlaisiin ajatuksiin. Tähdennettäköön tässä vielä, että työni keskiössä on nimenomaan laulamiseen liittyvien seikkojen pohtiminen, ei fenomenologinen ajattelu sinällään. En tukeudu työssäni fenomenologian alkuperäisimpiin (Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty) lähteisiin, vaan soveltan työssäni lähinnä liikettä ja liikkumista käsittelevien fenomenologioiden (Timo Klemola, Jaana Parviainen, Maxine Sheets-Johnstone) ajatuksia. Musiikin fenomenologian puolelta tärkein lähteeni on ollut Juha Torvisen väitöskirja *Musiikki ahdistuksen taitona* (2007).

⁶ Olen aiemmassa artikkelissani puhunut *kokemuksellisesta ruumiista* ja *fysiologisesta ruumiista* (Tarvainen 2006). Koska sidon työni tässä vaiheessa tiukemmin fenomenologiseen lähestymistapaan, käytän tässä artikkelissa termejä *kokemuksellinen keho* ja *fysiologinen keho*. Kokemuksessa välittyvän kehon ja objektivoidun ruumiin erosta Maurice Merleau-Pontyn fenomenologisessa ajattelussa ks. esim. Parviainen (2006: 52) tai objektikehosta ja eletystä kehosta ks. Klemola (2005: 77-78). Jako objektikehoon (saks. *der Körper*) ja koettuun kehoon (saks. *der Leib*) juontaa juurensa Husserlin ajatteluun saakka (Klemola 2005: 77).

seen kuuntelemiseen sekä näiden kielellistämiseen. Tämän jälkeen tuon esille erilaisia nuotintamisen muotoja, joita hyödynnän työssäni. Päätän analyysin empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen kautta saatujen tietojen ja ymmärryksen yhdistämiseen sekä selkeytän vielä näiden kuuntelemisen tapojen välisiä eroja. Lopuksi pohdin vielä lyhyesti kehollista musiikin tutkimista sekä sitä, miten eri tutkimusperinteistä (esim. musiikintutkimus tai vokologia) lähtöisin olevat kuuntelemisen muodot tuovat kuuntelijan ja kuunneltavan lauluäänen väliin tietoa, joka ohjaa koko kuuntelemisen tapahtumaa.

Laulajan ilmaisun kehollinen ymmärtäminen

Analysoin tässä artikkelissa laulamista liikkeellisenä ilmaisuna. Tämä on työni perustalla oleva ontologinen ratkaisu⁷, ensisijainen näkökulma, josta kaikki muu pohdinta juontaa juurensa. Tämä ratkaisu on ohjannut minut teoreettisesti varsinaisen musiikin fenomenologian sijaan pikemminkin liikkumista pohtivan fenomenologian pariin. En siis lähde pohtimaan laulamista ensisijaisesti äänellisenä vaan liikkeellisenä toimintana. Palaan työssäni siihen naiiviin lähtökohtaan, että juuri laulajan kehon liikkeet synnyttävät lauluäänen. Lauluääni on se, jonka välityksellä laulajan kehon liikkeistö välittyy kuulijalle. Kuulija voi itsekkin jopa *liikuttua* laulajaa kuunnellessaan.⁸

Fenomenologi Timo Klemola (2005: 100–101) on tuonut esille sen, kuinka toisen ihmisen liikkumista seuraavan katsojan keho reagoi näkemäänsä tekemällä niin sanottuja mikroliikkeitä. Nämä liikkeet ovat katsojan kehossa tapahtuvia nähtyjen liikkeiden aiheuttamia impulsseja tai ”alkuja”, joiden avulla katsoja eläytyy näkemäänsä (ibid.). Voidaan ajatella, että näiden mikroliikkeiden avulla keho tekee itselleen ymmärretyksi sen, mitä on nähty. Kehollahan on jo valmiiksi kokemuksen kautta saatua tietoa siitä, miltä tuntuu esimerkiksi juosta tai hypätä. (Vrt. ibid.) Väitän, että laulajan ilmaisun kuuntelemisessa tapahtuu usein samantapainen eläytyminen. Kun kuuntelen laulajaa, kuuntelen häntä koko kehollani – kyse ei ole vain korvilla kuuntelemisesta. Toisen kehollisen olennon äänellinen ilmaisu tulee ymmärretyksi, koska olen itsekkin kehollinen olento. Ymmärrän toisen ihmisen laulamista juuri hänen äänensä välittämän

⁷ Juha Torvinen (2007: 56) puhuu musiikkia käsittelevässä fenomenologisessa väitöskirjassaan ontologisten ratkaisujen näkyväksi tekemisen tärkeydestä nykyisessä tutkimuskentän tilanteessa, jossa itse tutkimuskohde (musiikki) voidaan määritellä niin monin eri tavoin. Ontologisessa ratkaisussa on kyse siitä, miten tutkimuskohde tutkimuksessa lähtökohtaisesti ymmärretään.

⁸ Myös ääni itsessään on liikettä – resonointia kehon kudoksissa ja ilmamolekyylien liikettä kehon onteloissa ja ympäröivässä tilassa. En kuitenkaan lähde tässä tarkastelemaan, miten resonointi ja ilmamolekyylien liike tarkalleen ottaen voivat kantaa laulamisen liikkeellistä sisältöä mukanaan. Musiikkikokemuksen liikkeellisestä luonteesta on aiemmin kirjoittanut muun muassa Kari Kurkela (1997: 419–422) musiikkipsykologian näkökulmasta.

kehollisen ja liikkeellisen laadun vuoksi. Kuulen laulajan äänessä esimerkiksi ”tuskaa”, koska tiedän, millainen kehollinen olemisen tapa (puristeisuus, käpertyvyys tms.) tuskan kokemiseen voi liittyä.

Miten sitten tarkemmin ottaen voin kuunnella toisen ihmisen äänellään ilmaisemia kehollisen olemisen tapoja omalla kehollani? Klemolan (2005: 85, 91) mukaan voimme aistia kehomme sisäosia, niiden liikkeitä, tilaa ja myös kehon asentoja niin sanottujen proprioseptisten aistien avulla. Nämä aistit ovat kuitenkin melko vieraita länsimaiselle ymmärryksellemme kehosta. Ei siksi, etteikö länsimaisilla ihmisillä olisi näitä aisteja vaan siksi, ettei niihin ole totuttu kiinnittämään huomiota saattaka että niitä oltaisiin totuttu kehittämään.⁹ (Ibid.; ks. myös Parviainen 2006: 29–30.) Kuuntelija voi kuitenkin kehittää kykyään paneutua kuulemaansa koko kehollaan. Hän voi herkistyä tulemaan tietoiseksi kehonsa proprioseptiikasta ja tätä kautta myös siitä, miten hänen oma kehonsa reagoi toisen ihmisen ääneen ja äänen välittämiin liikkeisiin. Tässä mielessä voidaan ajatella, että laulamisen kuunteleminen vaatii kouliintumista siinä missä laulaminenkin. Esimerkiksi länsimainen klassinen laulutapa vaatii laulajalta pitkäikäisen kehon koulumisen. Voidaankin olettaa, että se vaatii myös kuulijan keholta paljon.¹⁰ Itselleni vieraat laulutyyli jäävät minulle vieraisiksi, minua liikuttamattomiksi ehkä juuri sen takia, että kehoni ei ymmärrä niiden pohjalla olevaa kehollisen olemisen tyyliä ja sen vaatimia kehollisia taitoja. Laulajana olenkin huomannut, että osaan aistia toisen ihmisen äänestä tietoisesti parhaiten ne seikat, jotka olen itse laulajana jo oppinut ja kokenut omassa laulamissessani.

Laulamisessa välittyvät keholliset ja liikkeelliset laadut (esim. puristeisuus, käpertyvyys jne.) eivät ole sidoksissa vain äänen tuottamiseen vaan ylipäätään kaikkeen kehollisena olentona olemiseen. Tämän vuoksi voin ymmärtää toisen ihmisen laulullista ilmaisua, vaikka en olisi itse koskaan laulanutkaan. Mutta se, millä tasolla ymmärrän laulutulkintaa voi olla hyvinkin sidoksissa siihen, millaisia laulukokemuksia minulla on ollut aiemmin (tai onko niitä ollut lainkaan). Saatana merkityksellistä laulajana toisten äänet vahvemmin kehoni avulla kuin joku, joka ei ole itse laulaja. Laulajana voin myös olla tietoisempi omasta kehostani ja sen reaktioista. Voidaankin kysyä: Reagoiko myös ei-laulajan keho kuuntelemaansa ääneen? Ja jos reagoi, niin onko tämä reagointi välttämättä tietoista vai voiko se tapahtua kuulijan tiedostamatta? Toiselta suunnalta voidaan taas kysyä: voiko kuuntelija ymmärtää toisen ihmisen äänellistä ilmaisua kokonaan ilman kehon ”resonointipohjaa”? Neurobiologisen tutkimuksen puolella ollaan saatu viitteitä siitä, että laulamista näennäisesti liikkumattomana kuuntelevan ihmisen kehossa tapahtuu samantapaista hermostollista toimintaa, kuin jos kuuntelija laulaisi itse. Laulamisen motorinen luonne vaikuttaa siis ainakin jollain tapaa

⁹ Näen kuitenkin urheilijat, tanssijat, näyttelijät, soittajat ja laulajat poikkeusesimerkkeinä tästä. He ovat tottuneet työssään kehittämään myös proprioseptistä havaintokykyään. Esimerkiksi laulajat alkavat kehittyessään laulajina luottaa yhä enemmän siihen, miltä ääni tuntuu kehon sisäosissa, kuin siihen, miltä se kuulostaa (Sundberg 1987: 160). Laulaja voi herkistyä tuntemaan myös laulamiseen liittyvät liikkeet, esimerkiksi jännittymiset ja rentoutumiset kehossaan.

¹⁰ Kiitos tästä huomiosta Juha Torviselle.

kuulijaan. (Gorzelanczyk et. al. 2007.) Lähdenkin liikkeelle siitä huomiosta, että kuuntelija ymmärtää laulajan ilmaisua oman kehonsa avulla, joko tietoisesti kehonsa reaktiot huomioiden tai niin, että laulajan ääni vaikuttaa kuuntelijan kehoon kuuntelijan huomaamatta. Tämä laulajan ilmaisun ymmärtämisen kehollinen taso luo pohjan myös laulajan tulkinnan kokonaisuuden ymmärtämiselle.

Musiikillinen ilmaisu kehollisena, liikkeellis-laadullisena, virtauksellisena ja haltuun ottavana

Tutkin työssäni sitä, miten laulajan äänellinen ilmaisu tulee merkitykselliseksi kuuntelijalle kuuntelukokemuksessa. Tämän vuoksi minun on mentävä *tietoisesti* siihen kohtaan, jossa laulajan ääni tulee osaksi kuuntelijan todellisuuttani – nimittäin omaan kehooni. Tässä vaiheessa myös tutkimusasetelma muuttuu olennaisesti. En tutki itseni ulkopuolella olevaa musiikkiobjektia (esimerkiksi teoksen rakenneperiaatteita nuoteista) vaan minuun itseeni tulevaa (minut haltuun ottavaa) musiikkia. Tämä asenne vaatii antautumista ja kokemista ilman hallintaa. Teos ei ole enää minusta erillinen objekti, vaan se on osa kehoani, sen musiikissa myötäeläviä liikkeitä. Tällainen vastaanottava asema ei ole kovin tyypillinen länsimaisessa tieteessä (ks. esim. Kontturi & Tiainen 2004: 23; Lepänen 2002: 12). Tällainen tutkimusasetelma herättää myös joukon kysymyksiä. Tärkeimpänä niistä lienee: mitä ylipäätään on musiikillinen ilmaisu *tästä tietystä lähestymistavasta käsin* tarkasteltuna? Neljä seikkaa kannattaa nimetä tässä:

1. Ensimmäinen näkökulmani musiikilliseen ilmaisuun on se, että *musiikki aktualisoituu* kuulijan, soittajan tai laulajan *kehossa*. Musiikkia ei ole ilman kehoa, sen liikkeitä ja kokemusta. Tätä seikkaa valotinkin jo edellä kirjoittaessani siitä, miten laulajan äänellinen ilmaisu voi tulla ymmärretyksi kuulijan kehossa.

2. Ajattelen, että musiikilliset äänet ovat jotakin, jonka kautta itse musiikin *liikkeellis-laadullinen ydin* välittyy kuuntelijalle. Tämä liikkeellis-laadullinen ydin on myös itse musiikillisen ilmaisun ydin. Se on se kehollinen taso, joka välittyy minulle, kun kuuntelen toisen (kehollisen ja liikkuvan) ihmisen tuottamaa ääntä. Puristuminen, käpertyminen, laajeneminen ja liukuminen voivat olla esimerkiksi tällaisia laatuja. Maxine Sheets-Johnstone (1999: xxi) toteaa: ”Havainnon ymmärtäminen on siten dynaamisen tapahtuman ymmärtämistä; erityisesti se on sen kineettisen prosessin ymmärtämistä, jolla me sisäistämme asioiden hienovaraisia hahmoja ja jonka kautta koemme laatuja, kuten äänekäs, terävä, pehmeä”.¹¹ Taustalla Sheets-Johnstonella on tässä ajatus, että ymmärrämme maailmaa, itseämme ja muita ihmisiä aina kehon (ja erityisesti kehon liikkeiden) kautta. Kaikki ymmärryksemme pohjaa liikkuvaan kehoomme. Ajattelen, että

¹¹ ”To understand perception is thus to understand a dynamic event; in particular, it is to understand the kinetic process by which we take in the sensible form of things without the matter and thereby experience qualities such as loud, sharp, soft.”

nämä laadut eivät ole yksinomaan musiikin, kuuntelijan kokemuksen tai esimerkiksi laulajan olemisen tavan laatuja vaan läpäisevät nämä kaikki. Tarkastelen näitä laatuja myöhemmin myös kehityspsykologi Daniel Sternin vitaaliaffektin käsitteen näkökulmasta.

3. Lähestyn työssäni musiikillista ilmaisua *virtauksena* pikemmin kuin rakenteina.¹² Musiikillisessa ilmaisussa on siis olennaista liikkeellisyys ja dynaamisuus. Musiikki voidaan kokea vain ajassa.¹³ Musiikin kokemiseen liittyy edellisen kohdan liikkeellis-laadullinen ydin, joka on jatkuvassa muutoksessa puristuen, käpertyen, laajeten – joskus myös staattiseksi pysähtyen jne. *Virtaus*-käsitettä ei tule sekoittaa virtaavuuteen laatuina. Liikkeelliset laadut muodostavat musiikin virtauksen, joka voi olla virtaavaa – mutta tämä virtaus voi yhtä hyvin olla esimerkiksi jähmeää, nykivää tai laajenevaa. Pysin tarkastelussani säilyttämään kontaktin tähän musiikin virtaukselliseen ja ajalliseen puoleen. Tämä vie pääasiallisen huomion soivaan musiikkiin nuottikuvan tarkastelun sijasta. Ymmärrän musiikillisten ilmaisujen nuotintamisen tai muunlaisen ajasta irrottamisen musiikkikokemuksesta tehtyinä muistiinpanoina – samalla tavoin kuin voin esimerkiksi tehdä päivän mittaan kokemistani asioista muistiinpanoja päiväkirjaani.¹⁴

4. Musiikillisen ilmaisun liikkeellis-laadullinen ydin voi ottaa ihmisen kokonaisvaltaisesti haltuunsa. En siis ymmärrä tässä musiikkia kokonaisuutenakaan niinkään ihmisen kontrolloimaksi tai rakentamaksi äänimateriaaliksi kuin *ihmisen haltuun ottavaksi ja ihmistä liikuttavaksi* tekijäksi. Musiikki voi toki olla (ja onkin) myös ihmisen tietoisesti kontrolloimaa ja rakentamaa, mutta tässä nimenomaisessa työssä käänän näkökulman päinvastaiseksi ja tarkastelen musiikkia sellaisena, kuin se ilmenee kokemuksessa, jossa musiikin annetaan toimia. Tällä en viittaa ainoastaan kuuntelijan vastaanottavaan kokemukseen vaan myös laulajan tai muusikon kokemukseen, jossa musiikki voi ilmetä ihmistä ohjaavana tai ihmisen haltuun ottavana tekijänä (vrt. Hytönen 2006).¹⁵ Musiikin fenomenologin Thomas Cliftonin lähestymistavassa on olennaista, että tutkija antaa musiikkiteoksen puhua itselleen (Clifton 1983: 6). Hän on todennut: ”Musiikki on sitä, mitä minä olen musiikin kokiessani” (Clifton 1983: 297; ks. myös Torvi-

¹² Olen kehittänyt tähän liittyvää ”äänen virtaus” -käsitettä lauluäänen näkökulmasta aiemmassa artikkelissani (Tarvainen 2006: 88–90). Asetan tässä virtauksellisuuden ja rakenteellisuuden selvytyden vuoksi vastakkain, vaikka pidemmälle ajateltuna näissä voi olla kyse kokemuksen eri puolista, jotka eivät asetu vastakkain vaan esim. jatkumoksi. Ajattelen, että rakenteet ovat jotakin, jota musiikista voidaan abstrahoida, mutta välittömässä kokemuksessa virtauksellisuus nousee rakenteita ensisijaisemmaksi.

¹³ Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että itse kokemuksen musiikista tulisi olla ajallinen. Kokemus voi olla myös hyvin ”ajaton” ja esimerkiksi tilallinen. Tässä artikkelissa paneudun kuitenkin laulajan ilmaisun virtaukselliseen kokemukseen.

¹⁴ Viittaan tässä lähinnä deskriptiiviseen (kuvailevaan) nuotintamiseen, vaikka ajattelen musiikin tekijänäkin preskriptiivistä (esitystä edeltävää) nuottia kirjoittaessani, että se on pikemminkin muistiinpanoja musiikin joistakin parametreista kuin itse musiikkia. Deskriptiivisestä ja preskriptiivisestä nuotinnuksesta ks. Seeger (1977: 168–181) ja Nattiez (1990: 73–74).

nen 2007: 50).¹⁶ Timo Klemolakin kuvaa mielestäni hyvin tätä musiikin haltuun ottavuutta:

Mutta on olemassa toinen, [objektivoivalle lähestymistavalle] vastakkainen tapa, joka korostaa kehontietoisuutta ja lähestyy maailmaa enemmän ”kehollisten” aistien kautta. Jo kuulemisen tyyli voi olla toinen. Jos kuuntelemme musiikkia, joka on lähellä sydäntämme, voimme kokea musiikin värisyttävän koko kehoamme, koko olemustamme. Tässä kokemuksessa emme voi enää sanoa, että musiikki on jotakin, joka on jossakin tuolla, ulkopuolellamme, vaan se on jotakin, joka on sillä hetkellä osa minua. Paremminkin: ei mikään erillinen osa minua, vaan minä olen samaa kuin tämä musiikki. Olen yhtä tämän musiikin kanssa. (Klemola 2005: 166.)

Edellä esitetyt kohdat eivät ole tyhjentävä määritelmä musiikillisesta ilmaisusta edes oman tutkimukseni näkökulmasta katsottuna. Sen sijaan yllä olevat neljä kohtaa ovat fokusointeja niihin puoliin musiikissa, jotka nousevat tämän artikkelin tarkastelussa tärkeiksi, nimittäin: kehollisuus, virtauksellisuus, liikkeellisyys-laadullisuus ja haltuun ottavuus.¹⁷ Näillä kaikilla määritelmillä olen pyrkinyt selventämään sitä kohtaa musiikin kuuntelemisen kokemuksessa, joka liittyy tuntemiseen, kehoon ja liikkeeseen: niihin tekijöihin, jotka mahdollistavat esimerkiksi musiikin ravistavuuden ja liikuttavuuden – elämyksellisen puolen musiikissa. Periaatteessa yllä olevat määritelmät voisivat kuvata yhtä hyvin esimerkiksi tanssia kuin musiikkia. Omanlaisensa liikkeellisyys-laadullinen ydin ilmeekin kaikissa taidemuodoissa.

¹⁵ Tällä 4. kohdalla vien huomion siihen kokemukseen, että musiikki (sen voima) voi viedä ja liikuttaa. Vaikka käsittelen työssäni laulamista liikkeellisestä näkökulmasta, niin on kuitenkin muistettava, että liikkumisen prosessit laulamissa ja laulamisen kuuntelemisessa eivät ole vain mekaanisia tai harkittuja, vaan ne voivat kokemuksessa ilmetä jonakin, joka liikuttaa – saa laulajan tai kuuntelijan haltioituneeseen tilaan – ja joka tekee tulkinnasta elävän. Vaikka tutkimukseni ytimenä on kehollinen kokemukseni, en silti ajattele tutkivani kokemusta musiikista vaan pikemminkin musiikkia itseään: sitä, miten musiikillinen ilmaisu toimii kehollisella tasolla.

¹⁶ Musiikillisen ilmaisen määritelmässäni on muitakin samoja piirteitä kuin Thomas Cliftonin lähestymistavassa. Hän esimerkiksi tähdentää, että musiikkia kuunnellamme teemme itse asiassa paljon muutakin kuin vain kuuntelemme ääniä. Äänet itsessään eivät ole kuuntelemisessa niinkään se tärkein seikka vaan ne merkitykset, joita kuuntelemme äänien ”kautta”. (Clifton 1983: 2.) En paneudu Cliftonin ajatteluun kuitenkaan tämän enempää tässä artikkelissa.

¹⁷ Juha Torvinen (2007: 70–71) toteaa, että fenomenologinen musiikintutkimus ottaa lähtökohdakseen auditiivis-kehollis-ajallisen-affektiivisen intuitiivisen tason ja sisältää tietoisuuden tutkimuksen lähtökohtien (ontologisen ratkaisun) erittelyn. Tässä mielessä työni voi määrittäytyä hyvin etnomusikologisen tutkimuksen lisäksi myös fenomenologiseksi musiikin tutkimiseksi.

Mitä tarkemmin ottaen tarkoitan puhuessani *laaduista*? Laadun käsitteen avulla voin huomion siihen tasoon musiikillisessa ilmaisussa ja ilmaisun kuuntelemisessa, jonka haluan paljastaa tutkimusmateriaaliani apuna käyttäen. Se on se virtauksellinen taso, joka jää yleensä artikuloimatta niin arkipäiväisessä puheessa kuin myös tieteellisessä tarkastelussa. Monestihan laulajan ääntä luonnehditaan kategorisoiden ääni esimerkiksi ”käheäksi” tai ”kirkkaaksi”. Samoin laulajan ilmaisusta puhutaan luonnehtien sitä esimerkiksi ”vahvaksi” tai ”surulliseksi”. Myös tieteellisessä keskustelussa äänenlaatujen ja tunneilmaisujen *kategoriset* luonnehdinnat ovat yleisiä. Painotan työssäni näistä poiketen laulajan ilmaisussa ilmenevien laatujen *dynaamisuutta*. Näin ollen kiinnitän huomiota muutokseen ja liikkeeseen (sekä staattisuuteen yhtenä liikkeellisyuden ilmenemismuotona). Lähestyn nyt laatuja esimerkillä, joka on peräisin kuvataiteen puolelta. Esimerkin avulla pyrin tuomaan selvemmin esille sen, mitä nämä laadut voivat kehollisessa kokemuksessa yleisemmin ottaen olla. Ne eivät ole sidottuja ainoastaan (lauluäänten) kuuntelemiseen.

Viime syksynä vierailin Roomassa modernin taiteen museossa. Eräässä huoneessa seisahduin kirkkaanpunaisen kankaan ääreen, johon taiteilija oli vetänyt kolme viiltoa. Vain kolme viiltoa, ei mitään muuta. Teos pysäytti minut ja jäin sen ääreen täysin sanattomana, kuin riisuttuna kaikesta ymmärtämisestä ja ymmärtämisen pakosta. ”Täydellistä!”, ajattelin. Aivan kuin jumala olisi tehnyt nuo viillot. Niissä ei ollut mitään muutettavaa tai korjattavaa. Tällainen olotila on autuas kontrolliin, järjestyksen ylläpitoon ja asioiden korjailuun tottuneelle mielelle. Teos otti hetkeksi vastuun järjestyksestä, se piti huolen siitä, että maailma ei hajoa tai häviä. Saatoin jättää itseni kokonaan teoksen varaan. Se, mikä piti minua otteessaan ei ollut se, että teos oli toteutettu viilloin tai se, että kangas oli punainen tai se, että se riippui taidemuseon seinällä. Se, mikä piirtyi minuun vahvasti oli tapa, jolla teoksen viillot elivät. Niissä oli tallentuneena taiteilijan kehon elävä, sulava, varma liike. Kehoni vastaanotti sen heti ja ymmärsi, että tuollaisten liikkeiden tekeminen vaatii äärimmäistä intensiteettiä, taitoa ja antautumista.

Kuvataiteilijan kehon liikkeet ja virtauksellisuus hänen kehossaan olivat aikaansaaneet teoksen tietynlaiset viillot. Liikkeiden laatu oli jäänyt teokseen, vaikka taiteilijan keho ei ollut enää konkreettisesti läsnä. Jaana Parviainen kirjoittaa kirjassaan *Meduusan liike* (2006: 34) veistoksen katsomisen kokemuksesta Edmund Husserliin viitaten: “[– –] voimme antaa silmämme kiertää ja luisua esineen muodoissa havainnon kulman muuttuessa alinomaa koko kehomme ja silmiemme liikkeiden ansiosta.” Hän jatkaa myöhemmin: ”Taideteoksen katsominen edellyttää liikettä, koska teoksen luonne saattaa paljastua meille vasta liikkumisen myötä.” (Ibid.) Käsitän tämän niin, että teoksen luonne paljastuu, kun se tulee ymmärretyksi minulle kehollisena ja liikkeellisenä olentona. Teoksen luonne paljastuu siinä prosessissa, jossa teoksen kautta ilmenevä liikkeellinen ja olemuksellinen taso siirtyy minuun. Parviainen kuvaa mielestäni hienosti

sen, miten silmien ja kehon liikkeet taltioivat teoksen kautta ilmenevät muodot kehoon kielellä, jota keho ymmärtää, nimittäin liikkeen avulla.

Se liikkeellis-laadullinen taso, jota tässä tavoitan, ei ole siis ainoastaan laulamisessa tai musiikissa esiintyvä taso. Ihminen voi kehollaan tuoda tämän virtaavan, elävän laadullisuuden mihin tahansa, mitä hän tekee. Ja asiaa toiselta kantilta lähestyttäessä ihmisen ympäristö ja kokemukset muokkaavat tätä laadullista ja liikkeellistä tasoa ihmisessä. Myötäelämme ympäristöämme, sen laadut tulevat osaksi omaa kehoamme. Esimerkiksi kävellessäni metsässä metsän pohjan muodot vaikuttavat suoraan lihaksieni liikkeisiin, siihen miten jalkani myötäilevät kävellessään kiviä ja juuria (vrt. Klemola 2005: 196). Metsän polun rytmi tulee omaan kehooni luoden kehooni tuntuman, joka yhdessä nähdyn, kuullun haistetun, maistetun ja kosketetun maiseman kanssa luo kokonaisvaltaisen tunnelman: tältä tuntuu olla metsässä. Myös toisen ihmisen ääni vaikuttaa minuun. Kuulen äänestä (ehkä tiedostamattani) sen miten toinen ihminen on kehossaan – minkä laatuista energioita ja liikkeitä tuon äänellisen ilmaisun perustana on. Jotkut ihmiset ovat tässä jopa yliherkkiä niin, että kuullessaan jonkun laulavan kireällä äänellä, myös heidän oma kehonsa kiristyy ja heille tulee epä mukava olo. Tällaiset laadut eivät siis koteloidu vain tiettyyn erilliseen kehoon vaan ne läpäisevät materian (lihan) ja liikkuvat siinä samalla liikuttaen sitä.¹⁸ Näistä perustavista laaduista syntyy olemisemme tyyli.¹⁹

Laulajan äänellään välittämät liikkeiden luonteet ovat laulajan omaa olemusta, mutta ne ovat samalla myös yhteistä kuulijan kanssa sekä kuulijan omaa. Oikeastaan voidaan ajatella, että nämä laadut ilmenevät meissä – ja me laulamme ilmentääksemme näitä laatuja. Näiden kehollisten ja liikkeellisten laatuojen kautta laulajan ilmaisusta ja laulutulkinnasta voi versoa yhteistä, jaettavaa ymmärrystä ja (tunne)merkityksiä. Nämä merkitysten alut ohjaavat kuuntelijan tulkintaamme, joka on osaltaan aina myös yksilöllinen. Näen nämä laulajan laulamislukkeissa ilmenevät luonteet maailmassa olemisen strategioina tai tapoina. Siinä missä kulttuuriset tyylit perustuvat näille strategioille, niin tekevät myös yksilölliset tyylit. Muista erottautuminen ja muihin yhdistyminen on tällä tavoin, kehollisella ja liikkeellisellä tasolla, jatkuvaa vuoropuhelua ympäristön ja muiden ihmisten kanssa. Samoin kuin kuvataiteilija tai kuvanveistäjä jättävät kehonsa liikkeiden laadun teoksiinsa, niin myös tekee laulaja, jonka lauluesitys tallennetaan levyille. Myöskään laulajan keho ei ole konkreettisesti läsnä, kun kuuntelemme lauluesitystä levyiltä. Silti se tuntuu olevan itse asiassa vahvemmin läsnä kuin taiteilijan keho kuvataiteen kokemuksissa. Laulaja jättää liikkeistään kuuntelijalle auditiivisen jäljen siinä missä kuvataiteilija jättää visuaalisen.

¹⁸ Samantyyppiseen ajatukseen on päätyttyä työssään Milla Tiainen, tosin erilaisesta lähestymistavasta käsin. Hän on tarkastellut klassisen musiikin laulamisen käytäntöjä uusmaterialistisesta näkökulmasta. Tiainen lähestyy musiikkia ”enemmän muusikoita (ja kuulijoita) läpäisevinä tapahtumina kuin tekstimäisinä substansseina” (Kontturi & Tiainen 2004: 3).

¹⁹ Olemisen tyylistä fenomenologisessa kontekstissa on kirjoittanut perustavammin mm. Timo Klemola (2005: 164–171) ja Sara Heinämaa (1996).

Laulaminen ja taulun maalaaminen edellyttävät aina liikettä, ilman näitä kangas jäisi valkoiseksi ja levyille tallentuisi vain hiljaisuutta.

Vaatiiko laulajan ilmaisun kokeminen sitten liikettä samoin kuin taideteoksen katsominen? Emmekö voi kuunnella laulamista lähestulkoon liikkumattomina? Korviemme ei tarvitse liikkua kuunnellessamme, toisin kuten silmiemme, jotka liikkuvat taidetta katsottaessa. Ainakin elämys vaatii liikkuttumista – ja ymmärrän liikkuttumisen olevan myös perustaltaan konkreettista liikettä.²⁰ Voimme sulkea silmämme tai kääntää katseemme muualle taideteoksen edessä, mutta mitä voimme tehdä laulajan esityksen edessä, jota emme halua kuulla? Voimme tietysti sulkea korvat käsillämme, mutta useimmiten sen sijaan jännitämme kehomme niin, että se ei voi myötäelää laulajan liikkeitä. Usein tämä jännittyminen tapahtuu tiedostamattamme aiheuttaen vain epämääräisen vaivautuneisuuden tai ärtymyksen tunteen. On olemassa tietysti myös laulutulkintoja, jotka eivät kerta kaikkiaan kohtaa meitä, jotka jäävät täysin vaille resonoitumista meissä. Näitä kuvaamme arkipuheessamme tulkinnoiksi, jotka ”eivät kolahda”. Kuulija voi omalla kehollaan asennoitua eri tavoin laulajan ilmaisuun. Hän voi esimerkiksi myötäelää täysillä, vastustaa tai tunnustella laulajan ilmaisun tarjoamaa kehollista todellisuutta epäillen.

Aiemmin määrittelin, että liikkeelliset laadut ovat musiikillisen ilmaisun ydintä. Ne kuuluvat sen olemukseen. Fenomenologia on ”menetelmä”, jonka avulla lähestytään nimenomaan asioiden olemusta (Torvinen 2007: 25). *Olemus*-käsitteellä kuvataan tässä perinteessä ”olemisen tapaa, sitä miten jokin ilmenee omana itsenään”, ”luonnetta” ja ”laatua”. Torvinen kirjoittaa: ”Olemus on siis se analysoimaton moninaisuus, jonka kautta maailmasuhtemme ja maailmamme ilmiöt tulevat esille erilaisina mahdollisina kokemisen laatuina.” Torvisen kuvaus C-duurikolmisoinnun kokemisesta tässä yhteydessä valaisee asiaa lisää: hän kuvailee kokemusta adjektiivein (etäinen, läheinen, irrallinen jne.) ja toteaa, että koemme soinnun aina sekä tajunnallisina merkityksinä että kehollisina koskettavuuksina. (Ibid..)

Torvisen (2007: 25) esittämä olemusten tarkastelutapa adjektiivisine luonnehdintoineen on hyvin lähellä sitä, mikä omassa työssäni on avannut minulle laulamisen ja musiikin virtauksellisen luonteen ymmärtämisen. Erona on kuitenkin, että virtauksellisuuteen ja sen kokemiseen liittyy muutoksen aistiminen. Tällöin adjektiiviset luonnehdinnatkin ovat dynaamisia (etääntyvä, lähestyvä, irrottautuva). Tämän vuoksi liitän kuuntelukokemuksissa auenneen tason myös kehityspsykologi Daniel Sternin *vitaaliaffektin* käsitteeseen (1985: 53–61).²¹ Vitaaliaffekteissa on kyse tuntemuksista ja laaduista, jotka liittyvät nimenomaan muutosten havaitsemiseen.²² Vitaaliaffektit ovat Sternin mukaan varsinaisten

²⁰ Liikkuttuminen voi ilmetä meille arkipäiväisesti tunteena pikemmin kuin liikkeenä, mutta liikkuttumisen kokemusta tarkemmin tunnustellen siihen liittyy aistimus jonkinlaisesta liikkeestä kehossa (värinä, pakahtumisen laajeneva tunne tms.). Tästä päästään kysymykseen, kumpi on ensin, tunne vai liike? Tai: Mitä eroa on tunteella ja liikkeellä? Eivätkö ne ole yksi ja sama asia (liikkuttuminen tuntuu kehossa liikkeenä, impulssina)? Ainoastaan kulttuurinen erontekomme kehoon ja mieleen mahdollistaa tunteiden ajattelemisen jonakin kehosta erilisenä asiana.

tunteiden (kategoristen affektien, kuten ilo ja suru) esiasteita ja niitä voi hänen mukaansa luonnehtia dynaamisin adjektiivisin määrein (esim. räjähtävä, hiipuva jne.) (ibid.). Näen *vitaaliaffektin* käsitteen työni kannalta hyvin tärkeänä. Käsite avasi kielellistä maaperää juuri siihen kohtaan, joka kokemuksessa oli auennut minulle vahvasti, mutta jota oli ollut aiemmin vaikea lähestyä kielen avulla. Vitaaliaffektin käsite avasi siis sen tarkastelun tason, jota pidin musiikin kuuntelemisessa (ja laulamissa) tärkeänä mutta jolle en ollut löytänyt aiemmin sanoja. Vitaaliaffekteja voi lähestyä kuvailemalla, mutta niitä ei voi kokonaan selittää auki. Vitaaliaffekteille kun ei ole olemassa vakiintuneita nimiä, kuten kategorisille affekteille. Mutta jo se, että niitä voi kuvailla, että ne voi tuoda jollain tavoin kielen avulla ymmärtämisen piiriin, on tärkeää työni kannalta.

Kategorinen ja dynaaminen lähestymistapa

Selventääkseni vielä edellä esittämäni dynaamista tarkastelutapaa, tuon tässä esille muutamia esimerkein sen erityispiirteitä verrattuna kategoriseen lähestymistapaan. Äänen kuvailun tasolla voin sanoa kategorisesti, että laulajalla on käheä ääni. Mutta onko ääni koko laulajan tulkitseman laulun ajan käheä? Muuttuuko käheys matkan varrella, onko siinä erilaisia sävyjä ja nyansseja? Ja jos siinä on muutoksia, niin missä kohdissa kappaletta – ja ovatko muutokset kuuntelijan mielestä merkityksellisiä laulajan ilmaisun ja tulkinnan kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta?²³ Nämä kysymykset ovat olennaisia siirryttäessä kuvailemaan laulajan ääntä dynaamisesti, ajassa kiinni pysyen. Kokemuksen tasolla voin luonnehtia laulajan tulkintaa kategorisesti surulliseksi (vrt. Stern: kategoriset affektit). Kun lähden tarkastelemaan asiaa dynaamisesti, pohdin tarkemmin, mitä laulajan ilmaisussa on. Miten laulaja luo äänellään surullisuuden? Millaista liikkeellistä laatua ja olemusta laulajan ilmaisussa on? Tällöin voin löytää ilmaisun tietyistä kohdista esimerkiksi käpertyvyyttä ja voimattomuutta (vrt. Sternin vitaaliaffektit). Dynaaminen tarkastelu pysyy kiinni ajan lisäksi myös kehossa. Tällöin en viittaa kehon kokemuksesta irti abstrahoidulla tavalla

²¹ Musiikkiin liittyvissä tarkasteluissa Sternin vitaaliaffekti-käsitettä ovat aiemmin soveltaneet mm. Hallgjerd Aksness (1998), Jaakko Erkkilä (1995), Eero Rechart (1991) ja Susanna Välimäki (2005).

²² Kiitos Yrjö Heinosen tältä tarkennuksesta.

²³ Esimerkiksi populaarimusiikissa äänilevyt toteutetaan usein niin, että laulajan lauluraita koostetaan useammasta lauluotosta. Näin voidaan kontrolloida hyvinkin tarkasti, millaisia yksityiskohtia laulajan äänessä levyllä on. Tällaisesta lauluraidan koostamisesta on tullut suorastaan oma taiteen lajinsa. Tässä mielessä voidaan sanoa, että pienetkin äänenlaadun muutokset voivat olla merkityksellisiä sen kannalta, mitä laulaja haluaa välittää laulamislleen (tai mitä tuottaja haluaa lauluraidan välittävän). Heikki Laitinen (2003) ehdottaa termiä *jälkikäteissäveltäminen* käytettäväksi studiossa tapahtuvasta esityksen jälkeisestä teoksen muokkaamisesta.

laulajan ilmaisuun kutsumalla sitä surulliseksi, vaan tarkastelen sitä, miten tämä arkipuheessa ”suruksi” nimetty tunne merkityksellistyy kehossani.

Dynaaminen tarkastelutapa on tässä työssä se, jonka (fenomenologisin termein) *intuitiivinen asenne ja läpi eläminen* on aukaissut. Intuitiivinen asenne fenomenologisessa ajattelussa tarkoittaa yksinkertaisesti läsnä olevan välitöntä kokemista vastakohtana tarkasteltavan kohteen poissaololle (Sokolowski 2000: 35). Tässä työssä tämä on tarkoittanut sitä, että kuunteleminen ja kokeminen ovat jatkuneet läpi tutkimusprosessin. Näin tutkimusprosessissa avautuvan tiedon ja ymmärryksen juuret pysyvät tutkijan omassa elävässä kehossa ja sen kokemuksessa.

Kategorinen tarkastelutapa taas on se arkipäiväisen asenteen ja aiemman tieteellisen tutkimuksen valossa käytetty tarkastelutapa, joka tässä työssä on siis sulkeistunut pois dynaamisen kokemisen tieltä. Alla olevassa taulukossa olen eritellyt näiden kahden tarkastelutavan eroja.

Tarkastelutapa	Suhde aikaan	Suhde kehoon	Äänen kuvailu	Kokemuksen kuvailu	Vrt. fenomenologia	Vrt. Daniel Stern
Kategorinen	ajasta irrotettu	kehon kokemuksesta irti abstrahoitu	käheä, kirkas >äänenlaatu	ilo, suru >tunne	’arkipäiväinen asenne’ / ’luonnollinen asenne’	kategoriset affektit
Dynaaminen	ajassa oleva	kehon kokemuksen tasolla pysyvä	supistuva äänne, liukumien käheyteen >tapahutumät äänessä	supistuva, liukuva >virtaus	’intuitiivinen asenne’ / ’läpi eläminen’	vitaali-affektit

Taulukko 1: Kategorisen ja dynaamisen tarkastelutavan eroja.

Etnomusikologian puolella Charles Keil (1994) on lähestynyt dynaamisuutta saman suuntaisesti kirjoittamalla *prosessuaalisesta menetelmästä*. Siinäkin olennaista on keskittyminen musiikkiin välittömästi, spontaanisti ja motorisesti erona lykätystä, koherenssiutta tavoittelevasta ja mentaalista lähestymistavasta (Keil 1994: 55). Hän toteaa, että musiikkiin liittyy niin syntaksi kuin prosessiluonnekin, mutta toteaa, että jos musiikki kerran linkittyy niin kiinteästi ihmisen keholliseen toimintaan, niin miksei tämän tiedon pohjalta voisi rakentaa sopivaa musiikin kehoperustaista estetiikkaa. Keil tarkasteleekin artikkelissaan mielenkiintoisella tavalla esimerkiksi sitä, miten (jazz)basisteissa on kahta eri koulukuntaa. Hänen mukaansa toisen koulukunnan tapa tuottaa kehollaan ääni soittimesta aiheuttaa äänen syttymisen ”paukahtaen” ja toisen koulukunnan edustajat puolestaan tuottavat äänen niin, että se syttyy ”saapuen”. (Keil 1994: 62.)

Työni varsinaisessa analyysissä dynaaminen ja kategorinen ovat kumpikin läsnä. Jo pelkkä käsite *käheys* on (käsitelonteensa vuoksi) kategorinen. Myös ”vähenevä rahinanomainen käheys” on tavallaan kategorinen kuvaus. Se kuitenkin kurkottaa kohti dynaamisuutta. Voisikin sanoa, että kieli tulee todella dynaamiseksi vasta puhuttuna tai laulettuna. Ihmiskeho ja ajallinen ulottuvuus mahdollistavat sen. Tässä mielessä kirjoitettuun kieleen nojaava tutkija on auttamatta altavastajaan asemassa – pakotettuna ainakin tietynasteiseen kategorisointiin ja tätä myötä olemusten virtauksellisen luonteen ajoittaiseen pysäyttämiseen.

Elämyksestä kohti analyysia

Laulajan ääni välittää niin paljon informaatiota kuulijalle, että sen kaiken kielellistämisen tai edes siitä tietoiseksi tuleminen on lähes mahdotonta. Tämä seikka tuli vahvasti esille jo väitöskirjatyön alkuvaiheessa ensimmäisiä analyysieja tehdessäni. Tein testin. Opettelin erään tutkimusmateriaalinani olevan kappaleen²⁴ kahdella eri tavalla. Ensin nuotinsin paperille kaikki yksityiskohtat laulajan äänestä kyseisessä kappaleessa – kaikki seikat, jotka vain suinkin saatoin tietoisesti kuulla materiaalista (myös äänenlaadulliset seikat). Harjoittelin kappaleen kaikkien näiden yksityiskohtien kera ja lauloin kappaleen nauhalta. Toiseksi kuuntelin kuulokkeilla laulajan alkuperäistä tulkintaa ja samalla sen kummempia miettimättä imitoin kappaleen nauhalle eläytyen parhaani mukaan laulajan ilmaisuun. Kun kuuntelin näitä kahta nauhoitusta myöhemmin, huomasin, että yksityiskohtiin perustuvasta ilmaisusta puuttui paljon verrattuna eläytyvään ilmaisuun. Eläytyvässä ilmaisussa oli paljon enemmän mukana imitoimani laulajan laulamisen ytimessä olevaa informaatiota, pieniä äänenvärien ja -laadun muutoksia. Tarkoitukseni ei ole suinkaan analysoida lauluäänestä kaikkea mahdollista, mutta tietoisuus siitä, kuinka paljon jää analyysin ulkopuolelle, on tärkeää. Se, mistä voin olla tietoinen ja mitä voin hallita, on vain pieni osa kaikesta siitä, mikä vaikuttaa minuun kuuntelukokemuksessa. Analyysillä voin osoittaa materiaalista vain rajallisen määrän seikkoja. Olenkin keskittynyt työssäni lähinnä niihin yksityiskohtiin, jotka ovat olleet jollain tapaa avainasemassa kuuntelukokemuksessani ja toisen laulajan ilmaisun ymmärtämisessä.

Esittelen seuraavassa erityyppisiä vaihteita, joita olen voinut erottaa työssäni. Olkoon tämä tutkimuksessa käyttämäni menetelmän ”karikatyyrinen” hahmo. Käytännössä nämä vaiheet ovat tapahtuneet limittäin, yhtä aikaa ja sekaisin. Silti jaan ne tässä selvytyden vuoksi työn eri ”vaiheiksi”. Tulen käymään tekstissä eri vaiheet läpi samassa järjestyksessä kuin ne ovat seuraavassa kaaviossa. Käsittelem kuitenkin nuotintamista (sekä empaattista että analyttistä) erikseen oman alaotsikkonsa alla.

²⁴ Björk: ”Hidden Place” levyllä *Vespertine* (2001).

<p>VAIHE I: laulajan ilmaisuun virittäytyminen</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Elämys 2. Empaattinen kuunteleminen (laulajan ilmaisun liikkeellisen ja kehollisen laadun tavoittaminen) 3. Empaattisessa kuuntelemisessa saadun ymmärryksen kielellistäminen ja nuotintaminen
<p>VAIHE II: laulajan ilmaisua ja tulkintaa rakentavien yksityiskohtien kartoittaminen</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Analyttinen kuunteleminen (melodian, rytmin, äänteiden, äänen laatu jne. kuunteleminen) 5. Analyttisessa kuuntelemisessa saadun ymmärryksen kielellistäminen ja nuotintaminen
<p>VAIHE III: laulajan tulkinnan merkitysten avaaminen</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Empaattisen ja analyttisen yhdistäminen, lopullisen analyysitekstin kirjoittaminen

Taulukko 2: Tutkimuksen menetelmälliset vaiheet elämyksestä analyysiin

1. Elämys

Kuvaan *elämys*-käsitteellä tässä musiikin valtaan antautumista, jossa kuultuun ei suhtauduta pyrkimällä hallitsemaan sitä vaan pikemminkin jättäytymällä sen varaan. Elämys on kaiken salliva ja kokonaisvaltainen. Voi sanoa, että elämyksellinen kuunteleminen tavoittaa musiikin kaikkinsa – eikä edes rajoitu vain musiikkiin vaan saattaa sisältää myös kokemuksen ympäristöstä, jossa kuunnellaan. Artikkelin alussa kuvaamani junamatkan kuuntelukokemus on tällainen. Ajattelen, että elämys on erityislaatuinen kokemus, joka irrottaa meidät arkipäiväisistä kokemisen tavoistamme ja avaa jotakin uutta. Lähden siis liikkeelle ajatuksesta, että musiikki itsessään voi redusoida (sulkeistaa) arkipäiväisen asenteen ja paljastaa olemisen ytimen ”sellaisena kuin se on” ja tätä kautta luoda vahvan elämyksen.²⁵ Elämys ei kuitenkaan ole tietynlainen, ennalta määrätyn kaltainen. Se ikään kuin yllättää kuulijan aina. Jos jotain yhteistä pitäisi löytää elämyksistä, niin niissä tapahtuu jotakin, joka liikauttaa tai muuttaa ihmistä. Markus Lång (1995: 257) kirjoittaa: ”Ruumiilliset reaktiot ovat yksi osa taideteoksen tulkintaa ja elämyksen edellytys.” Tässä artikkelissa en paneudu syvemmin itse elämyksellisen kuuntelukokemuksen analysoimiseen, vaikka empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen ymmärrys pohjaakin tähän. Sen sijaan tarkastelen tarkemmin seuraavaksi esille tulevaa empaattista kuuntelukokemusta, jossa kokemisen fokus on jo siirretty laulajan ääneen ja ilmaisuun.

²⁵ Kirsi Monni ymmärtää teoreettistaiteellisessa väitöskirjassaan tanssijana taideteoksen joksikin, joka ”ei jäljittele todellisuutta, vaan paljastaa sitä, päästää sitä läpi” (Monni 2004: 27). Hän pohjaa ajatuksensa Martin Heideggerin filosofiaan. Juha Torvinen (2007: 111) kirjoittaa osuvasti omassa väitöskirjassaan: “[–] musiikki todella avaa uuden maailman, mutta keskeistä ei ole tämän avatun maailman ”sisältämä” oleva vaan avaamisen *liikkeen* itsensä synnyttämä voima ja virittyneisyys.”

2. Empaattinen kuunteleminen

Empaattinen kuunteleminen on työssäni ensimmäinen askel elämyksestä kohti analyysia. Ajattelen, että empaattinen kuunteleminen on leikkauspiste elämyksen ja analyysin välissä, se on kuin silta, jota pitkin pääsen tuomaan musiikin elämyksellisen aspektin mukaan myös analyyttisiin pohdintoihin. Liikkuminen elämyksellisen ja analyttisen kuuntelemisen välillä on mielestäni tärkeää, jotta elämykselle tärkeät tekijät eivät katoa tarkastelusta ja toisaalta, jotta voidaan puhua tietyistä materiaalisia osoitettavissa olevista seikoista laulajan ilmaisussa ja tulkinnessa. Tässä mielessä empaattinen kuunteleminen on tärkeä tutkimusmenetelmä. Haluan empaattisen kuuntelemisen avulla artikuloida ja tuoda näkyväksi nimenomaan dynaamista (virtauksellista ja liikkeellis-laadullista) tasoa laulamisen kuuntelemisessa. Sen vuoksi teen tässä myös erotteluja siihen, mitä empaattinen kuunteleminen *ei* ole tämän työn puitteissa.

Empaattinen kuunteleminen voidaan helposti ymmärtää väljästi asenteeksi, jolla kuunnellaan.²⁶ Omassa työssäni tavoitan empaattisen kuuntelemisen käsitteellä kuitenkin spesifimpää menetelmällistä otetta. Tämän vuoksi muun muassa erotan sen kuunteluelämyksestä, joka on tässä yhteydessä väljempi kuuntelemisen asenteeseen liittyvä termi. Empaattiseen (kuten analyttiseenkin) kuuntelemiseen liittyy tutkimusmateriaalin kuunteleminen useita kertoja. Tässäkin mielessä se eroaa elämyksellisestä kuuntelemisestä, joka ei vaadi yleensä useampaa kuuntelukertaa. Erotan empaattisen kuuntelemisen myös tutkimusmateriaalin analyttisestä lähestymistavasta. Ero empaattisen ja analyttisen lähestymistavan välillä tulee ehkä parhaiten esille siinä, millaisena tutkimuskäytäntöihini kuuluva *imitointi* toteutuu. Mekaanisen imitoinnin avulla voin hakea tietoa siitä, *mitä* laulaja tekee. Tällöin huomio kiinnittyy laulajan kehon niihin osiin, joiden liike on yksityiskohtaisemmin kuultavissa äänestä (esim. äänihuulet, huulet, ääniväylä). Empaattiseen kuuntelemiseen liittyvässä imitoinnissa huomio pysyy liikkeiden laaduissa pikemmin kuin siinä, mitä mekaanisesti tehdään. Imitointi on tällöin pikemminkin eläytyvää kuin mekaanista. Tällöin keskitytään siihen, *miten* laulajan kehossa tapahtuu. Huomio on kehollisessa supistumisessa, laajenemisessa, räjähtävyydessä tai hapuilevuudessa enemmän kuin esimerkiksi siinä, missä asennossa laulaja seisoo tai missä asennossa hänen huulensa ovat.²⁷

Siirtymä kokemuksellisuudesta ja virtaavuudesta analyttisesti virittyneeseen (erittelevään) kuuntelemiseen tapahtuu usein huomaamatta. Tutkija käy helposti miettimään mekaanisesti ”mitä tapahtuu” sen sijaan, että pysyisi ”mi-

²⁶ Esimerkiksi hoitoalalla puhutaan empaattisesta kuuntelemisestä. Empaattisuuden käsite esiintyy myös fenomenologisen filosofian puolella Edith Steinin kinesteettiseen empatiaan liittyvien pohdintojen yhteydessä (ks. esim. Parviainen 2002).

²⁷ Kehittelemääni empaattisen kuuntelemisen käsitettä on soveltanut tutkimuksessaan Marko Aho (2005). Hänen analyysissaan tosin empaattinen lähestymistapa piti sisällään myös seikkoja, jotka luen omassa työssäni kuuluviksi analyttisen kuuntelemisen puolelle.

ten tapahtuu” -kysymyksen tasolla. Kysymys onkin tässä siitä, mennäänkö tarkastelussa suoraan fysiologisen kehon tasolle vai sallitaanko kokemuksellisen kehon ymmärryksen tulla ensin esille ja jäsentyä. Juuri tämän vuoksi olen tuonut tutkimuksessani esille elämyksen ja analyysin välisen empaattisen kuuntelemisen vaiheen, jonka avulla pystyn jo jäsentämään ja kielellistämään, mutta joka ei vie minua kuitenkaan heti tieteelle tutun fysiologisen kehon tarkastelun tasolle. Empaattisessa kuuntelemisessä sulkeistetaan tarve tietää, mitä laulajan kehossa tapahtuu ja keskitytään aistimaan laulajan ilmaisuun liittyviä yleisempiä laatuja. Nämä laadulliset seikat liittyvät laulajaan (ja kuulijaan) kokonaisina kehollisina olentoina, ne eivät liity pelkästään esimerkiksi äänihuuliin, huuliin tai ääniväylään.

Empaattiseen kuuntelemiseen liittyy laulajan äänen välittämän kehollisen liikkeellisyyden ymmärtäminen omalla keholla. Tällöin keskityn kuuntelukokemuksessa siihen, miten oma kehoni reagoi laulajan ääneen, miten se ymmärtää laulajan äänen synnyttävät liikkeet. Voidaan ajatella, että laulajan aloittaessa laulutulkintansa alkaa koko kappaleen läpi jatkuva *virtaus*, jossa laulajan äänellään luoma kehollinen hahmo elää laulamaansa läpi supistuen ja laajentuen, kiihtyen ja rauhoittuen, tullen lähemmäksi ja etääntyen jne. Laulajan ääni viestii, että tämä hahmo on välillä läsnä, välillä poissa, joskus ehkä kauempana, joskus lähempänä, toisinaan välinpitämätön, toisinaan kiivas, seuraavassa hetkessä ehkä jo lempeä. Se, millaisia kehollisia laadun muutoksia tähän virtaukseen liittyy on se, mitä empaattisessa kuuntelemisessä myötäelän. Empaattisen kuuntelemisen avulla paikallistan kappaleesta kohdat, jotka erityisesti liikuttavat minua. Näin löytyvät kohdat, joissa kehoon kytkeytyvät merkitykset ovat (minulle tässä kuuntelukokemuksessa) vahvoja. Tällaisissa kohdissa on jotain sellaista, joka saa minut kuulijana erityisellä tavalla havahtumaan. Jollekin toiselle kuuntelijalle nämä havahtumisen kohdat saattaisivat olla toiset, mutta tämän kyseisen luennan, laulajan ilmaisun ymmärtämisen prosessin kannalta juuri nämä kohdat ovat tärkeitä.

Seuraavaksi lähden kuljettamaan artikkelin alun junamatkan kuunteluelämyksen kappaleen loppuosaa empaattisen kuuntelemisen kautta kohti analyysia. Kappaleen sanat kokonaisuudessaan ovat seuraavat:

AKVAARIO

Olin en kukaan
Käyden lävitse tätä aikaa
Nyt yksin seisahdun
Muista en mitään laisinkaan
Kuin uinuessain
Liu'un yötä vasten
Sulaa minuutein
Ohitse kaiken
Olenko laisinkaan
Astunut tähän maailmaan
Jossa muut tanssivat hetken taikaa
(fermaatti)

Miksi muut
Miksi minä en
Miksi tällä puolen sitä tiedä en
Akvaarioni kultainen tää
Takaa lasin likaantuneen nään
Näen sen jossa ole en
Näen sen johon kuulu en
(*lyhyt välike*)

En tiedä kuinka kävi näin
Kuinka ymmärsin kaiken vääripäin
Mitä tahdoin
Sitä olemassa ollut ei
Mitä näin näkymätöntä kai
Mitä sain kangastuksia onnen
Nyt seisahtunut olen katolle harjan
Vain katson taivaan tuulta
Lentoa linnun joka kotiinsa palaa
(*fermaatti*)

Vain katson taivaan tuulta
Lentoa linnun joka kotiinsa palaa
Maailman kangastuksien takaa
Maailman kangastuksien takaa
(*kosketinsoitinsoolo*)

Akvaario-kappaleen sanat kokonaisuudessaan (Kuusumun profeetta 2001b). Omat lisäykset kursivilla, alleviivattu kohta tarkastelussa myöhemmin, lihavoitu fraasi tarkemmassa analyysissä myöhemmin.

3. Empaattisessa kuuntelemisessa saadun ymmärryksen kielellistäminen

Kuuntelukokemuksessa on oma järjestyksensä, omaa maailmansa suorastaan. Tämä maailma tai järjestys ei ole tuotavissa koskaan kokonaan kielellä toimivan maailmamme tai kielen järjestyksen piiriin. Jotakin jää aina yli. Olennaista onkin siis se, mitä seikkoja kokemuksesta aletaan jäsentää kielellisiksi ilmauksiksi ja miten. Kokemuksen kielellistäminen on jo sen tulkinnan ensimmäinen vaihe. Tämä kielellistäminen puolestaan mahdollistaa laajemmat yhteisöllisen tason tulkinnat. Se, minkälaisin käsittein tai minkälaisella kielellä lähdän kokemustani purkamaan vaikuttaa siihen, millaiselta kokemus alkaa tarkemmin ottaen vaikuttaa lukijalle sekä myös itselleni. Timo Klemolan (2005: 11–12) mukaan fenomenologinen kuvailu on luonteeltaan aina myös kaunokirjallista ja metaforista. Hän muistuttaa, että tässä kohtaa on oltava varovainen, ettei kuvaukseen tule kirjoitettua enempää, kuin mitä kokemuksessa itsessään on (ibid.).

Otan tässä tarkempaan tarkasteluun lyhyen pätkän ”Akvaario”-kappaleen loppuosasta (ks. alleviivatut säkeet yllä olevasta sanoituksesta). Tämä kohta nousee kuuntelukokemuksessa erityisellä tavalla merkitykselliseksi. Laulaja

laulaa: "Vain katson taivaan tu(u)lta, lentoa linnun, joka kotiinsa palaa." Tätä seuraa pitkältä tuntuva tauko, jossa ehdin huokaista ulospäin, kuin päättyvän laulun loppuksi (ensimmäisellä kuuntelukerralla tosiaan luulin kappaleen päättyvän tähän). Tämän jälkeen ehdin hengähtää syvään sisäänpäin täyttyänsä ilmalla, rintakehän auetessa vapaasti. Juuri tällä sisään huokauksen laajimmalla hetkellä tapahtuukin niin, että kappale jatkuu. Vatsanpohjassa tuntuu siltä, kuin saisin odottamatta mutta pehmeästi ilmaa siipieni alle. Tästä alkava fraasi, "Vain katson taivaan tuulta", tuntuu korkealta ja hieman huojuvalta lentokaareltai maiseman poikki. Siinä on jotain tavoittamatonta, joka karkaa pois. Fraasin loppuosa tuntuu siltä kuin siinä olisi jonkin tunteen viimeinen lii kahdus tai kuin linnun lennon viimeinen siivenisku.

Aluksi empaattisen kuuntelemisen kielellistäminen on metaforisten häivähdyksien esiin tuomista kuuntelukokemuksesta. Laulajan ilmaisun laadut ja virtaavuus tulevatkin kohdennetuksi ja kielellistetyksi tiedoksi aluksi tällä tavoin häivähdyksinä sieltä täältä. Keholla ymmärretyt kokemukselliset määreet on liitettävä jotenkin kieleen niin, että niistä voi tulla muiden kanssa jaettava artikuloitetta. Ensimmäinen askel tässä on kehollisesta ymmärryksestä kumpuavien seikkojen nostaminen esiin dynaamisten adjektiivisten luonnehdintojen ja metaforien avulla. Yllä olevassa tekstissä tällaisia olivat muun muassa: "odottamatta mutta pehmeästi ilmaa siipieni alle", "korkea, huokuva lentokaari", "tavoittamatonta, joka karkaa pois" ja "tunteen viimeinen lii kahdus".

Kokemuksessani eri seikoilla ei ole suoraa ja ongelmattonta kiinne kohtaa sanojen maailmaan tai siihen maailmaan, jossa merkityksiä syntyy viittaamalla. Toisin sanoen kokemuksella ei ole suoraa kiinne kohtaa siihen maailmaan, jossa on erillisiä seikkoja, jotka näyttävät viittaavan toisiinsa. Esimerkiksi elämyksellisessä kokemuksessa tämä viittaaminen on joka tapauksessa turhaa, koska kaikki on jo/yhä yhtä. Empaattisen kuuntelun kokemukselle on myös ominaista, että ero sen välillä, mitkä asiat ovat laulajan äänessä olevia ja mitkä taas kuuntelijan kehon kokemuksessa olevia seikkoja on hämärää. Tämä johtuu siitä, että kokemuksen fokus on juuri niissä laadullisissa seikoissa, jotka läpäisevät sekä laulajan, tämän äänen että kuuntelijankin. Kirjoittaessa on kuitenkin tehtävä valintoja. Sanonko esimerkiksi laulajan äänen välittämän "tunteen viimeisen lii kahduksen" olevan laulajan äänessä vai minussa itsessäni? Ja jos päädyn jälkimmäiseen ratkaisuun, kuinka tarkkaan minun on määriteltävä, missä kohtaa kehoani tunnen tämän "lii kahduksen"? Tutkijan on mietittävä tässä kohtaa, mitä hän haluaa sanallisella ilmaisullaan nostaa esille. Lukijan hukuttaminen loputtomaan kuvailuun ei palvele välttämättä työn tarkoitusta.

4.–5. Analyyttinen kuunteleminen ja analyttisessä kuuntelemisessä saadun ymmärryksen kielellistäminen ja nuotintaminen

Myös analyttiseen kuuntelemiseen liittyy kokemus, vaikka tätä kokemusta sinänsä ei lähestyttäisi. Analyttisessä kuuntelemisessä koen laulajan äänen tiettyjen valmiina olevien käsitteiden (esim. käheys, narina jne.) läpi. Analyttisen kuuntelemisen merkitys on siinä, että se tuo tarkemmin tietoisuuteen niitä

kuuntelemisessa usein vaille tiedostamista jääviä mikrotason tapahtumia, jotka kuitenkin vaikuttavat kuuntelukokemukseeni. Esimerkiksi fonetiikan transkriptioita tehdessä voi oppia huomaamaan pieniäkin äänteiden muutoksia. Korva harjaantuu yhä tarkemmaksi. Kyse onkin siitä, mihin syvyyteen analyysin avulla kannattaa porautua niin, ettei se mene ohi tai läpi sen, mitä sillä yritettiin tavoittaa. Kartoitan analyttisellä kuuntelemisellä niitä kohtia laulajan ilmaisusta, jotka ovat nousseet merkityksellisinä esille empaattisen kuuntelemisen puolella. Pohdin sitä, mitkä ovat niitä laulajan ilmaisussa olevia, minua liikuttavia konkreettisia seikkoja, joihin voin tietoisesti tarttua analyttisen kuuntelemisen avulla. Analyttinen kuunteleminen alkaa, kun alan miettiä, mitä täsmällisiä seikkoja haluan tuoda aineistosta esille. Tässä kohtaa hyödynnän vokologian, fonetiikan ja musiikintutkimuksen opettamia kuuntelemisen tapoja.

Kysymys kuuluu: Mitkä tekijät laulajan ilmaisussa voivat olla luomassa niitä tunteita, joita olen lähestynyt edellä esitettyjen metaforien avulla ("korkea", "huojuva" "lentokaari", "tavoittamaton", "pois karkaava", "viimeinen liikahdus")? Analyttisen kuuntelun perusteella esiin nousee ainakin seuraavia seikkoja: Laulaja laulaa aiemminkin saman fraasin, mutta siinä melodialinja lähtee laskemaan "taivaan"-sanan ensimmäisellä tavulla. Tällä kertaa melodia lähtee sen sijaan nousemaan saman sanan toisella tavulla. Koska kuunnella asioiden aina suhteessa edellä kuultuun, tässä fraasissa tulee tunne, että melodia lähtee yllättäen lentoon (metafora: lentokaari) sen sijaan, että se toistuisi samanlaisena (laskevana) kuin aiemmin. Myös aiemmin kuvaamani tunne, että "saan odottamatta ilmaa siipieni alle", voi liittyä tähän. Lentokaaren huojuvuus puolestaan liittyy laulajan ääneen, jonka sävelkorkeus huojahdelee tässä hieman holtittomasti mikrointonaation²⁸ tasolla. Tavoittamaton ja poiskarkaava voivat liittyä laulajan äänen "ohenemiseen" fraasin korkeassa osuudessa (äänteet ovat suppeat ja ääni vuotoinen). Ääni tuntuu olevan ikään kuin laulajallekin lähes tavoittamattomissa (niin korkealla, vrt. lentokaaren korkeus). Tästä luonnehdinnasta voisi tulla mielikuva, että laulaja jotenkin epäonnistuu ilmaisussaan. Tässä käy kuitenkin täysin päinvastoin: laulajan äänen kontrolloimattomuus ja hapuilevuus luo onnistuneesti tulkinnallisia merkityksiä. Poiskarkaavuus voi liittyä myös siihen, että laulaja laulaa "tuulta"-sanan huolimattomasti, sana ikään kuin karkaa laulajan suusta. (Kuulin tämän sanan ensimmäisillä kuuntelukerroilla "tuulta"-sanana, enkä varmasti vähiten sen vuoksi, että elämyksellisellä kuuntelukerralla satuin katsomaan auringonlaskun "tuulta" junan ikkunasta.) Fraasin lopussa tapahtuva "viimeinen liikahdus" voi liittyä laulajan äänenkorkeuden äkilliseen liukumiseen tai koukkaamiseen alaspäin viimeisen sanan viimeisellä tavulla.

Analyttisessä kuuntelemisessä kiinnitän huomiota ainakin seuraaviin seikkoihin: laulajan äänen laatu, äänteiden laatu, rytmitys (esim. suhde kappaleen pulssiin), melodia ja (mikro)intonaatio. Näitä elementtejä otan tarkempaan käsittelyyn erityisesti, jos jossain niistä tapahtuu huomiota herättävää muutosta tai jos niissä on jokin erityislaatuinen piirre: esimerkiksi jos laulaja laulaakin

²⁸ Johan Sundberg (1987: 146) tarkastelee laulun intonaatiota kahdella tasolla. Makrotasolla on kyse kappaleen varsinaisesta melodiasta ja mikrotasolla pienemmistä säveltason vaihteluista laulajan äänessä.

jossain kohtaa käheämmällä äänellä kuin muutoin. Tärkeää on myös huomata koko ajan, mistä laulaja laulaa, mitä sanoja hän laulaa milläkin tavalla. Toisin sanoen pidän mielessä koko ajan myös sen, miten laulaja kertoo laulun tarinan, millaisia äänellisiä keinoja hän käyttää ja miten tämä kertomisen tapa vaikuttaa minuun kuulijana. Analyyttinen kuunteleminen voi tarkentua hyvinkin pieniin yksityiskohtiin. Sellaisiin, jotka normaalissa kuuntelemisessä jäisivät vaille huomiota (mykän tiedon alueelle), mutta jotka yhtä kaikki vaikuttavat kuulijaan kokemuksen kokonaisuudessa. Laulaja voi esimerkiksi hyvin pienillä mikroajan-käytöllisillä seikoilla luoda tunnetta kiirehtimisestä, jarruttamisesta, vapaudesta jne.²⁹

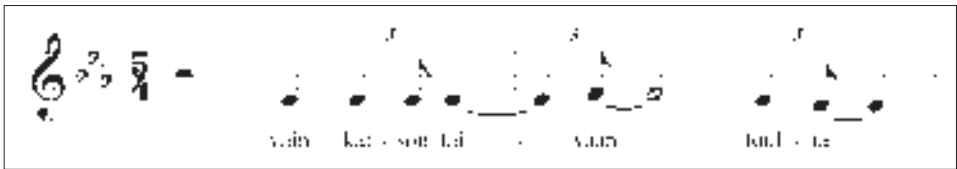
Nuotintaminen tarkoittaa tässä työssä sekä musiikillisten (melodia, rytmi) että äänteiden ja äänen laatua tarkastelevien transkriptioiden tekemistä. Ideana on kuitenkin aina ensisijaisesti analysoida kuultua materiaalia, ei nuotinnusta. Nuotinnus tosin auttaa kuuntelemaan yhä tarkemmin, joten tässä mielessä se myös kietoutuu tiiviisti kuuntelemisen käytäntöihin. Nuotinnusten avulla tarkennan aiemmissa kohdissa kielellistämiäni seikkoja. Nuotinnuksenkin ongelmana tosin on, että se ei pidä sisällään sitä monimuotoisuutta, joka musiikissa kuultuna on.³⁰ Tässä vaiheessa täytyy myös pitää varansa, ettei tule otettua nuotinnuksesta mielenkiintoisia seikkoja tarkasteluun ilman, että ne tulee testatuksi kuunnellen koko keholla empaattisesti. Tarkoitus ei ole spekuloida, mitä nämä materiaalissa analyttisesti kuullut seikat (esim. äänenlaadun muutokset) voivat kehollisella tasolla merkitä ilman, että niiden toimivuutta ja merkityksenannon juuria testataan kokemalla ne omalla keholla.³¹ Nuotinnus on äärimmäinen keino pysäyttää äänen virtaus ja tehdä siinä olevista yksityiskohdista hallittavia ja osoitettavissa olevia objekteja. Nuotinnuksen perimmäinen tarkoitus tässä työssä onkin juuri aiemmissa kohdissa esittämiäni väitteiden tarkentaminen ja niiden osoittamisen mahdollistaminen.

Miten sitten esittää visuaalisesti ne seikat, jotka haluan nostaa kuullusta materiaalista esille? Joskus perinteinen nuottikuva tai foneettiseen transkriptio täydennettynä kehittelemilläni äänenlaatuja kuvaavilla merkeillä toimii hyvin. Joskus taas saattaa käydä niin, että kuuntelukokemuksessa tärkeiksi nousevat seikat eivät tule tarpeeksi selkeästi tällaisesta nuotinnuksesta esille. Esimerkiksi, jos teen edellisessä kohdassa analysoimastani "Akvaario"-kappaleen fraasista perinteisen musiikillisen nuotinnuksen, se näyttää seuraavanlaiselta:

²⁹ Muusikon mikroajankäytöstä ks. Kurkela 1991.

³⁰ Don Ihde (1986: 43) pitää jopa uhkana sitä, että kuullun loputon visualisointi voi muuttaa meidät epäherkiksi kuullun itsensä moninaiselle rikkaukselle.

³¹ Viimeistään nuotintamisen vaiheessa kuuntelemiseen tulevat mukaan myös menetelmät, joita kutsun *hidastetuksi empaattiseksi kuuntelemiseksi* sekä *hidastetuksi analyttiseksi kuuntelemiseksi*. Ensimmäisessä kuuntelen ja imitoin laulajan ilmaisu omalla kehollani hitaasti ymmärtäen liikkeiden luonteet. Jälkimmäisessä huomio on laulajan äänen yksityiskohdissa, esimerkiksi siinä, onko ääni nariseva vai käheä. Näissä kummassakin kohdassa kuuntelen tarvittaessa laulajan ilmaisu tietokoneelta myös hidastettuna.



Transkriptio 1. Perinteinen musiikillinen nuotinnus.

Tämä nuotinnus suhteuttaa laulajan laulaman melodian (ainakin pääpiirteissään) mitattavissa olevaan hertsijärjestelmään. Tällainen nuotti voisi toimia preskriptiivisenä, esitystä edeltävänä ja ohjaavana nuotinnuksena. Kuka tahansa nuotinlukua osaava voisi ottaa ääniraudan avulla lähtösävelen ja laulaa tämän fraasin. Mutta preskriptiivisyys ei ole tässä tärkeää. Tärkeämpää on deskriptiivisyys, kuvailevuus – ja sekini nimenomaan kuuntelukokemuksessa tärkeiksi nousseiden seikkojen näkökulmasta. Jos tätä nuotinnusta katsoo, ei siinä näy juurikaan empaattisessa kuuntelussa esiin tulleita ”korkeutta”, ”huojuvuutta”, ”lentokaarta”, ”tavoittamattomuutta”, ”poiskarkaavuutta” ja ”viimeistä liikahdusta”. Seuraavassa nuotinnuksessa esitän samasta fraasista tarkemmin aikaan sidotun äänen ja äänteiden laatuja kuvaavan transkription. Myöskään siinä ei tule visuaalisesti esiin *kokemukselliseen* kehoon kytkeytyvä metaforinen taso (vibraton merkitsemistapa tosin antaa viitteitä tähän suuntaan). Pikemminkin siinä tulee esiin *fysiologiseen* kehoon liittyviä seikkoja, kuten se, että laulajan suuntelo on madaltunut ja sen vuoksi äänteet (vokaalit) ovat suppeampia jne.

Merkkien selitykset:

- (n) = kuulumaton tai lähes kuulumaton äänne
- s — = äänteiden suppeus (suuntelo madallettu)
- o — = äänteiden pyöreys (huulet pyöreänä)
- = vuotava ääni (ilmaa karkaa äänihuulten välistä)
- ~~~~ = vibrato (äänenkorkeuden mikrotason vaihtelu)

Transkriptio 2. Äänteet³² ja äänenlaadut sekä (mikro)ajankäyttö. Ylimmällä rivillä pystyviivoin kappaleen aika 8-osakestoin, sen alla laulettu sanat (jotka viittaavat löyhästi myös itse äänneisiin), äänteiden erityisyyttä kuvaavat merkit (s- ja o-) sekä kahdella alimmalla rivillä äänenlaatua kuvaavia merkkejä.

Näiden edellä esitettyjen transkriptioiden tekeminen ja niihin liittyvien yksityiskohtien kuuntelemisen opetteleminen on tärkeä vaihe työssäni. Näiden nuotinnusten avulla voin viedä kuuntelemistani kohti niitä yksityiskohtia, jotka yhdessä muodostavat laulajan tulkinnan laajemmat linjat. Kahdesta aiemmasta transkriptiosta poiketen seuraavassa olen pyrkinyt tuomaan esille empaattisen kuuntelun kokonaisuutta, niin että se olisi suhteessa laulajan ilmaisun kuultuun

ja kokemukselliseen avaruuteen pikemmin kuin ulkoapäin etukäteen määriteltyyn sävelkorkeuksien, äänteiden, äänenlaatuojen jne. avaruuteen.



Transkriptio 3. Empaattisen kuuntelun pohjalta laadittu transkriptio.

Tein tämän transkription "lennossa", kuunnellen samalla fraasia tietokoneelta. Kuuntelin fraasia yhä uudestaan ja uudestaan, välillä normaalinopeudella ja välillä hidastettuna. Piirsin kuulemaani laulajan fraasin olemusta niin monta kertaa, kunnes olin päässyt mielestäni tarpeeksi lähelle sitä, mitä koin. Toisin sanoen kytkeydyin laulajan ilmaisuun empaattisesti kehollani ja yritin parhaani mukaan välittää sen liikkeellisen laadun oman kehoni kautta viivaksi paperille. Aluksi oman kehoni totunnainen tapa tehdä oli pinnassa – viivoista tuli liian siistejä ja sulavia. Jonkin ajan kuluttua paneutuessani yhä paremmin laulajan olemisen tapaan viivaan alkoi muodostua myös rosoa ja hapuilevuutta. Oman kehoni rajoitteet olivat kuitenkin koko ajan vastassa: en ole kuvataiteilija enkä täten ole harjaannuttanut kynäkättäni kovin herkäksi. Aluksi oli myös vaikeaa piirtää transkriptiota, jossa ei ole mitään "järkeä", jossa en juurikaan kierrätä piirtämiäni asioita tietoisesti mieleni kautta paperille vaan pikemminkin annan kehoni piirtää suoremmin sen, mitä se kokee.³³

³² Aiemmista analyyseistani (Tarvainen 2004, 2005 ja 2006) poiketen en käytä tässä International Phonetic Alphabet -järjestelmän mukaista foneettista transkriptiota. Kyseinen järjestelmä on hyvin laaja ja tarkoitettu mahdollistamaan minkä tahansa maailman kielen äänteiden kuvaamisen. Sen tekemisen taito on myös vaikea oppia ja ylläpitää. Lisäksi muille musiikintutkijoille viralliset foneettiset merkit eivät välttämättä kerro paljoakaan. Koska työssäni on olennaista tarkastella juuri yhden laulajan ja yhden tulkinnan äänneissä tapahtuvia muutoksia, olen lähtenyt kehittämään omaa (IPA:sta vaikutteita saanutta) merkitsemistapaa, jossa äänteiden erityislaatu (verrattuna saman laulajan muiden vastaavien äännteiden laatuihin) tulee esille laulettuun sanan alle kirjattavilla lisämerkeillä. Varsinkin suomenkielisen materiaalin, jossa sanat lausutaan lähes niin kuin ne kirjoitetaan, tarkastelussa tämä voi olla toimiva ja havainnollinen tapa. Tavoitteena on myös luoda tähän työhön riittävä systeemi, jonka toteuttaminen onnistuisi normaalilla tietokoneen merkistöllä.

³³ Populaarimusiikin tutkimuksen puolella on aiemminkin etsitty vaihtoehtoisia tapoja toteuttaa transkriptio. Esimerkiksi Richard Middleton on kehittänyt musiikillisiin eleisiin pohjautuvaa nuotintamista artikkelissaan "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap" (Middleton 2000: 104–121). Katso myös Aho (2005). Päivi Järviö on työssään kehittänyt samantyyppistä kokemukseen perustuvaa notatoimisen tapaa kuin tässä esittämäni.

6. Empaattisen ja analyttisen yhdistäminen

Todellinen dynaaminen tarkastelutapa mahdollistuu vasta, kun empaattisen ja analyttisen kuuntelun juonteet yhdistyvät. Jos katsotaan empaattisen kuuntelukokemuksen metaforia, ne eivät läheskään kaikki ole dynaamisia kuvauksia. Niillä pikemminkin ikään kuin hapuilin jotain kuuntelukokemuksessa tärkeäksi osoittautunutta tasoa. Vasta tarkastelun tason tarkentuessa ja siirtyessä kohti analyttista, alkaa tekstiin tulla *tapahtumien kuvaamisen* dynaaminen sävy.

Laulaja on laulanut aiemmin fraasit: "Vain katson taivaan tuulta", "lentoa linnun, joka kotiinsa palaa". Tämän jälkeen kappale tuntuu loppuvan, mutta jatkuukin yllättäen pitkän fermaatin jälkeen bassolla soitetulla kohotahdilla. Kappale saa yllättäen ilmaa siipiensä alle, kun laulaja aloittaa fraasinsa seuraavan tahdin kolmannella neljäsosalla (ks. Transkriptio 1). Verrattuna aiempaan vastaavaan fraasiin tässä fraasissa kaikki äänteet jäävät suppeammiksi (ks. Transkriptio 2). Kuulostaa siltä kuin laulaja jännittäisi suuonteloaan matalammaksi. Ääni ei saa täyteläisyyttä enää suuontelon pehmeistä kudoksista vaan pikemminkin soi nyt "kovaseinäisemmässä" tilassa. Ääni jää ohueksi ja siinä kuuluu koko fraasin matkan vuotoisuutta (ks. Transkriptio 2). Tästä tulee ääneen tietty hapuileva ja hauras tuntu. "Vain"-sana muodostaa fraasiin ensimmäisen kokemuksen kaartamisesta ylöspäin (ks. Transkriptio 3). Tämä siitäkin huolimatta, että laulajan äänenkorkeus ei tässä muutu. Tämä kehollinen tuntuma voi tulla siitä, että laulaja avaa suuonteloaan hieman avoimemmaksi "a"-äänteessä ja madaltaa suuonteloaan taas "i"-äänteessä. Avoimella äänteellä tuntuu olevan enemmän tilaa ylöspäin. Keho ymmärtää sen tällaisena kumpumaisena linjana ylöspäin.

"Katson tai-" -tavut muodostavat rytmisesti kolme peräkkäistä pienempää ylöspäin kohoavaa kokemuksellista linjaa (ks. Transkriptio 3). Tässä taas avoimemat vokaalit ovat tuomassa ylöspäistä, avartuvaa tuntua ja konsonantit sekä suppea i-vokaali taas tunteen kaartamisesta alaspäin. Avoimissa vokaleissa myös äänen voimakkuus hieman kasvaa. "Taivaan"-sanan pitkällä "i"-äänteellä laulaja ikään kuin ottaa vauhtia lentokaareen, joka kohoaa melodian noustessa ylös saman sanan "-vaan"-tavulla. Kun tässä kohtaa vertaa perinteistä musiikillista nuotinnusta (ks. Transkriptio 1) kokemukselliseen transkriptioon (ks. Transkriptio 3) voidaan huomata, että laulajan äänenkorkeus tuntuu nousevan korkeammalle kuin mitä perinteinen musiikillinen nuotinnos antaisi ymmärtää. Tämä johtuu luultavasti siitä, että laulajan laulaessa suuontelo madallettuna ja huokoisella äänellä f1-sävelessä soiva ääni tuntuu siltä kuin laulaja joutuisi kurottamaan siihen – ääni on ikään kuin tähän (suuontelon) supistuneeseen tilaan nähden liian korkea. Myös äänen huokuva ja melko epäsäännöllinen vibrato lisää tätä huovuuden, korkeuden ja tavoittamattomuuden tuntua.

Fraasin viimeinen sana ("tuulta") laskeutuu melodialtaan ja tuntumallisestikin alemmas. Sanan viimeisellä "aa"-äänteellä tapahtuu mielenkiintoinen äänenkorkeuden koukkaaminen alaspäin. Tämä lopettaa fraasin niin, että tuntuu kuin laulaja lopettaisi kurottamisen ja päästäisi irti. Ääni pongahtaa alaspäin kuin maan vetovoiman vetämänä. Tämä on tässä fraasissa tulkitun lentokaa-

ren lopetus. "Tuulta"-sanan toista "u"-äännettä tuskin kuuluu (eli laulaja laulaa äänteen lyhyehkönä). Samoin edellisen sanan ("vain") "n"-äänne jää lähes kuulumattomiin. Nämäkin luovat tuntumaa tavoittamattomuudesta, jostakin, josta ei saa oikein otetta. Sanat ikään kuin lipeävät laulajan suusta ulos ennen kuin laulaja on ehtinyt lausua ne. Sanan "tuulta" symbolinen merkitys jopa hämärtyy tässä: onko se tuulta vai tulta?

Käytännön tutkimustyössä empaattinen ja analyttinen ote vuorottelevat ja toimivat myös rinnakkain. Kun materiaalia käy useita kertoja läpi kuunnellen, imitoiden ja nuotintaen eri tavoin, tutkijan analyttinen tulkinta syvenee ja tarkentuu koko ajan. Teoreettisesti tarkasteltuna empaattinen ja analyttinen kuunteleminen ovat jatkumo. Alla olevaan taulukkoon olen poiminut tärkeimpiä seikkoja, jotka kuvaavat näitä kuuntelemisen tapoja.

Empaattinen kuunteleminen	< jatkumo >	Analyttinen kuunteleminen
Koko keholla kuunteleminen, aistiminen.		Keskittyminen kuultuihin seikkoihin. Huomio korvissa.
Kokemus. Miltä se (laulajan ilmaisu) tuntuu?		Määritelmä. Mitä kuulen?
Avainkohtien löytäminen materiaalista. Seikat, jotka liikuttavat minua. Sensitiivisyys.		Miten se (laulajan tulkinta) on rakentunut? Millaisia elementtejä se sisältää?
Läsnäolo, virtaus.		Lineaarisuus. Nuottinnuksen ja sanojen käyttäminen juonen rakentamisessa. Juonen avulla kuvataan, mitä laulajan äänessä ajallisesti tapahtuu.

Taulukko 3. Empaattisen ja analyttisen kuuntelemisen piirteitä.

Empaattisessa kuuntelemisessä huomio on siis koko kehossa, kun analyttisessä kuuntelemisessä se on korvissa (tai pikemminkin siinä, mitä kuullaan). Empaattinen kuuntelu mahdollistaa läsnäolon ja virtauksellisuuden ymmärtämisen – laulajan alati muuntuvan olemisen tavan aistimisen ja tätä kautta myös laulajan äänellään välittämien asenteiden ja (tunne)merkitysten kehollisten juurien ymmärtämisen. Analyttinen kuunteleminen puolestaan mahdollistaa kuullun suhteuttamisen äänentuoton fysiologisiin juuriin. Samalla analyttisen kuuntelun kuvaaminen mahdollistaa fysiologisten tapahtumien hahmottamisen lineaarisesti juonena, johon empaattisen kuuntelun metaforiset luonnehdinnat voivat liittyä kiinteästi (esim. "äänihuulet aukeavat paukahtaen ja ääni jatkuu haparoivana äänihuulten värähdellessä epäsäännöllisesti"). Analyttinen kuunteleminen liittyy kuullun myös laajempaan tutkimukselliseen kontekstiin. Se aktivoi meissä käsitteellisesti ja teoreettisesti aiemmin oppiamme asioita.

Voidaan ajatella, että ainakin tiedemaailmassa analyttisen kuuntelun avulla kuullut seikat ovat niitä, joissa eri kuuntelijoiden on helpompi olla samaa mieltä (esim. "tässä kohtaa laulajan ääni on käheä" tai: "sävelkorkeus nousee e1:stä f1:seen"). Näitä seikkoja voidaan jopa todentaa tietokoneavusteisin mittauksin.

Kuinka jaettu ja subjektiviisiä empaattisen kuuntelun avulla esiin saadut seikat sitten ovat? Kuuntelutin nuotinlukua ja laulamista taitamattomalle tuttavalleni analysoimani fraasin ja annoin hänen eteensä sekä perinteisen nuottikuvan että empaattisen kuuntelun perusteella tekemäni transkription. Kun pyysin häntä valitsemaan kuulemaansa paremmin kuvaavan näistä, hän valitsi jälkimmäisen. Myöhemmin keskustelin analysoimastani laulajasta erään toisen, laulamista taitamattoman ihmisen kanssa. Hän totesi heti: ”Ai, se laulaja, joka laulaa usein niin, että sillä on kieli ylhäällä lähellä kitalakea niin, että sen ääni kuulostaa erikoiselta”. Hänellä oli selvä fysiologinen tuntuma siitä, että laulaja usein tosiaan käyttää tyylikeinonaan laulamista jollain tavalla madalletulla suuontelolla. Olisi-kin mielenkiintoista pohtia pidemmälle sitä, miten pitkälti ihmiset jakavat musiikin ja laulamisen kuuntelemiseen liittyviä kokemuksia – tai miten paljon nämä kokemukset voivat olla vain yhden ihmisen täysin subjektiviisiä kokemuksia.

Lopuksi

Pohdin tässä artikkelissa sitä, miten kuuntelija voi ymmärtää laulajan ilmaisua oman kehonsa liikesensitiivisyyteen nojaten. Toin esille musiikillisen ilmaisun ontologiaan liittyviä seikkoja (kehollisuus, liikkeellis-laadullisuus, virtauksellisuus ja haltuun ottavuus), jotka ovat mielestäni olennaisia lähdettäessä kehittämään kehollista laulun (tai musiikin) tutkimisen menetelmää. Tarkensin näistä erityisesti liikkeellis-laadullisuuden käsitettä, joka on työni kannalta keskeinen. Tein lyhyesti eron dynaamisen ja kategorisen lähestymistavan välillä ja kerroin, miten ne ovat työssäni läsnä. Tämän jälkeen kuljin läpi eri menetelmällisten vaiheiden elämyksestä empaattiseen kuuntelemiseen ja analyttiseen kuuntelemiseen. Samalla pohdin näiden kahden jälkimmäisen kuuntelemisen moodin kielellistämistä. Esittelin eri nuotintamisen tapoja: perinteisen musiikillisen nuotinnuksen, äänteitä ja äänenlaatuja kuvaavan nuotinnuksen sekä empaattisen kuuntelun pohjalta tehdyn nuotinnuksen. Lopuksi yhdistin empaattisen ja analyttisen lähestymistavan juonteet ja esittelin tutkimusmateriaalista, Mika Rätön laulutulkinnasta, tekemäni analyysin yhteenvedon, jossa empaattinen ja analyttinen näkökulma yhdistyivät.

Tutkimukseni ydinkysymyksenä on: Mikä on liikkeen rooli laulajan ilmaisussa? En tarkoita tässä nyt ainoastaan, miten liikkeellisyys tulee esille fyysisen kehoon liittyvän tiedon valossa, vaan myös miten se rakentaa kuuntelukokemuksessa ymmärrystä minulle aistivana ja kehollisena olentona. Taru Leppänen (2002: 8) kirjoittaa: ”Jos olemme kiinnostuneita siitä, mitä ja miten musiikki merkitsee, meidän tulee suhtautua vakavasti kuuntelemisen käytäntöihin. Jos kuuntelemisen käytännöt jätetään huomiotta, monet musiikin keskeiset merkitykset vääristyvät tai jopa häviävät ulottuviltamme.” Se, miten musiikintutkijana määrittelen kuuntelemisen kertoo myös paljon siitä, millainen on musiikkikäsitteykseni. Mitä pidän kuuntelemisen arvoisena? Mitä voin ylipäättään kuulla ja kokea musiikkina tai osana musiikkia?³⁴

Musiikintutkimuksen puolella on noussut kannanottoja kehollisen ja materiaalisen aspektin huomioimisesta tutkimuksessa (esim. Kontturi & Tiainen 2004). Varsinainen *kehollisesti* toteutettu musiikin tutkiminen ottaa huomioon myös sen seikan, että tutkija on itsekkin kehollinen, kokeva ja elävä ihminen. Tutkijalla on musiikista aina jonkinlainen kokemus, jonka pohjalle hän rakentaa väitteensä ja tulkintansa. Tässä mielessä kaikki tutkiminen on myös kokemukSELLISTA ja kehollista. Ajattelen kuitenkin, että kehollinen musiikin tutkiminen avaa ja valottaa tätä puolta tutkimusprosessista – ei siis jätä sitä pimentoon. Timo Klemola peräänkuuluttaa (Richard Shustermanin kirjoitusten pohjalta) tieteen tekemiseen varsinaisen kehollisen tiedon ja taidon lisäämistä, vaikka kyse olisi niinkin ei-keholliseksi mielletystä työskentelystä kuin filosofinen ajattelu (Klemola 2005: 277–278). Omalla kohdallani tämä on tarkoittanut juuri oman kehon kykyjen ja herkkyyden lisäämistä ja hyödyntämistä tutkimustyössä sekä pyrkimystä kielellistä kehollista ymmärrystä tieteen alueella ymmärrettäväksi puheeksi.³⁵

Tavoitteenani tässä artikkelissa oli analysoida laulajan ilmaisua niin, että kytkös kokemukseen ja kehoon ei katkeaisi. Onnistuinko tässä tavoitteessa? Kuten jo aiemmin mainitsin, ajattelen, että itse musiikki voi toimia maailman olemuksellisen puolen avaajana, kaiken turhan tiedon ja ennakkokäsitysten sulkeistajana. Näin ollen katson, että kuuntelu*elämys* on ”puhtain” vaihe työssäni. Samalla kun alan rajata kuunteluani tiettyihin seikkoihin tai kun alan tuomaan muualta (musiikintutkimuksesta, vokologiasta) oppimiani kuuntelemisen tapoja³⁶ mukaan työhöni, se alkaa värittyä ja kuormittua tiedolla, joka ei ole välttämätöntä elämyksen saavuttamiseksi. Ihminen voi kuunnella laulamista elämyksellisesti, vaikka ei tietäisi mitään musiikintutkimuksesta tai vokologiasta. Voidaan ajatella, että esimerkiksi vokologisessa kuuntelemisessa ovat keskenään ”dialogissa” laulajan äänen ja kuuntelijan kehon lisäksi myös se vokologinen etukäteistieto, joka kuuntelijalla on äänenlaaduista. Tämä tieto ikään kuin ohjaa kuuntelijan kehon ja laulajan äänen suhdetta. Rajaaminen puolestaan aiheuttaa sen, että yksittäinen seikka (esim. äänenlaadun muutos), tai joukko yksittäisiä seikkoja eivät enää aiheutakaan elämystä. Elämys syntyy niin monen kokemuksellisen säikeen yhdistymisestä, että niiden kaikkien esiintuominen niin, että ne säilyttäisivät tämän maagisen yhteytensä tai elämystä tuottavan verkostonsa, olisi

³⁴ Kysymykset musiikin olemuksesta eivät ole mitättömiä esimerkiksi kulttuuri-politiikan tai koulutuksen näkökulmasta. Tässä musiikintutkijoilla on mielestäni tärkeä rooli: tutkijoiden tulee tuoda esille monia erilaisia käsityksiä siitä, mitä musiikki voi olla ja miten se voi toimia. Tämä voi puolestaan rikastuttaa käsityksiämme siitä, miten musiikin opetusta tulisi toteuttaa tai esimerkiksi siitä, miten musikaalisuus voi ilmetä.

³⁵ Kehollisuuden ottaminen vakavasti vaatii tutkijalta uudenlaista suhtautumista tutkimustyöhön. Yleensä tutkimustyö tapahtuu pääosin istumalla näyttöpöydän ääressä, jolloin keho helposti muuttuu epäherkäksi lihasten toistaessa päivästä toiseen samanlaisia liikkeitä ja kehon ollessa paljon staattisessa tilassa, jolloin lihasten elastisuus vähenee. Tällaista työtä tehdessä saa tehdä paljon myös kehoa avaavaa työtä, jotta keho säilyttäisi esimerkiksi laulamiseen tai lauläänten kuuntelemiseen tarvittavan pehmeyden ja myötäelämiskyvyn.

luultavasti mahdotonta. Empaattisen kuuntelemisen rooli on tehdä mahdolliseksi tietoinen liikkuminen elämyksen ja analyysin välisessä hämärässä maastossa – siinä kohdassa, jossa kuunteleva kehoni tuntee liikahduksen ja jossa alan mieltä kielellistä ilmaisua tälle liikahdukselle. Näin empaattinen kuunteleminen ikään kuin toimii jarruna tai hidastajana, jotta en syöksyisi suinpäin analysoimaan, mikä tekijä kuunnellussa materiaalissa mahtoi aiheuttaa elämyksen. Sen sijaan saan aikaa tarkastella ensin elämyksen kehollista ilmenemistä tarkemmin ja kielellistä sitä. Vasta tämän jälkeen lähdän katsomaan, mitä sellaisia seikkoja analyttisen kuuntelemisen avulla voi materiaalista löytää, joilla olisi jokin perusteltu yhteys kokemukseeni. Tässä mielessä olen ainakin löytänyt tavan tavoittaa työssäni paremmin sitä kuuntelemisen kehollista ja kokemuksellista puolta, joka helposti jää pimentoon.

Lähteet

1. Analyysimateriaali

Kuusumun profeetta 2001a. Akvaario. Levyllä *Kukin kaappiaan selässään kantaa*. EKT-RO-011CD.

Kuusumun profeetta 2001b. Akvaario. Sanat. <http://www.moonfogprophet.com/kukin.html> (Luettu 9.5.2007.)

2. Kirjallisuus

Aho, Marko 2005. Laulu Irenelle: Olavi Virta, eleet ja tulkinta. *Etnomusikologian vuosikirja* 17, 72–93.

³⁶ Eikö elämyksellinen kuunteleminenkin ole sitten opittua? Se voi olla opittua, mutta se ei ole samalla tavoin hallittavissa kuin muut kuuntelemisen muodot. Voin päättää, että nyt kuuntelen musiikkia analyttisesti ja voin tehdä näin lähes milloin tahansa saaden analyysituloksia ja oivalluksia aikaan. Mutta jos päätän kokea elämyksen musiikkia kuunnellessa, mitä todennäköisemmin epäonnistun tässä yrityksessäni. Tässä mielessä elämyksellinen kuunteleminen eroaa tietoisesti opituista ”hallittavista” kuuntelemisen muodoista. Entä missä mielessä empaattisessa kuuntelemisessä tapahtuu sulkeistamista? Enkö pikeminkin ala jäsentää ja tuoda käsitteellistä tietoa osaksi kokemusta lähtiessäni pois elämyksestä ja suunnatessani empaattisen kautta kohti analyttistä? Onko menetelmäni siis päinvastainen kuin fenomenologinen menetelmä, jossa pyritään vähitellen karsimaan käsitteelliset ennako-oletukset kokemuksesta? Juha Torvisen näkemyksen mukaan myös fenomenologisen tutkimuksen tulee ottaa huomioon aikaisempi tutkimus ja sijoittautua tutkimukselliseen kontekstiinsa, jotta tutkimukseen vaikuttavat ennako-oletukset olisi paremmin tunnistettavissa. Näin voidaan mm. välttää tutkimuksen ajautuminen liialliseen subjektiivisuuteen. Oman tutkimuksen näkeminen osana muuta tutkimusta ja suhteessa tähän selkeyttää myös tutkijan omaa positiota. (Torvinen 2007: 10–11.)

- Aksnes, Hallgjerd 1998. Music and its Resonating Body. Gino Stefani – Eero Tarasti – Luca Marconi (toim.) *Musical Signification: Between Rhetoric and Pragmatics*. Bologna: CLUEB, 173–182.
- Clifton, Thomas 1983. *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Dunn, Leslie C. & Nancy A. Jones (toim.) 1994. *Embodied Voices. Representing female vocalicity in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erkkilä, Jaakko 1995. Musiikkipohjaiset tunteet ja musiikkiterapia. Jaakko Erkkilä & Yrjö Heinonen (toim.) *Avaa mielesi musiikille! Kohti tutkimuspohjaista musiikkiterapiaa*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 13. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 75–136.
- Gozelanczyk, Edward Jacek – Piotr Podlipniak – Ilona Laskowska 2007. Singing as a Form of Human Emotional Communication. Esitelmä tapahtumassa CIM07 Singing, 3rd Conference on Interdisciplinary Musicology, 15.–19.8.2007, Tallinna, Viro.
- Heinämaa, Sara 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hytönen, Elina 2006. Ammattimuusikoiden flow-kokemuksia jazzissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 18. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 59–76.
- 2007. *Professional Musicians' Flow-Experiences in Jazz*. Julkaisematon lisensiatintutkimus. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Ihde, Don 1986. *Consequences of Phenomenology*. Albany: State University of New York Press
- Järviö, Päivi 2006. The Life and World of a Singer: Finding My Way. *Philosophy of Music Education Review* 14 (1), 65–77.
- Keil, Charles 1994. Motion and Feeling through Music. Charles Keil & Steven Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press, 53–76.
- Klemola, Timo 2005. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Kontturi, Katve-Kaisa & Milla Tiainen 2004. Taiteentutkimus ja materiaalisuuden haaste. Feministisiä suunnanavauksia. *Kulttuurintutkimus* 21 (3), 17–27.
- Kurkela, Kari 1991. *Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 5. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurkela, Kari 1997. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Laitinen, Heikki 2003. Rock taiteena, taidemusiikki elämänmuotona. Heikki Laitinen, *Iski Sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Toim. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Leppänen, Taru 2002. Hiljaiset kohteet ja korvaton tutkija. Kuunteleminen musiikkitieteellisesti orientoituneen musiikintutkijan metodina. *Etnomusikologian vuosikirja* 14. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 7–20.
- Lewis, Michael 1998. Music and peak experiences: An empirical study. *Mankind Quarterly* 39 (2), 203–224.
- Lång, Markus 1995. Samastuminen taiteen vastaanoton ongelmana. Erytistarkastelun kohteena säveltaide. *Musiikki* 3, 249–280.
- Middleton, Richard 2000. Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. Richard Middleton (toim.) *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 104–121.
- Monni, Kirsi 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.

- Parviainen, Jaana 2002. Kinesteettinen empatia. Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.) *Kokemus. Acta Philosophica Tamperensia* vol. 1. Tampere: Tampere University Press, 325–347.
- 2006. *Meduusan liike. Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudemus.
- Rechartd, Eero 1991. Minuuden kokeminen musiikissa. *Musiikkitiede* 2, 19–33.
- 1998. Musiikin kokemus mielen eheyttäjänä. *Musiikki* 4, 394–403.
- Seeger, Charles 1977 [1958]. Prescriptive and Descriptive Music Writing. Charles Seeger, *Studies in Musicology 1935–1975*. Berkeley: University of California Press, 168–181.
- Sheets-Johnstone, Maxine 1999. *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2007. Barthes, ääni-kieli ja musiikki. Harri Veivo (toim.) *Vasarinta/resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Helsinki: Helsinki University Press, 54–73.
- Sokolowski, Robert 2000. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- Sundberg, Johan 1987. *The Science of the Singing Voice*. Illinois: Northern Illinois University Press.
- Tarvainen, Anne 2004. Laulaminen liikkeenä. *Musiikin suunta* 3, 5–15.
- 2005. "Between Me and Myself": Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaaleessa *Undo*. *Musiikki* 3, 66–91.
- 2006. Käheys. Laulajan äänenlaadun tarkastelua fysiologisesta, kokemuksellisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta. *Etnomusikologian vuosikirja* 18, 77–108.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Imatra: International Semiotics Institute, Semiotic Society of Finland.

FM Anne Tarvainen (anne.tarvainen@rokki.net, www.runko.net) valmistelee tällä hetkellä väitöskirjaa Tampereen yliopiston Musiikintutkimuksen laitoksella. Työn aiheena on laulajan ääni ja ilmaisu kuuntelijan kehon kokemuksessa. Tarvainen on myös laulaja ja toiminut laulun opettajana.

From Experience to Analysis: the bodily and motion based aspects of listening to a singer's expression

In this article Anne Tarvainen presents a theory of how a listener understands a singer's expression with his/her own body. Tarvainen sees music as being something that actualizes itself in listener's (or singer's/player's) body. Singer's body movements give birth to a singing voice and its qualities. Listener understands and makes singer's expression meaningful to him/herself from this body based level. From this point of view, music can be seen as something that actually

moves a listener. The concept of motion based quality refers to the vital affective (Stern 1985) level of being and experiencing. Tarvainen approaches this phenomenon by developing some dynamic ways of analysing singer's voice and expression. Empathetic and analytic listening complement here each other. Experience-based, phonetic, vocological and musicological knowledge is used to find out the way in which singer's expression is made meaningful by a listener. In this process the sensitive body of the researcher is the most valuable device to make the process of listening and bodily based meaning formation visible.

Olemisen soinnit

– Heideggerilainen tulkinta musiikin ja äänen merkityksistä
Terrence Malickin elokuvassa *The New World*¹

Susanna Välimäki

Ihmisen luontosuhteen ongelma, alkuperäisen luontokokemuksen näivettyminen tekniseksi luontosuhteeksi, on eurooppalaisen ajattelun suuri hoitamaton (parantumaton?) sairaus.
(Pauli Pylkkö 2005: 58.)

Elokuva filosofiana ja soivana taiteena

Tarkastelen artikkelissani Terrence Malickin ohjaaman elokuvan *The New World* (2005) soinnillisia ulottuvuuksia. Tarkastelen elokuvaa sen ääniraidan eli musiikin ja äänen kannalta ja ääneen lasken kuuluvaksi myös puheen soinnilliset eli ”musiikilliset” ulottuvuudet. Tarkasteluni ei ole kuitenkaan ääneen ja musiikkiin rajoittuvaa vaan pyrkimykseni on nimenomaan tulkita *The New World* -elokuva kokonaisuutena sen äänellisten ja musiikillisten ratkaisujen avulla. Malickin elokuvan suhteen tämä on vähintään yhtä tarkoituksenmukainen ratkaisu kuin mitä olisi ankkuroida elokuvan kokonaistulkinta tavanomaisemmin käsikirjoituksen ja kuvallisten ratkaisujen mykkään tarkasteluun. Malick on ohjaaja, jonka elokuvissa ääni ja musiikki toimivat vähintään yhtä tärkeinä dramaturgian osina kuin kuva tai vuorosanojen sanalliset sisällöt². Malick on niin ”äänellinen” ja ”musiikillinen” elokuvaohjaaja, että hänen elokuviaan voisi jopa lähestyä äänitaiteena, jossa on kuvaraita mukana.

Malick on myös poikkeuksellisen filosofinen elokuvaohjaaja. Mutta tämäkään ei vielä riitä määrittämään lähestymistapaani Malickiin, sillä lisäksi hän on erityisen heideggerilainen elokuvaohjaaja. Tarkoitukseni onkin tarkemmin sanottuna tarkastella sitä, miten ääni ja musiikki toimivat *The New World* -elokuvan filosofisessa avautumassa, joka on tulkittavissa Martin Heideggerin (1889–1976)

¹ Kiitän Reijo Kupiaista ja Juha Torvista artikkelin käsikirjoituksen kommentoinista. Juha Torvista, Max Rynnästä ja Tarja Knuutilaa kiitän myös Malickia, Heideggeria, elokuvaa, filosofiaa, teoriaa, taidetta ja ulkoakateemisuutta koskevista keskusteluista.

² ”Vuorosanojen sanallisilla sisällöillä” viitataan siihen, että vuorosanat ovat myös ääntä eli niillä on sanallisten merkitysten ohella soinnillisia merkityksiä.

tiettyjen teemojen elokuvalliseksi esitykseksi. Nämä teemat koskevat olemista ja kieltä – olemisen unohtamista ja runollista kieltä sen uudelleen kysymisen herättäjänä. Ennen kaikkea viitataan Heideggerin (2001a [1926]) näkemykseen runoilijan tehtävästä ns. puutteenalaisena aikana.³ Näkemykseen liittyvät myöshäisen Heideggerin pohdinnat paitsi olemisesta, kielestä ja runoudesta myös ihmisen ja luonnon suhteesta teknologisen ajattelun hallitsemassa modernissa vieraantuneisuuden maailmassa (Heidegger 1994 [1953]; 1996 [1936]; 2000c [1938]; 2001b [1947]; 2001d [1951]; 2003 [1951]).

Heideggerin filosofian vaikutuksesta Malickin elokuvaan kertoo elokuvien ohella Malickin ura filosofina ja Heidegger-tutkijana ja -kääntäjänä ennen elokuvaohjaajaksi alkamistaan.⁴ Malickin elokuvien perusteella on oikeutettua sanoa, että Malick siirtyi tekemään filosofiaa elokuvalla eli hän kaappasi elokuvan filosofiansa välineeksi (vrt. Furstenau & MacAvoy 2003: 174–175; Cavell 1979: xiv–xvi; vrt. myös Critchley 2002). Kuten runous Heideggerille, elokuva toimii Malickille filosofian jatkeena.

Kyse ei siis ole vain siitä, että Malickin elokuvat ammentaisivat filosofiasta, vaan ne tekevät filosofiaa elokuvan keinoin. Elokuva toimii havainto- ja merkkijärjestelmänä eli kielenä, joka avaa ontologisia, eksistentiaalisia, eettisiä ja epistemologisia teemoja. Kuten Marc Furstenau ja Leslie MacAvoy (2003: 175) ovat tuoneet esiin, Malickin elokuvat usuttavat tutkivaan, arvostelevaan ja pohtivaan vastaanottoon. Niiden luonne ei ole väittävä vaan kysymyksiä asettava. Tässä mielessä ne to-

³ Idean tulkita Malickia puutteenalaisen ajan runoilijana olen velkaa Marc Furstenauille ja Leslie MacAvoylle (2003), jotka ovat tarkastelleet tätä ajatusta Malickin *Veteen piirretyn viivan* (1998) yhteydessä.

⁴ Illinoisin, Oklahoman ja Texasin öljykentillä ja maatiloilla nuoruutensa viettänyt Malick (s. 1943/1945) opiskeli filosofiaa Harvardissa (1961–1965), jossa hänen opinnäyttensä (1965) koski Heideggerin tietoteoriaa. Harvardissa hänen opettajanaan oli elokuvankin filosofiastaan tunnettu Stanley Cavell, joka myöhemmin ensimmäisenä (Cavell 1979: xiv–xvi) tarkasteli Malickia heideggerilaisena ohjaajana. Harvardin jälkeen Malick opiskeli Oxfordissa, jossa hänen opettajanaan oli Gilbert Ryle. Rylen kanssa Malickille tuli kertoman mukaan erimielisyyksiä hänen Heideggerin, Søren Kierkegaardin ja Ludvig Wittgensteinin maailmakäsityksiä koskevasta väitöskirjastaan, joka Ryllelle ei näyttänyt tarpeeksi ”filosofisena”, ja lopulta Malick lähti Oxfordista väittelemättä. Hän siirtyi takaisin Yhdysvaltoihin ja toimi filosofian opettajana Massachusetts Institute of Technologyssa (MIT) vuoden 1968. Vuonna 1969 julkaistiin hänen englanninosa Heideggerin teoksesta *Vom Wesen des Grundes* (engl. *The Essence of Reasons*, 1969 [1929]), jonka hän oli aloittanut käytyään tapaamassa Heideggeria Saksassa 1960-luvun puolivälissä. Kaksikielinen laitos sisältää myös Malickin esipuheen ja kriittiset kommentit ja selitykset. Samana vuonna (1969) Malick jätti akateemisen filosofian ja siirtyi opiskelemaan elokuvaa American Film Instituteen. (Walker 1975: 82; Critchley 2002; Furstenau & MacAvoy 2003: 174–175; Patterson 2003: 3; Sterritt 2006.) Yli kolmekymmentävuotisen uransa aikana Malick on ohjannut vain neljä pitkää elokuvaa: *Julma maa* (1973), *Onnellisten aika* (1978), *Veteen piirretty viiva* (1998) ja *The New World* (2005). Malickista on vaikea saada tietoja (jopa hänen syntymävuodestaan ja -paikastaan esiintyy kirjallisuudessa hieman eri versioita); hän elää julkisuudesta vetäytyneenä eikä anna haastatteluja tai kommentoi elokuviaan mitenkään.

teuttavat perinteisen ja kenties ensisijaisimman filosofian tehtävän: elokuva argumentoi tavalla, joka vaatii vastaanottajalta vastetta eli synnyttää vuoropuhelun elokuvan ja vastaanottajan välille (ibid.). Tämäkin on perin heideggerilaista: Heideggerille filosofia ei ole propositionaalisten väitteiden tai vastausten esittämistä vaan ajattelun liikkeelle saattamista, missä pysyvää on ”ainoastaan kysymisen aloittaminen aina uudestaan” (Luoto & Backman 2006: 9; vrt. Heidegger 2002 [1964]: 55; Kupiainen 1991a: 11). Samalla Malickin elokuvissa filosofinen kysyminen on laajentunut koskemaan elokuvaa itseään: osoittaessaan länsimaisen ajattelun ja metafysiikan umpikujia Malickin elokuvat herättävät kysymyksiä myös siitä, mitä ja miten elokuva on – ja toisin päin. Itseensä kääntyneen, refleksiivisesti elokuvan olemusta pohtivan metatasonsa vuoksi Malickin elokuvissa metafyyminen ja elokuvallinen representaatio vertautuvat toisiinsa, kuten Stanley Cavell on tuonut esiin (1979: xv–xvi; ks. myös Furstenau & MacAvoy 2003: 175–176). Tällaista ajatuksellista taustaa vasten lähestyn *The New Worldia* filosofian tilassa aukeavana runollisena projektina. *The New World* käsittelee länsimaista ajattelua ja kulttuuria – heideggerilaisittain sanottuna *ymmärtämisen puitteita* tai *olemisen nymmärryksiä*⁵ – tavalla, joka pyrkii herättämään toisenlaista filosofis-runollis-kokemuksellista ajatteluntapaa kuin mitä rationaalisen ja kanonisoidun akateemisen filosofian kirjoitettu argumentaatio edustaa.⁶ Elokuvallinen filosofia, jonka argumentit ovat muille kielille (merkkijärjestelmille) kääntymättömiä, haastaa kielen välineellisyydestä riippuvaisten sosiaalisten instituutioiden (kuten tieteen tai akateemisen filosofian) valta-aseman (vrt. Morrison & Schur 2003: 96).

Malickin elokuvien heideggerilaisuutta on jonkin verran tarkasteltu tutkimuskirjallisuudessa (Cavell 1979: xiv–xvi; Furstenau & MacAvoy 2003; Morrison & Schur 2003: erit. 67–73, 97–101; Gargett 2007; Morrison 2007). Filosofinen lähestymistapani on velkaa Cavellin (1979: xiv–xvi) ja Furstenaun ja MacAvoyin (2003) tavoille tarkastella Malickin elokuvia heideggerilaisena elokuvana. Jatkan tätä aiempaa linjaa laajentaen sitä kahdelle aiemmin käsittelemättömälle alueelle, *The New World* -elokuvaan sekä musiikkiin ja ääneen. Aiemmat Malickin elokuvien filosofiset tarkastelut ovat kohdistuneet ennen kaikkea Guadalcanalin taisteluita kuvaavaan *Veteen piirrettyyn viivaan* (*The Thin Red Line* 1998) sekä jossain määrin myös *Julmaan maahan* (*Badlands* 1973) ja *Onnellisten aikaan* (*Days of Heaven* 1978). *The New World* on tuoreudestaan johtuen jäänyt vielä vähälle huomiolle (vrt. kuitenkin Morrison 2007).

Malickin elokuvia filosofisesti lähestyneet kirjoittajat eivät ole kuitenkaan tarkastelleet elokuvien soivia ulottuvuuksia siitä huolimatta, että ääni ja musiikki on keskeinen osa Malickin elokuvallista filosofiaa. Ylipäätään Malickin elokuvaan kohdistuneessa tutkimuksessa musiikin ja äänen tarkastelu on jäänyt vähälle, vaikka ohjaajan erityinen kiinnostus elokuvan soivia ulottuvuuksia kohtaan onkin tunnettua ja usein todetaan.⁷ Tilanne on yksi esimerkki elokuvatutkimuksen piintyneiden, elokuvan äänimaailmaa ja musiikkia aliarvioivien ennakkoluulo-

⁵ Esim. Heidegger 1994 [1953].

⁶ Tähän tulkintaani on sysäyksenomaisesti vaikuttanut Max Rynänen (2008) luento ”Pier Paolo Pasolini mediafilosofina” sekä Juha Varton (2003) artikkeli Pasolinin elokuvista todellisuutta tutkivana runollis-filosofisena projektina.

jen hallitsevuudesta. Ennakkoluuloissa ei sinänsä ole mitään ihmeellistä, sillä ne ovat osa länsimaista kulttuuria kaikessa kokonaisuudessaan ja historiassaan luonnehtinutta tapaa asettaa yleensä näköaisti ja visuaalisuus kuuloaistin ja auditiivisuuden yläpuolelle. Näkö/kuulo (visuaalisuus/auditiivisuus) muodostavat länsimaiselle ajattelulle tyypillisen, sortavan rakenteen sisältävän käsiteparin, joka ilmentää ankaraa arvojärjestystä siten, että käsiteparin arvostetumpi jäsen määrittyy suhteessa vastakohtaiseen ja vähemmän arvostettuun "toiseen" (esim. mies/nainen, heteroseksuaali/homoseksuaali). Näkö (visuaalisuus) on koettu tärkeämmäksi ja se on perinteisesti liitetty järkeen ja tietoon, ja kuulo (auditiivisuus) taas on yhdistetty tunteiden ja aistillisuuden "hämärälle" ja vähemmän arvostetulle alueelle. (Vrt. Välimäki 2008: luku 1.)

Pyrin artikkelillani vastustamaan tällaista kaavamaisesti kuuloa ja auditiivisuutta sortavaa ajattelua. Haluan edistää äänen emansipaatiota eli itsenäistymistä ja vapauttamista muulle merkityksenannolle *alistetusta* asemasta audiovisuaalisessa kulttuurissa, sen tutkimuksessa sekä kulttuurissa ylipäätäänkin. (Vrt. Välimäki 2006a: 6–7; 2008: luku 1.) Esimerkiksi Malickin elokuvissa ääni ja musiikki eivät ole huomaamatonta taustaa tai kuvaa tukeva lisä vaan vähintään yhtä keskeinen filosofisen poetiikan osa kuin kuva tai vuorosanojen sanalliset sisällöt.

Itse asiassa elokuvan filosofisten teemojen kuuntelu musiikista ja äänisuunnittelusta elävöittää myös klassisen kysymyksen musiikin ja filosofian suhteesta. Musiikki on oivallinen filosofisten teemojen rakentaja juuri tämän perinteen takia eli siksi, että se on länsimaisessa perinteessä usein koettu aineettomaksi, poikkeuksellisen abstraktiksi ja erityisen selittämättömäksi. Musiikilla on ollut länsimaisen ajattelun historiassa usein tällainen merkitys jonkin korkeamman järjestyksen ilmentäjänä ja jopa filosofian "korkeampana" muotona. Tämä historia kaikuu Malickin elokuvien tavassa ilmentää filosofista kysymistä musiikilla. Kaiulla on myös Heideggerin olemisen kysymistä olemisen *kuunteluna* korostavan filosofian takia omat yläsävelensä.

Toisaalta myös musiikintutkimuksen piirissä elokuvamusiikkia – äänisuunnittelusta puhumattakaan – on kauan aliarvostettu tutkimuskohteena. Se taas heijastaa paitsi modernistista absoluuttisen musiikin ideologiaa ja infantiilia kuvitelmaa siitä, ettei "tosi musiikki" ole kosketuksissa muihin merkkijärjestelmiin, myös järjenvastaista välinpitämättömyyttä ympäröivästä kulttuurista eli siitä tosiasiasta, että elokuva on nykymusiikin valtalaji ja -media. Musiikintutkimuksen tulisi tarttua audiovisuaaliseen nykyculttuuriin yhtä hanakasti, painokkaasti ja keskeisesti kuin media-, elokuva- ja visuaalisen kulttuurin tutkimus.

Oma tarkasteluni kiinnittyy tutkimuksellisesti ja teoreettis-metodologisesti ensinnäkin juuri siihen elokuvamusiikin ja audiovisuaalisen mediamusiikin⁸

⁷ Ääntä tai musiikkia ovat Malickin elokuvissa tarkastelleet muun muassa Anne Latto (2003), James Wierzbicki (2003), Richard Power (2003) ja Michel Chion (2004). Olen itse tarkastellut toisaalla *Veteen piirretyn viivan* äänisuunnittelua ja musiikkia, lähinnä sodanvastaisuuden ja transsendentaalisen filosofian näkökulmista (Välimäki 2008: luku 6).

⁸ Olen käsitteen velkaa Antti-Ville Kärjälle (esim. 2005: 45).

nykytutkimukseen, joka korostaa äänen ja musiikin roolia elokuvan merkityksenannossa ja ylipäätään audiovisuaalisessa nykykulttuurissa sekä tarkastelee musiikillisia sisältöjä kuten mitä tahansa kulttuurista kuvastoa (esim. Brown 1994; Chion 1994 & 1999; Falck 1996; Buhler et al. [toim.] 2000; Kassabian 2001; Donnelly [toim.] 2001; Tagg & Clarida 2003; Donnelly 2005; Kärjä 2005 & 2006; Pekkilä 2007; Mera & Burnard [toim.] 2006; Richardson & Hawkins [toim.] 2007; Richardson 2008; vrt. Välimäki 2005a, 2006b, 2007 ja 2008). Audiovisuaalinen mediamusiikki muodostaa nykykulttuurimme suurimman musiikin lajin ja kentän. Musiikintutkimuksen pitäisi laajasti tutkia audiovisuaalista kulttuuria, sillä muuten sitä tutkivat vain alat, joissa äänen mykistäminen on hyväksytty metodinen ratkaisu.

Samalla haluan edistää sellaista musiikintutkimusta, joka mieltää tutkimuksensa laajasti äänellisen kulttuurin tutkimukseksi ja joka korostaa äänen merkitystä kulttuurissa ja subjektiivuudessa eli kaikessa merkityksenannossa mikä media tai merkkijärjestelmä ikinä sitten kyseessä onkin – onhan myös mykällä medialla äänelliset ulottuvuutensa (vrt. Välimäki 2006a: 7). Korostan siis kulttuurisen musiikintutkimuksen lähtökohtia ymmärtäen musiikintutkimuksen laajasti äänellisen kulttuurin tutkimukseksi.⁹ Musiikintutkijoiden olisi tutkittava audiovisuaalisessa mediassa sekä ylipäätään nykykulttuurissa, sen ohella mitä perinteisesti on kutsuttu musiikiksi, kaikkea äänellistä merkityksenantoa äänen *vertauskuvallisen* käytön ja toiminnan kannalta. Vertauskuvallisten (kulttuuristen) merkitysten tutkimisessa ääntä ja musiikkia onkin epätarkoituksenomaista ellei mahdotonta erottaa toisistaan, ja esimerkiksi monien elokuvien, nykymusiikin lajien, mediataiteen ja äänitaiteen kohdalla on pelkkä tutkijan valinta puhuako musiikista vai äänisuunnittelusta.¹⁰

Elokuvan, elokuvamusiikin ja elokuvan äänen filosofisessa tulkinnessa tutkimukseni nojautuu Heideggerin akateemisen filosofian kaanonissa vähemmän arvostettuun myöhäisfilosofiaan. Heideggerin filosofian musiikintutkimuksellisessa soveltamisessa lähestymistapaani on vaikuttanut Juha Torvisen (2007) heideggerilainen musiikin tarkastelu.¹¹ Torvinen soveltaa Heideggerin filosofiaa musiikintutkimukseen musiikin filosofian, estetiikan sekä fenomenologisen musiikintutkimuksen teoreettis-metodologisten ja tieteenfilosofisten kysymysten tasoilla. Lisäksi Torvinen soveltaa Heideggerin filosofiaa musiikintutkimukseen kulttuurifilosofisella ja musiikkianalyttisellä tasolla. Kaksi viimeksi mainittua tasoa ovat keskeisimmät omalle lähestymistavalleni,¹² joka ankkuroituu perus-

⁹ Tapaa voi verrata taidehistorian 1980-luvulta alkaneeseen tapaan puhua visuaalisen kulttuurin tutkimuksesta.

¹⁰ Äänisuunnittelusta ks. esim. Weis & Belton (toim.) 1992; Altman (toim.) 1992; Sonnenschein 2001.

¹¹ Heideggerilaisesta musiikin tutkimuksesta ylipäätään ks. Torvinen 2007: 13–14 ja 71–80. Taiteen tutkimusta ja estetiikkaa ajatellen Suomessa on vilkas Heidegger-tutkimus (ks. esim. Backman & Luoto [toim.] 2006). Sen painotus on kuitenkin Heidegger-eksegeetikassa ja yleisessä (taide)filosofiassa. Heideggerin filosofiaa tulkintateorianä käyttävät, tiettyjä taideteoksia, kulttuurisia tekstejä ja ilmiöitä tarkastelevat tutkimukset ovat harvinaisempia.

lähtökohdaltaan fenomenologisen musiikintutkimuksen ohella kulttuuriseen elokuvamusiikin tutkimukseen, joka ymmärtää musiikin ensisijaisesti kulttuuristen merkitysten rakentajaksi. Määrätyn soivan materiaalin merkityksenannon valaiseminen filosofisella tulkinnalla on musiikkianalyttisesti asennoituneessa ja etenkin ns. länsimaiseen taidemusiikkiin kohdistuvassa kulttuurisessa musiikintutkimuksessa yleinen menetelmä (vrt. ns. kritisismi),¹³ vaikka kriittiset kulttuuriteoriat – kuten esimerkiksi feministinen tai postkoloniaali teoria – ovatkin kulttuurisessa musiikintutkimuksessa filosofisia teorioita huomattavasti suosittuja (sikäli kun ne ovat toisistaan erotettavissa).

Heidegger on kulttuurisessa musiikintutkimuksessa harvinaisempi nimi kuin vaikkapa moni psykoanalyttinen, feministinen tai dekonstruktion filosofi. Tähän lienee syynä yksinkertaisesti Heideggerin filosofia ja sen fenomenologis-ontologinen luonne. Perustavana filosofiana Heideggerin ihmistä, olemista, kulttuuria ja kieltä koskevat näkemykset ylläpitävät välttämättä tiettyä kiistaa kulttuuriseen musiikintutkimukseen, jonka kieli- ja kulttuurikäsitteet perustuvat sosiaaliseen konstruktivismiin ja poststrukturalismiin. Tätä kiistaa ei ole kuitenkaan mahdollista tarkastella artikkelini puitteissa, vaikka se luonnehtii jossain määrin omaakin tarkasteluani. Yhdellä tasolla filosofinen teoria – tässä tapauksessa Heideggerin myöhäiset näkemykset olemisesta, kielestä ja runoudesta – toimii artikkelissani kriittisenä teoriana siinä missä jokin kulttuuriteoriakin eli kulttuurin semantiikkaa hahmottavana teoriana, jolla elokuvaa ja sen musiikillista ja äänellistä merkityksenantoa avataan ja tulkitaan. Mutta toisaalta lähestyn tarkastelemani elokuvaa todellakin filosofisena ja vieläpä fenomenologisena projektina, joka avautuu itse filosofian tilassa. Tällöin kysymykset kielestä, kulttuurista ja representaatiosta avautuvat uudelleen eikä niiden suhteen voi enää lyödä kantaa lukkoon. Vaikka siis lähdän kulttuurisen musiikintutkimuksen perusoletuksista, asettamani tutkimustehtävä johtaa tavallaan heideggerilaisittain (filosofiseen) ajattelun liikkeelle saattamiseen,¹⁴ koska tarkastelemani elokuva tekee niin, mikä nimenomaan on se elokuvan viesti, jota haluan tutkimuksessani tarkastella.

The New Worldia ja sen soivia ulottuvuuksia olisi mahdollista tarkastella myös muunlaisista heideggerilaisista näkökulmista kuin mitä artikkelissani tuon esille sekä ylipäättään muista filosofisista ja kulttuurisista näkökulmista. Esimerkiksi Henry David Thoreau ja Ralph Waldo Emersonin edustama amerikkalainen idealistis-metafyysinen ajattelusuuntaus, transsendentalismi, tarjoaisi toimivan tulkinta-avaimen elokuvan hehkuvaan luontorunouteen.¹⁵ Samoin Ludwig Wittgensteinin (Sterritt 2006), David Humen (Cousins 2007: 195–198) tai John

¹² Erityisesti lähestymistapaani on vaikuttanut Torvisen (2007: 185–191 ja luku 7) kulttuuri- ja musiikkianalyttinen tapa soveltaa Heideggerin teknologia-kritiikkiä ja käyttää musiikkianalyyysissa Heideggerin käsitteitä tulkinnallisina avaimina.

¹³ Ks. esim. Välimäki 2002.

¹⁴ Viittaan tässä jo aiemmin esiin tuomaani Heideggerin ajatukseen, jonka mukaan filosofia ei pyri niinkään vastauksiin kuin ajattelun muutoksiin (Heidegger 2002 [1964]: 55; Kupiainen 1991a: 11; Torvinen 2007: 248; Luoto & Backman 2006: 9).

Locken (Lehtonen 2006; Cousins 2007: 196) filosofia voisi avata elokuvaan kiinnostavia ulottuvuuksia. Kuitenkin mielestäni Heideggerin filosofia tarjoaa voimallisimman elokuvan kokonaistulkinnan mahdollisuuden ja kuulokulman sen soivaan poetiikkaan. Heideggerin filosofia ei ole vain toimiva tulkintakehikko kyseiselle elokuvalla vaan se tarjoaa myös näkökulman Malickin elokuvalliseen filosofiaan ylipäätään eli kyseisen ohjaajan elokuvalliseen ”kieleen”, estetiikkaan ja eetokseen.

130-minuuttisen elokuvan ääni- ja musiikkimaailma on niin runsas, ettei yhdessä artikkelissa voi keskittyä kuin sen joihinkin keskeisiin ja edustaviin piirteisiin ja kohtauksiin. Keskeisimmät elokuvan musiikit ovat Richard Wagnerin *Reininkullan* alkusoitto ja W. A. Mozartin pianokonserton nro 23 keskiosa. Nämä elokuvassa toistuvat musiikit toimivat sen filosofisten kysymysten kiteytyminä. Elokuvan alkuperäismusiikki, jonka on säveltänyt James Horner ja jota kuullaan elokuvassa paljon vähemmän kuin lainamusiikkia, ei saa elokuvassa samalla tavalla itsenäistä, kuulija-katsojan ajatteluun tunkeutuvaa roolia, minkä takia en sitä artikkelissani käsittele. Hieman kubrickmaiseen tapaan Malick syrjäytti suuret määrät Hornerin musiikkia elokuvan jälkituotantovaiheessa ja korvasi sitä Wagnerilla ja Mozartilla. Elokuvassa kuullaan myös Francesco Lupican ambienttyyppistä äänimaisema-musiikkia, joka on tuttua jo *Veteen piirretystä viivasta*. En myöskään käsittele elokuvan diegeettistä musiikkia, jota ovat Englannin hovissa kuultava ennallistettu renessanssimusiikki sekä R. Carlos Nakain tuotannosta peräisin olevat, Yhdysvaltain alkuperäiskansojen huilumusiikin katkelmat. Totean kuitenkin, että kaikkea musiikkia ja ääntä luonnehtii sama filosofinen estetiikka.

Kysymyksenasetteluni takia artikkeli sisältää laajoja osuuksia, joissa tarkastelen *The New World* -elokuvan filosofista sisältöä, heideggerilaisia teemoja ja Malickin heideggerilaista elokuvaestetiikkaa. Vaikka se voi tuntua lukijasta rasakalta ja pintapuolisesti vähemmän elokuvan musiikkiin tai äänisuunnitteluun liittyvältä, ovat nämä tarkastelut välttämättömiä kyseisen elokuvan musiikin ja äänisuunnittelun filosofisten (heideggerilaisten) merkitysten analysoimiseksi.

Kaksi maailmaa, kaksi olemisenymmärrystä

The New World -elokuva kertoo ensimmäisten brittiläisten saapumisesta Yhdysvaltojen nykyiseen Virginiaan vuonna 1607. Kaksi täysin erilaista kulttuuria ja maailmaa törmää toisiinsa, kun eurooppalainen – imperialistinen ja kolonialistinen – kulttuuri saapuu maahan, jota asuttaa pohjoisamerikkalainen alkuperäiskansa, powhatan-intiaaniheimo. Kohtaaminen johtaa selkkauksiin ja sotiin, ja powhatanit joutuvat vetäytymään uudisasukkaiden alkeellisen linnoituksen kehityksessä aggressiivisesti siirtokunnaksi ja Virginian Jamestowniksi.

¹⁵ Malickin elokuvien yhteyksiä transsendentalismiin ovat esitelleet esim. Salo (1999), Mottram (2003), S. P. Power (2003), Chion (2004: 13), Clarke (2006: 134–135) ja Välimäki (2008: luku 6).

Keskeinen hahmo on powhatan-heimon päällikön tytär, joka populaari-myologiassa tunnetaan Pocahontasin nimellä ja josta artikkelissani käytän nimeä Pocahontas tai Pocahontas/Rebecca (Q'orianka Kilcher).¹⁶ Pocahontasia kuvataan hänen kahden rakkaussuhteensa kautta. Ensimmäinen tapahtuu tutkimusmatkailija-seikkailija, kapteeni John Smithin (Colin Farrell) kanssa. Toinen suhde on avioliitto uudisasukas ja tupakkaviljelijä John Rolfen (Christian Bale) kanssa. Jälkimmäinen suhde vie Pocahontasin vierailulle Jaakko I (Jonathan Pryce) aikaiseen Englantiin, jonka näkökulmasta hän on eksoottinen kuulusuus, ”intiaaniprinsessa”, ja pariskunta osa siirtomaapoliittista propagandaa.

Powhatanien ja englantilaisten välille syntyy väistämättä ratkaisemattomia ristiriitoja, väkivaltaa ja taisteluita. Eurooppalainen kulttuuri voittaa taistelun maasta powhatanien, joiden maailmankuvaan ei kuulu omaisuuden käsite, joutuessa väistymään. Siirtolaiset muokkaavat ”uudesta” mantereesta ”vanhan” maailman (Euroopan) kuvan, konkreettisesti ja metafyyysisesti – siis maailman(kuvan) niin sosiaalisessa kuin kosmisessa mielessä. Uuden mantereen luonto on paratiisinomainen, mutta rikkauksia etsivien uudisasukkaiden ahneuden ajamissa käsissä luonto muuttuu nopeasti helvetiksi, ja ensimmäisten siirtolaisten elämä kuvataan shakespearemaisena rappion, sairauksien, lian, nälän, vitsauksien, kurjuuden, keskinäisten ristiriitojen, kateuden, kataluuden ja väkivallan värittämäksi. Itse asiassa brittiläisten leiri selviää ensin ylipäättään hengissä vain koska powhatanit auttavat heitä. Powhatanit taas kuvataan luonnon, toistensa ja ylipäättään maailmankaikkeuden kanssa sopusoinnussa eläväksi, viljelyä ja kalastusta harjoittavaksi yhteisöksi, jonka elämäntapa – toisin kuin brittiläisten – ei perustu omistamiseen.

Keskeistä näiden kahden kulttuurin vastakkaisuudessa on niiden erilainen suhde luontoon. Suhde luontoon ilmentää brittiläisten ja powhatanien olennaista eroa kulttuurin syvimmissä perustassa, perustavanlaatuisimmassa metafysiikassa, heideggerilaisittain sanottuna *olemisenymmärryksessä* eli suhteessa olemiseen ja maailmaan kokonaisuutena (esim. Heidegger 2000a [1927]). Uudisasukkaat edustavat omaisuudelle eli luonnon (rikkauksien) hallintaan perustuvaa teknologista maailmankuvaa ja powhatanit luonnon kanssa sovussa eli ns. alkuperäisessä luontosuhteessa elävää, ei-tekniistä maailmankuvaa. Kyseessä on todellakin kaksi erilaista *maailmaa*, ”vanha” (powhatanien alkuperäinen luontosuhde) ja ”uusi” (länsimainen tekninen kulttuuri) – siis maailmaa heideggerilaisessa olemisenymmärryksen mielessä eli siinä mielessä, miten maailma ja elämä jäsentyy kaikkein perustavimmalla tasolla. Tästä koko olemista ja suhdetta olevaan määrittävästä olemisenymmärryksestä ja maailma(nkuva)sta Heidegger (1994 [1953]) puhuu myös ajattelun *puitteena*. Heideggerin (ibid.) filosofian näkökulmasta brittiläisten olevaan pelkästään välineellisesti suhtautuvasta maailmasta olemisen on unohtunut kun taas powhatanien maailma vaalii olemista ja olevaa.¹⁷ ”Uusi maailma” elokuvan nimessä on ironinen, traaginen ja varsinkin

¹⁶ Elokuvasa ei puhuta Pocahontasista mutta lopputeksteissä hänet siksi nimitetään. Elokuvasa puhutaan muun muassa prinsessasta ja Rebeccasta. Hahmon nimeen, historialliseen henkilöön ja populaariin Pocahontas-myyttiin liittyviin ongelmiin palaan alaviitteessä 21.

filosofinen ilmaus; olihan powhatanien maailma ja manner (alkuperäiskulttuuri) tuolloin jo 15 000 vuotta vanha eikä siis kovinkaan ”uusi”.

On huomattava, että Heideggerin yhteydessä *teknologia*-termillä on erityinen merkitys. Reijo Kupiaisen (1991a: 8, alaviite 3) sanoin teknologia ”viittaa Heideggerilla kaikkeen, jossa tekniikan avulla saatu tieto käsitetään olevaksi”. Olemisenymmärryksenä ja ajattelun puitteena teknologia ei siis tarkoita koneita ja tekniikkaa, joiden hallinta elämässämme on vain teknologisen ajattelun puitteen seurausta, vaan ”tapaa, jolla oleminen nykyihmiselle paljastuu” (Vadén 2004: 21). *Ajattelun puite* taas siis tarkoittaa perustavaa olemassaolon jäsentymisen tapaa (vrt. Luoto & Backman 2006: 30), olemisenymmärrystä, pohjimmaista metafysiikkaa, jonka käsitteellisen ristikon läpi maailma hahmottuu ja joka siten määrää ihmisen suhteen maailmaan kokonaisuutena eli sen, miten maailma näyttäytyy eli ymmärretään. Se on siis olemassaolon ajattelullinen perusta, joka määrää ihmisen suhteen paitsi maailmaan kokonaisuutena myös luontoon, itseensä, muihin ihmisiin ja kieleen. Juuri ”puite” tekee maailmasta maailman.¹⁸

Hätkähdyttävinä *The New Worldissa* on nimenomaan se, miten se onnistuu esittämään kaksi kulttuuria täysin erilaista olemisenymmärrystä ilmentäviksi. Kulttuureilla on erilainen suhde maailmaan, kieleen, luontoon, asumiseen. Nämä erilaiset olemisenymmärrykset eivät ole käännettävissä toistensa kielille, koska kyse on perustavista maailman ja elämän hahmottamisen tavoista. Tätä ylittämätöntä eroa korostetaan elokuvassa muun muassa sillä, että powhatan-kieltä käytetään runsaasti englannin ohella sitä kuitenkin englanniksi kääntämättä (tekstittämättä). Ylittämätöntä eroa rakennetaan myös sillä, että powhatan-eita näytetään jatkuvasti eurooppalaisen kulttuurin järjestelmien keskellä mutta väistämättä täysin niiden ulkopuolelle jäävinä erilaisesta olemisenymmärryksestä johtuen. Tällainen esitys on esimerkiksi powhatan-mies englantilaisessa geometrisessa puutarhassa. Kyseessä on filosofisen idean – olemisenymmärryksen – elokuvallinen ilmaisu. Vastaamattomuudessaan ja vaikeudessaan tällaiset elokuvalliset, vastaanottajan tajuntaan porautuvat filosofiset kysymykset tuovat mieleen zenbuddhalaiset *koanit*. *Koan* tarkoittaa valaistumisen tiellä eteen päin sysäävää, käsitteellistä ajattelua murtavaa ja totunnaisen metafysiikan mullistavaa tarinaa, väitettä tai kysymystä, joka sisältää rationaaliselle ymmärrykselle tavoittamattomia ulottuvuuksia. Malick osoittaa koanimaisilla, käsitteellisillä, (elo)kuvallisesti toteutetuilla filosofisilla kysymyksillään, että ”itsestään selvät” ajattelutavat – metafysiikat, olemisenymmärrykset, maailmankuvat – ovat historiallisia ja että ne sulkevat kokemuksesta pois eli ajattelun(sa) ulkopuolelle toisia ajattelun ja olemisen tapoja (vrt. Luoto & Backman 2006: 35). Uudisasukkaiden ja alkuperäisasukkaiden metafysiikat ovat niin erilaiset, ettei oikeastaan voida edes puhua mistään vuorovaikutuksesta; kun havainto- ja kielijärjestelmät ovat

¹⁷ Heideggerin olemista kysyvä filosofia käsitteellistyy eri tavoin eri aikojen toisessa. Peruskysymys on kuitenkin aina olemisen (saks. *Sein*) ja olevan/olevien (saks. *Seindes*) välinen suhde; olemisessa on kyse ihmisen olemuksesta suhteena todellisuuteen (vrt. Kupiainen 1991a: 3).

¹⁸ Puitteesta Heideggerilla ks. Torvinen 2007: 189.

perustavanlaatuisesti erilaiset, on toisen kulttuurin toimia oikeastaan mahdollonta ymmärtää muuta kuin omasta väärinymmärtävästä – toisinjäsentävästä – näkökulmasta.¹⁹

Malickin elokuva ei selitä tapahtumia historialliselta kannalta, mutta elokuvan filosofista kokemusta syventää, jos vastaanottaja tietää, että elokuvassa kuvatut englantilaisten ja powhatanien selkkaukset ja sodat jatkuivat aikoinaan nelisenkymmentä vuotta ja niiden tuloksena alkuperäisväestö tuhoutui lähes täydellisesti. Itse asiassa vuonna 1610 alkaneissa sodissa oli lyhyt rauhan kausi ainoastaan hetken sen jälkeen, kun Pocahontas ja Rolfe avioituivat vuonna 1614.²⁰ Pahimmat alkuperäisväestön massamurhat tapahtuivat vuosina 1622 ja 1636. Vuoteen 1646 mennessä powhatanit olivat suurimmaksi osaksi tuhottu. Ajallisesti *The New World* -elokuvan historialliset tapahtumat loppuvat Pocahontasin kuolemaan Englannissa vuonna 1617.²¹

Elokuvassa kuultava, itäisiin algonkin-kieliin²² kuuluva powhatan-kieli kuoli 1700-luvun lopulla. Sitä ei siis *The New Worldia* tehdessä ollut enää olemassa vaan se rekonstruoitiin tieteellisesti Malickin toimeksiannosta.²³ (Hathaway

¹⁹ Heideggerin filosofian ja zenbuddhalaisen ajattelun yhteydet ovat osa vakiintunutta Heidegger-keskustelua. Ks. esim. Kupiainen 1991b.

²⁰ Elokuvassakin esiintyvä Pocahontasin ja Rolfen lapsi on muistutus siitä, että Virginian ja ylipäätään Amerikan ensimmäisten eurooppalaisten perheiden jälkeläisillä oli usein sekä eurooppalaiset että alkuperäisväestölliset juuret.

²¹ Yhdysvaltain tunnustaman, hallinnollisesti itsenäisen powhatan-kansan (*Powhatan Nation*) internet-sivuilla korjataan intiaanikulttuuria vääristelevää historiankirjoitusta ja populaaria Pocahontas-myyttiä, jota esimerkiksi Disneyn *Pocahontas*-elokuva (1995) toistaa. Sivustolla tuodaan esille, että ”Pocahontas” on liikanimi, joka tarkoittaa ”tuhmaa” tai ”hemmoteltua lasta”, ja että historiallisen ”Pocahontasin” oikea nimi oli Matoaka. Todellisuudessa vuonna 1612 seitsemäntoistavuotias Matoaka/Pocahontas vieraili brittiläisten linnoituksessa, jolloin englantilaiset ottivat hänet panttivangiksi ja pitivät häntä vankinaan yli vuoden. Vankeuden aikana hänestä kiinnostui 28-vuotias leskimies ja tupakkakaupan uranuurtaja John Rolfe. Brittiläiset määräsivät hänen vapauttamisensa ehdoksi, että hän nauttii Rolfen. Niinpä huhtikuussa 1614 Matoakasta/Pocahontasista tuli Rebecca Rolfe, ja pian avioparille syntyi poika. Keväällä 1616 perhe vieraili Englannissa osana kolonialistista propagandaa. Perhe lähti takaisin Virginiaan maaliskuussa 1617, mutta sairastunut Matoaka/Pocahontas/Rebecca poistettiin laivasta Gravesendissa, jossa hän kuoli 21-vuotiaana. Juuri Matoakan/Pocahontasin/Rebeccan sukupolven powhatanit kokivat kansansa hävityksen ja maansa anastuksen. Kaava toistui sittemmin koko Pohjois-Amerikan mantereella. (Crazy Horse 2008.)

Vaikka Malick pyrkii powhatanien mahdollisimman oikeudenmukaiseen ja historiallisesti realistiseen esittämiseen ja tuotanto on täynnä suorastaan mieli-puolisen tarkkaa historiallista rekonstruointia esimerkiksi kielen, asujen, kuvauspaikkojen ja lavastusten suhteen, *The New World* ei ole historiallinen vaan filosofinen elokuva, jonka käsikirjoitus sisältää filosofista runoutta ja siihen liittyviä tarina-aiheita, joilla ei aina ole historiallista pohjaa. Sellainen on esimerkiksi Pocahontasin ja Smithin rakkaussuhde.

²² Algonkinista käytetään myös muotoa algonquin.

2006; Boyle 2006.) Kuollut mutta ennallistettu kieli tarjoaa huiman filosofisen ikkunan menneisyyteen. Powhatan toimii erinomaisesti olemisenymmärryksen vertauskuvana juuri koska se on kuollut, kadonnut ja siten hyvin outo kieli. Mutta se toimii sellaisena erinomaisesti myös siksi, että se on soinnillisesti indoeurooppalaisista kielistä jyrkästi poikkeava ja kuulostaa useimman vastaanottajan korvissa paikoin eläinten ääntelylle monenmoisine haukahduksineen ja kirkaisuineen.²⁴ Powhatania luonnehtii myös monimutkainen verbijärjestelmä ja esimerkiksi eskimon tavoin polysynteettinen morfologia eli pitkät, lausetta lähenevät sanat. Se on siis ”tiivis” kieli, jossa on mahdollista sanoa yhdellä sanalla monta englannin sanaa vaativa ilmaus. Elokuvasa korostuneen erikoisen soinnillisuutensa, äänteellisyytensä ja luonteensa vuoksi se ilmentää hyvin Heideggerin näkemystä kielen kokemuksellisuudesta ja maanläheisyydestä: Tere Vadénin (2004: 24–25, 27) ilmauksia käyttäakseni ”kielen kääntymättömästä runollisesta ytimestä” ja ”kieliyhteisön käsitteellistämättömistä merkitysvirtauksista” eli siitä, miten kielikokemus ei ole jäännöksettömästi käännettävissä. Se, miten Heideggerille kieli on olemisen koti (esim. Heidegger 2001a [1926]: 129; 2001c [1950]: 190), tulee konkreettisesti esitetyksi myös esimerkiksi otoksissa, joissa englantia opetteleva Pocahontas lausuu powhataniksi sanoja ja mallaa niitä (tai niiden merkittyjä) samalla ruumiillaan (ruumiin/olevan kielellä) ja sanoo sitten sanat englanniksi. Toisaalta powhatan-kielen soinnillisuus ja sen sulautuminen powhatanien toiminnan ja luonnon ääniin toimii olemisenymmärryksen ohella myös kadonneen ajan eli 1600-luvun äänimaisemana. Powhatan-kielen ennallistamisen ohella elokuvaan luotiin myös sukupuuttoon kuolleen papukaijan (engl. *carolina parakeet*, lat. *conuropsis carolinensis*) ääntä.

Pocahontas toimii elokuvassa kahden maailman – olemisenymmärryksen – välittäjähahmona, sillä hän pystyy ylittämään kahden kulttuurin välisen rajan opettelemalla englantilaisten kielen ja tavat. Mutta samalla hän toimii kulttuurien välisen ratkeamattoman ristiriitatilanteen keskipisteenä ja herkemmän, teknologisesti heikomman kulttuurin alistumisen ja katoamisen symbolina. Pocahontasin elämä on vertauskuva siitä, mitä Pohjois-Amerikan alkuperäiskansoille tuli tapahtumaan, miten heidän paratiisinsa tuhottiin ja mitä Amerikalle kokonaisuudessaan tapahtui kolonialistisella ajalla: miten (alkuperäis)kulttuuri purkautuu asteittain ja on lopulta pakotettu muuttumaan ja sulautumaan uuden, imperialistisen valtakulttuurin mukaiseksi, koska se on ainoa tapa selvitä hengissä. Heideggerin filosofian näkökulmasta tulkittuna kyseessä on siirtymäinen luonnolle omistautumisesta eli olevan vaalimisesta luonnon teknologiseen eli hyväksikäyttävään omistamiseen. ”Olemisen paimenesta” (vrt. Heidegger 2000b [1946]: 70) on tullut luontoa hallinnoiva, muokkaava ja riistävä (ei-)ih-

²³ Rekonstruointia johti kielitieteilijä Blair Rudes. Tarkemmin tästä ks. Hathaway 2006; Boyle 2006. Samoin powhatan-yhteisön kylän, tapojen, ruumiin liikkeiden ja asusteiden rakentamisessa käytettiin arkeologista ja muuta tieteellistä ja tutkivaa tietämystä hyväksi.

²⁴ En ota tässä huomioon niitä harvoja elokuvan vastaanottajia, joille algonkin kielet ovat tuttuja.



Kuva 1. *The New World* (2005). Olemisenymmärryksen käsitteen elokuvallinen esitys: Powhatan Tomocomo (Raoul Trujillo) tarkastelee brittiläisten siirtolaisten linnoitusrakennelmia Mozartin pianokonsertton nro 23 hidasta osaa vasten.

minen. Kyseessä on todellakin ”uusi maailma”, koska mantereelle Euroopasta tuotu luontosuhde oli täysin uusi.

Malickin elokuva on filosofinen versio Uuden Maailman eli Amerikan (Yhdysvaltojen) synnystä, joka hahmottuu länsimaisen rationaliteetin suorittamaksi teknologiseksi räiskaukseksi. Samalla se on heideggerilainen analyysi ylipäätään uudesta ajasta. Kontekstina on 1600-luvun alku, jolloin todellisuuden objektiivoinnilla todellisuutta hallitsemaan pyrkivä moderni luonnontiede, länsimaisen metafysiikan viimeisin muoto, lähti nousuun (vrt. Kupiainen 1991a: 24–25). Tarina ja sen aihe – tulevan Yhdysvaltain Virginian uudisasuttaminen englantilaisten toimesta – on siis Malickille konteksti, näyttämöllepano, jossa tarkastella teknologian hallitsemaa modernia kulttuuria ja siihen liittyvää vieraantumisen tilaa. Pikemminkin kuin elokuvan päähenkilö Pocahontas on sen kosminen keskus. Heideggerin tavoin Malick hahmottaa länsimaisen ajattelun ”alkua”, jonka ytimessä on ihmisen luontosuhteessa tapahtuva muutos, siirtyminen olemisesta omistamiseen – teknologisen olemisenymmärryksen määräämään maailmasuhteeseen.²⁵

Itse asiassa jokainen Malickin elokuva käsittelee länsimaisen kulttuurin metafysiikkaa ja/eli modernin teknologisen yhteiskunnan syntyä amerikkalaisista mytologiaa vasten (vrt. Mottram 2003). Malick pohtii länsimaisen ajattelun ”syntyä” hahmottelemalla Amerikan myyttiseen historiaan pastoraalin eli idyllisen luontosuhteen lopun, luonnon teknologisen valjastamisen, kaupungistumisen, kansakuntaistumisen, teollistumisen, tuhoavan väkivallan ja ihmisen vieraantumisen olemisestaan – tapahtuu tämä sitten 1600-luvun eli uuden, modernin ja kolonialistisen ajan alun Virginiassa (*The New World*), 1910-luvun eli teollistumisen nousun ajan Chicagossa ja Texasissa (*Onnellisten aika*), maailmanlaajuisessa sodassa Guadalcanalilla vuonna 1942 (*Veteen piirretty viiva*) tai 1950-luvun eli kulutuksellisen massakulttuurin ajan alun Nebraskassa (*Julma*

²⁵ Tästä näkökulmasta Malickin elokuvat ovat myös kapitalismin kritiikkiä ja niitä voisi tulkita paitsi nykymarksilaisesta myös ekologisesta näkökulmasta.

maa). Kaikissa näissä elokuvissa luontoon tunkeutuu teknologisen ajattelun läpitunkema ihminen, mikä aiheuttaa luontoparatiisin menetyksen ja olemisen unohtamisen. Länsimainen sivistys ja moderni elämä näyttäytyvät väkivaltaisena tuhoavuutena. Tätä teknologisen olemisenymmärryksen hallitsemaa aikaa Heidegger (2001a [1926]) kuvaa myös käsitteellä *puutteenalainen aika*.

Puutteenalainen aika ja runoilijan tehtävä

Heideggerin käsitteillä sanottuna Malick kuvaa *The New World*issa puutteenalaisia aikaa, jota luonnehtii teknologinen ajattelun puite (Heidegger 2001a [1926]; 1994 [1953]). Teknologista ajattelun puitetta Heidegger hahmottaa useissa myöhäisissä kirjoituksissaan, ennen kaikkea artikkeleissaan ”Tekniikan kysyminen” (1994 [1953]), ”Wozu Dichter?” (2001a [1926], ”Mihin runoilijoita?”) ja ”Maailmankuvan aika” (2000c [1938]).²⁶ Heidegger osin muuntaa ja vaihtelee eri kirjoituksissaan niitä käsitteitä, joilla hän kuvaa länsimaisen metafysiikan teknologista ydintä, ja tulkitsen kyseessä olevan hieman eri painotuksin tehdyt analyysit ja käsitteellistämiset samasta asiasta. Niinpä teknologista ajattelun puitetta (tai olemisenymmärrystä) ja puutteenalaista aikaa luonnehtivat muun muassa tekniikan aikakausi, teknis-tieteellinen maailmasuhde, laskeva ajattelu, instrumentaalinen eli välineellinen kieli sekä olemisen unohtuminen.²⁷

Teknologisessa ajattelun puitteessa kaikki oleva nähdään pelkästään välineellisesti eli aina tiettyä tarkoituserää ja käyttöä varten. Luonto ja ihminen merkitsevät vain hyödynnettävää raaka-ainetta: hallittavaa, muokattavaa ja hyväksikäytettävää varantoa. Tämä teknologinen maailmasuhde määrää koko kulttuuria, kieltä ja ihmisten välistä vuorovaikutusta. Ihmisen suhde olevaan on välineellisen ajattelun määrittämää eli asentamista ja hallitsemista. (Heidegger 1994 [1953]: 31–39; Torvinen 2007: 185–190; Luoto & Backman 2006: 30.)

Teknologisen ajattelun puitteen hallitsemassa maailmassa ihminen on unohtanut olemisen ja suhteensa olevaan; hän on menettänyt olemisen mielen. Ihminen on unohtanut, mitä merkitsee olla ihminen: ihminen, jonka yhteys olemiseen yhdistää hänet kaikkiin muihin oleviin. Toisin sanoen ihminen on vieraantunut ns. perustasta, luonnosta, ihmisydestä, toisista. Seurauksena on hävitys ja puute. Ihmiset kuolevat, maa arpeutuu. (Heidegger 1994 [1953]: 31–39.) Juuri tätä *The New World* kuvaa brittiläisen siirtokunnan syntyminen

²⁶ Käytän Heideggerin kirjoituksesta suomenkielistä nimeä silloin, kun kirjoituksesta on suomennos olemassa. Jos kirjoituksesta ei ole suomennosta olemassa, käytän siitä saksankielistä nimeä mutta mainitsen suluissa otsikon raaka-suomennoksen.

²⁷ Ilmauksen *puutteenalainen aika* (saks. *dürftige Zeit*) Heidegger (2001a [1926]: 89–91) lainaa Hölderlinin runosta, jossa se merkitsee aikaa, josta jumalat ovat paenneet. Jo Heideggerin artikkelin ”Wozu Dichter?” otsikko viittaa Hölderlinin runoon, jossa kysytään, ”wozu Dichter in dürftiger Zeit?” eli ”mihin runoilijaa tarvitaan puutteen aikana?”.

ja powhatanien katoamisen kautta. Omistamisen kulttuuri syrjäyttää ihmisen tunteen yhteydestä luontoon ja luonnosta omassa itsessään, jolloin ihminen huomaa luonnon vain sitä välineellisesti käyttäessään (Morrison & Schur 2003: 67–69, 73). Sota, taistelu maasta, on puutteenalaisen ajan ja vieraantumisen äärimmäisin ilmentymä: sodassa teknologinen ajattelun puite – välineellinen ajattelu – menee ihmisyyden eli kaiken edelle (Furstenau & MacAvoy 2003: 181).

Puutteenalaisena aikana runoilijalla on Heideggerin (2001a [1926]) mukaan erityinen tehtävä herättää kysymys olemisesta uudelleen. Runollinen kieli tervehdyttää ihmisessä sen, minkä metafysiikka on pimentänyt: kielessä asuvan olemisen. Siten puutteenalaisen ajan runoilija virvoittaa unohtunutta olemista ja vahvistaa ihmisen suhdetta olevaan sekä muistuttaa ihmisen ihmisyydestä, olemassaolon rajallisuudesta, kuolevaisuudesta. (Ibid.; Furstenau & MacAvoy 2003: 176–177.) Ihminen ilmaisee omaa olemistaan kaikkein akuuteimmin ottamalla ajattelunsa kohteeksi oman olemassaolonsa. On huomattava, että Heidegger ei tässä yhteydessä tarkoita runoudella, runoilijalla ja runollisella kielellä runoutta tai taidetta sinänsä tai yleensä vaan tietynlaista kielen muotoa, jonka avulla olemisen kysyminen kielessä tapahtuu.²⁸

Runollinen kieli kiinnittää huomion tapaan, jolla jokin olevainen tehdään kielessä ilmeneväksi ja joka siten välittää suhdettamme olemiseen antaessaan olevan tulla läsnä olevaksi. Puutteenalaisena aikana tämä kielen tehtävä on unohtunut. Sitä hallitsee runollisen kielen sijaan representatiivis-välineellinen kieli, joka objektivoi eli esineellistää olevan ja redusoi sen propositioksi. Runollinen kieli voi kuitenkin tehdä läsnä olevaksi sen, minkä teknologisen ajattelun välineellisyys piilottaa, murtamalla representaation esteet olevasta itsestään esiin siintyvillä intuitiivisilla ja mielteillä esiin manaavilla kuvilla. (Furstenau & MacAvoy 2003: 179–180.) Filosofiasta tulee runoutta tai elokuvaa, ja elokuvasta myyttis-runollista filosofiaa. Miika Luodon ja Jussi Backmanin (2006: 42) sanoin kyseessä on ”kielelle olemuksellinen maailman jäsentävä esiintuominen” eli ”jäsentäen saneleva runous”, joka on ”ihmisen merkityksellisen maailmasuhteen perusmuoto”. Tähän kielen runolliseen ytimeen viittasin jo aiemmin kielen kääntymättömän kokemuksellisuuden, powhatanin soinnillisuuden ja Pocahontasin ruumiillisen sanojen toistelun kuvauksen yhteydessä.

The New Worldin eurooppalaisten masentava leiri on raskaana teknis-tieteellistä maailmasuhdetta ilmentävistä välineistä kuten karttapalloista ja seksanteista. Mutta voimakkaimmin eurooppalaisten teknologista olemisenymmärrystä symboloi kahlemainen ja häkkinäinen kuvasto aina monimutkaisesti

²⁸ Jotkut suomalaiset heideggeristit puhuvatkin *runoilevasta* kielestä, olemisesta, asumisesta, ajattelusta jne. (esim. Vadén 2004). Heidegger hahmottelee runoilijan tehtävää ennen kaikkea kirjoituksessaan ”Wozu Dichter” (2001a [1926]) mutta myös sellaisissa runollista kieltä tai runollista ”asumista” käsittelevissä kirjoituksissaan kuin ”Hölderlin ja runouden olemus” (1996 [1936]), ”Aus der Erfahrung des Denkens” (2001b [1947], ”Ajattelun kokemuksesta”), ”... Dichterisch wohnet der Mensch...” (2001d [1951], ”... Runollisesti asuu ihminen...”), ”Die Sprache” (2001c [1950]), ”Kieli”) ja ”Rakentaa asua ajatella” (2003 [1951]).

ruumiin köyttävistä vaatteista taide-esineisiin, rautaketinkeihin, aseisiin, paa-lutuksiin, linnoituksiin, rakennuskomplekseihin, aitoihin ja portteihin. Euroop-palainen esineistö ja rakennettu ympäristö näytetään hallinnan ja asentamisen pakottavan ahtaana välineistönä, ihmisen vieraantumisen ilmentymänä. Ma-lickin elokuvallisessa filosofiassa nämä konkreettiset rakennelmat – aidat, portit, asumukset jne. – symboloivat abstrakteja ajattelun puitteita, ja niitä kuvataan runsaasti sekä eurooppalaisten että powhatanien kannalta. Eurooppalaisia pui-terakennelmia rinnastetaan powhatanien puitterakennelmiin ilman, että rinnas-tuksen herättämään kysymykseen esitetään suoraa vastausta. Kyse on Malickille tyypillisestä *parataksin* tekniikasta, joka vertautuu filosofis-runolliseen – ei-väli-neellistä ajattelua ilmentävään – pohdintaan. Kyse on eteen asetetuista kosmi-sista maisemista, vastaamattomista kysymyksistä,²⁹ koanimaisista olemisenpuit-teen ajatuksen esityksistä, jotka osoittavat ”itsestään selvien” ajattelutapojen historiallisuuden ja rajoittuneisuuden. Ne horjuttavat länsimaisen ajattelumme rationaalisia perustoja ja osoittavat umpikujia. Ajattelun puitteiden ilmentä-minen ihmisen konkreettisesti rakentamalla asumisen ja elämisen puitteilla on hyvä esimerkki Malickin tavasta tutkiskella filosofisia ideoita samanaikaisesti sekä kouriintuntuvalla että abstraktilla, sekä sosiaalisella että kosmisella, ja sekä ruumiiseen että älyyn voimakkaasti vetoavilla tasoilla.

Heidegger (2001d [1951]; 2003 [1954]) pohtii olemista ja runollista maail-masuhdetta myös *asumisen* (asuinsijan) ja *rakentamisen* käsitteiden kautta. *The New Worldin* ylenmääräiset otokset rakentamisesta, asuttamisesta ja asumuk-sista niin eurooppalaisten kuin powhatanien olemisen piirissä ovat siten ymmär-rettävissä paitsi ajattelun puitteiksi, myös tarkemmin Heideggerin asumiseen ja rakentamiseen liittyvien ajatusten esityksiksi: puutteenalaisen ajan euroop-palaiset rakentavat eli ovat maailmassa pyrkien maailman hallitsemiseen siinä missä powhatanit asuvat ”todenmukaisesti” eli runollisesti ”taivaan alla ja maan päällä” (vrt. Heidegger 2001a [1926]; Luoto & Backman 2006: 10). Runolliseen asumiseen liittyy Heideggerilla myös ajatus ns. *nelyhteydestä*, joka koostuu maasta, taivaasta, kuolevista ja jumalista (esim. Heidegger 2001c [1950]; 2001d [1951]; 2003 [1954]). Kyse on eräänlaisesta ”mielekkyytaustasta”, jota vasten ihmisten ja muiden olevien ajallinen toteutuminen tapahtuu (Luoto & Backman 2006: 39). Nelyhteyden tekijöiden kouriintuntuva elokuvallinen kuvittaminen, – esimerkiksi kameran jatkuva ajo kohti taivasta ja Pocahontasin jumalien pu-huttelu – on *The New Worldissa* jatkuvaa, kuten monien muidenkin Heidegge-rin käsitteiden, joita en tässä artikkelissa voi käsitellä (esim. maan ja maailman kiistä, tapahtuminen, totuus/paljastuminen, kirkastus/aukeama, salaisuus).

Tudorin ajan kuninkaallisen Hampton Court -palatsin geometrisessa puu-tarhassa, jossa luonto on täysin muokattua eli joka on kaiken koskemattoman vastakohta (vrt. Lehtonen 2006), näemme mielestäni elokuvan voimakkaim-mat filosofiset kysymykset: mitä on ajateltava powhatan-miehestä kävelemässä barokkipuutarhassa? Kahden maailman rinnakkainasettelu on pistävän terävä

²⁹ Olen ilmaukset velkaa Charles Ivesin sävellykselle *Vastaamaton kysymys*, jon-ka alaotsikko on *Kosminen maisema jonakin aikana*. Sävellystä kuullaan *Veteen piirretyssä viivassa* (tarkemmin siitä ks. Välimäki 2008: luku 6).

powhatan-miehen kävellessä Englannin 1600-luvun hovin pihamaalla, josta ne-liösenttiäkään ei ole jätetty luonnonvaraiseen tilaan vaan jossa kaikki on muokattu – leikattu – noudattaen uuden ajan, länsimaisen ajattelun järjestelmää, ajattelun puitetta, joka leikkaa ulkopuolelleen toiset, esimerkiksi powhatanien ajattelun ja olemisen tavat. Länsimaisen, teknis-tieteellisen maailmankuvan rajallisuuden ja vankilamaisuuden – olemisen leikkautumisen – symboleja ovat myös hovissa näkemämme kauniit taide-esineet, kuten lasimaalaukset, ja kuulemamme renessanssimusiikki. Elokuvan vastaanottajana on vaikea muotoilla, mitä elokuvan esittämistä vastaamattomista kysymyksistä pitäisi ajatella. Ajattelun systeemit menevät yksinkertaisesti solmuun.

Tämäkin piirre Malickin elokuvassa on perin fenomenologinen ja heideggerilainen sulkeistaessaan valmiit, kaavamaisesti representatiivis-laskevaa ja välineellistä ajattelua ja kieltä noudattavat yksiraiteiset kerronnan ja vastaanoton muodot.³⁰ Malickin filosofisesti kysyvä elokuva on ajattelun liikkeelle saamista: jos koanmaisesti räjähtäviin kysymyksiin – filosofisiin asetelmiin – voi vastata, niin ainoastaan henkilökohtaisella tasolla omaan (elokuvan vastaanottajan) elämään liittyen. Tästä kertoo myös elokuvan loppu, jossa Pocahontas/Rebecca löytää uudestaan häneltä kadonneen vastauksen olemisen puhutteluun. Viitataan lopun otokseen, jossa eurooppalaiseen kulttuuriin sulautunut ja sen tapoja jo pidemmän aikaan noudattanut Pocahontas/Rebecca juoksee Hampton Courtin täydellisesti muokatussa puutarhassa kuten on powhatanina aikoinaan juossut luonnossa. Tarinan tasolla kohtaus kertoo, että vuosien ajan eurooppalaisittain elänyt, olemisensa ja runollisen suhteensa olevaan kadottanut Pocahontas/Rebecca on uudestaan löytänyt yhteyden luontoon, olevaan ja olemiseensa. Pocahontas/Rebecca löytää siis myös moduloidusta, välineellisen ajattelun lamaannuttamasta puutarhasta – ja Englannin hovistakin ylipäättään – maailman moninaisuuden, olemisen kutsun, jumalien äänen. Olemisen kysymys on herätetty uudelleen.

Elokuvassa on aiemmin näytetty, miten uudisasukkaiden luokse asumaan jäädessään Pocahontas siirtyy asteittain teknologiseen olemisenymmärrykseen, joka nohoaa olemisen teknisen maailmankuvan pimeyteen. Pocahontasin uudelleenkasvatus eurooppalaiseen ”sivistykseen” näyttää hämmäntävän naurettavalta, vertauskuvalliselta elävältä hautaamiselta, mistä tietenkin onkin kyse: alkuperäinen luontosuhde ja olemisen hautautuu teknologisen ajattelun puitteeseen, jota Pocahontasin opettelemat uudet tavat aina asusteista uskontoon ja puheenparsiin merkitsevät. Eurooppalaiseen identiteettiin johtavaa siirtymävaihetta on edeltänyt mykkä depression tila, sillä Pocahontas on menettänyt

³⁰ *Laskeva ajattelu* tarkoittaa Heideggerilla länsimaisen metafysiikan määräämää käsitystä järjen käytöstä, jota esimerkiksi länsimainen tiede ja erityisesti tekniset tieteet (teknologia) noudattavat (ks. esim. Kupiainen 1991a: 3, 7, 11–13). Sitä luonnehtii ihmisen ymmärtäminen muusta todellisuudesta irralliseksi tietoteoreettiseksi subjektiksi, joka tarkastelee fysikaalisten objektien, syiden ja suhteiden kenttää pyrkien teknisiin ratkaisuihin ihmisen ja maailman suhteesta (olemisen) piittaamatta (ibid. 11–13). Tätä ajattelua Heidegger nimittää myös yksiraiteiseksi ajatteluksi (ibid. 8).

sekä oman heimonsa että kapteeni Smithin eikä hänellä ole enää kosketusta luontoon ja omaan olemiseensa. Muutoksen traagisuus kärjistyy siihen, että Pocahontas saa kasteessa uuden nimen. Uusi nimi, ”Rebecca”, tarkoittaa ”tiukkaan sitomista” tai ”sidottua” ja ”turvattua” eli myös se on teknologisen ajattelun puitteen symboli.

*The New World*issa powhatanit ja Pocahontas toimivat runollisen olemisen ja asumisen symboleina, mutta myös Malickin tapa tehdä elokuvaa tekee Malickista itsestään puutteenalaisen ajan runoilijan. Furstenaun ja MacAvoy'n (2003: 176–177) tapaan voimme sanoa, että Malick on omaksunut runoilijan tehtävän puutteenalaisena aikana tuoden elokuvansa runollis-filosofisella kielellä ihmisen olemisen uudelleen suhteeseen olevan kanssa. Puutteenalaisen ajan runoilija tuo esiin maailman mysteerinä ja syvyytenä silloinkin kun kieli ja ajattelu toimivat maailmassa välineellisten päämäärien mukaan (ibid. 176), kuten teknisenä – niin Pocahontasin kuin Malickinkin – aikana. Olemisen kysymisen uudelleen avaaminen on siis sekä *The New World*in aihe, jota voi tarkastella tarinan tasolla, että sen esteettinen periaate eli filosofinen pyrkimys, jota voi tarkastella Malickin elokuvallisen kielen tasolla.

Runollinen kieli ja fenomenologisuus

Olen edellä tuonut esiin useita *The New World* -elokuvan runollis-filosofisia aiheita ja piirteitä. Seuraavassa tarkastelen vielä lisää ja tarkemmin Malickin heideggerilaisen elokuvarunouden keskeisiä piirteitä. Piirteet luovat kiinteästi yhteen kuuluvan verkoston. Piirteet ovat samanaikaisesti ymmärrettävissä sekä Heideggerin myöhäisfilosofian teemojen ja käsitteiden elokuvallisiksi ilmennyskeinoiksi että runolliseksi elokuvakieleksi, joka kiinnittämällä huomion itseensä tuo olemisen ja ihmisen suhteen olevaan elokuvaan (elokuvakieleen) aistittavaksi ja synnyttää elokuvan ja sen vastaanottajan välille olemista kysyvän vuoropuhelun. Lisäksi ne ovat tekijöitä, jotka ovat oleellisia elokuvan fenomenologiselle muotoutumiselle ja jotka tekevät siitä valtavirtaelokuvan keinoista äkkijyrkästi poikkeavan. Samalla nämä piirteet ovat tekijöitä, jotka tekevät elokuvasta erityisen ääniherkän eli jotka voimistavat äänisuunnittelun ja musiikin merkitystä elokuvassa.³¹

Luontokuvaus

Ihmisen luontosuhteen filosofinen merkitys Heideggerin ajattelussa ja *The New World*issa on jo edellä tuotu esiin. *The New World* sisältää ylen määrin loisteliasta, luontodokumentin tarkkaa kuvaa ja ääntä kasvi- ja eläinkunnasta, maasta ja taivaasta. Häkellyttävän hurmioitunut luontokuvaus on ehkä *The New World*in

³¹ Piirteiden hahmottamisessa olen paikoin saanut ideoita John Maddenin (1994) eurooppalaista taide-elokuvaa tarkastelevasta teoksesta *The Poetry of Cinema* sekä Hannah Pattersonin (2003: 2) kokoavasta Malick-luonnehdinnasta.

huomiota herättävin piirre. Luonnon kuvaaminen tuntuu olevan koko elokuvan perusta – aivan kuten Heideggerille luonto on kaiken perusta (esim. Heidegger 2001a [1926]). *The New World* keskittyy luontoon ja maisemaan painotuksella, joka yleensä elokuvissa annetaan päähenkilölle (vrt. McCann 2003: 75–77; Patterson 2003: 2). Oikeastaan elokuva on koko ajan luontokuva, vaikka siellä näkyisi ihmisiäkin, sillä ihmiset ovat Malickin heideggerilaisessa estetiikassa osa luontoa eli muuta olevaa. Luonto ei ole mikään tapahtumapaikka tai lavastus vaan olemisen ydin, filosofisen kysymisen paikka. Juuri panteistisen luontokuvauksensa kautta Malick runoilee elokuvaansa läsnäolemisen tapahtumisen. Fyysinen ja metafyyminen rinnastuvat: oleva säteilee ”jumalallista” henkeä.³² Myös *The New Worldin* laaja kuva – osa elokuvasta kuvattiin 65 millimetrin filmillä – luo tunteen horisontin kaartumisesta aivan kuin koko maapallo mahtuisi elokuvaan.

Malick ei tarkastele *The New Worldissa* kahden luontosuhteen, teknologisen ja olemista vaalivan olemisenymmärryksen, välistä ristiriitaa pelkästään tarinan tasolla (eurooppalaiset vs. powhatanit), vaan, kuten David Sterritt (2006) on tuonut esiin, myös elokuvan materiaalis-teknisellä tasolla ikään kuin testaten sitä, voiko kamera itsessään toimia luonnon orgaanisena osana, olevana. Siten elokuva asettaa kysymyksiä myös kameran – eli elokuvan ja elokuvaavan ihmisen – luontosuhteesta. Mikä on kameran – ja kuvaavan ihmisen – suhde olevaan, elämään, kuolemaan, olemiseen? Onko (elokuva)kameran tarkoitus tallentaa todellisuutta sen välineelliseksi hallitsemiseksi (vrt. teknologinen ajattelun puite) vai sekoittua kuvaamansa todellisuuden kanssa saumattomaksi, harmoniseksi ykseydeksi (vrt. olemisen vaaliminen) (ibid.)?³³ *The New Worldin* kamera-työskentely ehdottaa jälkimmäistä vaihtoehtoa, luontoon sulautuvaa, runollista elokuva-ajattelua. Malick on myös luopunut monista nykyelokuvakuvausten hallintalaitteista ja esimerkiksi digitaalisesta kuvanluonnista. Käsikamerakuvaus ja pitkät liikkuvat otokset korostavat hetkellisyyttä ja ainutlaatuisuutta: todellisuutta, tapahtumallisuutta, olevuutta, totuudellisuutta.

Elliptinen kerronta

The New Worldin kerronta on taide-elokuvalle tyypilliseen tapaan elliptistä. Se hylkää suoraviivaisesti ja kausaalisesti etenevän, ”aukottoman” eli tarinan ”täydellisesti” hallitsevan kerrontamallin, joka noudattaa representatiivis-laskevaa (elokuva)kieltä ja joka luonnehtii tavanomaista, perinteistä kertomaelokuvaa. Tavalliseen kerrontaan verrattuna elliptinen kerronta on epätäydellistä ja epäyhtenäistä, koska sen kuvauksesta ”puuttuu” tapahtumia, ajanjaksoja, asioita ja rakennetekijöitä. Elliptisen kerronnan takia *The New World* rikkoo kerrontakaavojen ohella genre-odotuksia; se ei noudata esimerkiksi historiallisen elokuvan konventioita. Sen sijaan nähdään aukkoisesti rakentuneita, toisteisesti

³² Paino, jonka luonto Malickin elokuvissa saa, saattaa tuoda mieleen Andrei Tarkovskin elokuvat, joissa luonto ja ylipäätään oleva säteilee mysteeristä henkeä.

³³ Kysymys liittyy elokuvafilosofian klassiseen keskusteluun elokuvan ja todellisuuden suhteesta aina Siegfried Kracauerista André Baziniin (vrt. Sterritt 2006).

ja kehämäisesti toisiinsa sekoittuneita, pitkiä kuvasarjoja luonnosta, tilanteista, ihmisistä, tajunnan tiloista, muistoista jne. Henkilöhahmojen luonnehdinta on perinteisen elokuvan näkökulmasta ”epätäydellistä”, ikään kuin satunnaista, kuten historiallisten tapahtumienkin. Tavanomaisia psykologisia kuvarakenteita, kuten *shot/reverse-shot*-sarjoja ja yhteen henkilöhahmoon ankkuroituvia *point-of-view*-otoksia, vältetään (vrt. Morrison & Schur 2003: 20).

Elokuva on tavallaan jatkuvaa kerronnallista poikkeamaa. Epäjatkuvaan tyyliin liittyy myös kiireetön tempo (vrt. Sterritt 2006). *The New World* ei pyri hallitsemaan tiedollisesti – välineellisen ja laskevan ajattelun mukaisesti – yksiselitteistä tarinaa, kuten historiallisen tai rakkauselokuvan lajiytyypit edellyttäisivät. *The New World* siis pettää odotukset tavanomaisesta elokuvan kielestä. Juuri vahva elokuvagenre ja sen odotusten pettäminen on oleellinen osa Malickin heideggerilaista projektia, koska elokuvagenret tiukkoine esittämisen – elokuvakielen – sääntöineen edustavat objektivoivaa, välineellistä ja maailman representaatioksi (propositioksi) kutistavaa ajattelua (vrt. Furstenau & MacAvoy 2003: 180–181). Runollis-filosofisena elokuvana *The New World* kumoaa välineellisen ajattelun vallan, jättää historialliset merkitykset lukkoon lyömättä ja herättää vastaamattomia kysymyksiä. Juuri elliptinen kerronta lisää elokuvan herkkyyttä runollis-filosofiselle kokemuksellisuuudelle ja avautumiselle.

Voiceoverit

Luontokuvauksen ohella hätkähdyttävintä *The New Worldissa* on runsas *voiceoverin* käyttö. Luontokuvaus ja *voiceoverit* ovatkin Malickin elokuvien keskeisimmät tuntomerkit. *Voiceoverilla* tarkoitetaan ääniraitaa hallitsevaa, kuvan ”päällä” kuultavaa puheääntä, joka kuuluu jollekin elokuvan hahmolle tai kertojalle mutta jonka tuottamistapahtumaa ei kuvassa nähdä. Valtavirtaelokuvissa *voiceoveria* käytetään selittämään juonen tapahtumia ja paljastamaan henkilöhahmojen psykologiaa (vrt. Sterritt 2006). Esimerkiksi elokuvan henkilö voi muistella menneitä niistä katsojalle suoraan kertoen samalla kun nähdään takautumana kuvaa siitä, mistä henkilö puhuu. Samoin henkilö voi lukea kirjettä niin, että se kuullaan hänen *voiceoverinaan* eli mielen sisäisenä puheena. Tavanomaisessa, vuoropuhelun hallitsemassa elokuvassa *voiceoverit* ovat kerronnan erikoiskeino. *The New Worldissa* *voiceoverit* toimivat päinvastoin (vrt. Morrison & Schur 2003: 27): ne ovat *The New Worldin* keskeisin puhumisen tapa.

The New Worldissa *voiceoverit* ovat henkilöiden mielen sisäisiä, runollis-filosofisis-spiritualistisia yksinpuheluja, jotka koskettelevat muun muassa elämän tarkoitusta ja kuoleman merkitystä. Usein *voiceoverit* sisältävät kysymyksiä tai ovat muuten kysymyksenomaista puhetta. *Voiceoverit* tuovat omalla tavallaan esille eurooppalaisten ja powhatanien olemisenymmärrysten erilaisuuden mutta myös ajattelun muutoksen ja avoimena olemisen mahdollisuuden. Keskeisin *voiceover*-puhujana on Pocahontas. Ilmentäessään yhteyttä luontoon, olevaan, muihin ihmisiin ja jumaliin Pocahontasin *voiceoverit* ovat kuin Heideggerin myöhäisfilosofian suoraa äänellistymistä: Pocahontas vastaa *voiceovereillaan* olemisen puhutteluun. Smithin *voiceoverit* taas sisältävät huomioita powhata-

nien sopusointuisasta ja rauhanomaisesta elämäntavasta, esimerkiksi siitä, etteivät powhatanit tunne omaisuuden käsitettä.

Voiceoverien hallitsevuuden voi ajatella heideggerilaisittain ilmentävän kielen keskeisyyttä, sitä, että kieli on kaiken ajattelun ja toiminnan välttämätön perusta, olemisen koti. *Voiceoverit* myös sanallistavat konkreettisesti heideggerilaisia ajatuksia ja käsitteitä. Ne esittävät olemisen kysymistä suoraan runollis-filosofisilla sisällöillään. Ne myös toimivat mallina runollisesta maailmassa olemisesta ja asumisesta. Niiden voi myös kuulla ilmentävän ihmisen situationaalisuutta eli suhteutuneisuutta maailmaan; kuulemme aina yhden ihmisen puhetta tietyssä ajassa ja paikassa.

Voiceoverit voi myös liittää heideggerilaiseen näkemykseen filosofiasta puheena sekä ajatukseen puheesta tapahtumana. *Voiceoverit* on olemisen pulpuavan lähteen ilmentymä: puhe on vettä olemisen lähteestä. Tällaisesta ajatuksesta elokuva alkaakin: näemme kanootin etuosan halkovan virran vettä samalla kun kuulemme Pocahontasin *voiceoveria*, joka pyytää jumalia auttamaan ”laulamaan maamme tarina”. Tällaisin *voiceoverien* ja luontokuvien yhdistelmin elokuva rakentaa heideggerilaista ajatusta siitä, että jossakin syvällä meissä itsessämme, meidän alkulähteessä, on oleminen, jota modernin elämän teollisessa melussa on vaikea kuulla mutta joka sielläkin voi kuulumattomasti paljastua. Elokuvan *voiceoverit* tuovat olemisen vettä syvän ajattelun pinnalle ja siten paljastavat ajattelun pinnan hengellisyyden, mystisyyden, jumalallisuuden.

Ylipäättään *The New Worldia* luonnehtii puheen epätavanomainen käyttö. Perinteistä dialogia eli vuoropuhelua on hyvin vähän, melkein yhtä vähän kuin mykkäelokuvassa (vrt. Morrison & Schur 2003: 80). Puhe on yleensä sisäistä, runollista yksinpuhelua – puhumatonta puhetta. Siten välineellisesti kommunikoiva kieli on elokuvassa tyrehdytetty erikoistapaukseksi. Jos kaksi ihmistä keskustelee, kyseessä on usein kahden omaan ajatteluunsa eristyneen ihmisen samanaikainen, toisesta riippumaton puhe, jossa ei tapahdu mitään vuorovaiikutusta tai jonka vuorovaiikutteisuus on välineellisen kommunikaation sijaan jonkinlaista henkistä osmoosia (vrt. Välimäki 2008: luku 6). Voidaan sanoa, että *The New Worldissa* puhe on ensisijaisesti Heideggerin kielikäsitteen ilmentymää ja vasta toissijaisesti, jos ollenkaan, näytelmällisten vuorosanojen kerronnalliselle ja sosiaaliselle ulottuvuudelle alistettua (vrt. Sterrit 2006). Puhe ei siis vie kertomusta eteenpäin vaan se on ihmisen olemisen ilmentymää. Puhe ei lähetä kerronnallista tietoa vaan aaltoilee elokuvan vastaanottajan ylitse kosmisenä kutsuna, tunteena maailmasta, jonka läpi vaelletaan. Se korostaa puheen sijaa olemisen ja kielen (merkkijärjestelmän) välimaastossa. Puheen soinnilliset ja aistilliset eli ei-sanalliset ulottuvuudet vetoavat olemiseen sanojen takana. Ehkä sisäinen puhe on puheista tärkeintä?

Kestämä

The New Worldin meditatiiviseen, filosofis-runolliseen ja fenomenologiseen luonteeseen liittyy se, että elokuvan näkökulma – elämiskulma – on voimakas nyt-hetki. Se ei siis ole esimerkiksi historiallinen kertoma eli imperfekti siitä

huolimatta, että tarina ilmitasolla liittyy menneisyyteen. Välineelliselle ja laskevalle ajattelulle perustuvan suoraviivaisen ja teleologisen kerrontamallin hylkäävä, elliptinen elokuva luontokuvauksineen ja *voiceovereineen* on silkkaa *preesensia*, vanhanaikaisesti sanottuna yhtä kestävä, läsnäoloa. Kahden kulttuurin törmäys kuvataan katkelmallisesti ja sekasortoisesti; selkkauksille ei anneta mitään tiettyä, asiakokonaisuutta hallitsevaa historiallista merkitystä. Elokuva välttää kaikenlaiset *master shotit*³⁴. Kamera liikkuu ihmisten joukossa maanpinnan tasolla ja luontoon sulautuen eikä jossakin ylhäällä suuria kokonaisnäkyviä luomassa.

Kuten jo aiemmin toin esiin elliptisen kerronnan yhteydessä, tavanomainen historiallinen elokuva syöttäisi jatkuvasti tiettyä ideologista merkitystä lukkoon lyöviä viitteitä. Mutta *The New World* ei runollisena elokuvana anna katsojalle aineksia, jotka viittaisivat kuvatus asuttamistapahtuman ja syntyneen siirtokunnan merkitykseen ja tarkoitukseen luonnollisena ja väistämättömänä ”kehityksenä” siten kuin historiallinen elokuva tekisi. *The New World* sulkeistaa totut kerronnan kaavat. Vastaanottajan ei anneta hallita tilannetta (elokuva) valmiin kaavan avulla. Hallittavan (välineellisen) tiedon näkökulman sijaan elokuva antaa tilaa subjektivisuudelle, yksittäisten ihmisten ajatuksille, filosofisille yksinpuheluille ja olevaa, olioiden oliomaisuutta ylistävälle luontokuvaukselle. Preesens-elokuva on eksistentiaalinen tapahtuma, jossa vastaanottaja elää hahmojen mukana elokuvan kerronnan nyt-hetkessä ja sen runollisen ajattelun viemänä.

Refleksiivisyys

Kaikki edellä kuvatut *The New Worldin* filosofis-runolliset ja fenomenologiset tekijät rakentavat elokuvan itseensä viittaavaa, omaa olemustaan pohtivaa eli refleksiivistä luonnetta. Heideggerin filosofian näkökulmasta voimme tulkita, että kyseiset piirteet kiinnittävät vastaanottajan huomion elokuvaan läsnäolon esityksenä ja läsnäoloistamisen muotona (vrt. Cavell 1979: xv; Furstenau & MacAvoy 2003: 175–177). Niiden avulla elokuva paljastaa olevan tavan tulla elokuvassa/maailmassa läsnä olevaksi. Elokuva paljastaa olemisen ja elokuva-välineen suhteen. Tämä on yksi tapa ymmärtää sitä, miten *The New World* tematisoi olevaisen näyttäytymisen tapahtumisen ja siten herättää kysymyksiä olemisesta ja olevan läsnäolosta. (Vrt. Furstenau & MacAvoy 2003: 176.) Paikoin kuva jopa tyhjenee hetkeksi, muuttuu mustaksi kankaaksi, kuin elokuvalliseen kieleen ja sen filosofisiin kysymyksiin huomiota kiinnittääkseen.

The New Worldin elokuvakieli kiinnittää siis huomion elokuvalliseen (läsnäolon) esittämiseen. Malick käsittelee elokuvallista lähdemateriaalia tavalla, joka nostaa esiin perustavia kysymyksiä elokuvasta, kuvasta, representaatiosta, läs-

³⁴ *Master shot* on kaukaa otettu, laaja ja usein suhteellisen pitkä kokonaiskuvauksellinen otos, jossa dramatisoitu tilanne ja henkilöt nähdään – hallitaan – kokonaisuutena ikään kuin kaikinäkevistä näkökulmasta. Se on siis täydellinen kokonaisnäkemys. Klassisessa elokuvassa *master shot* toimii ”objektiivisena” perustana, jonka ympärille muut otokset rakennetaan valaisemaan tilanteita ja henkilöitä tarkemmin ja lähempää.

näolosta ja poissaolosta. Cavell (1979: xv; ks. myös Furstenau & MacAvoy 2003: 175–176) selittää tätä niin, että Malickin elokuvat tuottavat refleksiivisiä kuvia korostaessaan elokuvan valokuvallista perustaa, jossa objektit omaa fyysistä alkuperäänsä heijastaen itse osallistuvat niiden presentaatioon eli läsnäoloistamiseen. Voimme ajatella, että pikemminkin presentointiin kuin representointiin (saks. *vor-stellen*, ”asettaa eteen”) pyrkivä *The New World* luo filosofis-runollisella elokuvakielellään poissaoleviin objekteihin – esimerkiksi luontokappaleisiin – erityistä läsnäoloa, olevan olevuuden perustavaa merkitystä,³⁵ ja siten tuottaa elokuvallisia esityksiä muuten niin vaikeasti kuvattavissa olevista abstrakteista käsitteistä ja ajatuksista. (Vrt. Cavell 1979: xv; Furstenau & MacAvoy 2003: 175–176; ks. myös Patterson 2003: 10–11.)

Filosofiselta kannalta elokuva pitää sisällään kysymyksen elokuvassa nähtävän objektin ja alkuperäisen objektin välisestä suhteesta, niiden etäisyydestä ja tämän etäisyyden merkityksestä. Metafyysisen ja elokuvallisen presentaation välillä on siis suora yhteys. Toisin sanoen elokuvan omat poissaolon ja läsnäolon rakenteet – joilla se tarjoaa presentaatioita maailmasta – vertautuvat metafysiikkaan. Kiinnittäessään huomionsa tähän re/presentoinnin tosiasiaan elokuva voi toimia representoinnin ja läsnäoloistamisen, ihmisen ja maailman välisen etäisyyden ja siitä johtuvan vieraantumisen filosofisten kysymysten esittäjänä. (Cavell 1979: xv; Furstenau & MacAvoy 2003: 175–176; ks. myös Patterson 2003: 10–11.) Filosofista etäisyyttä elokuvaan rakentaa myös kuvataiteista ammentaminen – kuin runsaan dokumentaarissävyyisen luontokuvauksen vastapainona. Paikoin kuva saattaa näyttää kuin jonkin yhdysvaltalaisen esittävän modernistin kuten Edward Hopperin tai Andrew Wyethin tai jonkin renessanssin tai barokin taiteilijan kuten Jan van Eyckin tai Diego de Velázquezin maalaamalta.³⁶

The New World pyrkii osoittamaan, että me elämme maailmassa, joka on ymmärtämiskykymme – siis täydellisen ymmärtämisen – tuolla puolen mutta jota varten olemme muodostaneet monimutkaisen varaston käsitteellistämisen tekniikoita. Hallitsemiseen perustuvan välineellisen kielen ja laskevan ajattelun sijaan, tai ainakin sen rinnalle, *The New World* ehdottaa runollista kieltä ja ajattelua, joka antaa tilaa olemiselle. Malick pyrkii tekemään elokuvasta olemisen kieltä eli tuomaan (elokuva)kieleen kielen kokemuksen (vrt. Luoto & Backman 2006: 40). *The New World* tarjoaa heideggerilaisen elokuvakokemuksen, jossa luovutaan perinteisestä tavasta ymmärtää sanojen ja asioiden suhde: irtaudumme tavanomaisesta metafyysisestä suhteesta elokuvaan (esittämiseen) (vrt. *ibid*). Voisi myös sanoa, että Malick ”jättää silleen” elokuvan tavanomaiset kerrontakaavat ja teknologisuuden, aivan kuten Pocahontas/Rebecca elokuvan lopussa jättää silleen eurooppalaisen teknologian.³⁷

³⁵ Olen ilmaisun velkaa Luodolle ja Backmanille (2006: 11).

³⁶ Kuvataiteista ammentaminen saattaa tuoda mieleen Tarkovskin elokuvan tekemisen tavan; vrt. alaviite 32.

³⁷ *Silleen jättäminen* on Heideggerin (1991 [1950]) filosofiassa asenne, joka sallii ja mahdollistaa totuuden tapahtumisen, kun kaikki jätetään omaan avoimuuteensa, olemiselle itselleen (Kupiainen 1991a: 61), sen sijaan, että kaikki asetettaisiin ihmisestä lähtöisin olevien mittapuiden mukaiseksi. Ks. esim. Varto 1991.

Ääniherkkyys, musiikki ja olemisen kuuntelu

The New Worldin filosofis-runolliset ja fenomenologiset piirteet tekevät siitä erityisen herkän musiikille ja äänisuunnittelulle – samalla kun huomattavan voimakas äänisuunnittelu ja musiikillisuus on ymmärrettävä yhdeksi Malickin elokuvakielen filosofis-runolliseksi ja fenomenologiseksi piirteeksi. Toisaalta kaikki edellä käsitellyt piirteet toimivat filosofis-runollisesti ja fenomenologisesti vain koska elokuvan äänellinen ja musiikillinen suunnittelu sen siihen sysää. Esimerkiksi koanimaiset filosofiset kysymykset ovat koanimaisia filosofisia kysymyksiä, koska jatkuvana virtana soljuva musiikki tai äänikudos antaa niille sen painon ja merkityksen. Musiikki ikään kuin veistää elokuvan filosofiset teemat musiikin samanaikaisesti käsitteelliseen (henkiseen, abstraktiin) ja aistilliseen (ruumiilliseen, konkreettiseen) muottiin.

Kun seuraavassa jatkan tarkemmin *The New Worldin* musiikki- ja äänisuunnittelun filosofisuuteen liittyvien tekijöiden tarkastelua, niiden filosofinen vaikutus on ymmärrettävä rakentuvaksi yhteistyössä edellä käsiteltyjen elokuvan filosofis-runollisten piirteiden kanssa (joista osa, kuten *voiceoverien* käyttö ja vähäinen vuoropuhelu, ovat jo sinänsä äänellisiä tekijöitä). Toisin sanoen luettelamani musiikin ja äänisuunnittelut funktiot ja merkitykset ovat mahdollisia vain koska elokuva noudattaa edellä käsiteltyjä filosofis-runollisia piirteitä. Esimerkiksi vähäinen vuoropuhelu ja puheen epätavanomainen käyttö (*voiceoverit*) sekä elliptinen kerronta luovat jo sinänsä suuren tilan ja erityisen herkkyuden musiikille ja äänelle (esim. Sonnenschein 2001: 26), mikä mahdollistaa musiikin ja äänimäisemmän toiminnan elokuvan filosofisten sisältöjen rakentajana, ilmentymänä, kiteyttäjänä tai evokatiivisena avaajana. Myös musiikkien tai musiikkiin vertautuvien äänimäisempien poikkeuksellinen pituus on merkittävä tekijä. Tavanomaisessa Hollywood-elokuvassa musiikkikatkelma kestää noin 5–15 sekuntia ja hyvin harvoin yli 30 sekuntia; *The New Worldin* musiikit taas ovat useiden minuuttien, jopa 4–5 minuutin pituisia, jolloin on jo epämielekästä edes puhua ”katkelmista”.

Usein on tuotu esiin, miten näköaistia ja visuaalisuutta luonnehtivat objektiivoina katse, subjektin ja objektin toisistaan erottava etäisyys sekä ylipäätään pyrkimys järkipäiseen hallintaan eli Heideggerin käsittein sanottuna välineellinen kieli, laskeva ajattelu ja teknologinen ajattelun puite. Kuuloaistin piiriin liittyvänä ääni tai musiikki taas on ihmisen kokonaisvaltaisesti ympäröivää, sisäisen ja ulkoisen heikommin toisistaan erottavaa, etäisyyden kumoavaa, omaan ruumiiseen ja pään sisään paikallistuvaa ja siten vaikeammin välineellisellä ajattelulla hallittavaa. Tämä osaltaan auttaa ymmärtämään, miten ääni ja musiikki ovat aivan keskeisiä tekijöitä kielen runollisuuteen huomiota kiinnittävässä elokuvassa.³⁸ *The New Worldin* ylenmääräinen, lähes jatkuvasti ja olemukseltaan esteettömästi virtaava musiikki/äänimäisempi muodostaa soivan kosmisen koh-

³⁸ Ehkä voisi ajatella, että puutteenalaisena aikana ääni ja musiikki on usein unohtettu, esimerkiksi elokuvatutkimuksessa, aivan kuten ihminen on unohtanut olemisen.

dun, kokonaisvaltaisen äänivaipan, joka voimakkaan runollisena sekä valtavirtaelokuvan yksiraiteisesta kerronnasta ja musiikin/äänien käytöstä poikkeavana piirteenä herkistää elokuvan filosofisille teemoille. Tähän liittyy keskeisesti se, että otoksissa, jotka esittävät elokuvallisin keinoin filosofisia kysymyksiä, käsitteitä ja ajatuksia, soitetaan yhtäjaksoisesti poikkeuksellisen pitkään erittäin selkeästi jäsentynyttä musiikkia/äänimaisemaa, joka täten saa päähuomion kuvan ohella; vuorosanoja ei näissä kohtauksissa useinkaan ole tai sitten vuorosanat ovat filosofis-runollista *voiceoveria*.

Voiceoverien yhteydessä kuultava musiikki saa usein kielen kääntymättömän runollisen ytimen merkityksen: musiikki on oleminen, jonka kutsuun *voiceover* vastaa tai joka puhuttelee *voiceover*-puhujaa. Musiikki ilmaisee runollista kieltä sinänsä mutta ennen kaikkea se on oiva kielen kokemuksellisuuden eli kääntymättömän ytimen kuva, koska musiikkia ylipäätään on länsimaisessa ajattelun perinteessä tavattu pitää metaforana sille mikä ei kieleen käänny, mikä on ilmaisematonta ja tavoittamatonta. Välineellinen kieli on käännettävissä muille kielille mutta se, mikä kielessä on runollista, kokemuksellista, olevaa ja olemista heijastavaa, ei käänny. Siksi musiikki on oiva vertauskuva välineellisen kielen vastakohdalle, sille mitä välineellisessä kielessä ei ole eli runollisen kielen tavoittamalle olemiselle. Musiikki toimii oivasti olemisen puhuttelun ja olemisen lähteen symbolina myös siksi, että se koetaan aineettomaksi mutta kaikkialla läsnä olevaksi ja kaiken läpäiseväksi "säteilyksi".

Musiikkien/äänimaisemien poikkeuksellinen pituus eli jatkuvuus on tärkeä tekijä kuulijansa hellään äänikääreeseen kietovan musiikin merkityksellistymisessä olevan vaalimisen käsitteen ilmaukseksi ja sama pätee kaikkiin muihin filosofisiin merkityksiin, joita musiikki *The New Worldissa* saa. Haluan erikseen painottaa sitä seikkaa, että musiikki ei vain rakenna filosofisia merkityksiä vaan se myös toimii filosofisten *käsitteiden* ja *ideoiden* vertauskuvana tai soivana toisintona sekä käsitteellisyuden vertauskuvana ja ideana sinänsä. Musiikki/äänimaisema on aina käsitteellisyuden peili.

Musiikki/äänimaisema toimii elokuvassa ylipäätään filosofisen kysymisen symbolina. Mutta samalla se toimii filosofisen kysymyksen "vastaamattomana vastauksena". Musiikki/äänimaisema merkitsee siis myös sitä, ettei kysytyihin kysymyksiin ole vastausta, että niiden kysyminen on niiden vastaus, että vastausta ei voi ilmaista välineellisellä kielellä, että vastaus on olemisen kuuntelussa (palaan tähän myöhemmin) ja silleen jättämisessä. Tämä merkitsee myös sitä, että filosofiseen kysymykseen voi lopulta vastata pelkästään henkilökohtaisesti eli olemisen puhutteluun omalla elämällä vastaten, kuten jo aiemmin toin esiin. Samalla musiikki/äänimaisema symboloi länsimaisen rationaalisen ajattelukyvyyn eli metafysiikan ylittämistä tai ylittämisen tarvetta. Se viittaa toisenlaisen jäsenyksen mahdollisuuteen laskevan ajattelun ja välineellisen kielen tuolla puolen. Keskeistä tässä on se, että musiikki koetaan samanaikaisesti sekä voimakkaan abstraktiksi ja henkiseksi että ruumiilliseksi, aistilliseksi, viskeraaliseksi.

Paikoin musiikit/äänimaisemat rakentavat myös tarkempia, yksityiskohtaisempia ja tematisoidumpia esityksiä elokuvan filosofisista aiheista, käsitteistä ja ideoista. Esimerkiksi myöhemmin käsittelemäni Mozartin musiikki toimii

– mahdollisesti edellä mainittujen ulottuvuuksien lisäksi – ihmisen olemisen-ymmärryksen (ajattelun puitteen) käsitteen vertauskuvana tai peilinä sekä olemisenymmärryksen (ajattelun puitteen) rajallisuuden ja rajoittavuuden ilmentäjänä. Siinä missä musiikki voi siis merkitä olemisen ajattelemisen vaatimaa metafysiikan ylittämistä, se voi myös symboloida juuri tätä metafysiikkaa, sen ahtaaseen ja rajoittuneeseen vankilaan juuttumista ja ylittämisen vaikeutta.

Kuten jo edellä toin esiin, musiikki/äänimaisema liittyy *The New World*-issa keskeisesti myös *kuuntelun* käsitteen merkitykseen Heideggerin filosofiassa: Heidegger puhuu olemisen ajattelusta ja kysymisestä myös olemisen *kuunteluna* (ks. esim. Kupiainen 1991a: 28–30), mikä entisestään korostaa runolliseen olemiseen ja ajatteluun liittyvää avoimuutta ja silleen jättämistä. Ylipäätään Heidegger väitti olevan läsnäoloistuvan kielen kautta puhumalla ja kuuntelemalla eli *äänen* kautta (vrt. Furstenau & MacAvoy 2003: 180). Reijo Kupiaisen (1991a: 12) sanoin olemista kuunnellessa

ihminen ei toteudu enää kysyvänä olentona, vaan on ilman kysymystä ”miksi?”, ja hallitsevaksi asiaksi tulee avoimuus olevaa kohtaan. Tämä merkitsee asennetta, jossa ihminen antautuu olevalle, ei muotoile olevaa kysymystensä mitalliseen muottiin, vaan ottaa olevan sellaisena kuin se on.

Tällainen olemisen kuuntelun painotus tuntuu lisääntyvän *The New World* filosofis-runollisissa otoksissa elokuvan loppua kohti mentäessä ja varsinkin viimeisissä kuvissa, joissa luonnolle on antauduttu täydellisesti. Olemisen kuuntelun merkitys onkin voimakkaimmillaan ylipäätään pitkissä luonto-otoksissa, joissa on huomattavan voimakasluonteinen soiva maisema mukana, joko luonnon ääniä tai musiikkia tai kumpaakin. Soiva maisema voi olla myös eriasteista hiljaisuutta: olemisen hiljaista ääntä. Esimerkiksi otoksessa, jossa powhatan-mies astelee barokkipuutarhassa, kuulemme erittäin vaimeaa mutta samalla terävästi erottuvaa tuulta. Kuten Heidegger puutteenalaisen ajan runoilijan tehtävää hahmottavassa kirjoituksessaan lopulta toteaa: laulu, olemisen runous, on tuulen henkäyksessä, ja se kumpuaa luonnon kuulumattomasta keskuksesta (Heidegger 2001a [1926]: 137). Tässäkin kohtauksessa juuri hahmon mykkyys tekee tilaa olemisen kuuntelulle. Aivan kuten mykkyys tekee usein tilaa *voice-overille*, joita välillä myös kuiskitaan hiljaisuudessa. Kuten James Morrison ja Thomas Schur (2003: 80) ovat todenneet, hiljaisuus on Malickin elokuvissa aina läsnä jonkinlaisena perustana – luontona. Hiljaisuus voi merkitä myös sitä, ettei olemista – luontoa – kyetä kuulemaan, kuten on laita esimerkiksi kohtauksissa, joissa Smithin hylkäämä Pocahontas opettelee englantilaisten tapoja.

Wagnerin *Reininkulta*: olla vai omistaa?

Elokuva alkaa olemisen kuuntelulla: lintujen ja veden äänillä sekä kuvalla veden pinnasta, johon kuvastuu taivas. Näemme kanootin etuosan halkovan vettä ikään kuin kanootissa seisovan ihmisen (jota emme näe) näkökulmasta ja

kuulemme *voiceoverin*, jonka myöhemmin ymmärrämme olleen Pocahontasin ja johon viittasin jo aiemmin *voiceoverien* käsittelyn yhteydessä. Pocahontasin jumalien kutsumista ja luontoyhteyttä ilmentävä, olemisen lähteestä pulppuava *voiceover* virtaa kuin vesi tai kanootti. Luonnon äänet muodostavat maailman-kaikkeuden harmoniaa. Luonto-otoksia, maailman(kuvan) käsitettä ilmentäviä vanhoja karttoja, konkreettisia luonnon ääniä, *voiceovereita* ja alkutekstejä yhdistelevä johdanto kestää vajaat kolme minuuttia. Sen loppupuolella (00:02:44 alkaen) alkaa luonnon ja melonnan äänien kohisevan ambientin sisältä hiljalleen erottua Richard Wagnerin *Reininkullan* alkusoitto. Se alkaa kuiskauksenomaisesti meren ja kaukaisen ukkosen äänien sisältä ja, aivan kuten oopperassakin, hiljalleen voimakkuudeltaan ja tiheydeltään kasvaen: musiikki muotoutuu loputtoman tuntuisista Es-duuri-murtosoinnuista koostuvaksi pyörteiseksi kudokseksi (ks. esimerkit 1a–b). Musiikkia kuullaan yhtäjaksoisesti yli neljä minuuttia eli koko alkusoiton verran eli suurin piirtein siihen asti kun oopperassa nousisi esirippu. Tämä on *The New Worldin* ensimmäinen varsinainen musiikki ja se alkaa, kun alkutekstit sisältävästä johdannosta aletaan siirtyä varsinaiseen tarinaan ja ihmisten kuvaukseen.

Puhtaissa kolmisoinnuissa heijaava, säteilevän kokonaisvaltainen alkumusiikki on Malickin elokuville tyypillinen. *Veteen piirretyssä viivassa* se on Arvo Pärtin *Annum per Annum* yhdistettynä Gabriel Faurén sielunmessun *Paratiisissa*-osaan, *Onnellisten ajassa* Camille Saint-Saënsin *Akvaario (Eläinten karnevaalista)* ja *Julmassa maassa* Carl Orffin *Musica Poetica*. Paikallaan pysyvyydessään, toisteisuudessaan ja ”täydellisissä” harmonioissaan tällainen musiikki kuulostaa hypnoottiselle minimalismille. *The New Worldissa* kuultava *Reininkullan* alkusoitto voisi aivan hyvin olla Philip Glassin, John Adamsin tai Steve Reichin musiikkia.

Wagnerin *Reininkullan (Das Rheingold, 1853–1854, ke. 1869)* alkusoitto koostuu 136 tahdista mihinkään kertaakaan moduloimatonta, urkupisteitä ja yläsäveliä sfäärien harmonian tapaan säteilevää Es-duuriainesta. Oopperassa se edustaa Rein-joen ikuista ja muuttumatonta liikettä. Kuten Richard Leppert toteaa, se on alkuneste, elämän joki, jonka liikkeet hitaasti kehittyvät kohti historiaa itseään. (2002: 2–5.) *The New Worldissa* se on tietenkin – kuten samalla näkemämme jokikin – olemisen virta. Se on myös powhatanien luontosuhteen symboli ja ylipäättään ihmisen (heideggerilaisessa mielessä) alkuperäisen luontosuhteen ilmentymä, aivan kuten Pocahontasin *voiceover* ja kuvattu luonto elokuvan alussa. Se on myös luomisen ja ajattelun synnyn vertauskuva.

Koko Wagnerin *Ring-tetralogian* aloittava *Reininkullan* alkusoitto edustaa suorastaan täydellisesti sellaista musiikkia, josta psykoanalyttinen musiikintutkimus puhuu *valtamerellisen* kokemuksen musiikkina. Valtamerellinen musiikki vetoaa varhaiseen kokemukseen alkukantaisesta sulautumisesta suurempaan kokonaisuuteen.³⁹ Se rakentaa tunteen täydellisestä läsnäolosta kielen tuolla puolen. Se koetaan kokonaisvaltaisesti ympäröivänä soivana kohtuna tai ihona,

³⁹ Sigmund Freud (1982 [1929/1930]: 6) lainasi valtamerellisen kokemuksen ilmauksen Romain Rollandilta kuvatakseen uskonnollisia mielentiloja, jotka vetoavat yksilön varhaiskantaiseen kokemukseen johonkin suurempaan kokonaisuuteen sulautumisesta.

hellivänä akustisena peilinä,⁴⁰ joka voidaan ymmärtää kulttuuriseksi fantasiaksi kadotetusta paratiisista. Kokemukseen liittyy rajaton kaikkivoipaisuuden tunne ajan ja paikan tuolla puolen, tunne ”kosmoksen tuomisesta itsen hallintaan”. Sen ajatellaan olevan muistuma lapsen esioidipaalisesta sulautumisesta äitiin/toiseen aikana, jolloin ero subjektin ja objektin välillä eli itsen ja toisen eriytyminen ei ole vielä vakiintunut. *The New Worldissa* tämä ykseyden ja täydellisen harmonian musiikki on muistuma luontoäitiin sulautumisesta ja symboloi alkuperäisessä luontosuhteessa ja sopusoinnussa maailmankaikkeuden kanssa elämistä. Elämän virran musiikkina *Reininkullan* alkusoitto merkitsee ylipäättään luontoa ihmisessä.

Reininkullan alkusoiton ohella vesi yleensäkin on elokuvassa keskeinen elämän alkuperän ja olemisen lähteen symboli. Tätä veden merkitystä korostaa sekin seikka, että powhatanin kielellä sana ”powhatan” tarkoittaa ”vesiputousten luona olemista” (William 2004: 397). Powhatanit ovat siis nimenneet itsensä veteen ja olemiseen liittyen. Sana viittasi alkuperäisväestön keskuudessa myös elokuvassa kuvattuun jokeen. Tässäkin mielessä näkemämme joki on olemisen virta. Englantilaiset nimesivät saman joen – kuten siirtokuntansakin ja siitä syntyneen kaupungin – kuningas Jaakko I:n mukaan; tämäkin symboliikka rakentaa kahta olemisenymmärrystä, kieltä, jolla joki/luonto nimetään eli jolla ollaan maailmaan/luontoon suhteessa. Powhatanien *Powhatan* on englantilaisten *Jamesriver*. Ja juuri *Reininkullan* aikana näemme ensi kertaa ihmisiä kuvassa, ja sen soidessa eurooppalaiset kokevat ”uuden maailmansa” ensi kerran. Matala urkupiste rakentuu hitaasti ja käyrätorvet nousevat huippuunsa juuri kun eurooppalaiset tulevat rantaan, jonka he nimeävät kuningattarensa mukaan Virginiaksi.

Reininkullan alkusoitto muodostaa vääjäämättömän soinnikkaan virran, jonka voimakkuus kasvaa koko ajan. Leppertin (2002: 4) mukaan se toimii oopperassa luomisen vertauskuvana ja *Ur*-motiivina, musiikillisena siemenenä, josta kaikki muu sikiää. Se on siis oopperassakin – aivan kuten *The New Worldissa* – luonto itse, maailmankaikkeus, ”kokemuksellinen yhteys luonnon sielunkaltaiseen alkuenergiaan”.⁴¹ Se alkaa kuulumattomasti, niin kuin se ”olisi aina ollut olemassa”, mitä tekniikka Leppert (ibid.) vertaa Charles Ivesin *Vastaamattoomaan kysymykseen* – musiikkiin, jota Malick käyttää *Veteen piirreyssä viivassa* kosmisena ja transsendenttina tekijänä ja johon viittasin jo aiemmin Malickin koanimaisen parataksis-tekniikan yhteydessä (vrt. myös alaviite 29).

Reininkullassa ja koko *Ringissä*, aivan kuten *The New Worldissa*, on kyse luonnosta ja ihmisluonnosta (vrt. Leppert 2002: 3). Pauli Pylkön (2005: 59) sanoin *Ring* on eurooppalaisen ihmisen luontosuhteen ja -kokemuksen ver-

⁴⁰ *Akustinen peili* on alun perin psykoanalyttikko Guy Rosolaton (1974) käsite, jota monet psykoanalyttiset kulttuurin- ja musiikintutkijat ovat edelleen kehittäneet (esim. Silverman 1988; Falck 1996; Schwarz 1997; Välimäki 2005b). Se viittaa äänelliseen kokemukseen, joka muistuttaa varhaista äänellistä vuorovai- kutusta ei-vielä-puhuvan mutta aivan kieleen astumisen kynnyksellä keikkuvan ei-vielä-subjektin ja tämän hoitajan/äidin välillä. Tarkemmin käsitteestä ks. Väli- mäki 2005b: erit. 144–145, 241–243, 312–313.

⁴¹ Ilmaisu on Pylkön (2005: 69).

tauskuvallinen esitys. Reininkulta on luonnonvara, josta voi tehdä sormuksen, jolla voi hallita koko maailmaa, jos kiroaa rakkauden. Reinintyttäret kisailevat sopusointuisasti reininkullan kimalluksessa sitä ihaillen. He eivät valjasta sitä teknologisesti mutta Alberich ja kääpiöt kylläkin. Kuten Pyllkö kirjoittaa, reininkullan varastaminen ja siitä sormuksen takominen edustaa teknologista hallitsemisasennetta, vallanhimoa, ahneutta ja omistamisen himoa, mikä lopulta ajaa omistajansa tuohon. Modernin tekniikan ja luonnontieteen vallan myötä alkuperäinen luontokokemus lamaantuu. Luonto nöyrytetään (kaupallis-)teknisesti erilaisilla laitteilla muokattavaksi raaka-ainevarastoksi. Luontoyhteyden menettämisen myötä menetetään ihmisen luovan voiman lähde. Eletään pimeyden ja puutteen aikaa, josta jumalat ovat kadonneet. (Ibid. 59–61.) Näin käy *The New Worldissakin*.⁴² Olemisen virtana joki – on se sitten Rein tai Jamesriver – on myös niiden (luonnon)voimien lähde, jotka voivat johtaa tuohon (Leppert 2002: 5).

Pyllkön Wagner-kirjassaan esittämää, heideggerilaisesti sävyttynyttä länsimaisen kulttuurin analyysia mukaillen voidaan todeta, että Pocahontasin kahdessa rakkaudessa voidaan nähdä vastakkaisasetelma ekstaattis-eroottisen, järjen ja moraalien valvonnan ohittavan ja siten osittain hallitsemattomia luonnollisia voimia edustavan rakkauden (Pocahontas ja Smith) ja avioliiton teknisen, tuotantokoneistoa ja valtion moderneja tarpeita palvelevan porvarillisen sukupuolimoraalin välillä (Pocahontas/Rebecca ja Rolfe). Sukupuolimoraalina avioliitto näyttätyy tuotannon tehostajana ja sukupuolisen (luonnon)voiman kesyttäjänä. (Vrt. Pyllkö 2005: 65.) Teknistynyt maailma valvoo luonnonvoimia – sukupuolisuutta – myös ihmisessä.

Reininkullan alkusoittoa kuullaan *The New Worldissa* kolmessa vaikuttavassa jaksossa, joissa se valtaa äänellisen tilan kokonaan ja joissa sitä kuullaan todella pitkään (4–5 minuuttia). Elokuvan alun jälkeen sitä kuullaan seuraavan kerran nähdessämme Pocahontasin ja Smithin rannalla ja uimassa sekä powhataneita kalastamassa; vesi on jälleen läsnä olemisen virtana ja lähteenä. Kuulemme Smithin *voiceoveria* sekä Hornerin paikallaan pysyvää, pianon sointujen hallitsemää musiikkia. *Voiceover* puhuu rakkaudesta todeten muun muassa: ”Rakkaus. Kiellämmekö sen kun se saapuu?” Musiikki muuntuu matalaksi ja urkupistemäiseksi kosmiseksi harmoniaksi ja sitten hiljalleen kasvavaksi *Reininkullaksi* (00:36:19 alkaen), johon yhdistyy kosmista ambienttia⁴³ ja lintujen ja muita luonnon ääniä. Pocahontasin ja Smithin rakkaussuhteeseen ankkuroituessa *Reininkullan* alkusoiton ilmentämään luontoon sulautumisen ajatukseen yhdistyy

⁴² Pyllkö (2005: 61–62) tuo Wagner-kirjassaan esille, miten Wagnerin luontoajattelu on Heideggerin tavoin velkaa Hölderlinin hurmokselliselle luontokäsitykselle. Heideggerhan tarkastelee erityisesti juuri Hölderlinin Reiniin liittyvää runoutta.

⁴³ Tarkoitan kosmisella ambientilla surisevaa ja hieman pelottavaa äänimaisemamusiikkia, joka on Francesco Lupican säveltämää ja jossa käytetään metallisesti pörisevää *cosmic beam* -soitinta (tarkemmin soittimesta ks. Välimäki 2008: luku 6).

myös ihmisten välinen toisiinsa sulautuminen, kahden ihmisen ykseys ja rakkaus luontona ihmisessä.

Reininkullan alkusoittoa vasten nähdään myös taivasta ja puiden välistä säteilevää valoa sekä muuta olevan ja olemisen kuvastoa. Kuvaustapa on tässä kuten usein muuallakin ylöspäin eli kohti taivasta. Näemme myös 1600-luvun alun tieteellisten kirjojen ja matkakirjojen kuvia sekä powhatanien elämää rinnakkain; Smith teki ajan tutkimusmatkailijan tapaan kokemuksistaan powhatanien parissa muistiinpanoja ja piirustuksia, ja Smithin näytetään ottavan osaa powhatanien elämään. Kirjat edustavat jälleen eurooppalaista, hallintaan pyrkivää olemisenymmärrystä. Pocahontasin *voiceover* taas puhuttelee luontoa ja suhdetta toiseen ihmiseen (Smithiin) esimerkiksi seuraavaan tapaan: ”Me nousemme, me nousemme. [– –] Kunpa sinä kuuluisit minulle, minä sinulle. [– –] Ei enää kaksi vaan yksi. Yksi. [– –] Minä olen. Minä olen.” *Reininkullan* alkusoittoa vasten kuultava puhe ilmentää heideggerilaista ajatusta siitä, että olemisen vaaliminen ei näy vain ihmisen luontosuhteessa vaan suhteessa kaikkeen olevaan eli myös toisiin ihmisiin.

Pitkän *Reininkullassa* kylpevän jakson jälkeen tapahtuu raju siirtymä tunnelmaltaan vastakkaiseen kohtaukseen, jossa näemme Smithin palanneena takaisin eurooppalaisten linnoitukseen. Linnoituksen elämä on pelkkää kuolemaa, sairautta, kärsimystä, teloituksia, riitaa, nälkää ja ihmissyöntiä. Ihmiset ovat likaisia ja sairaita, ja maa (luonto) on hedelmätöntä mutaa. Rakennusten sisällä nähdään karttapalloja ja muita teknisen olemisenymmärryksen symboleja. Kuullaan koiran haukuntaa, pelokkaiden lasten pälpätystä kuolemasta, Hornerin matalaa ja surumielistä musiikkia sekä Smithin *voiceoveria*: ”kadotus on tällainen. [– –] Tämä maa on heille kurjuutta ja kuolemaa. Helvetti.” Kohtaus kuvaa (ei-)elämää, jossa kosketus olemiseen ja luontoon on kadotettu. Ihminen on vieraantunut ”perustasta”, ihmisyydestä. Luonnosta näyttäytyy vain tuhoava puoli. (Vrt. Furstenau & MacAvoy 2003: 181.)

Kolmannen kerran Wagnerin *Reininkullan* alkusoittoa kuullaan elokuvan lopussa. Englantilaisten kulttuurin omaksunut Pocahontas/Rebecca on vierailulla Englannissa. Hän on tavannut Smithin Hampton Courtin puutarhassa, kävellyt pois tämän luota, seisonut puutarhan puussa, mennyt Rolfen luokse ja sanonut, ”emmekö lähtisi kotiin”. Samalla Hornerin musiikki on hiljalleen noussut ja kasvanut paksummaksi ja temaattisemmaksi ja sitten katkennut hetkeksi. Pocahontas/Rebecca leikkii poikaansa kanssa, jolloin alkaa *Reininkullan* alkusoitto (02:02:47). Kuulemme kasvavaa *Reininkullan* pyörrettä ja Rolfen *voiceoveria* ja näemme nopeita kuvia poikaansa jahtaavasta Pocahontasista/Rebecasta, laivoista ja luonnosta. *Reininkullan* alkusoittoa ei olla kuultu kertaakaan sen jälkeen, kun Pocahontas on länsimaalaistunut Rebecaksi, ennen kuin nyt. Musiikki kertoo, että Pocahontas/Rebecca on jälleen saanut olemisestaan, runollisesta maailmassaolosta kiinni. Pocahontas/Rebecca katsoo poikaansa ja kuulemme hänen *voiceoverin* kutsuvan luontoäitiä, kuten elokuvan alussakin: ”Äiti, nyt tiedän missä sinä asut.” Näemme kuvia powhataneista luonnossa ja Pocahontasista/Rebecasta juoksemassa, hyppelemässä ja leikkimässä puutarhassa kuin ennen eurooppalaistumistaan luonnossa. Hän kahlaa keinotekoisen

lammen veteen – olemisen virtaan – ja heittää vettä päälleen, kurkottaa käten-
sä taivasta kohti, kuten elokuvan alussakin. Samalla näytetään vapaata kotkaa
– kanssaolevaa – lentämässä taivaalla.⁴⁴ Ja koko ajan kaiken päällä soi *Reinin-*
kullan alkusoiton kokonaisvaltainen äänikääre. Pocahontas/Rebecca kykenee
jättämään länsimaisen teknologian silleen ja kokemaan siten yhteyden olevaan
myös puutteenalaisen, tekniikan aikakauden ympäristössä.

Reininkullan alkusoiton soidessa kuullaan myös Rolfen *voiceoveria*, joka ker-
too Pocahontasin/Rebeccan kuolemasta, ja nähdään kuvia pojasta puutarhassa
ja sairauteen kuolevasta Pocahontasista/Rebeccasta. Pocahontasin/Rebeccan
kuoleman käsittelyn johdosta Heideggerin neliyhteyden tekijät – taivas, maa,
jumalat ja kuolevaiset – saavat voimallisen kouriintuntuvan kuvituksen tässä
lopun kohtauksessa. Nähdään myös kuva perheestä peilissä. Se tuo mieleen
peilikuvalla leikkivät ”refleksiiviset” maalaukset kuten Jan van Eyckin kaksois-
muotokuvan *Arnolfin perhe* (1434) tai Diego de Velázquezin maalauksen *Las*
Meniñas (*Hovinaisia* 1656). Jälkimmäistä analysoimalla Michel Foucault (1973
[1966]) tunnetusti tarkastelee länsimaisen ajattelun muutosta uuden ajan kyn-
nyksellä, modernin subjektuuden ja representaation, kielen ja metafysiikan ong-
elmia. Maalauksenomainen peilikuva toimii elokuvassa olemisenymmärryksen
esityksenä, todellakin *peilikuvana* sanan kaikissa merkityksissä: maailmankuvan
käsitteenä, metafysiikan ideana.⁴⁵

Lopulta näemme kuvia virtaavista vesistä, joista, meristä, koskista ja valosta,
joka säteilee puiden välistä. Siten *Reininkullan* alkusoitto ankkuroidaan lopuk-
si visuaalisestikin veteen eli olemisen virtaan, aivan kuten elokuvan alussakin.
Luontona ja olemisen virtana *Reininkullan* alkusoitto edustaa paitsi alkuperäis-
tän luontosuhdetta myös ennen kaikkea *mahdollisuutta* olemisen kysymiseen
ja runolliseen kieleen/asumiseen eli erilaisiin luontosuhteisiin ja maailmoihin
myöskin puutteenalaisena aikana. Tätä elokuvaa kehystävä vesikuvasto eh-
dottaa; maailmassa kamppailevat luomisen ja tuhoamisen voimat (vrt. Sterritt
2006). Lopulta musiikki loppuu muutamaksi sekunniksi kokonaan ja ainoastaan
ympäristön (luonnon) äänet jatkavat katsoessamme puita taivasta kohti. Luon-
non äänien jatkaessa kuva katoaa mustaksi kankaaksi, johon alkaa ilmestyä
loputekstejä kurnuttavia lintuja, veden kohinaa ja muita luonnon ääniä vasten.
Olemme siirtyneet luontoa edustavasta musiikista luonnon tosi ääniin.

⁴⁴ Tässä kohdin en malta olla huomauttamatta, että Pocahontasia/Rebeccaa
näyttelevä Q’orianka Kilcher on maailman alkuperäisväestön oikeuksien aktiivi-
nen puolestapuhuja, jonka omat juuret ovat perulaisissa huachipaeri- ja quechua-
intiaaniheimoissa ja jonka nimi tarkoittaa ”kultaista kotkaa”. Heideggerin filoso-
fian kannalta tällaiset intiaaninimet edustavat olemista kuuntelevaa runollista
kieltä siinä mielessä, että ne viittaavat ihmisen yhteyteen muiden olevien kans-
sa. Elokuvan lopun kotkan olevuus merkityksellistyy siis varsin moninkertaisesti.
Kotka on myös vapauden symboli; aiemmin olemme nähneet haukan häkkiin
vangittuna Englannin hovissa.

⁴⁵ Samalla peilin voisi ymmärtää myös kouriintuntuvana viittauksena Heidegge-
rin neliyhteyden liittyvään peili-pelin käsitteeseen.

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt, labeled (a), shows measures 1-31 of Wagner's 'Reinick's Prelude'. It features a piano introduction with a tempo marking 'Lento, tranquillo, sereno'. The score is written for piano and includes a vocal line. The bottom excerpt, labeled (b), shows measures 81-84 of the same piece, also as a piano reduction. Both excerpts are presented in a clean, black-and-white format with clear musical notation.

Esimerkit 1a–b. Richard Wagner: Reininkullan alkusoitto, (a) t. 1–31 ja (b) t. 81–84 (pianoreduktio).

Mozartin pianokonsertton nro 23 hidas osa: miltä olemisenymmärrys kuulostaa?

Wagnerin *Reininkullan* alkusoiton ohella toinen keskeinen musiikki *The New World*issa on Mozartin pianokonsertton nro 23, A-duuri (1786; KV 488), toinen osa.⁴⁶ Tämä fis-mollissa kulkeva *Adagio* on Mozartin hitaaksikin osaksi erittäin hidas. Ekspressiivisyydessään se muistuttaa traagisen oopperan valitusaariaa, jonka suuria tunteita piano ”laulaa”. Musiikkia hallitsee barokkinen koukerisuus ja melankolisen pastoraalinen siciliano-topos, joka keinuu pisteellisesti 6/8-tahtilajissa. Perinteisesti Jeesuksen syntymän ja paimenten kumarrus-aiheen kuvauksessa käytetty siciliano (ks. esim. Ratner 1980: 16) on Mozartin konsertossa pateettisen ja melankolisen pastoraalityylin käytössä: kyseessä on

⁴⁶ Elokvassa käytetty äänite, ks. Mozart 1994.

menetetty luontoidylli. Tätä musiikkia kuullaan elokuvassa neljä kertaa, ja sitä kuullaan pitkinä otoksina, usein lähes kokonaan eli jopa 4–5 minuutin kokonaisuuksina. Musiikki alkaa pianon soolona (t. 1–11; ks. esimerkki 2), jonka jälkeen josten ja kevyiden puhaltimien (huilu, klarinetit, fagotit ja käyrätorvet) oma teema humauttaa ilmoille pianon säestäessä harvoin bassonuotein. Musiikkia luonnehtii pianon yksinäiset, tavattoman koristeelliset, kromaattiset ja herkäät soolot sekä kevyen orkesterin murhemielisesti pyyhkivät aallot. Pianon osuus sisältää poikkeuksellisen suuria hyppyjä, jotka tehostavat ekspressiivisyyden, draamaattisuuden ja koristeellisuuden tuntua. Paikoin jouset säestävät pizzicatoilla, paikoin puupuhallinsolistit soittavat suloisien kivuliaita dissonansseja.

Tämä musiikki ei ole luontoon sulauttavaa, alkuperäisen luontoyhteyden musiikkia kuten Wagnerin *Reininkullan* alkusoitto. *The New Worldissa* Mozartin melankolinen pastoraali ilmentää menetettyä luontoyhteyttä. Se edustaa murhetta ja surutyötä, vammaa ja surua, joka piilee länsimaisen kulttuurin ytimessä. Se on luontoidyllin, jumalien, olemisen menetyksen musiikkia.⁴⁷ Koukeroisessa barokkityylissään se on myös monimutkaisten sääntöjen ilmentymä, rönsyilevää hallinnan ja valvonnan koruommelta. Se on mutkikkaan taidokkaasti, kauniisti ja tiukasti sidottu (vrt. *Rebecca* = tiukkaan sidottu), kuin eurooppalaisten koristeelliset vaatteet loputtomine nappirivistöineen, nauhoineen, korkokenkineen ja nyöriyksineen, joihin Pocahontas/Rebeccakin ahtautuu, tai kuin Englannin hovissa näkemämme taide-esineet. Mozartin musiikki on kuin kullalla ja jalokivillä koristeltu häkki. Surumielisen haikea musiikki ilmentää riipaisevasti sitä, miten Pocahontas/Rebecca oppii monimutkaisen teknologisen kurin affektien ja itsessä olevan luonnon (sukupuolisuuden) ilmaisussa. Jos *Reininkullan* alkusoitto on alkuperäisessä luontoyhteydessä elävän Pocahontasin musiikkia, Mozartin *Adagio* on länsimaista olemisenymmärrystä noudattavan, melankolisen kauniiseen muistomerkkiin olemisensa haudanneen *Rebeccan* musiikkia. Jos *Reininkullan* alkusoitto merkitsee todellisuutta itsessään, olevan olemista sellaisena kuin se todella on, niin Mozartin *Adagio* merkitsee todellisuutta sellaisena kuin tietämistemme – ajattelumme, metafysiikkaamme – sen rajaa ja järjestää eli puitteistaa (vrt. Kupiainen 1991a: 18). Se siis merkitsee maailmaa (maailmankuvaa) kuten Eyckin tai Velázquezin maalaus. Sykähdyttävällä kauneudellaan se myös ikään kuin muistuttaa runollisen olemisen mahdollisuudesta teknisessäkin maailmassa – mikäli olemista osaa kuunnella moderninkin maailman melussa kuten Pocahontas/Rebecca elokuvan lopussa kykenee. Se kertoo, että Rebeccan sisällä asuu edelleen Pocahontasin mahdollisuus.

Mozartia kuullaan ensimmäisen kerran elokuvan alkupuolella, kun eräs powhatan-mies ihmettelee eurooppalaisten rakennustelineitä (00:11:26; ks. kuva 1). Mozartin musiikkia vasten powhatanit ihmettelevät eurooppalaisten maailmaa, ajattelun, rakentamisen ja asumisen tapaa, joka on heille täysin käsittämätön. Samalla kuullaan myös Smithin *voiceoveria* ja nähdään Smithiä kahlaamassa niityllä. Mozartin musiikin soittaminen powhatan-miestä vasten on koanmainen kysymys. Powhatan ei voisi koskaan ”ymmärtää” Mozartin musiikkia, se

⁴⁷ Melankoliasta ja menetetyistä objekteista musiikissa ks. Välimäki 2005b: erit. 220–232, 236–266.

Adagio

Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications (2006)

Esimerkki 2. W. A. Mozart: Pianokonsertto nro 23, A-duuri (KV 488), 2. osa (Adagio), t. 1–12.

olisi hänelle täysin kuulumatonta. Mozartin musiikkia vasten näemme myös powhatan-miehen puhumassa powhatania kovaäänisesti eurooppalaiselle sotilaille, joka ei sitä tietenkään ymmärrä – kuten ei ymmärrä elokuvan vastaanottajakaan, sillä powhataninkielistä puhetta ei kohtauksessa käännetä englanniksi eikä myöskään tekstitetä. Siihen sen filosofinen teho perustuukin. Powhatan

ja eurooppalainen eivät ole maailmassa yhteismitallisella tavalla. He eivät ole samassa maailmassa. Powhatanilla ja eurooppalaisella ei ole yhteistä kieltä, he ovat toisilleen kuuroja kuin olisivat eri maailmankaikkeuksista kotoisin. Mozartin musiikki kristallisoi tämän tosiasian ja tämän (ei-)kohtaamisen traagisuuden. Samalla se antaa soivan kanavan koko sille tragedialle, joka Pohjois-Amerikassa tapahtui, sekä ylipäättään sille jatkuvalla tragedialle maailmassa, jossa ihminen ei toista (olevaa) kuule, ymmärrä, kunnioita ja jätä rauhaan.

Mozartin musiikki kuvaa tässä kohtauksessa siis ajattelun puitteen ideaa, heideggerilaista olemisenymmärryksen käsitettä sinänsä. Samalla se kuvaa sitä, miten maailma hahmottuu powhatanille ja eurooppalaisille eri tavoin. Mozartin musiikki ei siis niinkään kuvaa teknistä maailmankuvaa kuin abstraktia maailmankuvan käsitettä, metafysiikan ideaa sinänsä.

Tähän asti kohtauksessa on kuultu vain soolopianoa eli *Adagion* ensimmäiset 11 tahtia. Kun orkesteri tulee mukaan, nähdään Pocahontas ja tämän veli pelolla leikkimässä peuroja eli toisia olevia. Smith kävelee samassa maisemassa, ja musiikki häipyä pois pian sen jälkeen, kun Smith ja Pocahontas ovat havainneet toisensa. Tässä ensi kohtaamisessaan he katselevat toisiaan pelkässä luonnon eli olevan "suorassa" äänimaisemassa ilman olemisenymmärrystä ilmentävää Mozartin musiikkia.

Toisen kerran Mozartia kuullaan tilanteessa, jossa Smith elää powhatanien luona (00:28:13 alkaen). Kohtaus tapahtuu hieman ennen *Reininkullan* alkusoi-ton toista esiintymää, joka kuvaa Pocahontasin ja Smithin luontoon ja toisiinsa sulautumista ja jota käsiteltiin edellä. Mozartia vasten näemme, miten Smith elää powhatanien luona heidän tapojaan opetellen ja Pocahontas taas opettelee englantia. Mozartin musiikki kuvaa tässäkin erilaisia käsitteellisiä järjestelmiä eli ajattelun puitteita, abstraktia olemisenymmärryksen eli metafysiikan ideaa. Samalla se kuvaa sitä, miten vieraantunutta tai vieraannuttavaa (välineellinen) kieli voi olla, mutta myös sitä, miten oleminen on mahdollista juuri (runollisessa) kielessä Pocahontasin ruumiillistaessa lausumiaan sanoja fyysisin liikkein.

Powhatanien elämän kuten tanssin ja asumisen yhdistäminen Mozartin musiikkiin on jälleen yksi esimerkki Malickin koanimaisesta parataksis-tekniikasta, jonka avulla elokuvassa voidaan musiikilla ilmentää abstraktia filosofista käsitettä, olemisenymmärrystä. Näemme Pocahontasin soittavan huilua mutta kuulemme Mozartin huilut. Kuulemme myös lintujen ääntä, esimerkiksi sukupuuttoon kuollutta papukaijaa, sekä Smithin *voiceoveria*: "He ovat lempeitä, rakastavia, uskollisia. Vailla kavaluutta ja vehkeilyä. Sanat valehtelu, petos, ahneus, kateus ja panettelu ovat heille vieraita. He eivät tunne mustasukkaisuutta eivätkä omistushalua. Todellista. Mitä olin luullut unelmaksi."

Kolmannen kerran Mozartia kuullaan hieman elokuvan puolivälin jälkeen. Elokuvassa on pitkään kuvattu eurooppalaisten linnoituksen kurjuutta, powhatanien ja eurooppalaisten välisiä jatkuvia sotia sekä sitä, miten eurooppalaiset ovat lopulta saavuttaneet ylivoiman uusien siirtolaisten ja laivojen saavuttua Virginiaan. Pocahontas ja Smith tapaavat pitkän ajan jälkeen. Pocahontas on myyty panttivangiksi leiriin, jossa Smith on pakkotyöhön vangittuna. Pocahontas koskettaa pelolla työskentelevää Smithiä ottamalla tätä kädestä kiinni.

Kosketuksesta alkaa Mozartin musiikki. Smith toteaa, että elämä leirissä on ollut pelkkä tuhoa. Pocahontas ja Smith halaavat. Kuulemme Pocahontasin *voiceoveria*, joka sanoo muun muassa: ”Sinä virtaat lävitseni. Kuin joki.” Emme kuitenkaan kuule luontoa ja sopusointua ilmentävää *Reininkullan* alkusoittoa vaan menetettyä luontoidylliä ilmentävää melankolista Mozartia. Jokin on siis peruuttamattomasti muuttunut. Näemme eurooppalaisia uudisasukkaita, jotka Virginian luontoparatiisissa näyttävät monimutkaisine asuineen, tavaroineen ja tapoineen irvokkailta, barbaarisilta ja hulluilta – kuin ihmiset Pieter Brueghel vanhemman kansan loputonta tyhmyyttä ja typeryyttä esittävässä maalauksissa. Juuri Mozartin musiikin eli metafysiikan abstraktin käsitteen takia näemme hahmot tällaisina. Eurooppalaiset uudisasukkaat Virginian luonnossa ovat jälleen kerta kaikkiaan koan. On vaikea sanallistaa sitä, mikä kuvassa on niin ”pielessä”, koska kuvan ilmentämä ristiriita pitäisi esittää esikäsitteellisellä tasolla. Mozartin musiikki ei kuitenkaan soi enää silloin, kun Pocahontasille aletaan opettaa eurooppalaisia tapoja, kun hänet puetaan eurooppalaisiin vaatteisiin – vaatteisiin, joissa ei voi juosta luonnossa – ja kun hänelle annetaan uusi nimi. Musiikittomuus tarkoittaa, että vieraantuneisuuden pakkopaita on mykkä. Pocahontas/Rebecca kuolee henkisesti, sillä hän on menettänyt Smithin,⁴⁸ oman kansansa ja maailmansa (luontoyhteyden, olemisen). Pocahontasin/Rebeccan *voiceover* sanookin: ”sinä [Smith] tapoit jumalan minussa”. Tämän jälkeen näemme, miten eurooppalaiset hävittävät powhatanien kulttuurin.

Viimeisen kerran Mozartia kuullaan elokuvan lopussa, kun Pocahontas/Rebecca on vierailemassa Englannissa ja tapaa Smithin. Kohtaus edeltää viimeistä *Reininkulta*-kohtausta, jota käsittelin aiemmin. *Adagio* alkaa, kun Pocahontasin/Rebeccan ja Smithin katseet kohtaavat. Kuninkaallisen barokkipuutarhan äärimmäisen keinotekoiseksi muokattu luonto vastaa musiikin koukeroisuutta, kulttuurin olemisen tukahduttavia kureliivejä. Puutarhan geometriset kujat vertautuvat kulttuurin/metafysiikan pakko-uomiin, luonnonvastaisiin polkuihin. Smith ja Pocahontas/Rebecca menevät tekojoen äärelle. Musiikki reflektoi myös välineellisen kielen vieraantuneisuutta: Smith puhuu harvoja tyhjiä lauseita ja Pocahontas/Rebecca ei puhu mitään. Mozart soi niin kauan kuin Pocahontas/Rebecca vaikenee. Kun Pocahontas lopulta vastaa Smithille, musiikki on lakannut. Mozartin musiikki on siis kohtauksessa myös Pocahontasin sisäistä puhetta, jota kukaan muu ei kuule. Se – kuten muutkin elokuvat musiikit ja äänimaisemat kaiken kaikkiaan – ehdottaa, että ainoa uusi maailma, joka on tavoittelemisen arvoinen, on runollisen maan päällä asumisen maailma.

⁴⁸ Elokuvassa Smith häipyy Virginiasta takaisin Englantiin ja uusiin seikkailuihin muttei kerro tätä Pocahontasille. Hän lähtee Pocahontasilta salaa ja pyytää muita kertomaan Pocahontasille, että hän on kuollut.

1. Äänitteet, audiovisuaalinen ja nuottimateriaali

- Mozart, Wolfgang Amadé 1994. *Complete Piano Concertos Vol. 4. Nos 23 & 24. Jenő Jandó, Piano; Concertus Hungaricus; Matyas Antal, Conductor* [cd-levy]. Naxos 8550204.
- 2006. *Konzert Adur für das Pianoforte KV 488* [partituuri]. *Neue Mozart-Ausgabe, Digitized Version*. Kassel & Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications. Saatavilla sähköisesti osoitteessa <dme.mozarteum.at> (29.2.2008).
- [*The*] *New World* 2005 [dvd]. Ohjaus ja käsikirjoitus Terrence Malick. Alkuperäismusiikki James Horner. Äänisuunnittelu Craig Berkey, äänten leikkaus Skip Lievsay, Ed Callahan, Jeremy Peirson, J. J. Thomas, Derek Vanderhorst, Erik Aadahl, Joel Dougherty ym., foley-äänät Marko A. Costanzo. 130 min. New Line Cinema, USA.
- Wagner, Richard [s.a.]. *Das Rheingold. Vollständiger Klavierauszug, Erleichterte Bearbeitung von R. Kleinmichel* [pianopartituuri]. London et al.: Schott.

2. Kirjallisuus

- Altman, Rick (toim.) 1992. *Sound Theory Sound Practice*. New York, NY: Routledge.
- Backman, Jussi & Miika Luoto (toim.) 2006. *Heidegger. Ajattelun aiheita*. Helsinki: 23°45.
- Boyle, Alan 2006. How a linguist revived 'New World' language. Cultural heritage found in translation during work on movie. *MSNBC* 21.1.2006. Sähköinen artikkeli osoitteessa <www.msnbc.msn.com/id/10950199> (6.3.2008).
- Brown, Royal S. 1994. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley – Los Angeles, CA – London: University of California Press.
- Buhler, James – Caryll Flinn – David Neumeyer (toim.). 2000. *Music and Cinema*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Cavell, Stanley 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film. Enlarged edition*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Chion, Michel 1994. *Audio-Vision. Sound on Screen*. Toim. & käänt. Claudia Gorbman. New York, NY: Columbia University Press.
- 1999. *The Voice in Cinema*. Toim. & käänt. Claudia Gorbman. New York, NY: Columbia University Press.
- 2004. *The Thin Red Line*. Käänt. Trista Selous. London: British Film Institute.
- Clarke, James 2006. *War Films*. London: Virgin Books.
- Cousins, Mark 2007. Praising The New World. *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. Second Edition*. Toim. Hannah Patterson. London & New York, NY: Wallfower Press. 192–198.
- Crazy Horse, (Chief) Roy 2008. The Pocahontas Myth. *Powhatan Renape Nation, an American Indian Nation located at the Rankokus Indian Reservation in Westampton Township, Burlington County, New Jersey* -internet-sivusto. Sähköinen artikkeli osoitteessa <www.powhatan.org/pocc.html> (6.3.2008).
- Critchley, Simon 2002. Calm – On Terrence Malick's *The Thin Red Line*. *Film-Philosophy* 6 (48). Sähköinen artikkeli osoitteessa <www.film-philosophy.com/vol6-2002/n48critchley> (17.1.2007).
- Donnelly, Kevin (toim.) 2001. *Film Music: Critical Approaches*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.
- Donnelly, Kevin J. 2005. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: British Film Institute.

- Falck, Daniel 1996. Nautinnollisia ääniä. Lacanilainen tulkinta Jane Campionin elokuvasta *Piano*. *Etnomusikologian vuosikirja* 8: 23–43.
- Foucault, Michel 1973 [1966]. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York, NY: Vintage. [Alkuper. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*.]
- Freud, Sigmund 1982 [1929/1930]. *Ahdistava kulttuurimme*. Suom. Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus. [Alkuper. *Das Unbehagen in der Kultur*.]
- Furstenau, Marc & Leslie MacAvoy 2003. Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 173–185.
- Gargett, Adrian 2007. "Is this darkness in you too?". Sähköinen artikkeli *Talking Pictures* -julkaisussa osoitteessa <www.talkingpix.co.uk/Article_Thin%20Red%20Line.html> (17.1.2007).
- Hathaway, James 2006. UNC Charlotte linguist restores lost language, culture for 'The New World'. Sähköinen artikkeli osoitteessa <www.eurekalert.org/pub_releases/2006-01/uonc-ucl011906.php> (8.3.2006).
- Heidegger, Martin 1969 [1929]. *The Essence of Reasons*. Transl. Terrence Malick. Evanston: Northwestern University Press. [Alkuper. *Vom Wesen des Grundes*.]
- 1991 [1955]. *Silleen jättäminen*. Suomeksi tulkinnut Reijo Kupiainen. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta nro 19. Tampere: Tampereen yliopisto. [Alkuper. *Gelassenheit*.]
- 1994 [1953]. Tekniikan kysyminen. Suom. Vesa Jaaksi. *niin & näin* 2: 31–40. [Alkuper. "Frage nach der Technik".]
- 1996 [1936]. Hölderlin ja runouden olemus. Suom. Miika Luoto. *Nuori Voima* 4: 33–40. [Alkuper. "Hölderlin und das Wesen der Dichtung".]
- 2000a [1927]. *Olemisen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. [Alkuper. *Sein und Zeit*.]
- 2000b [1946]. Kirje "humanismista". *Kirje humanismista ja Maailmankuvan aika*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto. 51–107. [Alkuper. Brief über den "Humanismus".]
- 2000c [1938]. Maailmankuvan aika. *Kirje humanismista ja Maailmankuvan aika*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto. 9–50. [Alkuper. "Die Zeit des Weltbildes".]
- 2001a [1926]. What are Poets For? *Poetry, Language, Thought*. Käänt. Albert Hofstadter. New York, NY: Perennial Classics. 87–140. [Alkuper. "Wozu Dichter?"]
- 2001b [1947]. The Thinker as Poet. *Poetry, Language, Thought*. Käänt. Albert Hofstadter. New York, NY: Perennial Classics. 1–14. [Alkuper. "Aus der Erfahrung des Denkens".]
- 2001c [1950]. Language. *Poetry, Language, Thought*. Käänt. Albert Hofstadter. New York, NY: Perennial Classics. 185–208. [Alkuper. "Die Sprache".]
- 2001d [1951]. " ... Poetically Man Dwells ... ". *Poetry, Language, Thought*. Käänt. Albert Hofstadter. New York, NY: Perennial Classics. 209–227. [Alkuper. "Dichterisch wohnet der Mensch".]
- 2002 [1964]. The End of Philosophy and the Task of Thinking. *On Time and Being*. Käänt. Joan Stambaugh. Chicago, IL & London: The University of Chicago Press. 55–73. [Alkuper. "Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens".]
- 2003 [1951]. Rakentaa asua ajatella. Suom. Vesa Jaaksi. *niin & näin* 3: 53–59. [Alkuper. "Bauen Wohnen Denken".]
- Kassabian, Anahid 2001. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York, NY & London: Routledge.
- Kupiainen, Reijo 1991a. *Ajattelemisen anarkia. Transmetafyyminen asenne Martin Heideggerilla*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta 18. Tampere: Tampereen yliopisto.

- 1991b. Silleen jättäminen ja zen. Ks. Heidegger 1991 [1955]. 101–114.
- Kärjä, Antti-Ville 2005. "Varmuuden vuoksi omana sovituksena". *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura & k&h.
- 2006. Elokuvamusiikin tutkimus: tieteenala puun ja kuoren välissä. *WiderScreen.fi* 1. <www.widerscreen.fi/2006/1/elokuvamusiikin_tutkimus.htm> (8.2.2007).
- Latto, Anne 2003. Innocents Abroad: The Young Female Voice in *Badlands* and *Days of Heaven*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 86–99.
- Lehtonen, Veli-Pekka 2006. The New World. Terrence Malick ohjasi modernin luomiskertomuksen. *Helsingin Sanomien Nyt-liite* 24.2.2006. Saatavilla sähköisenä osoitteessa <nyt.hs.fi/elokuva/artikkeli/1135218890578> (7.11.2007).
- Leppert, Richard 2002. Paradise, Nature, and Reconciliation, Or, a Tentative Conversation with Wagner, Puccini, Adorno, and The Ronettes. *ECHO: a music-centered journal* 4 (1): 1–40. Sähköinen artikkeli osoitteessa <www.echo.ucla.edu/Volume4-Issue1/leppert/leppert.pdf> (11.11.2007).
- Luoto, Miika & Jussi Backman 2006. Johdannoksi ajattelun aiheisiin. Ks. Backman & Luoto (toim.) 2006. 9–45.
- Madden, John 1994. *The Poetry of Cinema*. Kidderminster: Crescent Moon Publishing.
- McCann, Ben 2003. 'Enjoying the Scenery': Landscape and the Fetishisation of Nature in *Badlands* and *Days of Heaven*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 75–85.
- Mera, Miguel & David Burnard (toim.) 2006. *European Film Music*. Hampshire & Burlington: Ashgate.
- Morrison, James & Thomas Schur 2003. *The Films of Terrence Malick*. Westport, CT & London: Praeger.
- Morrison, James 2007. Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's The New World. *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. Second Edition* [Uusittu, päivitetty ja laajennettu toinen painos]. Toim. Hannah Patterson. London & New York, NY: Wallflower Press. 199–211.
- Mottram, Ron 2003. All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the films of Terrence Malick. Ks. Patterson (toim.) 2003. 13–23.
- Patterson, Hannah 2003. Poetic Visions of America. Ks. Patterson (toim.) 2003. 1–12.
- Patterson, Hannah (toim.) 2003. *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*. London & New York, NY: Wallflower Press.
- Pekkilä, Erkki 2007. Stardom, genre, and myth: music in Aki Kaurismäki's film *The Man Without a Past*. *Essays on Sound and Vision*. Toim. John Richardson & Stan Hawkins. Helsinki: Helsinki University Press. 155–174.
- Power, Richard 2003. Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in *Days of Heaven*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 100–109.
- Power, Stacy Peebles 2003. The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of *The Thin Red Line*. Ks. Patterson (toim.) 2003. 148–159.
- Pylkkö, Pauli 2005. *Richard Wagner ajattelijana – antimodernisti, luonnonmystikko, gnostikko*. Kiel: Uuni.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York, NY: Schirmer Books.
- Richardson, John 2008. *How We See Music: Locating the Visual in Contemporary Music*. Käsikirjoitus. Tulee julkaistavaksi Oxford University Pressiltä.
- Richardson, John & Stan Hawkins (toim.) 2007. *Essays on Sound and Vision*. Helsinki: Helsinki University Press.
- Rosolato, Guy 1974. La voix: entre corps et langage. *Revue française de psychanalyse* 38 (1): 75–94.

- Ryynänen, Max 2008. Pier Paolo Pasolini mediafilosofina. Luento 18.1.2008 Max Ryynänen ja Susanna Välimäen luentokursilla *Ulkoakateeminen taide, filosofia ja teoria*, Helsingin yliopistossa, estetiikan oppiaineessa ja semiotiikan opintokokonaisuudessa.
- Salo, Matti 1999. Toinen maailma: Terrence Malick ja sotilaiden äänet. *Filmihullu* 5–6: 84–87.
- Schwarz, David 1997. *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Silberman, Robert 2003. Terrence Malick, Landscape and 'This War at the Heart of Nature'. Ks. Patterson (toim.) 2003. 160–172.
- Silverman, Kaja 1988. *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Sonnenschein, David 2001. *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.
- Sterritt, David 2006. Film, Philosophy, and Terrence Malick. *FIPRESCI* 2 (7.2006): 1–6. Sähköinen artikkeli osoitteessa <www.fipresci.org/undercurrent/issue_0206/sterritt_malick.htm> (6.11.2007).
- Tagg, Philip & Bob Clarida 2003. *Ten little title tunes. Towards a musicology of the mass media*. New York, NY & Montreal: Mass Musicology Press.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Vadén, Tere 2004. Luonnot ja jumalat. *Synnyt* 1: 20–37.
- Varto, Juha 1991. Heidegger ja salaisuus. Esipuhe teoksessa ks. Heidegger 1991 [1955]. 3–17.
- 2003. Todellisuuden suora kirjoitus. *Kohtaamisia taiteen ja tutkimuksen maastoissa*. Toim. Juha Varto – Marjatta Saarnivaara – Heikki Tervahattu. Artefakta 13. Helsinki: Akatiimi. 48–59.
- Välimäki, Susanna 2002. Musiikkianalyysi musiikkikritisminä. Musiikintutkimuksen postmoderni projekti ja länsimaisen taidemusiikin merkitysten maallistaminen. *Synteesi* 2: 67–88.
- 2005a. Tuntemattomia sotilaita, tunnettua musiikkia. Identiteetin mekanismeja *Tuntematon sotilas* -elokuvissa. *Synteesi* 3: 28–48.
- 2005b. *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.
- 2006a. Sota ja musiikki – ja käänös ääneen, päin! *Musiikki* 3: 3–8.
- 2006b. Trauman äänimaisema elokuvassa *Tule ja katso*. *Synteesi* 4: 63–79.
- 2007. Musical migration, perverted instruments and cosmic sounds: Queer constructions in the music and sound of *Angels in America*. *Essays on Sound and Vision*. Toim. John Richardson & Stan Hawkins. Helsinki: Helsinki University Press. 177–219.
- 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press (painossa).
- Walker, Beverly 1975. Malick on Badlands. *Sight and Sound* 44 (2): 82–83.
- Weis, Elisabeth & John Belton (toim.) 1992. *Film Sound: Theory and Practice*. New York, NY: Columbia University Press.
- Wierzbicki, James 2003. Sound as Music in the Films of Terrence Malick. Ks. Patterson (toim.) 2003. 110–122.
- William, Bright 2004. *Native American Place Names of the United States*. Norman, OK: University of Oklahoma Press.

FT Susanna Välimäki (susanna.valimaki@helsinki.fi) toimii tutkijana Helsingin yliopiston Musiikkitieteen oppiaineessa.

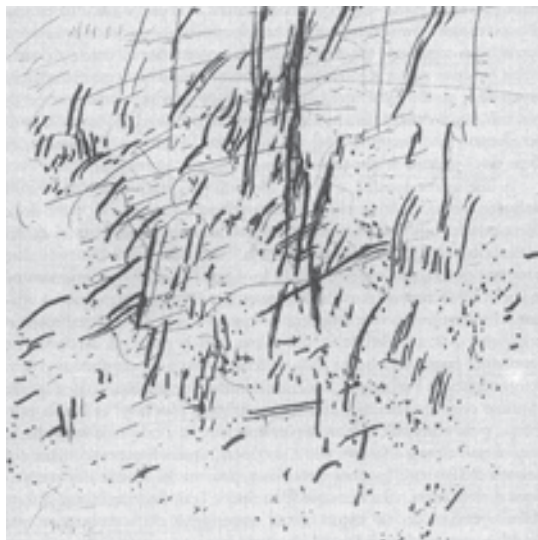
Sounds of Being – A Heideggerian interpretation of music and sound in Terrence Malick's film *The New World*

The article discusses music and sound design in Terrence Malick's film *The New World* (2005). The theoretico-methodological framework combines cultural music research with phenomenological approach that is based on Martin Heidegger's philosophy. Malick's film is examined as a philosophical project and as an instance of "Heideggerian cinema". The musical and sound design in the film is approached as a crucial part in the film's philosophical unfolding. Especial emphasis is given to the use of Wagner's *Rheingold* overture, *Adagio* from Mozart's piano concerto Nr. 23, and voiceovers in the film. These are interpreted by drawing on late Heidegger's ideas concerning Being, language and poetry, nature, technology and alienation, and the role of the poet in the destitute times.

Michel Henry ja puhuva musiikki

– Resitatiivin laulaminen elämän läsnäolevaksi saattamisena

Päivi Järviö



Kuva 1. August von Briesen: Johannes Brahmsin 4. sinfonia op. 98 (viides kuva kuuden kuvan sarjasta), 38 x 38 cm. (Ks. Henry 2004b: 251.)

August von Briesen¹ istuu pimeässä² ja piirtää, paperiin katsomatta, pisteitä ja viivoja valkoiselle arkille. Piirtämisen nopeus ja voima saa kynät ajoittain lävistämään paperin. Paperin reuna leikkaa viivat brutaalisti poikki. Välillä von Briesen kääntää esiin puhtaan arkin ja jatkaa piirtämistä. Michel Henryn (2004b: 268–269) mukaan von Briesenin musiikilliset piirrokset eivät representoi maailman

¹ August von Briesen (1935–2003) oli Budapestissä syntynyt litografi, piirtäjä ja kuvittaja. Sodan jälkeen hänet karkotettiin Siperiaan osittain saksalaisten sukujuurtensa takia. Palattuaan vankileiriltä vuonna 1952 hän siirtyi opiskelemaan Budapestin taideakatemiaan. Vuoden 1956 kansannousun jälkeen hän jätti Unkarin. Aluksi hän asui Englannissa, mutta päätyi lopulta Hollannin, Saksan ja Italian jälkeen Ranskaan vuonna 1972. Von Briesen eli viimeiset vuotensa yksinäisyydessä ja kuoli Pariisissa helleaallon seurauksena vuonna 2003. Pariisin kaupunki päätti muistaa helleaallon uhreja asettamalla yhden von Briesenin teoksista kansallisen modernin taiteen museon aulaan (Musée National d'Art Moderne).

² Henry puhuu tilasta orkesterin alapuolella, johon kapeat valonjuovat siilautuvat lattialautojen läpi. Orkesterin sointi ikään kuin valuu von Briesenin päälle. Tämä oli tavallisin von Briesenin työskentelytila, mutta ajoittain hän työskenteli myös harjoitussalissa. (Henry 2004b: 245–246.)

todellisuutta vaan ne ovat jälkiä siitä, mikä ei koskaan ilmene maailmassa eikä ole osa sitä, *Elämää*. Elämä on ranskalaisen Michel Henryn ajattelussa keskeinen teema. Hän määrittelee yksilön lähtien tämän alkuperästä, immanentista elämästä, jokaisessa elävässä yksilössä läsnä olevasta näkymättömästä olemuksesta käsin. Tämä elämä, olemassaolo maailmasta riippumatta, on kaiken perusta, joka mahdollistaa kaiken kokemisen ja tietämisen – myös niin kutsutun objektiivisen tietämisen.

Minulle Michel Henryn filosofiaan tutustuminen on merkinnyt sellaisten ajatusten löytämistä, jotka oman esittäjän ja pedagogin kokemukseni perusteella tuntuvat kohdallisilta ja jotka auttavat minua puhumaan esittäjän kokemuksesta elävässä elämässä, muusikon todellisuudessa. Henryn kanssa ajatteleminen on tehnyt minulle uudella tavalla ymmärrettäväksi elävän ihmisen toimintaa. Toisaalta se on myös osoittanut minulle, missä kohdassa muut, aikaisemmin lukemani filosofit, ohittavat sellaista, mikä minun olokulmastani on tärkeää, tai missä kohtaa he puhuvat tavoilla, jotka eivät esittäjän olokulmastani ole ymmärrettäviä. Minulle ei-ymmärrettäviä puhumisen tapoja olivat yhtäältä sellaiset, joissa keho ei ole läsnä (lukemistani esim. Hans-Georg Gadamer), ja toisaalta sellaiset, joissa näkemisestä puhuminen on etualalla (lukemistani esim. Maurice Merleau-Ponty).³

Musiikkia ja laulamista Henry on tarkastellut muutamassa artikkelissaan. Yksi musiikin tarkastelu löytyy von Briesenin musiikillisista piirroksista lähtevästä artikkelista, jossa hän pohtii musiikin olemusta ja sen vaikutusta kuulijaan (Henry 2004b: 241–282). Tavoitteeni on tässä artikkelissa pyrkiä laajentamaan Henryn kuuntelemista ja kuulijan kokemusta koskevia tarkasteluja laulajan kokemukseen. Esittelen ensin lyhyesti Henryn keskeisimpiä ajatuksia ja pohdin laulavaa kehoa ja musiikkia sekä näiden tutkimista Henryn ajatusten avulla. Lopuksi pohdin lyhyesti, mistä niin kutsutun ”puhuvan musiikin” esittämisessä on kysymys ja miten tämän ohjelmiston esittäminen voi toimia henrylaisittain ymmärretyn näkymättömän elämän läsnä olevaksi tekemisen tapana.⁴

Yritän tekstissäni puhua sellaisista laulamiseen, musiikkiin ja laulavaan kehoon liittyvistä asioista, joiden sanallistaminen on haastavaa.⁵ Ajattelen kuitenkin, että tämä näkymätön ja artikuloimaton on niin keskeinen osa esittäjän – ja kaikkien muidenkin ihmisten – toimintaa, että siitä on kuitenkin yritettävä puhua. Olen myös tietoinen siitä, että tartun artikkelissani äärimmäisen laa-

³ On toki mahdollista, etten tässä tee oikeutta Merleau-Pontyille, ovathan esimerkiksi monet tanssijat (esim. Leena Rouhiainen 2003) ajatelleet omaa – monella tapaa laulamista lähellä olevaa – toimintaansa nimenomaan Merleau-Pontyn avulla.

⁴ ”Puhuva musiikki” viittaa tässä 1500- ja 1600-lukujen vaihteessa italiankielillä alueella sävellettyyn yksinlaulumusiikkiin, jonka keskeisin piirre oli ”quasi che in armonia favellare” (Caccini 1601) eli ”puhuminen ikään kuin sävelin”. Tämän uuden musiikin säveltäjiä olivat muun muassa Jacopo Peri, Giulio Caccini ja Claudio Monteverdi. Puhuvalla musiikilla on juuret 1400- ja 1500-lukujen improvisoiduissa yksinlauluperinteissä, ja musiikin puhuvuus jatkuu läpi koko niin kutsutun barokin niin laulu- kuin soitinmusiikissakin.

⁵ Musiikin sanallistamisen vaikeudesta ks. myös Jankélévitch (2003).

joihin filosofisiin kysymyksiin, joiden kattava tarkastelu ei artikkelin puitteissa ole mahdollista – jos lainkaan. Tämän tekstin⁶ puitteissa lähestynkin näitä subjektiivisuuden, maailman, transsendenssin, elämän kysymyksiä vain Henryn kanssa. ”Kanssa-ajattelulla” tarkoitan sitä, että Henry ei ole ajatteluni keskipiste, vaan hän on ajattelussani mukana ikään kuin vastuksena, jolla voin omaa ajatteluani koetella. Kysymys ei siis ole siitä, että ottaisin Henryn filosofian ajatteluni lähdekohdaksi, teoreettiseksi viitekehyyksi tai yleisperiaatteeksi, jonka olettaisin todeksi. Kysymys ei myöskään ole siitä, että tutkimiseni kohteena olisi Henryn filosofia. Henry on minulle keskustelukumppani, joka on tarjonnut esittäjän toiminnan ajattelemiseen paljon tukea.

Laulamista tai barokkimusiikin esittämistä tarkastelevaa, oman työni kannalta olennaista tutkimusta on olemassa runsaasti. Runsaus kuitenkin ohenee huomattavasti, kun rajataan katse tutkimuksiin, joiden näkökulma on fenomenologinen tai muulla tavalla kokemuksellinen tai kehollinen. David Burrows (1990) pohdiskelee puhuttelevalla tavalla ääntä, puhetta ja musiikkia. Fred Kerstenin (1997) tietoisuuden fenomenologian tutkimus kiertyy Vincenzo Galilein ja varhaisen oopperan ympärille asettuen keskusteluun muun muassa Husserlin, Merleau-Pontyn ja Foucault’n kanssa. Sellisti ja musiikintutkija Elisabeth Le Guin (2006) yhdistää Luigi Boccherinin sellomusiikkia käsittelevässä kirjassaan historian, biografian, kulttuurintutkimuksen ja kehollisen kokemuksen Boccherinin musiikin soittamisesta. Suomessa muun muassa Anneli Arho (2004a) ja Tuomas Mali (2004) ovat tarkastelleet esittäjän kokemusta.

Keskeistä laulamista koskevaa keskustelua on tietysti koko laaja Barthesin äänen rosoa (1990) käsittelevä tutkimus, tuoreimpana Anne Sivuolja-Gunaratnamin (2007) artikkeli. Ääntä on tutkittu myös feministisen musiikintutkimuksen alalla. Leslie Dunning ja Nancy A. Jonesin toimittama antologia (1996) lähestyy naisääntä länsimaisessa kulttuurissa myytin, kirjallisuuden, musiikin, elokuvan, psykoanalyysin ja kriittisen teorian näkökulmista. Adriana Cavarero (2005) lukee länsimaisen filosofian historian uudelleen ihmisäänen ainutkertaisuuden näkökulmasta. Suomessa feministiseen keskusteluun on liittynyt erityisesti Milla Tiainen (esim. 2005).

Populaarimusiikkia pidetään usein ”kehon musiikkina”, ja keho, kehollisuus ja sukupuoli onkin 1990-luvulta lähtien otettu mukaan ehkä erityisesti populaarimusiikin tutkimuksen asialistalle. Marko Ahon kiinnostuksen kohteina ovat olleet muun muassa sellaiset ilmiöt kuin ilmakitarointi ja Olavi Virran äänen ja kehon eleet (Aho 2007). Lähinnä omaa näkökulmaani laulamiseen tuntuu olevan populaarimusiikin tutkija Anne Tarvainen, joka myös on laulaja. Muun muassa hänen ajatuksensa laulamisesta liikkeenä (Tarvainen 2004) sekä hänen kehittämänsä empaattisen kuuntelemisen menetelmä (Tarvainen 2005) ovat olleet minulle merkittäviä.⁷ Yhteistyössä Tarvaisen kanssa olemme kehittäneet edelleen laulumusiikin kuuntelemisen tapoja (Järviö & Tarvainen 2007a; 2007b).

⁶ Kommentit muun muassa Anneli Arholta, Anne Sivuolja-Gunaratnamilta ja Juha Torviselta ovat suuresti tukeneet matkaani tämän tekstin kanssa.

⁷ Ks. tämän niteen sivut 18–48.

Kuka Michel Henry?

Michel Henry (1922–2002) oli ranskalainen filosofi, jolle kokemukset vastarintaliikkeessä toisen maailmansodan aikana ja niihin liittynyt elämän pohdiskelu muodostuivat ratkaiseviksi. Henry torjui jo varhain intentionaalisen fenomenologian (muun muassa Todtnaubergissä tapaamansa Heideggerin ajattelun) ja sen ranskalaisten perillisten Sartren ja Merleau-Pontyn filosofiat, jotka hänen mukaansa omistautuivat vain tietoisuuden ja maailman persoonattoman suhteen tarkastelulle. Tosin Husserlilla on Henryn ajattelussa keskeinen rooli. Tärkeäksi Henryn omien tutkimusten kannalta muodostui ranskalaisen Maine de Biranin filosofia. Henryn pääteos *L'essence de la manifestation* ilmestyi vuonna 1963. Henry myös kommentoi muita ajattelijointa. Ensimmäinen tällainen kommentaari oli tutkielma marxilaisuudesta (1976). Marxissa Henry löysi filosofin, jonka ajattelu oli lähellä hänen omaansa muun muassa ”elävän työn” käsitteen kohdalla.

Marxin ohella Henry pohti Freudin ajattelua (1985). Yhtäältä hän näki Freudin tiedostamattoman käsitteen jonkinlaisena representaation metafysiikan jatkeena ja haamuna – uinuvien representaatioiden varastona, josta nämä saattavat nousta tietoisuuden piiriin. Toisaalta hän näki Freudin ajattelussa radikaalin mahdollisuuden: ajatukset toimivat myös silloin, kun ne ovat tiedostamattomia. Tällöin toiminta olisi siis tiedostamatonta ja syntyy ja tapahtuu riippumatta tietoisuuden representaatioista ja ennen niitä. (Henry 2004a: 100.)

Henry tarkasteli myös kulttuuria ja taidetta. Teoksessaan *La barbarie* (1987) Henry määrittelee kulttuurin suhteen elämään sekä tieteen, tekniikan, yhteisöllisyyden, yhteiskunnan ja työn luonteen palauttaen ne kaikki subjektin tilan määrittelevään keskeiseen käsitteeseen, *autoaffektioon*. Teksti on manifesti elämän puolesta. Taidekäsitteensä Henry puolestaan selvittelee Kandinskyn innoittamana kirjoittamassaan kirjassa *Voir l'invisible* (1988). Näiden käsitysten mukaan abstrakti taide, mutta myös kaikki realismia välttävä maalaustaide tuo näkyvän valoon näkymättömän elämän affektiivisia sävyjä.

Elämänsä loppuvaiheessa Henry vastaa jo varhain esittämänsä kysymyksen siitä, miksi yksilö on olemassa juuri elämässä ja elämänä. Teoksessaan *Incarnation, une philosophie de la chair* (2000) hän päätyy siihen, että näkymättömän edeltää näkyvää ja että Jumala on huomattavasti varmempi kuin maailma. Myös me itse olemme maailmaa varmempia. Avautuminen todellisuuteen ja vapaus, ihmisen mahdollisuus ottaa käyttöön omat voimansa ja kykynsä – kaikki tämä tapahtuu omassa lihassamme.

Filosofisten tutkielmien lisäksi Michel Henry kirjoitti myös yhden radiokuunnelman ja neljä romaania, joista yksi, *L'Amour les yeux fermés* sai Renaudot-palkinnon. Romaaneissaan Henry pyrki ilmaisemaan subjektiivisen elämän luonnetta filosofisesta tutkimuskirjoittamisesta poikkeavalla tavalla.

Maailma ja elämä/Elämä

Ennen kuin ilmeneminen voi ilmaista mitään, ja jotta ilmeneminen voisi ilmaista jotain, sen täytyy ensin ilmaista itsensä puhtaana, sellaisena kuin se on. Ennen kuin valo voi valaista jotakin, sen täytyy loistaa. (2003: 33.)

Maailman ilmenemisen tapaa on pohdittu viimeistään kreikkalaisesta filosofiasta lähtien. Henry väittää, että tässä ajatteluperinteessä tietoisuus on ilmennyt asettamalla tai ”heittämällä” jotakin eteen tai vastaan (*vor-stellen* tai *ob-iciō, iēcī, iectum*). (Henry 2003: 14–15.) Vaikka modernin filosofian myötä maailmaa ei enää ajatella aina naiivisti asioiden, olevien kokonaisuudeksi, Henryn mukaan ei ole kuitenkaan tapahtunut muutosta siinä ajatuksessa, että tämä eteen-asettaminen on nimenomaan ”ulkopuolisuutta”, joka on maailma sinänsä, maailman totuus. Periaatteena on ollut, että oleva on vain sikäli kuin se paljastuu maailman ulkopuolisuudessa. Kaikki, mitä voimme havaita, käsittää, kuvitella tai nimetä on alistettu tälle alkuperäiselle maailman totuudelle. (Henry 2003: 14–15.) Toisin sanoen annetuksi tulemisen, ilmenemisen on lähtökohtaisesti ajateltu merkitsevän aina sitä, että se, mikä tulee annetuksi tai ilmenee, on objekti. Henry kutsuu tätä maailman totuuteen keskittymistä ontologiseksi monismiksi. (Dufour-Kowalska 2003: 57; Zahavi 1999: 226; Henry/analyse 2004.)

Ontologisen monismin tilalle Henry esittää ontologista dualismia, jossa hyväksytään todellisuuden kaksi eri aspektia: sisäisyys–ulkoisuus, näkymätön–näkyvä, subjektiivinen–objektiivinen, elämä–maailma. Henryn mukaan absoluuttinen subjekti on ainutkertainen elämän tapahtuminen yksilössä – tai jos käytetään uskonnollista terminologiaa, ihmisessä vaikuttava Pyhä Henki.⁸ Ja se, mikä on perustavanlaatuisella tavalla erilaista kuin tuo elämä, on puolestaan maailma. Jokaisessa kokemuksessa maailmasta absoluuttiselle subjektille tulee näin ollen annetuksi jotakin, joka on perustavanlaatuisesti erilaista kuin tuo elämä tapahtuva subjekti. Absoluuttinen subjekti ei ole maailmassa vaan elämässä. Puhe ontologisesta dualismista – puhtaan sisäisyyden ja puhtaan ulkoisuuden erottamisesta toisistaan – ei kuitenkaan missään tapauksessa ole alistumista klassiseen kartesiolaiseen dualismiin. Pikemminkin kyse on siitä, että tunnustetaan subjektiivinen itselle-ilmeneminen, jota ilman mikään Toisen ilmeneminen ei olisi mahdollinen. (Zahavi 1999: 231.)

Henry kysyy, mikä erottaa elävän ihmisen elottomista kappaleista. Mikä mahdollistaa sen, että elävä ihmisolio voi koskettaa itsensä ulkopuolella olevia kappaleita ja tulla niiden koskettamaksi? Mikä mahdollistaa ihmisen suuntautumisen maailmaan aistivana oliona? (Henry 2000: 7–10.) Vastaus on, että maailmassa oleva subjekti on perustavalla tavalla riippuvainen sisäisestä peruslaadustaan, jota Henry kutsuu *elämäksi* (Dufour-Kowalska 2003: 57).

Henry käyttää käsitettä ”elämä” kahdessa merkityksessä. Elämä pienellä alkukirjaimella on elämän tapahtuminen ainutkertaisessa ihmiskehossa. Elämä

⁸ ”Se, mitä filosofia kutsuu absoluuttiseksi, uskonto kutsuu jumalaksi.” (Henry/les dernières oeuvres 2007.)

isolla alkukirjaimella on puolestaan se yhteinen, ”maanalainen lähde, josta me kaikki juomme” (Dufour-Kowalska 2003: 67). Alkukirjaimen koon valitseminen on tärkeää. Henry toteaa muun muassa, että Elämän (siis isolla alkukirjaimella) sekoittaminen elävään olentoon, tai jopa elävään organismiin, aiheuttaa onnettoman sekaannuksen. Elämä ei ole mitään maailman totuudessa, maailman ”ulkopuolisuuden” valossa ilmenevää. (Henry 2003: 46.)

Minun kehollani, ihmiskeholla, jokaisella ihmiskeholla on elämä, sisäinen elämä. Tätä ainutkertaista elämää määrittää se, mitä Henry kutsuu subjektiiviseksi kehoksi (tai eri yhteyksissä myös absoluuttiseksi tai transsendentaaliksi kehoksi). Subjektiivinen keho on yksittäisen ihmiskehon eläväksi tekevä periaate, sen sielu. Erotuksena perinteisestä, uskonnollisesta sielu-käsityksestä, sielu on Henrylle nimenomaan ihmiskehon sielu, sen elävä ja lihaksi tullut olemus, lihaa ja verta. Kun kaikki kehon elämällemme ulkoinen, vieras redusoidaan pois, jäljelle jää sielu. Tämä sielu, absoluuttinen subjekti, ei kuitenkaan ole vain ajatteleva substanssi vaan juuri mainittu subjektiivinen keho, jolla on oma elämänsä ja joka on riittävä itsessään ennen kaikkea tietoista ajattelua (*cogitationes*). (Dufour-Kowalska 2003: 31–32.)

Subjektiivinen keho on läsnä itselleen ennen maailmaan suuntautumistaan, maailman havaitsemista ja representoimista, ja tämä läsnäolo on sen ainoa todellinen olemus. Tässä sielu ja ruumis – sielu ja sen ruumis – eivät ole sidoksissa toisiinsa kuin kaksi olemusta tai kaksi substanssia, yksi hengellinen, toinen materiaallinen. Ei ole kuin yksi oleminen ja yksi elämä, subjektiiviteetin oleminen ja sen absoluuttinen elämä. Jokainen yksittäinen kehollinen elämä on yksi tuon elämän tapahtuminen. (Dufour-Kowalska 2003: 31–32.)

Ihminen on ihminen vain sikäli kuin hänessä on elämä eli hän on Elämän, tai kristillisin käsittein, Jumalan Poika. Ei ole ihmisen ansiota, että hänestä on tullut ihminen. Kun ihminen tulee elämään, hän saa haltuunsa kyvyn olla kehonsa ja myös monenlaisia kykyjä toimia. Näiden kykyjen takana on kuitenkin suuri voimattomuus ja epä tietoisuus sen suhteen, mistä nämä kyvyt ihmiseen tulevat. (Henry 2003: 131–137.)

Henryn mukaan ihminen unohtaa sen, että nuo kyvyt on hänelle annettu ja kuvittelee, että hänen omat kykynsä ovat hänen omien voimiensa, oman tahdonvoimansa tuottamia. Tosin tämä illuusio ei ole täysin vailla pohjaa, sillä kun ihminen on kerran annettu itselleen, hän on omien voimiensa herra. Elämä on myös luonteeltaan näkymätön, eikä se koskaan ilmene maailman ”ulkopuolisuudessa”. Ihminen voi siis hyvin toimia maailmassa ilman, että muistaa, mistä hänen voimansa on peräisin. Mitä salatumpi Elämä on, sitä avoimempi on maailma. Ihminen heittäytyy maailmaan tai projisoi itsensä kohti kaikkea maailmassa näyttäytyvää, ja maailmasta tulee ihmisen keskeisin kiinnostuksen kohde. (Henry 2003: 140–142.)

Henryn Elämän totuus on puhdasta ilmenemistä, jossa ei ilmesty mitään muuta kuin ilmeneminen itse – ilmenemistä, joka ilmaisee itsensä (Henry 2003: 25.) Subjektin ilmeneminen itselleen on välitön, ei-objektivoiva, passiivinen tapahtuma, jota Henry kutsuu autoaffektiiviseksi. Tuskan tai onnen tunne ja tietoisuutemme (engl. *awareness of*) niistä ovat yhtä sikäli, että niiden välillä ei ole

Henryn mukaan minkäänlaista välimatkaa tai eroa. Henryn mukaan tämä sama pitää paikkansa kaikkien tietojen kokemustemme kohdalla. (Zahavi 1999: 227.) Autoaffektio on välitön, selkeästi ei-horisontaalinen ja ei-ek-staattinen tapahtuma, atemporaalista ja akosmista immanenssia (Zahavi 1999: 228). Se siis ei tapahdu suuntautuen ulos maailmaan ja toisiin ihmisiin, intentionaalisessa suhteessa Toiseen, ajassa ja paikassa. Transsendenssi on immanenssin transsendenssia, välitöntä, elävän ihmisen sisäisyydessä pysyvää. Toinen ja toiseus, ei-minän ja maailman olemassaolo ovat mahdollisia vain siinä.⁹ Henry (2003: 106–107) kirjoittaa:

Minä itse olen liikutettu ja liikuttaja, minä itse olen affektin ”subjekti” ja sen sisältö. Koen itseni, ja itsen kokemisen tosiasia konstituoivat alati ”Minut”. Mutta en ole saattanut itseäni tähän itseni kokemisen tilaan itse. Olen minä itse, mutta minulla itselläni ei ole mitään osaa tänä ”itsenä-olemiseen”.

Yksilön elämään ei pääse käsiksi lähestymällä sitä ulkopuolelta, ajattelemalla tai jollakin muulla tavalla. Sen sijaan elämä antaa meille mahdollisuuden päästä käsiksi ajattelemiseen ja itsemme kokemiseen. (Henry 2000: 129.) Absoluuttinen subjekti ei ilmene näkyvässä maailmassa, eikä siihen pääse käsiksi minkään maailman ilmenemiseen liittyvien kategorioiden kautta (Zahavi 1999: 230). Elämä ei heitä itsensä ulkopuolelle sitä, minkä se paljastaa, vaan pitää sen itsessään, niin tiukassa syleilyssä, että se tulee syleilleeksi vain itseään ja paljastaneeksi vain itsensä. Elämä syleilee, kokee vailla etäisyyttä tai eroa. (Henry 2003a: 30.) Elämä ei ”ole”¹⁰ vaan pikemminkin tapahtuu eikä lakkaa tapahtumasta, ilmenemästä itsessään. Se on loputon prosessi, lakkaamatonta liikettä (Henry 2003: 55). Elämän paljastuminen itselleen mahdollistaa todellisuuden – ilman elämän paljastumista mikään todellisuus ei ole mahdollinen. Elämän paljastuminen on *pathoksen* liha, puhdas affektiivinen aines, jossa kaikinainen jakaantuminen, erillään oleminen on radikaalisti poissuljettua. Se, mikä kokee itsensä, on sama kuin se, mikä koetaan. (Henry 2003: 30.)

Entä maailman objektit? Millaisia ne ovat ja miten ne ilmenevät meille? Henryn mukaan maailman objektit eivät ole kykeneviä kantamaan mitään aistittavia laatuja, vaikka ne meissä sellaisen vaikutelman herättäisivätkin. Niinpä jonkin rakennuksen väri, beesi, harmaa, turkoosi tai keltainen, ei ole beesi, harmaa, turkoosi tai keltainen sen enempää kuin se voisi olla vaikkapa kuuma tai surullinen. Auringonpaisteesta paahutuva ulkoseinä ei pyydä juotavaa tukahduttavan kuumuuden takia. Se ei ole kuuma, sillä maailman ilmenemisessä ei ole tämän kaltaisia vaikutelmia (Henry 2000: 74). Aistilaadut ovat jotakin, jotka tulevat

⁹ Epäintentionaalisuudesta lähemmin muun muassa Brenner (2006) ja Rauhala (1995: 45–47). Musiikin alalla Juha Torvinen (2007) on pohtinut ahdistusta olenaisesti epäintentionaalisena kokemuksena.

¹⁰ Henryn mukaan sana ”oleminen” kuuluu ihmisen kieleen, joka on maailman kieltä. Kieli tekee näkyväksi sen, mistä se puhuu. Tällainen näkyväksi tekeminen on peräisin maailmasta ja sen totuudesta. (Henry 2003: 28.) Elämä taas ei tule näkyväksi.

olemaan vasta ihmisessä, joka aistii ne itsessään. Talon seinä on kuuma vain sikäli, kuin minä asetan käteni sitä vasten ja aistin sen kuumuuden itsessäni.

Esimerkiksi musiikin materiaalina olevat äänet eivät sinänsä ole korkeita tai matalia, sävellykset eivät ole enemmän tai vähemmän ekspressiivisiä, lauluääni ei ole hallitumpi tai hallitsemattomampi, resitatiivien dissonanssit eivät ole enemmän tai vähemmän raastavia. Henrylaisesta näkökulmasta ei ole mieltä puhua olioista sellaisina kuin ne ovat maailmassa. Niillä on ominaisuuksia vain sikäli, kuin ne tapahtuvat minussa: oman lauluääneni ambituksessa voin kutsua tiettyjä ääniä korkeiksi, toisia taas mataliksi (kun taas cembalisti voisi väittää toisten olevan oikealla, toisten vasemmalla), sävellykset – tai pikemminkin niiden esitykset – voivat minulle olla ekspressiivisiä, lauluääneni voi olla hallittu tai hallitsematon ja laulamani dissonanssit raastavia tai sitten ei.

Elävä ihminen on kokonaisuus, johon tarttuu asioita maailmasta. Hän elää elämäänsä, ja asiat tulevat häneen jatkuvana virtana, aistien välityksellä. Elämä ei ole aktiivista toimintaa, *aktiota*, vaan vastaanottamista, *passiota* (Dufour-Kowalska 2003: 34–35). Henryn mukaan ainutkertaisen Itsen passiivisuus Elämässä tekee siitä akkusatiivisen, ”minua”, sen sijaan, että se olisi nominatiivinen ”minä”. Itse on lähtökohtaisesti passiivinen suhteessa Elämään ja tämä passiivisuus on sille perustavaa laatua olevaa. Elämämme menee sekaisin eleyksi tulemisen tunteen kanssa. (Henry 2003: 107–108.) Myös toiminnan mahdollistava kyky, toimimisen voima on annettu ihmiselle. Tämä kaiken keskustana olemisen kyky, mahdollisuus, tulee meidän ulkopuoleltamme. (Henry 2003: 138–139.)

Seison nuottitelineen edessä ja katson edessäni olevaa partituuria, Jacopo Perin *Tu dormi* -soolomadrigaaalia. Tänään on aurinkoista, iltapäivän valo osuu ikkunalaudalla oleviin viherkasveihin. Kuulen raitiovaunun kääntyvän mutkassa. Lattia jalkojeni alla painuu jalkapohjiini. Hengitän syvään aistien alaselän venymisen alaspäin, lapaluiden valumisen alaspäin ja sitä seuraavan rintakehän avautumisen. Niskani avautuu taaksepäin ja aistin laajan tilan nielussani. Katson telineellä olevaa nuottia, laulun tekstiä, musiikin notaatiota. Kaikki nämä asiat ja miljoonat muut tapahtuvat elävässä kehossani jatkuvasti. Suurinta osaa niistä en tiedosta sillä hetkellä enkä myöhemminkään, mutta ne ovat olemassa ja ne ovat minussa. Näiden asioiden unohtaminen on sitä, että en ajattele niitä. Se ei kuitenkaan merkitse sitä, että ne eivät olisi olemassa.

Ihmisen kyky ottaa vastaan maailmaa – se, että ihminen ottaa vastaan maailmaa – osoittaa hänelle omalla tavallaan, että hän on elämässä. Toisaalta Henryn mukaan ihminen voi kärsiä syvimmästä mahdollisesta autismista, mutta hänen elämänsä ei siitä huolimatta ole sen heikompaa kuin jonkun jatkuvasti maailmaa vastaanottavan ihmisen elämä.

Henryn mukaan ihmistä ei ole heitetty maailmaan, vaan hänen maailmansa, elävä kosmos, on se kärsimisen ja iloitsemisen tila, joka hän on jo kauan ennen kuin siitä tulee tietämisen objekti. Ihminen aistii itsessään sen, mikä tulee annetuksi ja paljastetuksi hänessä itsessään, hän siis aistii itsensä. Kaikki vastaanottaminen tapahtuu hänen elämänsä sisäisyydessä, ei ulkopuolisuudessa. Maailma ei ole hänelle olemassa hänestä riippumatta, ilman, että se koskettaa

häntä. Hänelle se on olemassa vain, kun se koskettaa häntä. (Dufour-Kowalska 2003: 37.)

Elävän ihmisen sisäisyydessä tapahtuva kokeminen ei Gabrielle Dufour-Kowalskan (Dufour-Kowalska 2003: 40) mukaan kuitenkaan johda solipsismiin. Kaikki elävät ihmiset nimittäin ovat jollakin tavalla samanlaisia, elämässä. Michel Henry tarkastelee intersubjektiivisuutta yhteisyyden (ransk. *communauté*) käsitteen kautta. Ihmisten välinen yhteys edellyttää jonkinlaista yhteistä todellisuutta. Henryn mukaan tuo todellisuus ei kuitenkaan perustu minun ja toisen transsendenttiin, maailmassa tapahtuvaan suhteeseen. Sen sijaan tuo todellisuus on elämä, joka tapahtuu ainutkertaisella tavalla jokaisessa yksilössä mutta joka myös on kaikille yhteinen, otettu vastaan äärettömältä periaateilta, kaiken perustalta, joka antaa yksilöt itselleen joka hetki. Kaikki elävät ihmiset ovat osallisia tästä yhteisyydestä. ”Yhteisyys on maanalainen lähde, josta jokainen juo samaa vettä ja joka jokainen itse on.” (Dufour-Kowalska 2003: 64–67.) Elämä on se, missä ihmiset voivat saavuttaa yhteisyyden. Maailmassa tuota yhteisyyttä ei sen sijaan ole.

Seurauksia tutkimisen tavalle

Henryn ajattelulla on seurauksia sille, miten tutkijana asioita lähestyn ja millaista keskusteluni muiden tutkijoiden kanssa voi olla. Oman kokemuksen merkitys korostuu – eihän minulla ole mitään muuta pääsyä asioihin kuin kokemukseni. Oma kokemus on ainoa, mitä minulla on, ainoa tapa päästä käsiksi maailmassa olevaan – tai pikemminkin ainoa tapa, jolla maailmassa oleva pääsee käsiksi minuun.

Oman kokemuksesta kirjoittaminen on haastavaa. On nimittäin hyvinkin mahdollista levitellä omaa kokemusta tavalla, joka muistuttaa lähinnä tunnustusta.¹¹ Tällöin huomio keskittyy nimenomaan tuohon kokemukseen ja sen sisältöihin, ja lukukokemus saattaa muistuttaa avaimenreiästä tirkistelyä tai naistenlehden lukemista. Toisaalta on kuitenkin mahdollista kirjoittaa omasta kokemuksesta siten, että kirjoittaminen paljastaa yleisemmin sitä tapaa, millä ihminen on maailmassa ja elämässä. Tässä yksittäinen kokemus sinänsä ei ole keskipisteessä. Uloskirjoitetut musiikkikokemukset voisikin itse asiassa ehkä vaihtaa mihin tahansa kokemukseen. Kokemuksesta lukeminen jättää itse kokemusten sisällön sivuasiaksi, ja kokemuksen tapahtuminen tulee etualalle.

Myös kirjoittamisen tavan ja valittujen sanojen merkitys korostuu. On mahdollista, että teksti avaa kokemuksen lukijalle elävällä tavalla. Lukija kokee ainakin jollakin tavalla jakavansa lukemansa kokemukset tapaan ”näinhän tämä juuri tapahtuu”. Valitut sanat osuvat hänessä johonkin sellaiseen kohtaan, joka herättää jotakin, heittää hänet keskelle jotakin ja johdattaa kokemaan ei-tutulla tavalla. Tämä ei kuitenkaan välttämättä merkitse sitä, että lukija ymmärtäisi

¹¹ Olen toisaalla (Järviö 2005) pohtinut omaan kokemukseen perustuvaa tutkimusta ja rajanvetoa tutkimuksen, tunnustuksen ja terapian välillä.

asian kirjoittajan tarkoittamalla tavalla. Sellaisesta ymmärryksestä ei koskaan ole mitään takeita. Jonkinlainen ymmärtäminen kuitenkin tapahtuu. Yhteisyys ymmärryksessä on ehkä jokin häivähdys toisen ymmärtämisestä, joka voi tapahtua, kun toinen esimerkiksi ohimennen hymyilee minulle.

Entä laulamisen kokemus ja sen kuvaaminen sanoilla? Minun lukijan kokemukseni on laulavan lukijan kokemus, enkä voi laulajuudestani irtautua edes lukiessani. Kehoni on laulajan keho riippumatta vuorokaudenajasta tai siitä, mitä teen. En voi verrata omaa lukijan kokemustani toisten kokemuksiin, mutta voin tietysti kuunnella, miten toiset, ei-laulavat lukijat kokevat minun tekstini. Aluksi hämmästyin sitä, että he eivät päässeet kiinni siihen, mistä kirjoitin, eivätkä musiikkiesimerkkejä kuunnellessaan kuulleet niitä asioita, mistä puhuin – esimerkiksi erilaisia kokemuksia tauoista ja niihin liittyvistä sisäänhengityksistä musiikissa. Myöhemmin ymmärsin, että he eivät voikaan kokea sitä, sillä sitä ei ole heidän kehossaan. Minun kehossani taas ei ole sitä, mikä esimerkiksi käyrätorvensoittajan kehossa on, ja siksi kuuntelukokemuksemme käyrätorvensoitosta on hyvin erilainen. Henryn kanssa ajatellen voidaan sanoa, että kuunteleminen laulajana tai soittajana on aina kehollista.

Voi myös olla, että aukikirjoitetut kokemukset eivät puhuttele lukijaa lainkaan, että lukijalla ei ole minkäänlaista kosketuspintaa juuri tällaisiin kokemuksiin. Lukija ei ehkä ymmärrä, miten toisen kuvaamat kokemukset liittyisivät hänen kokemukseensa tai johonkin laajempaan yhteyteen. Tekstin yleiset, filosofiaa ja musiikkia pohtivat osuudet saattavat vaikuttaa hyvinkin ymmärrettäviltä, mutta kokemustekstit sen sijaan tuntuvat irrallisilta, ylimääräisiltä ja piinallisilta lukea. Lukija saattaa ehkä ymmärtää sen, että oma kokemusmaailma on erilainen kuin kirjoittajan kuvaama. Itse asiassa valitsemani näkökulma, elämän fenomenologia ja yhden ihmisen oma kokemus tutkimuksen lähtökohtana, rajaa tutkimuksessa kuvatusta kokemuksesta ulos kaikki muut ihmiset, niin muusikot kuin ei-muusikotkin. Toki varsinkin laulajan on mahdollista ymmärtää tuota yhden ainoan yksilön kokemusta omassa kehossaan, omassa elämässään, omalla tavallaan. Mutta ei täsmälleen samalla tavalla kuin minä sen ymmärrän.

Kun ihminen on tekemisissä jonkin asian kanssa pitkään ja perusteellisesti, siitä alkaa löytää merkityksiä, vivahteita. Hän herkistyy tuolle materiaalille tavalla, joka ei muille ehkä ole mahdollinen. Se, että hän on syventyessään päättynyt sellaiselle alueelle, sellaisiin vivahteisiin, joihin muilla ei ole pääsyä, pois näennäisen yhteiseltä alueelta, ei ole valitettavaa. Päinvastoin. Hän pääsee kiinni sellaiseen, mikä on ehkä ollut muiden saavuttamattomissa. Toki tuokin materiaali voi olla merkityksellinen kenelle tahansa sen kohtaavalle, mutta jollakin toisella tavalla. Ja tuo toinen voi olla herkistynyt jollekin toiselle materiaalille poikkeuksellisella tavalla.

Jotkut tarkastelemistani eroista ovat kuultavissa, toiset ainoastaan laulavan kehon aistittavissa muulla kuin kuulon tasolla. Kuultavissa olevat erot saattavat olla niin hienovaraisia ja niistä puhuminen voi olla niin haasteellista, että paljolti nuottikirjoituksen maailmassa toimimaan tottuneen, vaikkapa nuottikuvaa analysoivan tutkijan, voi olla vaikeaa tai jopa mahdotonta havaita niitä. Tätä musiikkia laulavan elävän kehon näkökulmasta nämä hiuksenhienot erot saatta-

vat kuitenkin olla ratkaisevia, jopa mullistavia. Erityisesti sellaiset kohdat, joissa nuottikuvan tasolla ”ei tapahdu mitään” tai joissa ”ei ole mitään”, saattavat olla laulavan kehon toiminnassa tärkeitä – esimerkiksi hiljaisuudet tai pitkät äänet. Toisaalta monet sellaiset seikat, joista on helpompi puhua ja jotka avautuvat laajemmalle yleisölle, eivät aina ole esittäjän kannalta lainkaan merkittäviä. Tällainen olisi esimerkiksi kysymys siitä, koskeeko f-nuotin edessä oleva korotusmerkki myös toista tahtiviivojen rajaaman alueen sisäpuolella olevaa f-nuottia. Barokkiohjelmistossa esittäjä voi usein valita perustellusti joko niin tai näin, eikä ratkaisu aina ole kovinkaan merkittävä. Valinnalla on toki seurauksensa.

Kaikki edellä mainittu saattaa herättää kysymyksen tutkimuksen luotettavuudesta. Carolyn Ellis ja Arthur P. Bochner (2001) pohtivat validiutta ja reliabiliteettia autoetnografisessa, tutkijan omaan kokemukseen perustuvassa tutkimuksessa. Heidän mukaansa validius riippuu siitä, miten se määritellään. He lähtevät siitä, että kieli ei ole läpinäkyvää eikä ole olemassa yhtä ainuttu totuuden kriteeriä. Heille validius on sitä, että työ on todentuntuinen ja herättää lukijoissa kokemuksen siitä, että kuvaus on elämän kaltainen, uskottava ja mahdollinen. Toisaalta validiutta voi tarkastella myös sen perusteella, auttaako tutkimus lukijoita kommunikoidaan toisenlaisten ihmisten kanssa tai tarjoaako se tavan parantaa tutkimukseen osallistujien, lukijoiden tai tutkijan itsensä elämää. Ellisin ja Bochnerin ortodoksiseksi kutsumaa reliabiliteettia¹² ei autoetnografisessa tutkimuksessa heidän mukaansa ole, koska oma tarina kutoutuu aina tietystä situaatiosta käsin. Tutkija voi kyllä parantaa reliabiliteettia antamalla tekstinsä toisten luettavaksi, keskusteltavaksi ja kommentoitavaksi. (Ellis & Bochner 2001: 751.)

Olisiko mahdollista ajatella, että kaiken tulisi olla jokaisen ulottuvilla, kunhan vain on riittävästi tahtoa ja ahkeruutta? Kirjoittaminen ja sanojen valinta ei ole yksinkertaista. Käytetyt sanat eivät ole läpinäkyvä sillä tavalla, että ne avaisivat näköalan tarkasteltavaan asiaan samalla tavalla kaikille ihmisille. Pikemminkin ne peittävät näköalan ja latistavat tarkasteltavan asian. Kaikki lukijan kokemukset, koko se tapa, millä hän on elämässä ja maailmassa, vaikuttaa siihen, miten hän lukee tekstejä. Laulamisen kokemus avautuu eri tavoin laulajalle ja ei-laulajalle, amatööriille ja ammattilaiselle, äänifysiologille ja musiikkikriitikolle. Barokkimusiikin esittämisen kokemus avautuu eri tavoin musiikkia eri periaattein lähestyville: niin sanotun historiallisesti tiedostavan esittämisen¹³ periaatteita noudattavalle ja perinteisempää lähestymistapaa¹⁴ harjoittavalle.

Pyrkimykseni on avata lukijalle esittäjän näkökulmaa siten, että jotakin sen erityislaadusta olisi mahdollista tavoittaa, vaikka lukija ei itse olisikaan muusikko. Vaikka tarkoituksena onkin kirjoittaa lukijoille, pyrin pysyttelemään tiukasti esit-

¹² Tässä viitattaneen kvantitatiiviselle tutkimukselle ominaisiin pätevyyden ja luotettavuuden vaatimuksiin, jotka laadullisessa tutkimuksessa muutenkin ovat ongelmallisia.

¹³ John Butt (2002) käyttää termiä ”historically informed performance” ja lyhennettä HIP.

¹⁴ Tällainen jaottelu on toki yksinkertaistava. Tarkoitus tässä onkin vain valaista sitä, miten monenlaisista lähtökohdista ihmiset vaikkapa barokkimusiikkia lähestyvät.

täjän näkökulmassa lipsahtamatta yksinkertaistamaan ja latistamaan asioita niin helposti sulavaan muotoon, että ne katoavat näkyvistä, näppärien sanojen alle.

Maailmassa olevien, maailmasta ihmiseen tulevien asioiden lisäksi tarkasteltaviksi tulevat väistämättä myös sellaiset asiat, jotka eivät useinkaan ole kuuluneet musiikintutkimuksen alaan: se, miten musiikki koskettaa tai liikuttaa esittäjää tai kuulijaa. Varhaisbarokin musiikista puhuttaessa tämä näkökulma on kuitenkin väistämätön, sillä keskeinen uutuus Monteverdin ja hänen aikaistensa musiikissa oli se, että kuulijan mielen liikuttaminen oli sen ensisijainen tavoite. Esimerkiksi Monteverdin *Arianna*-oopperan (1608) esityksestä kerrotaan, että kuuluisa Ariannan valitus Virginia Ramponin esittämänä sai tuhannet katsojat liikutuksen valtaan eikä yksikään yleisön naiskatsojista säästynyt kyyneliltä (Fabbri 1994: 83). Palaan 1600-luvun alun puhuvan musiikin periaatteisiin tuonnempana.

Miten laulaja sitten saa aikaan tämän mielenliikituksen? Ja millainen laulava keho ylipäänsä on?

Laulava keho

Kartesiolaisen mekaanisen silmän näkökulmasta laulajan fyysinen keho¹⁵ on instrumentti¹⁶, jota käytetään äänen tuottamisen välineenä. Se on jotakin, jota – samoin kuin Jaana Parviaisen kuvailemaa tanssijan fyysistä kehoa – voidaan työstää subjektin toiveiden mukaan, harjoittaa ja kurittaa kuin hyvin toimivaa konetta. Erottelu, jota usein käytetään puhuttaessa ihmiskehosta, on kehon jakautuminen fyysiseen (tai orgaaniseen tai ruumiiseen) ja itseen (mentaaliin, mieleen, tietoisuuteen, egoon, psyykeen). Fyysinen keho on esine. (Parviainen 1998: 20–23.)

Laulava fyysinen keho esineenä koostuu keuhkoista, kurkunpäästä ja resonanssiontelosta, jotka jakaantuvat edelleen pienempiin kokonaisuuksiin jokaisesta yksittäisestä lihassäiettä ja verisuonta myöten. Toiminnallisena kokonaisuutena laulavaa kehoa taas voidaan tarkastella hengittämisen, äänentuoton ja resonanssin näkökulmista. Laulutunneilla laulunopiskelija oppii kontrolloimaan tätä mekanismia. Tavoitteena on tasaisesti toimiva instrumentti, joka on jatkuvassa kontrollissa. Johan Sundbergin (1987: 194) mukaan metodin tai tekniikan pää-

¹⁵ Ongelmana englanninkielisissä teksteissä on *body*-sana. Suomen kielessä ”ruumis” viittaa fyysiseen puoleen (niin elävään kuin kuolleeseenkin), kun taas ”keho” voi viitata joko pelkästään fyysiseen puoleen tai mentaalin ja fyysisen puolen kokonaisuuteen. Tässä keho-sana viittaa sekä fyysiseen esineeseen (lisämääreellä fyysinen) että elävän ihmisen kokonaisuuteen – ”laulava ruumis” olisi liian makaaberi.

¹⁶ On mielenkiintoista, että latinan sana *instrūmentum* (mm. työkalut, aseet, kalusto, välineet) on niin lähellä verbiä *instruō*, (mm. järjestää ja opettaa). Ruumis välineenä, instrumenttina on pistetty järjestykseen, opetettu toimimaan tietyllä tavalla.

määränä on ideaali äänenkäyttö, jonka ymmärrän tässä yhteydessä viittaavan fysiologisesti täysin tasapainoiseen äänentuottoon, joka rasittaa ääntöelimistöä mahdollisimman vähän.

Aloitteleva laulunopiskelija astuu laulunopiskelun maailmaan, jossa hänen – siihen asti ihan riittävän hyvin toiminut – äänensä yhtäkkiä onkin vain alustava materiaali, joka ei lainkaan tunnu toimivan halutulla tavalla. Opiskelun myötä hän tulee tietoiseksi äänentuoton osa-alueista, hengitystekniikasta, kurkunpään toiminnasta, resonanssista. Hän saa myös käsityksen siitä, millainen tavoitteeksi asetettu ideaaliääni on. Hän työskentelee opettajansa kanssa pyrkimyksenään rakentaa omasta lauluäänestään ja kehostaan ihanteellisella tavalla toimiva instrumentti. Poikkeamat ideaalista nähdään virheinä, jotka on syytä korjata. Äärimmäisessä tapauksessa laulunopiskelijaa voidaan kohdella mekanismina tai objektina – lihasten, luiden, jänteiden, rustojen, hermojen ja muiden osasten kokoelmana, jota harjoitetaan järjestelmällisesti tiettyihin päämääriin pääsemiseksi.

Onneksi tämä ei kuitenkaan ole koko totuus siitä, mitä tapahtuu laulutunneilla. Tuntuu olevan jonkinlainen kuilu kahden maailman välillä: yhtäällä on laulutekniikan kirjallisuus äänentuottamisen tapojen kuvauksineen, toisaalla laulunopetuksen arki oppilaitoksissa. Työskentely laulutunneilla ei olekaan pelkästään lauluinstrumentin kurinalaista työstämistä. Tämän päivän laulunopettajilla toki on entistä enemmän tietoa laulamisen anatomisista ja fysiologisista tosiseikoista, ja heidän on myös mahdollista keskustella näistä tosiasioista opiskelijan kanssa. Laulunopettajat eivät kuitenkaan koskaan ole pelkästään anatoomeja tai fysiologeja. Ensisijaisesti he ovat laulajia, jotka eivät näe lauluoppilasta paremmin tai huonommin toimivana mekanismina vaan elävänä ihmisenä, jonka oppiminen alkaa joka päivä ikään kuin alusta, siitä, mitä hän juuri sinä päivänä on. Tavoitteena on auttaa oppilasta kasvamaan ainutkertaiseksi laulavaksi kehoksi, kokonaisuudeksi, jonka yksi ominaisuus on, että se laulaa.

Thomas Hemsley (1998) kritisoi äänen kouluttamista siten kuin se olisi instrumentti, objekti. Tuloksena on laulaminen, joka on irrallaan emotionaalisista lähtökohdistaan, eikä se niin ollen voi vedota kuulijoidenkaan tunteisiin. Hemsleyn mukaan lauluääni on laulaja, ei mitään laulajasta irrallista. Anatomia ja fysiologia voivat olla laulunopettajalle hyvä työväline, jonka avulla he onnistuvat ratkaisemaan oppilaan ongelmia. Toisaalta liiallinen keskittyminen vain anatomiaan ja laulamisen puhtaasti mekaanisiin, anatomisiin aspekteihin voi suorastaan estää oppilaita laulamasta paremmin tai jopa synnyttää ongelmia. (Hemsley 1998: 9, 20.)

Laulaja elää ja työskentelee laulavana kehona. Keho on läsnä joka hetki. Herätessäni aamulla olen välittömästi laulaja, joka vielä pää tyynyssä tunnustelee äänensä kuntoa. Tämä keho on laulamiseni. Michel Henryn sanoin keho on jotakin, joka kokee itsensä, kannattelee itseään, iloitsee itsessään. Se on liha, joka ei koostu atomeista tai muista jaettavissa olevista osasista vaan mielihyvystä ja kärsimyksestä, nälästä ja janosta, halusta ja väsymyksestä, voimasta ja ilosta. (Henry 2000: 27.) Tämä itsen aistiminen on edellytys kaikelle ulkopuolisen maailman aistimiselle ja sen koskettamaksi tulemiselle. Se on edellytys myös niin kutsutulle objektiiviselle tietämiselle. Tämä liha on tietäminen, ja tietämi-

nen on toimintaa. Liha on absoluuttinen ja katkeamaton tietäminen. (Henry 2000: 9.)

Laulajana ihmistä voi tarkastella kolmesta eri näkökulmasta. (1) Ensinnäkin olen subjektiivisen (tai absoluuttisen, tai transsendentaalisen) kehoni elämä, se elämä, jossa elän ja liikun. Tämä on näkymätön elämä, joka on tullut annetuksi minulle ja joka määrittää ihmiskehoni ainutkertaista olemassaoloa ja toimintaa. Kuten edellä mainitsin, se on kehon eläväksi tekevä periaate, sen sielu. (Dufour-Kowalska 2003: 31.) Ilman sitä tämä fyysisten osasten kasauma ei ole keho. Ennen kuin kehoni suuntautuu (lat. *pro-iectō*) kohti maailmaa, ennen kuin se havaitsee maailman tai representoi sen, subjektiivinen kehoni on läsnä minulle. Tämä läsnäolo on sen ainoa ja todellinen substanssi. (Dufour-Kowalska 2003: 32.) Jopa ne, jotka väittävät, että lihan ei ole mahdollista vastaanottaa Elämää, ovat elossa, elämässä. Miten he voisivat liikkua, puhua ja tehdä asioita, jolleivät he olisi eläviä, jollei heillä ei olisi Elämää? (Henry 2000: 194.)

Koska yksilön elämä on näkymätön ja koska siihen on mahdotonta tarttua ajatuksin, sanoin tai muilla tavoin, siitä ei oikeastaan voi puhua. Se on ikään kuin syy sille, miksi laulaminen tai yleensä mikään tapahtuu, ja sitä on mahdollista lähestyä lähinnä kuvailemalla kokemuksia, joissa elämä tulee läsnäolevaksi. Esimerkiksi muusikot, joille olen Henryn ajattelusta puhunut, tuntuvat välittömästi ymmärtävän, miten hänen ajattelunsa liittyy musiikkiin ja sen esittämiseen, ja he pitävät tärkeänä kirjoittaa tästä musiikin tekemisen kannalta keskeisestä asiasta.

Myös laulajat kirjoittavat elämän läsnäolosta musiikin tekemisessä. Thomas Hemsley näkee laulamissa elämänvoiman ja energian virtauksen, joka on olennaista emotion ilmaistamisen kannalta. Tätä vitaalienergiaa kutsutaan usein ”elämän henkäykseksi”, Bergson kutsui sitä nimellä *l'élan vital*, hindut nimellä *prana*, kiinalaiset *chi*. Vanhemmassa italian kielessä sanalla *fiato* (hengitys) sanalla oli myös tämä elämän henkäyksen merkitys. (Hemsley 1998: 22.)

(2) Toiseksi olen orgaaninen keho, mikä merkitsee niitä rajoja, jotka tulevat asetetuksi subjektiivisen kehoni liikkeille, toiminnassa kokemaani vastusta. Tämä vastus paljastaa orgaanisen kehoni. Se antaa periksi tiettyyn pisteeseen asti. Esimerkiksi hengitettäessä sisään kehossani tapahtuu sisäinen avautuminen, joka jatkuu mahdollisimman pitkään. Kun sisäänhengitys on saavuttanut äärirajansa, toiminta pysähtyy ja hengittämällä ulos palaamme alkuperäiseen tilaamme. (Henry 2000: 212–214.)

Laulamista harjoitteleva ihminen työskentelee rajojensa kanssa, suostuttelee kehoaan olemaan joustavampi. Rajojen saavuttaminen yhä uudelleen saa ne vähitellen siirtymään, antamaan periksi. Kehoni on oppinut jotakin. Oppimisessa ei ole kysymys väkivallasta, sillä kaikki tapahtuu kehon rajojen puitteissa, tämän kehon puitteissa. Pakottamisessa sen sijaan on kysymys astumisesta kehon rajojen ulkopuolelle, kehon kohtelemisesta objektina, jota voidaan runnoa mielen mukaan, rajoista piittaamatta.

Laulunopettajana voin ”laulaa oppilaan kanssa”, aistia itseni laulamassa hänessä, aistia hänen kehonsa rajat omassa kehossani. Kun kuuntelen jotakuta, jonka kurkunpää on koholla, oma kurkunpäni kohoaa, kiristyy. Kun tuon lau-

lajan selkäranka ei tue hänen laulamistaan, pyrin intuitiivisesti avaamaan oman selkäni leveäksi ja pitkäksi ja pyrin kuvaamaan tuon kokemuksen oppilaalle. Tämänkaltaisen empatian avulla voin muistaa, millainen oma kehoni oli, kun sen vastus oli toisenlainen, ja voin ehkä auttaa häntä. Jollakin tavalla olen samanlainen kuin tuo toinen ihminen, jollakin tavalla kovin erilainen.

(3) Kolmanneksi minua voidaan tarkastella objektiivisena kehona, ulkopuolelta, ulkopuolelta tieteiden, esimerkiksi anatomian ja fysiologian keinoin. Laulamista käsittelevässä kirjallisuudessa tämä keho on yleensä keskipisteessä. Vaikka pysyttelimme tarkasteluissamme objektiivisen kehon alueella, toinen ihminen ei kuitenkaan ole pelkkä eloton kuori, objekti meille – vaikka toki voimme häntä Elämän unohtaessamme sellaisenakin kohdella. Sen sijaan tiedämme, että hän on samanlainen kuin me, lihan asuttama samoin kuin me olemme. (Henry 2000: 218.)

Onko minun kuitenkaan edes mahdollista tarkastella itseäni objektiivisena kehona, esineenä, joka ei oikeastaan mitenkään eroa pöydästä tai hyvin toimivasta pölynimurista? Ja merkitseekö itsensä objektina tarkasteleminen välttämättä sitä, että siirrän orgaanisen kehoni sivuun, väkivaltaisesti? Ei välttämättä. Elämä on mahdollista unohtaa, erityisesti silloin, kun keho toimii halutulla tavalla, hiljaisen terveesti.¹⁷ Toki oman kehon objektina kokemiseen voi liittyä muunkinlaisia elementtejä. Joku saattaa tuntea pakottavaa tarvetta viillellä käsi-varteensa pieniä haavoja partaterällä, jotta pääsisi kosketuksiin elävän kehonsa kanssa, aistiakseen olevansa elämässä. En osaa sanoa, onko mahdollista epäonnistua siinä niin, että keho jää esineen kaltaiseksi, että mitään elävän kehon kokemusta ei tule. Toinen menee vuoristorataan tai hyppää benji-hypyn kokeakseen olevansa elämässä, tunteakseen kuoleman pelon.¹⁸

Ihminen voi unohtaa elämän, vaikka elämä on juuri se, mikä tekee hänestä hänet ja antaa hänelle kyvyn suuntautua maailmaan, tuon kyvyn kyetä. Elämän lahja on todellinen, ja elämä antaa itsensä täydellisesti, jakamattomana. Elämän lahjaksi annettuudessa tapahtuu kyvyttömyyden kääntymisen kyvyn vapaan käyttämisen jatkuvaan ja kiistämättömään kokemukseen. Tämä mahdollisuus toimia kaikissa tilanteissa helposti ja vapaasti on Henryn mukaan käytännön elämämme suurenmoisimpia piirteitä. Toimiminen maailmassa ei tuota minulle minkäänlaisia ongelmia: nousen ylös ja kävelen, otan jonkin esineen käteeni, käännän katseeni äänen suuntaan, hengitän aamuilmaa, menen töihin, syömään, tuotan suuren määrän äärimmäisen tarkkoja eleitä. Ja tämä kaikki tapahtuu täysin ajattelematta. Kun kaikki toimii huomaamatta, ihmisen orgaaninen keho on hiljaa, terve. Terveys on unohduksen tila samoin kuin elämä. (Henry 2000: 263–264.)

Unohdus on Henryn mukaan sitä, ettei enää ajattele jotakin asiaa. Se, mitä ei ajatella, on unohduksissa, josta se voi uudelleen nousta ajateltavaksi. Vain ää-

¹⁷ Timo Klemola (2004: 86) puhuu kehon unohtamisesta jokapäiväisessä kokemuksessamme. Emme ole läsnä tekemisessäni, kokonaisena siinä hetkessä, jossa elämme, ja kehomme toimii automaattisesti.

¹⁸ On hyvinkin mahdollista, että en tässä saavuta itsensä viiltelyn, benji-hypyn tai vuoristorata-ajelun syvintä olemusta, sillä ne eivät kuulu kokemukseeni.

rettömän pieni osa kaikesta unohduksissa olevasta tulee kerrallaan tietoisuuden katseen alle. Usein asiat jäävät tietoisuuden reuna-alueelle. Harvinaisinta on, että jotakin asiaa voidaan tarkastella selkeänä objektina, sellaisena kuin se on ilmenemisen kirkkaassa valossa. Valtava unohduksen metsän pimeys, olemisen määrittelemätön kokonaisuus, ympäröi ilmenemisen metsäaukeamaa. Jokainen mitätön läsnä olevaksi tuleminen on epävarma lähes kaiken olevan kattavan unohduksen valtavuuden rinnalla. (Henry 2000: 265–266.)

Laulaminen voi hyvinkin tapahtua unohduksen tilassa, mitään ajattelematta. Varsinkin elämä ennen lauluopintoja oli huoletonta: äänen rajat eivät useinkaan tulleet vastaan, eikä niitä ehkä edes rajoiksi tajunnutkaan. Laulunopiskelu tekee ihmisen kuitenkin tietoiseksi laulavasta kehostaan ja sen rajoitteista. Unohdettu, hämärässä oleva, tulee joiltakin osin tietoisuuteen. Se, mikä aikaisemmin oli helppoa, muuttuikin yhtäkkiä vaikeaksi – kuin tuhatjalkaisen kävely jalkojen liikkeitä miettiessä. Se keho, joka aikaisemmin toimi huolettomasti ja vaivattomasti, asettuikin yhtäkkiä esteeksi laulamiselleni. Laulunopiskelun edetessä kehon rajat ajoittain hetkeksi unohtuvat ja kaikki tuntuu sujuvan kitkattomasti – tätä ei kuitenkaan tapahdu kovin usein. Kokemus on ihmeellinen, ja se antaa laulajalle voimia jatkaa jokapäiväistä, usein varsin turhauttavaa ponnisteluaan kehon asettamien haasteiden kanssa.

Laulaja on tekemisissä laulujen kanssa eri tavoin. Hän kuulee muiden laulavan niitä, laulaa niitä itse, opettaa niitä toisille. Nämä laulujen kanssa olemisen tavat vaikuttavat siihen, miten hän ne ymmärtää ja miten hänen kehonsa niissä on. Laulaja saattaa olla erikoistunut tiettyihin ohjelmistoihin, ja siksi hänen kokemuksensa niistä on erityinen. Kehollinen työskentely laulujen kanssa, niiden laulaminen, syventää laulajan käsitystä niistä.

Istun Drottningholmin linnanteatterissa katsomassa Monteverdin Orfeoa. Kuuntelemiseni on ainakin kahdenlaista: kuuntelen sitä, mitä en ole itse laulanut, ja toisaalta sitä, mitä olen laulanut (Messaggieran ja Speranzan osuudet). Kokemukset ovat hyvin erilaiset.

Kuunnellessani Messaggieraa laulava kehoni elää mukana, kuin laulaen hiljaa mukana – kehoni liikkeet ovat jonkinlaisia etäisiä kaikuja omasta laulamisesta. Aistin continuo soittoa koko kehollani, reagoiden mahdollisiin rytmisiin ongelmiin. Joissakin kohdissa olen eri mieltä laulajan kanssa, ja aistin jonkinlaista vetoa tai veyntämistä pois siitä suunnasta, missä olin. Kuunteleminen on kokonaisvaltainen tapahtuma, jossa koko keho ja mieli on mukana.

Kun kuuntelen vaikkapa Euridicen osuuksia, kehoni on hiljaa ja kuuntelen enemmänkin korvillani ja mielelläni. En pysty ennakoimaan tulevia tapahtumia yhtä hyvin kuin Messaggieran puhetta kuunnellessani, vaikka olenkin tutustunut koko oopperaan kuulijana.

Paljon menee kuitenkin ohi – erityisesti miesten laulaminen, johon minun on vaikeampi samastua – ja musiikki tuntuu ajoittain kovin pitkäveteiseltä. Huomioni kiinnittyy enemmän siihen, mitä laulajat näyttämöllä tekevät, kuin heidän laulamiseensa. Visuaalinen elementti korostuu, kun auditiivinen elementti ei enää puhuttele minua. Kuuntelenko kuin kuka tahansa? Siksikö oopperassa on lavasteet, puvut ja toiminta – että yleisöllä olisi jotakin kiinnostavaa tehtävää myös silloin, kun laulaminen ei kosketa?

Entä musiikki ja taide?

Musiikki on Henryn mukaan abstrakti taide, mikä merkitsee sitä, ettei se viittaa mihinkään maailmassa olevaan, ei representoi mitään maailmassa olevaa. Sen sijaan musiikki viittaa elämään. Schopenhauerin (ks. Henry 2004b: 253) sanoin musiikki voisi olla olemassa, vaikka maailma ei olisikaan. Henryn mukaan musiikki on myös yleistä, tietyllä tavalla.

Henry erottaa toisistaan kaksi yleisyyden määritelmää. Yhtäältä voimme nähdä maailman objekteissa tiettyjä piirteitä, jotka ovat yhteisiä eri objekteille. Esineet voidaan yleistää esimerkiksi niiden sinisyyden tai pyöreyyden perusteella joukoiksi sinisiä tai pyöreitä esineitä. Tällainen yleistäminen merkitsee objektien laatujen köyhdyttämistä, sillä kaikki mainittujen laatujen kategorioiden ulkopuolelle jäävät laadut ikään kuin pyyhkiytyvät pois. Mitä yleisemmästä käsitteestä on kysymys, sitä pinnallisempi sen antama kuva on. Kyseessä on *generalia post rem*. Käsitteet ovat yksi esimerkki tämän tyyppisestä abstraktista yleisyydestä. (Henry 2004b: 253–254.) Abstrakti viittaa tässä käsittääkseni siihen, että käsitteen ilmaiseman kategorian ulkopuolelle jäävät laadut tulevat suljetuiksi pois, poistetuiksi – mihin myös latinan verbi *abstrahō* viittaa.

Esimerkki tällaisesta yleisyydestä musiikin alalla on esimerkiksi säveljärjestelmän nuottien nimeäminen. Voimme esimerkiksi nimetä tietyt soivat äänet yksiviivaisiksi b-säveliksi. Tämä kuitenkin sulkee pois suunnattoman määrän ominaisuuksia, joita soivalla b-sävelellä voi elävässä musiikissa olla. Jo pelkästään mahdollisten säveltasojen määrä eri viritysjärjestelmissä ja viritystasoissa on käytännössä rajaton, minkä lisäksi äänen voi tuottaa eri soittimilla, erilaisin alukkein, eri kestoisena, erivärisenä, voimakkaasti tai hiljaa, liittyneenä tähän tai tuohon tavuun, loputtomasti. Äänen nimeäminen pelkästään b-säveleksi latistaa sen, pyyhkii sen kokemuksesta pois suurimman osan. Jäljelle jää vain tuon valtavan syvyyden peittävä kalvo, jota kutsutaan käsitteeksi. Jos sen sijaan puhutaan b-sävelen sijasta vaikkapa yksiviivaisesta, neljäsosan mittaisesta b-nuotista *Sibelius*-nuotinnusohjelmassa eli asetutaan notaation järjestelmän puitteisiin, mahdollisten tapausten määrä supistuu huomattavasti.

Yleisyyttä voidaan Henryn mukaan lähestyä myös toisesta suunnasta. Jos lähdetään liikkeelle ontologisesta yleisyydestä, elämän kärsimyksestä ja ilosta, todelliseksi ajattelemamme maailma vain representoi noita yleisiä käsitteitä. Kärsimys ja ilo, jotka ovat Henryn ajattelussa keskeisiä, autoaffektioon liittyviä, elämässä olemisen kokemuksia, ovat tällöin jotakin konkreettisen yleistä, *generalia ante rem*, johon kaikki mahdolliset ilmiöt sulautuvat. Henryn mukaan musiikki tuo näkyväksi näitä *generalia ante rem*, representoi ei-representoitavissa olevaa, asioiden salattua puolta. (Henry 2004b: 254.)

August von Briesen piirtää tätä näkymätöntä olemista, sitä, mitä hän kuulee musiikissa, sitä, mikä on ennen maailmaa (Henry 2004b: 254.). Taiteessa ei Henryn mukaan olekaan kysymys maailman objektien naiivista representoimisesta (Henry 2004b: 270). Briesenin viivat eivät viittaa mihinkään maailmassa olevaan, eivät representoi mitään ulkopuolista. Representaatio ja naiivius

ei Henryn puheessa nähdäkseen viittaa pelkästään ikoniseen representaatioon, representoinnin kohteen ikään kuin sellaisenaan läsnäolevaksi tuovaan vaan representaatiota on kaikki uudelleen presenssiin tuotu, se, mikä ei ole välittömästi presenssissä. Sen sijaan von Briesen kääntää musiikissa aistimansa elämän merkeiksi paperilla, tekee näkymättömästä näkyvää, tuo elämän läsnäolevaksi. Hän aistii musiikissa sen saman musertavan elämänvoiman, joka hänelle on elämässä kannettavaksi annettu, ja kokee sen valtaavan, hukuttavan hänet. Tuo kärsimyksestä syntyvä voima tulvii yli, heittää itsensä eteenpäin huutona tai paperille piirtävien käsien liikkeinä. Briesenille piirtäminen on vapautumista elämän voiman taakasta, sen pusertamista ilmi, puristamista ulos (*ex-primō*). Kärsimys lientyy. (Henry 2004b: 259, 269.)

Brieseniläinen viiva, kukin niistä, on olemassa riippumattomana muista paperille ilmestyneistä viivoista. Se ei ole komposition elementti, vaan jokainen viiva on itseensä suljettu, itseriittoinen, välinpitämätön muita paperilla olevia piirtoja kohtaan. Briesenin piirrokset ovat a-kompositioita, vaikka ne näyttäsivätkin kompositioilta, joissa tietyn suuruisen paperin alueelle on tuotettu toisiinsa ja kokonaisuuteen suhteessa olevia piirtoja. Briesen ei kuitenkaan pyri kuvaamaan mitään maailmassa olevaa, sellaista, jossa osat asettuisivat suhteeseen kokonaisuuden kanssa. Sen sijaan piirrot ovat paperilla värähteleviä merkkejä näkymättömästä, piirtäjän kehon voiman välittömiä seurauksia. Viiva on liike, työntö, joka tulee piirtäjästä, kynästä, kovasta tai pehmeästä, paperia vasten, paperilla liukuen, ja viivan pituus on sama kuin liikkeen pituus. Ainoa asia, joka näitä liikkeitä yhdistää, todellisella ja syvällä siteellä, on se voima, joka ne synnyttää. (Henry 2004b: 277–278)

Tässä ei ole kysymys taiteen esittävydestä tai ei-esittävydestä, sillä Henry ei ymmärtääkseni aseta eroa representaation ja ei-representaation välillä näin. Taide voi tuoda elämän läsnäolevaksi täysin riippumatta siitä, esittääkö se jokin vai ei, joskin Henryn mukaan abstrakti taide – muun muassa Henrylle tärkeä Kandinsky – usein onnistuu elämän läsnäolevaksi saattamisessa paremmin. Briesen ei myöskään välttämättä ole edustava esimerkki kuvataiteilijasta, sillä taiteilija voi toki luoda komposition, valita viivat, värit ja muodot ja niiden paikat tietoisesti – ja usein niin tekeekin – ja silti [*sic!*] tavoittaa olemisen perustan, tuoda elämän läsnäolevaksi jonkun katsojan kokemuksessa.

Briesen piirsi vuosittain noin 8000 piirrosta, joista tuhosi kolme neljäsosaa. Henry kysyy, mikä tuhoamisen peruste on. Hylkääkö Briesen sellaiset piirrokset, jotka eivät ole esteettisesti tyydyttäviä? Briesen itse vastaa kysymykseen kieltävästi. Hänen mukaansa kysymys ei ole kuvien epätäydellisyydestä tai epätyydyttävyydestä vaan siitä, että ne eivät representoi musiikkia uskollisesti – ne ovat ”epätarkkoja”. (Henry 2004b: 280–281.)

Kuvien kauneus ja ainutkertaisuus johtuu Henryn mukaan siitä, että ne ovat a-kompositioita. Kyse on näiden elementtien välinpitämättömyydestä tilaa kohtaan: jokainen niistä on suljettu oman itseriittoisuutensa uneen, piittaamattomuuteen kaikesta sitä ympäröivästä. Ne kuitenkin representoivat sitä, mikä on olemassa maailman ulkopuolella ja sitä ennen, ja tämä voiman lähde luo niille tietyn yhtenäisyyden. Tuo olemisen alkuperäinen voima saa ne värähtelemään

paperilla, elävän kehon, olemisen voiman välittöminä seurauksina. (Henry 2004b: 280–281.)

Puhuvan musiikin laulaminen

Entä miten tämä kaikki liittyy italialaisen varhaisbarokkimusiikin esittämiseen, erityisemmin Claudio Monteverdin varhaisten oopperoiden resitatiivien ja tässä erityisesti Messaggieran resitatiivin laulamiseen? Tässä ohjelmistossa säveltäjän keskeisenä tavoitteena oli kuulijoiden mielen liikuttaminen. Tähän voitiin päästä vain, jos kuulijat ensinnäkin saivat selvää laulettuista tekstistä – mikä ei polyfonisen musiikin kohdalla useinkaan ollut mahdollista – ja myös ymmärtäisivät sanat. Vuonna 1581 Vincenzo Galilei kritisoi ankarasti oman aikansa polyfonista musiikkia, jonka tarkoituksena hänen mielestään oli pelkästään tuottaa mielihyvää kuulijoille. Hän piti polyfonista musiikkia laulumusiikin alennustilana, johon hän ehdotti parannukseksi ihmisten puheen kuuntelemista – erilaisten ihmisten, erilaisissa tilanteissa, erilaisissa valtasuhteissa – ja tämän puheen ottamista säveltämisen ja esittämisen ohjenuoraksi. (Galilei 1581; ks. Strunk 1950.)

1600-luvun alussa Monteverdin aikalaisten säveltämä yksinlaulumusiikki vastasi tuohon kritiikkiin. Kyseessä oli säveltäjien mukaan jotakin muuta kuin siihen asti sävelletty musiikki, jotakin, johon klassisen vokaalipolyfonian säännöt eivät kaikilta osin sopineet. Jotakin täysin muuta. Muun muassa Monteverdin sävellysten puolesta puhunut säveltäjän veli Giulio Cesare Monteverdi totesi kyseessä olevan toisen käytännön, *seconda prattica*, jossa sanat ovat musiikin herra ja johon perinteiset äänenkuljetuksen säännöt eivät päteneet (1607; ks. Strunk 1950: 405–412). Huolimatta siitä, että uuden musiikin säveltäjät tekivät selkeän eron vanhan ja uuden musiikin välillä, äänenkuljetuksen sääntöjen rikkomiseen 1600-luvun alun musiikissa kohdistui paljon kritiikkiä.¹⁹

Kontrapunktiin ongelmatkin onnistuttiin ohittamaan keskustelussa, joka koski musiikin vaikutusta kuulijoihin. Jo 1400-luvulla Marsilio Ficino väitti musiikin, liikkuvan ilman, olevan suorassa yhteydessä kuulijan korvassa olevaan ilmaan, joka taas todellisuudessa on ihmisen henki. Tätä kautta musiikki pystyi vaikuttamaan ihmisen aisteihin, ruumiiseen ja sieluun. (Ks. Katz 1986: 85–86.) Vuonna 1586 Lorenzo Jacomini Tebalducci Malespini tarkasteli affekteja ja mielen liikuttamista Accademia degli Alteratille pitämässään esitelmässä. Giacominin mukaan säveltäjän tehtävä oli liikuttaa kuulijat mitä voimakkaimpiin mielentiloihin ja mahdollisesti tarjota heille puhdistava kokemus eli katharsis. Mielentila voitiin herättää vain säveltäjän syvästi tuntemien elävien mielikuvien avulla. (Palisca 1985: 405–406.) Musiikki toimi eräänlaisena puheen vahvistimena, jonka avulla puheen vaikutuksesta kuulijoihin tuli vieläkin voimakkaampi (Vicentino 1555; ks. MacClintock 1982: 77–78). Giulio Caccini (1601) kertoo

¹⁹ Ks. erityisesti Giovanni Maria Artusin kritiikki Monteverdin dissonanssinkäsittelyä kohtaan. Artusi–Monteverdi-debattia on tarkastellut Claude Palisca (1994: 54–87).

roomalaisen Nero Nerin talossa esittämistään lauluista, että kuulijat eivät koskaan olleet kuulleet säestyksellistä yksinlaulua, jolla olisi ollut vastaavanlainen voima liikuttaa kuulijan mieltä. Myös ulkomaalaiset kuulijat hämmästelivät italialaisten laulajien ilmaisun voimaa, joka saa kuulijan lähes uskomaan laulajan olevan esittämiensä emotionoiden vallassa,²⁰ kun taas ranskalaiset laulajat tyytyivät voimattomaan tunteiden ilmaisuun ja korvan kutitteluun laulun alituisella suloisuudella (Mersenne 1636/II: 356).

Monteverdin ajan säveltäjät kirjoittivat uudesta laulamisen tyylistä. Säveltäjä, laulaja Giulio Caccini (1601) ilmoitti keksineensä uuden tavan luoda laulumusiikkia, jossa ikään kuin puhutaan sävelin (ital. *in armonia favellare*) ja noudatetaan tietynlaista jalostuneen vapaata laulutapaa (ital. *una certa nobile sprezzatura di canto*). Myös Jacopo Peri kuvasi uutta tekstin laulamisen tapaa esipuheessaan oopperaansa *Euridice*. Perin mukaan resitatiivin esittämisen tapa on laulun hitaiden ja kannateltujen liikkeiden sekä puheen nopean liikkeen välillä. Lauluäänen rytmitys ja säestys seuraavat huolellisesti tekstin nousevia ja laskevia jännitteitä, mikä tuottaa laajemman emotionaalisen ilmaisun skaalan. Laulaja jäljittelee normaalin puheen rytmisiä ja melodisia käännteitä. (Ks. Palisca 1994: 452–466.)

Me kutsumme Monteverdin ajan oopperoiden sekä kirkko- ja kamarimusiikkisävellysten puhelauluosoituksia resitatiiviksi. Tämä nimitys ei kuitenkaan ollut ainoa käytössä ollut 1600-luvun alussa, vaan puhelaulua nimitettiin monin eri tavoin: *recitar cantando*, *stile/genere rappresentativo*, *stile recitativo*, *in armonia favellare*, *imitar col canto chi parla* (laulaen resitointi, representatiivinen tyyli/laji, puhuminen sävelin, puhujan imitointi laulaen). Tämän päivän esittäjien keskuudessa ”puhe” on yleinen tapa nimittää roolihenkilöiden osuuksia varhaisbarokkioopperoissa – esimerkiksi ”Orfeon puhe” tai ”Speranzan puhe” Monteverdin *Orfeo*-oopperassa. Puhe-termin käytölle on myös historiallinen perustelu: esimerkiksi ensimmäisen Ariannan, Virginia Ramponin todettiin *puhuneen* osuutensa ihmetystä herättäneellä tavalla (Fabbri 1994: 83).

Kun siirryn ajattelemaan Monteverdin resitatiivien laulamista Michel Henryn kanssa, representaation ajatus tulee keskeiseksi. *Stile rappresentativo*²¹ viit-

²⁰ Esimerkiksi Carl Dahlhaus näkee asian toisin. Hänen mukaansa 1600-luvun affekteissa ei ollut kysymys ekspressiosta vaan objektiivisesta representaatiosta. Säveltäjä ikään kuin toi esille käsityksensä tietyn emotion luonteesta. Kuunteleminen oli säveltäjän musiikillisesti muotoilemien objektiivisten totuuksien uudelleenluomista. Musiikin ymmärtäminen merkitsi yhteisymmärrystä sen objektiivisen sisällön kanssa, ja vasta Sturm und Drang toi mukanaan säveltäjän subjektina, joka ilmaisee omia ajatuksiaan. (Dahlhaus 1989: 21.) Assi Karttunen (2006: 121–122) on ranskalaista kantaattia tarkastelevassa tutkielmassaan kuitenkin asettunut voimakkaasti sille kannalle, että ilmaisu oli omakohtaisesti koetun tunteen, liikutuksen välittämistä kuulijalle – ainakin 1600-luvun alun Ranskassa, muun muassa Marin Mersennen (1636) mukaan. Affektien objektiivinen re-presentaatio tai niiden tuominen uudelleen läsnä oleviksi ikään kuin kuulijan eteen toki pitää sisällään myös sen mahdollisuuden, että säveltäjä, esittäjä tai kuulija myös todella kokee nämä affektit. Ajatus siitä, että nämä affektit eivät olisi olleet yksilöllisiä, jokaisessa elävässä ihmisessä ainutkertaisella tavalla tapahtuvia, on kuitenkin Henryn kanssa ajatellen ja tämän musiikin esittämisen käytäntöä tuntien vieras.

taa jonkin ei-läsnäolevan uudelleen läsnä olevaksi tekemiseen. Monteverdin *Orfeossa* Messaggieran puhe viittaa Euridicen jo tapahtuneeseen kuolemaan, tuo silmiemme eteen jo tapahtuneen. Yhtäältä Messaggieran roolia esittävän laulajan ääni tuo läsnä olevaksi Messaggieran elämän, mutta toisaalta myös laulajan oman elämän, joka on läsnä hänen laulavan kehonsa jokaisessa ään-nähdyksessä ja hiljaisuudessa – kaikessa, mitä hän tekee. Roolin esittäjä on Messaggiera, ja jokainen hänen tuottamansa ääni on todiste siitä mullistavasta elämänvoimasta, joka hänen elävässä kehossaan on. Ääni voi koskettaa, hivellä, silittää tai lohduttaa kuulijaa, mutta myös pistää, raapia tai repiä.²²

Messaggieran resitatiivin laulamista voidaan ajatella monesta näkökulmasta. Laulajan instrumentillaan tuottamat säveltasot, aika-arvot ja tavut irtaantuvat hänestä ulos maailmaan, muiden kuultaviksi, ja halutessa myös mitattaviksi, arvioitaviksi, käsitteellistettäviksi. Partituuri on jonkinlainen käyttöohje²³, jota koulutettu muusikko lukee oppimallaan, kulttuurissa vallitsevalla tavalla²⁴. Se on maailmassa oleva dokumentti, jonka merkit tietyn, valitun järjestelmän puitteis-
sa ovat yksiselitteisiä. Ammattitaitoisen esittäjän käsittelyssä muiden kuultavak-
si tuotetusta lopputuloksesta tulee vakuuttava, jopa ”autenttinen”.²⁵

²¹ Latinan *re-praesentō* koostuu etuliitteestä *re-* (uudestaan) ja sanasta *praesens* (läsnä, saapuvilla oleva, nykyinen). Jotakin toisaalla olevaa tai mennyttä siis pa-lautetaan nykyhetkeen.

²² Kuuntelimme Messaggieran puhetta ja myös kahta populaarimusiikin laulajaa Anne Tarvaisen kanssa. Kuuntelukokemuksemme menivät joiltakin osin täysin ristiin – erityisesti klassisten esimerkkien osalta. Kuuntelevat kehomme olivat selkeästi erilaiset ja siksi myös kuuntelukokemukset ja niistä piirtämämme graafit olivat erilaisia. (Järviö & Tarvainen 2007b.)

²³ Tässä viitataan nimenomaan siihen, mitä partituuri on sen ääressä olevalle esit-täjälle. Esittäjä voi nähdä sen käyttöohjeena, mutta myös säveltäjän jättäminä jälkinä, joita hän voi alkaa ajatella, ajaa takaa (ks. Vadén 2000). Eroa notaat-ion preskriptiivisyyden ja deskriptiivisyyden välillä tarkastelee muun muassa Jean-Jacques Nattiez (1990: 73–82). Notaatio ei ole mikään läpinäkyvä resepti esitystä varten, vaan se saattaa olla 1) tarkoituksella epätäydellinen (esim. *basso continuo* tai tyypillinen populaarimusiikin nuottokuva), 2) aivan tiettyä esittäjää varten kirjoitettu, 3) jonkinlainen esimerkki mahdollisesta esityksestä (jota ei kuitenkaan missään tapauksessa ole tarkoitus toteuttaa, jollei kysymys ole aloit-telijasta), 4) kuvaus tai tallenne esittämisen traditiosta, tai 5) sinänsä täydellinen mutta esityksessä muutoksia vaativa (Butt 2002: 106–122).

²⁴ Aikamme koulutuksessa notaation tarjoama informaatio saatetaan nähdä ensi-sijaisena, kun taas laulettava teksti helposti ajatellaan jonkinlaisena ”lisäinformaa-tiona”. Barokkimusiikin näkökulmasta tämä hierarkia on kuitenkin nurinkurinen: ”Ut oratio sit domina harmonie” eli ”olkoon puhe harmonian herra”, kuten Marco Scacchi vuonna 1649 totesi (ks. Palisca 1994: 91). Nikolaus Harnoncourtin mu-kaan varhaisbarokin laulumusiikin näkökulmasta jo pelkästään se tapa, millä ihmi-set puhuivat, oli musiikkia. Tämä oli vallankumouksellinen käsitys myöhäisrenes-sanssin klassisen vokaalipolyfonian maailmassa. (Harnoncourt 1986: 189–191.)

Michel Henryllä ei tunnu olevan erityisen positiivista käsitystä niin kutsutusta historiallisesti tietoisesta esittämisestä. Vuonna 2002 tehdyssä haastattelussa Anne Henrylta kysyttiin muun muassa miehensä musiikkikäsitteistä. Haastattelun loppupuolella keskusteltiin *La Barbarie* -teoksesta ja tieteen nimissä tehdyistä rikkomuksista. Tässä yhteydessä Anne Henry totesi miehensä surkutelleen barokkifanaatikoitten, muun muassa Harnoncourtin ”astmaattisia” Bach-tulkintoja ja tämän tieteen nimissä aikaansaamaa tuhoa musiikin alalla. (Henry 2004a: 265.) Tämä on mielestäni ymmärrettävää, jos Henryn ajattelua on ohjannut käsitys vanhan musiikin esittämisestä jonkinlaisena antikvaarisena maailmallisten pikkuasioiden kanssa pakertamisena, esittämiskäytännön yksityiskohtien ”oikein” suorittamisena, josta elämä saattaa olla hyvinkin kaukana. On ilmeistä, että Henryn musiikkivalinnat ovat painottuneet barokkia myöhäisempiin aikakausiin. Anne Henry mainitseekin Beethovenin, Schubertin, Schumannin, Janáčekin, Bartókin, Ligetin, Dutilleux’n sekä erityisesti piano- ja kamarimusiikin. Myös suuret oopperat olivat mieluisaa kuultavaa, Wagneria ja Berlioz’ta lukuun ottamatta. (Henry 2004a: 265.) Vastenmielisyys Harnoncourtia kohtaan johtui ilmeisesti nimenomaan esittämisen tavasta eikä Henryn vastenmielisyydestä barokkimusiikkia kohtaan sinänsä.

Henry ei myöskään tunnu rohkaisevan ajattelemaan laulumusiikkia, sillä hänen mukaansa sanat ovat musiikissa toissijainen tekijä, ja kuulijan on mahdollista ymmärtää musiikki, vaikka ei ymmärrä sanoja. Pikemminkin laulumusiikki saattaa puhutella kuulijaa erityisesti juuri silloin, kun kyseessä on vieras kieli. (Henry 2004b: 252.) Sanojen merkitys on toki tärkeä laulajalle, joka työstää kappaletta. Laulajan on kärsivällisesti käännettävä jokainen vieraskielinen sana pyrkiessään rakentamaan kokonaiskäsitystä tekstin puhujasta ja uurtamaan tuon ihmisen puheen omaan kehoonsa. Kun kappale ja sen laulaminen on istutettu kehoon, sanojen merkityksistä on parhaassa tapauksessa tullut laulajan kehon merkityksiä, syviä ja lihallisia. Kuulija aistii laulajan kehon, äänen kielessä – tai bartheslaisin termein ”äänen ja kielen hankauksen”.²⁶

²⁵ Käsitys siitä, että niin kutsutun vanhan musiikin esittäjät pyrkivät esitysten autenttisuuteen – mitä tuolla käsitteellä sitten kulloinkin tahdotaan sanoa – elää harmillisen sitkeästi erityisesti muiden kuin vanhan musiikin esittäjien keskuudessa. Muun muassa Peter Kivy (1995) on selvitellyt aihetta kokonaisen kirjan verran. Käytännössä vanhan musiikin esittäjät suhtautuvat esittämiinsä kappaleisiin monella eri tavalla, jotka John Butt ryhmittelee Nietzscheen historiatyyppien mukaisesti antikvaariseen, monumentaaliseen ja kriittiseen lähestymistapaan. Näistä ainoastaan ensin mainitulle on ominaista on vanhan musiikin esittäjien väitetty ”sokea keräilyvimma” ja pakkomielle ”bibliografisia yksityiskohtia” kohtaan sekä niiden tuottama kulttuurielämän muumioituminen. (Butt 2002: 47.) Kokemukseni mukaan se on suhteellisen harvinainen barokkimuusikoiden keskuudessa.

²⁶ Anne Sivuvoja-Gunaratnam (2007) on ehdottanut, tätä mielestäni onnistunutta uutta käännoästä Barthesin *la grain de la voix* -laadulle laajalti käytössä olleen ”äänen roson” sijaan.

Henry puhuu ihmisäänestä, joka ei representoi mitään maailmassa olevaa vaan yksilön kehossa asuvaa voimaa. Hän lähtee liikkeelle Maine de Biranin tarkastelemasta fonaatiosta, joka on kehossa oleva kyky, subjektiivinen hengitys. Kun päästän huudon tai lausun sanoja, tuloksena on kahdentaminen, jossa minä itse kuulen tuon huudon tai nuo sanat. Kuulen ääneni vain siksi, että minulla on kyky tuottaa sitä. Äänentuotto ja kuulo muodostavat siis jonkinlaisen suljetun ympyrän, joka mahdollistaa sen, että kuulen tuottamani äänen. Kuulen äänen, mutta tietääkseni, että minä olen se, joka puhuu, minulla täytyy olla fonaation kyky – kyky, jonka kanssa olen yhtä. (Henry 2004a: 219.)

Ihmisen puheessa ne seikat, jotka eivät liity sanojen merkityksiin, ovat merkitykseltään suuria. Valittujen sanojen lisäksi merkityksiä tihkuu äänenkäytöstä ja puhumisen tavasta, joihin taas vaikuttavat monet asiat kuten puhujan ikä, sukupuoli, asema, koulutus, terveydentila ja mieliala. Voimme sanoa yhtä ja tarkoittaa täysin toista – esimerkiksi sanoessamme ikäväksi kokemallemme ihmiselle, tahallamme, kitkerään sävyyn, että ”olipas mukavaa kun tulit”. Tämä on äärimmäinen esimerkki, mutta kaikki puheemme on täynnä omaa puhuvaa kehoamme ja sen lihallisia merkityksiä – myös silloin, kun nimenomaisesti pyrimme kätkemään ne. Monet sellaiset seikat, joita meidän ei ole tarkoitus välittää puheellamme, tulevat usein ääneen ja välittyvät kuulijalle. Varsinkin aloittelevat laulajat kärsivät esimerkiksi siitä, että hermostuminen kuuluu äänessä.²⁷ Myös laulajan tietynlainen tekniikka voi aiheuttaa sen, että yhtäältä laulun sanojen merkityksen ja musiikin luonteen sekä toisaalta laulamisen tavan välillä on ristiriita: iloinen laulu saattaa jonkun korvissa kuulostaa varsin vakavaltakin, jos laulaja keskittyy liikaa äänen sijoittamiseen ja vokaalien egalisaatioon.²⁸ Vaikka klassisen koulutuksen läpikäynyt lauluääni onkin jollakin tavalla standardisoitunut (mikä tahansa ei yleensä ole suotavaa eikä ehkä edes mahdollistakaan) ja ihannetapauksessa aina samalla tavalla toimiva, sen mahdollisuudet välittää erilaisia tahdottuja tai tahtomattomia merkityksiä ovat oikeastaan rajattomat. Jokainen ääni laajenee, tietyn perusluonteensa puitteissa, rajattomaksi kirjoksi erilaisia äänenkäytön ja puhumisen tapoja.

Nähdäkseni Henry haluaa sanoa, että nämä puheen laadun tekijät saattavat olla elämän kannalta keskeisiä, kun taas sanat sinänsä ja niiden viittaukset maailmaan eivät sitä olisi. Laulava ihminen työskentelee omassa kehossaan, omassa äänessään aloittaen joka päivä ikään kuin alusta. Hän herättelee kehoaan ja ääntään, lukee partituuria, työskentelee tekstien ja niiden merkitysten kanssa tavoitteenaan tuoda tuo kaikki yhteen omassa laulamisessaan. Kun laulaja ja ääni ovat yhtä, ääni on elävä, se tihkuu laulajan elämää. Kuulijan olokulmasta tuon tavallisesti unohduksissa olevan, näkymättömän elämän tuleminen läsnäolevaksi laulussa voi olla mykistävä kokemus, joka tekee lauluesityksen eritellyn arvioimisen vaikeaksi, jollei mahdottomaksi.

²⁷ Ks. tunteiden ilmaisusta puheessa esim. Otonkoski (1984: 124–126) ja puheesta ja ilmaisusta Laukkanen & Leino (1999: 92–103).

²⁸ Tämä on piirre, josta valittavat usein erityisesti sellaiset kuulijat, jotka eivät ole perehtyneet klassiseen lauluun ja sen ääni-ihanteeseen.

Laulajalle laulun teksti tarjoaa paikan, jossa hän voi ikään kuin kyntää omaa elävää kehoaan auki puheella, uurttaa laulettun puheen kehoonsa ja ääneensä ja houkutellessa esiin äänen, joka elää. Jos tätä uurtamista ei ole tapahtunut, kirjain- tai äänneyhtymät, sanat, jäävät kalvonomaisiksi viittauksiksi maailman olioihin. Ääni, toki edelleen elävän ihmisen ääni, on kommunikaation instrumentti. Se jää kuitenkin ikään kuin sivuun kuulijan eteen piirtyvän selkeän, äänneistä, nyansseista ja sanojen viittaussuhteista muodostuvan kuvan tieltä.

Jos tätä kyntämistä ei tapahdu, kirjain- tai äänneyhtymät, sanat jäävät kalvonomaisiksi viittauksiksi maailman olioihin. Ääni, toki edelleen elävän ihmisen tuottama, on kommunikaation instrumentti, joka ehkä jää sivuun äänneiden, nyanssien, sanojen viittaussuhteiden – minun eteeni piirtyvän selkeän kuvan tieltä. Läheisyys Barthesin äänen ja kielen hankauksen (ransk. *la grain de la voix*) kanssa on ilmeinen, vaikka Henry ei Barthesia mainitsekaan: keskittymisen tekstin vivahteisiin, kommunikointiin, ilmaisuun, persoonalliseen tulkintaan jättää laulavan, elävän kehon sivuun.²⁹ Kyse ei ole pelkästään äänen nyansseista tai kielen musiikillisesta ulottuvuudesta – ne eivät sinänsä tuo läsnäolevaksi tai peitä laulamisen elävyyttä. Sen sijaan kysymys on nimenomaan siitä, miten nuo laulavan puheen elementit on otettu laulavan kehon omiksi, osaksi elämää.

Messaggieran puheessa on monia elävän ihmisen puheen tasoja, jotka saattavat päästä laulajan ääneen: hyvän ystävän kuoleman herättämä suru ja rai-vo, ahdistus siitä, että joutuu kertomaan asiasta ystävän puolisolle, lämpimät muistot yhteisistä ajoista, neuvottomuus vailla ystävää jatkuvan elämän edessä. Yksittäiset sanat, niiden laulaminen, avaa lisää erilaisia tasoja. Ja viime kädessä jokainen äänne uppoaa hitaasti laulajan lihaan ja värähtelee elämää. Esittäjän näkökulmasta sanat ja partituurin tarjoama muu informaatio toimivat elementteinä, joiden avulla laulaja voi uurttaa kappaleen itseensä. Sanat ja sanojen merkityksetkin ovat tärkeitä kappaleen työstämisen prosessissa. Kuulijan kannalta sanat eivät kuitenkaan enää ehkä ole niin tärkeitä.³⁰

Kysymys ei tässä ole niinkään erilaisten merkitysten avautumisesta laulajan mielessä vaan siitä, että laulaja muuttuu ihmiseksi, joka puhuu näin. Parhaassa tapauksessa laulaja onnistuu luomaan illuusion siitä, että hän keksii sanottavansa tuossa tilanteessa. Samoin kuin kenen tahansa emotionin vallassa olevan ihmisen ääni saattaa herättää myötäelämistä kuulijoissa, niin myös Messaggieran elävä kuvaus tapahtumista muuttuneena lauluäänellä vahvistetuksi puheeksi herättää myötäelämistä. Messaggieran puhe oopperan toisen näytöksen lopussa on koskettava.

Resitatiivin laulamissa on nähdäkseni kysymys ensisijaisesti elävän ihmisen puheesta, ei musiikista. Monteverdin musiikin esittämiseen syventyneen laula-

²⁹ Gunnel Bergström (2000) tuo oopperalaulajan prosessia käsittelevässä väitöskirjassaan Barthesin mukaan keskusteluun loppumetreillä (Bergström 2000: 169–171).

³⁰ Esimerkiksi kohta, jossa Messaggiera aloittaa puheensa, tahmeasti (*“Lassa, dunque debb’io...”*). Monteverdi on kirjoittanut vastahakoisuuden ulos tavalla, joka houkuttelee laulajaa ikään kuin laahautumaan *continuo*n perässä tai ainakin luo kuulijalle mielikuvan laahautumisesta.

jan olokulmastani säveltäjän kirjoittamat aika-arvot ja säveltasot tuntuvat olevan tuon puheen synnyttämiä, ja musiikin notaatio toimii minulle jopa jonkinlaisena foneettisena tarkekirjoituksena, joka auttaa minua tavoittamaan puheen liikettä, vauhtia, intensiteettiä. Vaikka puhe muodostaakin kokonaisuuksia, lauseita, kerrontaa, jokaista sen elementtiä voidaan ajatella myös erillisenä. Jokainen laulettu ääni on Briesenin piirtojen tavoin täydellinen omassa itsessään, riippumaton muista sitä ympäröivistä. Jokainen ihmisen päästämä ääni kertoo siitä, että hän on elämässä, tuo läsnäolevaksi elämän näkymätöntä voimaa. Laulaja tuo resitatiivia esittäessään läsnäolevaksi, aistittavaksi, jotakin sellaista, johon ei muuten oikeastaan pääse käsiksi.

Kuten von Briesenin piirroksissa, Messaggierankaan puheessa kyseessä ei ole kompositio, jonka osat asettuisivat levolliseen suhteeseen toistensa kanssa. Sen sijaan tämä leppeä kerronta, tuskainen huutaminen ja voimaton valittaminen on elävän ihmisen spontaania puhetta elävässä tilanteessa. Se on odottamattoman taidetta, hetkessä tapahtuvaa elämän kärsimyksen ja ilon taidetta. Kuten Briesenin viivat, myös Messaggieran yksittäiset äännähdykset saattavat toimia sattumanvaraisesti, eri ihmisille eri tavoin ja eri kohdissa. Voi olla, että yksi yksittäinen tavu osuu kuulijaan tavalla, jota on vaikeaa tai mahdotonta sanoilla kuvata. Ja tuo yksi kouraisu, elämän voiman levähtäminen kuulijan kehoon värittää koko kuuntelukokemusta. Esitys ei pelkästään kosketa, vaan se saa aikaan liikahduksen.

Henrylaisesta näkökulmasta musiikki koskettaa aina, tavalla tai toisella. Maailmassa olevat äänet ja syntynyt värähtely osuu laulavaan, soittavaan ja kuuntelemaan ihmiseen. Monet näistä maailman kosketuksista menevät ohi huomaamatta. Joskus musiikki kuitenkin osuu ihmiseen aivan tietyllä tavalla. Maailman kosketus saa aikaan siirtymän samoin kuin perhosen siivenisku voi saada aikaan myrskyn toisaalla tai oljenkorsi voi katkaista kamelin selän. Ihmissessä on kasaantunut jokin kokemuksen kokonaisuus, jolle tuo yksi musiikillinen tapahtuma on yksinkertaisesti liikaa.

On myös mahdollista, että näin ei tapahdu. Puheen esittäminen saattaa vaikuttaa kuulijasta hallitulta tyylikkäiden äänien ja korrektien äänteiden tuottamiselta asiallisen *continuon* tuella. Lauluinstrumentti tuntuu toimivan erinomaisesti ja *continuon* herkkyyks laulajan tukemisessa ihastuttaa. Esityksen arvioiminen eritellen ja asiantuntevasti on mahdollista. Mikään ei liiku minussa. Ehkä kuitenkin jossakussa toisessa.

Kuulijat³¹ tulevat esityksiin kukin omana kehonaan, omana elämänään, omassa elävässä kosmoksessaan. Elämä tapahtuu jokaisessa kuulijassa omalla, ainutkertaisella tavallaan, ja on mahdotonta selvittää, mihin kohtaan tuota äärettömän kompleksia kokonaisuutta mikäkin ääni osuu. Messaggieran puheessa ei ole sellaisia ominaisuuksia kuin koskettavuus – ainoastaan tapahtuessaan laulajan ja kuulijan kehossa voi kosketetuksi tuleminen tapahtua. Ja jokainen

³¹ Tutkimuksessani keskityn esittäjän kokemukseeni, mutta myös kuulijan ja pedagogin kokemukseni tulee ajoittain esille. Muiden ihmisten kokemusten pohtimista ja arvioimista pyrin välttämään, sillä minulla ei henrylaisesta näkökulmasta ajatellen ole pääsyä siihen.

kosketus on ainutlaatuinen. Toki voitaisiin ikään kuin äänestää siitä, onko esitys koskettava tai elävä, ja todeta suurimman äänimäärän saanut esitys kosketavimmaksi tai elävimmäksi. Helpointa on tietysti sivuuttaa tämän hankalan aspektin tarkastelu kokonaan ja keskittyä maailmassa oleviin seikkoihin kuten sävelpuhtauteen, rytmin korrektiuteen, mahdollisten koristelujen äänenkuljetuksen oikeellisuuteen, äänentuoton virheettömyyteen ja italian kielen ääntämyksen moitteettomuuteen.

Laulajalle elämän esiin kaivaminen omasta laulavasta kehosta aiheuttaa riippuvuutta. Kun kehoni kerran soi lauluääneksi puhumaani ja kehooni uurtamaani tekstiä, minun on saatava sitä lisää. Mutta missä se on ja miten sen voi tavoittaa? Onko se tämä pitkissä äänissä tapahtuva nojaaminen, joka maailman termein tuottaa *messa di vocen* ja mahdollisesti hitaasti kehittyvän vibraton äänen lopussa? Vai onko se tekstin tuottamisen lihallisuus, sitkeys ja rapeus yhdessä? Tai tietoisuus moodien ominaisuuksista ja renessanssin äänenkuljetuksen säännöistä ja siitä, että Monteverdi poikkeaa niistä tavoilla, joita on tarkasteltu 1600-luvun musiikillisen retoriikan kirjallisuudessa? Vai eikö mikään näistä tai kaikki nämä yhdessä?

Se jokin voi olla tänään tämä ja huomenna tuo – ja joinakin päivinä ei yhtään mikään. Suuri osa muusikko-laulajan³² työskentelystä on sellaista, jossa kosketavuudelle tai elämän rajattomuuden kokemukselle ei ole sijaa. Sitä saatetaan suorastaan tietoisesti pitää etäisyyden päässä harjoitusprosessista.

Tutkin nuottikuvaa (sekä omaa että muiden stemmoja), kännän tekstiä ja mietin sen merkitystä, tarkennan italian kielen ääntämystäni tarvittavilta osin, perehdyn sävellyksen historialliseen kontekstiin tarpeen mukaan. Pohdin puhumisen laatuja, dynamiikkaa, agogiikkaa, istuttelen alustavasti säveltasoja, kestoja ja ääniteitä ääneeni tarkkaillen samalla mahdollisia haasteellisia kohtia, joita olisi työstettävä erikseen.

Muiden esityksiä saatan kuunnella ohimennen aivan alkuvaiheessa, vain alustavan vaikutelman saadakseni. Sen jälkeen unohdan sen, mitä muut tekivät, ja palaan siihen ehkä vasta juuri ennen esitystä ikään kuin vain todetakseni, että päädyin toisenlaisiin ratkaisuihin.

Varsinaiselle kokonaisuuden työstämiselle on ominaista se, että pyrin työskennellessäni asettumaan ikään kuin itseni ulkopuolelle, seuraamaan omaa toimintaani kuin ulkopuolinen kuulija/katsoja. Pohdin tietoisesti orgaanisen kehoni toimintaa ja sen rajoja. Työstän teknisiä asioita tietoisesti, harjoitteenomaisesti. Suurimman osan ajasta pyrin välttämään kosketetuksi tulemistä. En ikään kuin halua päästää musiikkia liian lähelle, vaikka olen jo hyvin tietoinen niistä kohdista, joissa niin voisi tapahtua.

Ensimmäiset harjoitukset muusikoiden kanssa ovat kuuntelemista varten – puolin ja toisin. Pyrin suoriutumaan omasta osuudestani mahdollisimman oikein, tarkasti ja selkeästi, jotta muiden olisi mahdollista ymmärtää, mitä teen. Usein kenraaliharjoitusta edeltävä harjoitus on se, jossa on tilaisuus päästää musiikki lähelle ja katsoa,

³² Muusikko-laulaja viittaa laulajatyyppiin, jonka muusikon valmiudet ovat erityisen korkealla tasolla. Tällainen laulaja primavistaa vaivattomasti, voi laulaa uuden kappaleen konsertissa yhden päivän varoitusajalla ja toimii harjoitustilanteessa ja konsertissa kuten instrumentalistit, pikemminkin kamarimusikkona kuin solistina.

mitä se kestää. Kenraaliharjoituksessa palaan yleensä korrektiin suoritukseen, jotta tarpeeni elämän voiman taakasta vapautumiseen (ex-pressio) ei valu hukkaan.

Esitys on tila, jossa voi tapahtua monenlaisia asioita, myös sellaisia, mitä harjoituksissa ei ole kertaakaan tapahtunut. Työskentely kappaleen kanssa on ikään kuin avannut erilaisia mahdollisia tiloja, joihin on joko menty tai sitten ei. Tilat voivat myös yhdistyä joksikin uudeksi. Esitys on läsnä olemisen tila, jossa muiden esittäjien elämä saattaa tulla lähelle. Esitys ei ole päämäärä vaan prosessi, tapahtumisen paikka.

Esitys voi toki olla myös muuta, äänten tuottamisen, asioiden suorittamisen ja muiden asioiden ajattelemisen paikka. Jos aikaa koko tälle prosessille ei ole – jos saan nuotit vaikkapa tänään ja esitän kappaleen huomenna – tuotan oikeat säveltasot ja tavut oikeaan aikaan, ehkä jopa tiedän, mistä tekstissä on kysymys. Instrumenttini toimii totutulla tavalla, ja moni kuulija ei huomaa mitään erityistä. Olo on kuitenkin kuin luistelijalla, joka ei tiedä, mitä jään alla olevassa järvestä piilee. Pinta on siisti ja sileä. Elämä peittyi näkyvistä.

Ja esityksen vaikutukset kuulijoihin? Onko itsestään selvää, että esittäjä pyrkii sellaiseen esitykseen, joka koskettaisi kuulijoita tai tekisi näihin vaikutuksen? Vai olisiko pikemminkin niin, että esittäjä tekee, mitä tekee – sellaisella tavalla, joka hänelle itselleen on vakuuttava – oikeastaan ajattelematta sitä, miten hänen esityksensä otetaan vastaan? Ja olisiko niin, että esittäjä ei oikeastaan edes voi vaikuttaa siihen, miten hänen esityksensä ymmärretään?

Kaikki nämä ovat mahdollisia suuntia. Michel Henryn kanssa ajatellen kaikki kuulijat ovat erilaisia, kukin omassa elämässään, itsessään tapahtuneen maailman tietynlaisiksi muokkaamia. Yksi esitys voi koskettaa yhtä kuulijaa, kun taas toinen ei tule lainkaan kosketetuksi. Esittäjän näkökulmasta pyrkiminen sellaiseen esitykseen, joka ”uppoaa” mahdollisimman hyvin kuulijoihin, on usein prostituutiota. Sekin on toki mahdollista.

Kun August von Briesen piirtää musiikkia, hän kääntää musiikissa aistimansa elämän merkeiksi paperilla, tekee näkymättömästä näkyvää. Samoin laulaminen tuo elämän, näkymättömän, kuulumattoman, kuultavaksi. Kun yksikin maailman *Messaggeroista* alkaa lukea Monteverdin partituuria, säveltäjän paperiin jättämät jäljet muuttuvat jälleen lihaksi, aina uudella tavalla. Merkit, joiden lukemiseen laulaja on saanut koulutuksen, rajaavat tietyllä tavalla sitä, millainen soiva lopputulos on. Elävässä esityksessä merkit kuitenkin häviävät näkyvistä. Laulaja uskaltautuu merkkien ja niiden maailmassa olevien vastineiden, äänten, muodostaman kalvon takana olevaan rajattomaan olemiseen, elämän tilaan.

Lähteet

- Aho, Marko 2007. Populaarimusiikki ja kehon nautinnot. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä (toim.), *Populaarimusiikin tutkimus*. Tampere: Vastapaino, 242–267.
- Arho, Anneli 2004a. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. *Studia Musica* 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- 2004b. On enemmän ja muuta kuin se, minkä tiedän. *Synnyt* 1/2004, 38–48; <http://arted.uiah.fi/synnyt/pdf/arho.pdf> (Luettu 22.11.2007.)
- Barthes, Roland 1990. *The Grain of the Voice. Image, Music, Text*. Käänt. Stephen Heath. London: Fontana Press, 179–189.
- Bergström, Gunnel 2000. *In Search of Meaning in Opera. An opera singer's approach to the dialectics of words, music, & myth in opera from Monteverdi to Verdi*. Stockholm: Teatervetenskapliga institutionen.
- Brenner, Andreas 2006. Non-intentionality of the lived body. *Analecta Husserliana* Vol. LXXXIX. Dordrecht: Springer, 33–44.
- Burrows, David 1990. *Sound, Speech, and Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Butt, John 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caccini, Giulio 1601. *Le nuove musiche*. Firenze: Marescotti. [Näköispainos *Performers' Facsimiles* 35. Sa. New York: Performers' Editions.]
- Cavarero, Adriana 2005. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Käänt. Paul A. Kottman Stanford (CA): Stanford University Press.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Foundations of music history*. Käänt. J.B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dufour-Kowalska, Gabrielle 2003. *Michel Henry – Passion et magnificence de la vie*. Paris: Beauchesne Éditeur.
- Dunn, Leslie C. & Nancy A. Jones 1996 (eds.). *Embodied voices. Representing female vocality in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ellis, Carolyn & Arthur P. Bochner 2001. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject. Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln (toim.), *Handbook of Qualitative Research*. Second edition. Thousand Oaks (CA): Sage, 733–768.
- Fabbri, Paolo 1996. *Monteverdi*. Käänt. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press.
- Galilei, Vincenzo 1581. *Dialogo della musica antica, et della moderna*. Firenze. Osia teoksessa Oliver Strunk (toim.) 1950. *Source Readings in Music History*. New York & London: W. W. Norton & Company, 302–322.
- Harnoncourt, Nicolas 1986. *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen*. Suom. Hannu Taanila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Hemsley, Thomas 1998. *Singing and Imagination: A Human Approach to a Great Musical Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Henry/analyse 2004. <http://amichelhenry.free.fr/analyse.htm> (Luettu 14.6.2004.)
- Henry/les dernières oeuvres 2007. <http://www.michelhenry.com/lesdernieresoeuvres.htm> (Luettu 13.11.2007.)
- Henry, Michel 1963. *L'essence de la manifestation*. Paris: Presses universitaires de France.
- 1976. *Marx. Tome I : Une Philosophie de la réalité, Tome II : Une Philosophie de l'économie*, Paris: Gallimard.
- 1985. *Généalogie de la psychanalyse: Le commencement perdu*. Paris: Presses universitaires de France.
- 1987. *La barbarie*. Paris: Presses universitaires de France.
- 1988. *Voir l'invisible: Sur Kandinsky*. Paris: Éditions François Bourin.
- 2000. *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Éditions du Seuil.
- 2003. *I am the Truth. Toward a Philosophy of Christianity*. Käänt. Susan Emanuel. Stanford, Ca: Stanford University Press.
- 2004a. *Auto-donation. Entretiens et conférences*. Paris: Beauchesne éditeur.
- 2004b. Dessiner la musique, théorie pour l'art de Briesen. Michel Henry, *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*. Paris: Presses universitaires de France, 241–282.

- Jankélévitch, Vladimir 2003 [1961]. *Music and the Ineffable*. Käänt. Carolyn Abbate. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Järviö, Päivi 2005. Omaa kokemusta tutkimassa. *Finaali* 4, 25–39.
- Järviö, Päivi & Anne Tarvainen 2007a. Taidosta tulkintaan: kontrollista irtautumisen teemoja barokki- ja populaarimusiikin laulamisen traditioissa. Esitelmä Suomen musiikintutkijoiden symposiumissa Oulussa 29.3.2007.
- 2007b. The Embodied Study of Singing – Popular and Baroque Music in Dialogue. Esitelmä Third Conference of Interdisciplinary Musicology -konferenssissa Tallinnassa 17.8.2007.
- Karttunen, Assi 2006. *Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700–1730*. Est-julkaisusarja 15. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Katz, Ruth 1986. *Divining the Powers of Music. Aesthetic Theory and the Origins of Opera*. New York: Pendragon Press.
- Kersten, Fred 1997. *Galileo and the ‘Invention’ of Opera. A Study in the Phenomenology of Consciousness*. Dordrecht & Boston & London: Kluwer Academic Publishers.
- Kivy, Peter 1995. *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Laukkanen, Anne-Maria & Timo Leino 1999. *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini’s Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & London: University of California Press.
- MacClintock, Carol (toim.) 1982. *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Mersenne, Marin 1636. *Harmonie universelle, contenant la Theorie et la Pratique de la Musique, I, II & III*. Paris. [Näköispainos 1975. Paris. Éditions du centre national de la recherche scientifique.]
- Monteverdi, Giulio Cesare 1607. [Monteverdin viidennen madrigaalikirjan (1605) esipuheen kommentit.] Oliver Strunk 1950. *Source Readings in Music History*. New York & London: W. W. Norton & Company, 405–412.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Käänt. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.
- Nykysuomen sivistyssarja. *Vierasperäiset sanat*. 1978. Porvoo–Helsinki–Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö / SKS.
- Otonkoski, Pirkko-Leena 1984. *Fonetiikkaa laulajille*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Palisca, Claude V. 1985. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven & London: Yale University Press.
- 1994. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Parviainen, Jaana 1998. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.
- Rauhala, Lauri 1995. *Tajunnan itsepuolustus*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rouhiainen, Leena 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty’s Phenomenology*. Helsinki: Theatre Academy.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2007. Barthes, ääni-kieli ja musiikki. Teoksessa Harri Veivo (toim.), *Vastarinta/Resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Palmenia-sarja. Helsinki: Yliopistopaino, 54–73.

- Strunk, Oliver 1950. *Source Readings in Music History*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Sundberg, Johan 1987. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb (Ill.): Northern Illinois University Press.
- Tarvainen, Anne 2004. Laulaminen liikkeenä. *Musiikin suunta* 3, 5–15.
- 2005. Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa *Undo*. *Musiikki* 3, 66–91.
- Tiainen, Milla 2005. Ääni, ruumiillisuus, sukupuoli. Reittejä laulajien tekijyyteen taide-musiikkikulttuurissa. Taina Riikonen – Milla Tiainen – Marjaana Virtanen (toim.) *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura, 151–186.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Vadén, Tere 2000. *Ajo ja jälki. Filosofisia esseitä kielestä ja ajattelusta*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Vicentino, Nicola 1555. Rules for Singing in Concert Any Kind of Composition. Carol MacClintock 1982. *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 76–79.
- Zahavi, Dan 1999. Michel Henry and the phenomenology of the invisible. *Continental Philosophy Review* 3, 223–240.

MuL Päivi Järviö (paivi.jarvio@welho.com) tekee väitöskirjaa Sibelius-Akatemian Docmus-yksikössä. Tämän fenomenologisen tutkimuksen kohteena on italialaisen varhaisbarokin puhuvan laulumusiikin esittämiskäytäntö esittäjän olokulmasta.

Michel Henry and speaking in tones: singing recitative as re-presenting life

One of the main innovations of the *seconda prattica* in the beginning of the 17th century was, in Giulio Caccini's words, "speaking in tones" or adapting music to the characteristics of the spoken text. In this article, singing recitative is understood as making visible something that is normally invisible: life. First I discuss the philosophy of Michel Henry and the being of the living body of a singer. I will then focus on the *recitar cantando* of Claudio Monteverdi as living speech and re-presentation of life occurring in the body of the singer and the listener.

Mielimusiikin sisäinen kuunteleminen ja fenomenologinen aikatietoisuus

Marko Aho

Kuvittele itsesi äänekkääseen tehdashalliin, liukuhihnan ääreen, suorittamaan monotonista työtehtävääsi joka sujuu jo aivan itsestään ilman tietoista kontrollia. Olet oppinut työhösi kuuluvat liikkeet niin että ne ovat jo automatisoituneet. Haasteesi nyt on löytää aivoillesi jotain puuhaa jonka avulla pysyisit voitolla jatkuvassa kamppailussasi tylsyyttä vastaan. Edessäsi on vielä pitkä päivä. Muistelet kaikkia näkemiäsi elokuvia, ikimuistoisimpia eroottisia kokemuksiasi ja sitten – kuuntelet musiikkia. Huomaat päässäsi olevan oman jukeboxin, täynnä loistavaa musiikkia, joka elähdyttää sieluasi vaikka verensokerisi onkin laskussa. Ennen kuin arvaatkaan, puolitoista tuntia on kulunut, ja taukokellon soitto sävähdyttää sinut hereille kesken teini-ikäisenä sadat kerrat kuuntelemasi pop-kappaleen huipennuksen. Tauolla tuskin maltat odottaa, että pääset jälleen jukeboxisi ääreen, jatkamaan siitä mihin jäit, ehkä kuuntelemaan tuon kesken jääneen huipennuksen vielä kerran – tai ehkä useammankin kerran.

Käsillä oleva essee on sekä reflektiivinen että retrospektiivinen. Sen alkujuuri yltää yli vuosikymmenen päähän kesään, jonka vietin työskennellen kalatehtaalla Tanskan Jyllannissa. Eräs tuolloin tekemäni huomio on kiehtonut minua tähän päivään saakka, ja vaikka vuodet ovat kuluneet, tuon ilmiön yksityiskohdat ovat, kiitos säännöllisen muistelun, säilyneet mielessäni erittäin elävinä. Monotonisessa työssäni minulle tarjoutui jo tuolloin arkielämässä harvinainen mahdollisuus ryhtyä alustavasti tarkkailemaan omaa sisäistä ajantapporutiiniani ”sisäisen jukeboxini” parissa. Tulin tuolloin huomioineeksi jotain, joka oli tietysti ollut musiikinkuunteluani aina mutta joka oli aikaisemmin jäänyt minulta huomiotta: musiikinkuuntelu sisäisessä musiikillisessa mielikuvituksessa ei seuraa alkuperäisen musiikin lineaarista ajallista kulkua vaan altistuu paljon kestoja ja rakennetta koskevalle muuntelulle.

Soivaan musiikkiin liittyy aina aika: soiva musiikki on pakenevaa, se kuolee syntyessään, ja sen kautta ”ihmiset ovat sellaisen maailman ympäröimiä ja koskettamia, joka on jatkuvassa muutoksessa, ja joka on olemassa vain kun tulee artikuloituksi äänessä” (Shepherd & Wicke 1997: 126). Äänen kuunteleminen on ajan kulumisen suoraa havaitsemista. Viktor Zuckerkandlin (1973 [1956]: 200) sanoin ”musiikki on ajallinen taidemuoto aivan erityisessä mielessä, siinä, että musiikissa aika paljastaa itsensä kokemukselle”. Edmund Husserlin (1859–1938) pohdinnat fenomenologisesta aikatietoisuudesta, subjektiivisesta ajasta ja sen kokemisesta antavat mahdollisuuksia musiikillisen ajan analyttiselle käsittelylle. Seuraavassa tarkoitukseni on tuoda tarkasteluun mielimusiikin sisäinen kuuntelu yksittäisen tapauksen avulla. Aluksi luon yleisen tason katsauksen Husserlin sisäistä aikatietoisuutta koskeviin ajatuksiin. Husserl esitti ajasta erinäisiä näke-

myksiä kymmenien vuosien ajan, eikä tässä artikkelissa ole parhaalla tahdollaakaan mahdollista saattaa maailmaan kokonaisuudesta Husserlin monipolvisesta, vaiheittain kehittyneestä aikatutkimuksesta.¹ Mitä edempänä Husserlin pohdinnoista todetaan, perustuukin suurimmilta osin musiikintutkijoiden Husserlin aikapohdintoihin pohjautuneisiin kirjoituksiin. Artikkelissani en pyrikään tuomaan niinkään lisää itse näihin Husserlin aikapohdintojen sovellutuksiin, vaan sovellan niitä uudella tavalla sisäisen musiikin kuuntelun tarkasteluun.

Husserlin ajatuksia ovat aikaisemmin soveltaneet musiikintutkimuksen saralla mm. Judy Lochhead (esim. 1989), joka on käyttänyt Husserlin analyysitapaa uuden musiikin teosten analyysissä. Perinteisistä muotorakenteista vapaan uuden musiikin analyysissä ajan sisäisen kokemuksen käsitteet ovatkin olleet hyödyllisiä mahdollistaessaan kuulijan sisäiseen aikakokemukseen perustuvan muotoanalyysin. Lawrence Ferrara kirjassaan *Philosophy and the Analysis of Music* (1991) sekä Thomas Clifton teoksessaan *Music as Heard* (1983) nostivat esille musiikillisen ajan kulumisen kokemuksen yhtenä musiikillisen kokemuksen muotona – edellinen yhtenä kuudesta musiikillisen merkityksen tasosta (muiden ollessa historiallinen konteksti, syntaksi, representaatio, virtuaalinen tunne ja onto-historiallinen maailma) ja jälkimmäinen yhtenä neljästä musiikillisen kokemuksen invarianteista perustuksista tilan (engl. *space*), leikin (engl. *play*) ja tunteen (engl. *feeling*) joukossa. Musiikkifenomenologian pioneeri Joseph F. Smith kirjoitti myös aikasynteesistä *The Experiencing of Musical Sound* -kirjassaan (1979), ja Smithin toimittamaan *Understanding the Musical Experience* -artikkelikokoelmaan (1989) sisältyy Douglas Bartholomew'n havainnollinen artikkeli musiikin fenomenologiasta, joka käsittelee osaltaan myös melodian tiedostamisen muodostumista. Filosofis-analyttisen aikakäsittelyn tarjoaa puolestaan Don Ihde teoksessaan *Listening and Voice* (1976), jossa Ihde kirjoittaa äänestä ja sen kokemisesta yleensä rajoittumatta vain musiikillisiin ääniin. Juuri kaksi viimeisintä kirjoitusta ovat olleet hyödyllisimpiä tämän artikkelin valmistelussa.

Eriasteiden aikatasojen esittelyn jälkeen siirryn käsittelemään todellista musiikillista kokemusta kalatehtaan liukuhihnan äärellä, missä työtäni siivitti mielikuvituksessani soinnut brittiläisen 1980-luvun hard rockin edustajan, Rainbow-yhtyeen hittikappale ”All Night Long”. Tämän kappaleen ”sisäisen” kuuntelun yksityiskohtainen analyysi tarjoaa mahdollisuuksia luoda yleisiä johtopäätöksiä siitä, kuinka alkuperäinen musiikki voi tulla ajallisesti muunnelluksi musiikillisessa mielikuvituksessa.

¹ Artikkelista edempänä löytyvät aikadiagrammit ovat syntyneet viimeistään vuosien 1904–1905 luentoihin (Dodd 2005: 111–137). ”Elävän nykyisyyden” teema on kuitenkin peräisin Husserlin myöhäisemmästä ajattelusta 1930-luvun vaihteesta (ks. Held 1966). Husserlin koottujen kirjoitusten *Husserliana*-sarjan X osassa (engl. *On the phenomenology of the Consciousness of Internal Time* [1991]; alkup. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins 1893–1917* [1966]) on englanninkielisen käännöksen tekijä John Barnett Brough lisännyt käännökseen itsensä kirjoittaman johdannon (s. XI–LVII), jossa käydään läpi sekä Husserlin aikapohdintojen oleellimmat piirteet yleistajuisessa muodossa että Husserlin aikapohdinnat sisältävien kirjoitusten historia.

Edmund Husserl ja sisäinen aikatiETOisuus

Modernin fenomenologian isäksi kutsuttu Husserl ymmärsi filosofiansa kokemuksen tutkimiseksi sekä sen pohdinnaksi, kuinka asiat ilmenevät meille kokemuksessa ja tämän kokemuksemme kautta. Fenomenologi on kiinnostunut asioiden suorimmasta ilmaisusta, sellaisten kohteiden läsnäolosta, jotka ilmenevät tietoisuuden itsensä löytämisessä: me voimme todeta asioiden tiloja, ja kun teemme tämän, löydämme paitsi tietoisuutemme ulkoisia kohteita myös itsemme sinä subjektina, jolle asiat ilmenevät. (Sokolowski 2000: 4–5.) Husserlin analyysi sisäisestä aikatiETOisuudesta on yksi hänen tunnetuimmista fenomenologisista pohdinnoistaan. Musiikintutkijan näkökulmasta Husserlin koottujen kirjoitusten X osassa *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins 1893–1917*² (engl. *On the phenomenology of the Consciousness of Internal Time*, 1991) esittämä analyysi on mitä mielenkiintoisin, sillä tässä hän käyttää paikoitellen musiikin vastaanottamista esimerkkinä ajan kokemuksen piirteiden käsittelyssä. Äänellähän on aivan erityinen suhde ajan kulumiseen. Ääni nimittäin lakkaa olemasta samalla hetkellä kuin syntyy: jos ääni ”pysähtyy”, se ei enää ole olemassa, emmekä voi ”pysäyttää” ääntä tarkasteltavaksemme. Kun kuuntelemme musiikkia, vaikuttaisi siltä kuin ei olisi mahdollista välttää vaikutelmaa äänen ”syttymisestä” ja ”sammumisesta”. Ajallisuus ei ole mikään subjektiivinen muuttuja, vaan itse asiassa tapa, jolla ääni-ilmiot (ja kaikki muutkin ilmiöt) meille aina ja väistämättä ilmenevät.

Analyyseissään Husserl erottaa toisistaan kolme ajallisen rakenteen tasoa:

1. On olemassa objektiivinen aika, kellojen ja kalenterien mittaama aika, joka liittyy ”maailman menoon”. Tässä mielessä aika on julkinen ja aina tarkistettavissa: voimme mitata kellolla, kauanko aikaa kuluu johonkin prosessiin, ja voimme olla mittaustuloksesta yhtä mieltä. Objektiivista aikaa voitaisiin verrata tiloihin ja kappaleisiin, joita voimme tarkastella ulkopuolelta, kohteina. Niinpä spatiaalinen tai visuaalinen metafora, kuten vaikkapa tiimalasi tai kellotaulu, on objektiivisen ajan yhteydessä mielekäs.

2. Toisella tasolla meillä on sisäinen aikamme, tai subjektiivinen aika. Tämä on kokemuksemme ajasta: kun meillä on hauskaa, aika kiitää, mutta kun lapsena odotimme joulun saapumista, aika mateli suorastaan sietämättömän hitaasti. Subjektiivinen aika liittyy tajunnallisten tapahtumien ja kokemusten keston: nämä seuraavat toisiaan, ja voimme myös palauttaa mieliin menneitä tajunnallisia tapahtumia ja kokemuksia muistelemalla niitä. Subjektiivista aikaa voisimme verrata siihen, kuinka koemme kehollisen tilamme ”sisältöpäin”, eikä subjektiivista aikaa voida mitata objektiivisella ajalla, samoin kuin ei sisäistä tunteitamme eri kehonosiemme keskinäisestä etäisyydestä voi mitata viivaimella.

² Tähän Husserlian X osaan sisältyvät, alun perin Martin Heideggerin vuonna 1928 toimittamat Husserlin aikaa käsittelevät luennot muodostavat teoksen pääosan, osan A. Osa B, ”Ongelman kehittäjä esittelevät lisätekstit” koostuu kronologiseen järjestykseen asetetuista Husserlin hajanaisista aikakirjoituksista vuosilta 1893–1911.

Subjektiiivinen aika ei ole julkista vaan kuuluu pelkästään yksityisessä kokemuksemme eikä sen piirteet ole tarkasti visualisoitavissa.

3. On myös kolmas taso, subjektiiivisen ajan tajunta, eli tietoisuus subjektiiivisen ajan tason olemassaolosta. Toinen taso yksinään ei riitä selittämään tietoisuutta itsestään, ja siksi meidän on otettava lukuun kolmaskin taso, jolla havaitaan se, mitä toisella tasolla koemme. Kolmas taso ei enää vaadi itsensä ulkopuolista positiota, vaan on itsessään sisäisen aikatietoisuutemme lopullinen konteksti.

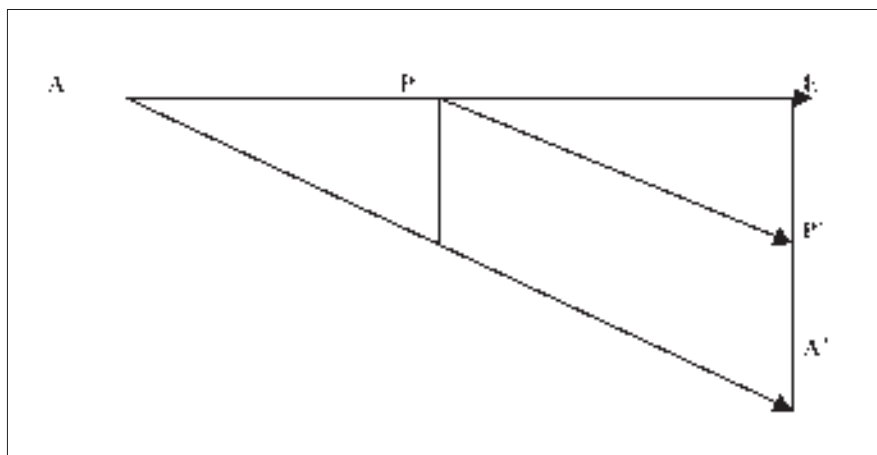
Jotta voisimme tajuta objektiiivisen ajan olemassaolon, tarvitsemme subjektiiivista aikaa; subjektiiivisen ajan organisoimisessa tarvitsemme tietoisuutta tästä subjektiiivisestä ajasta. Äkkipäätään voisi kuvitella, että objektiiivinen aika on kaikkein perustavinta laatua olevinta aikaa; maailmahan menee eteenpäin siinäkin tapauksessa että me, subjektiiivinen tajuntamme kaikkinsa, lakkaisimme olemasta. Jos emme kuitenkaan kokisi tajunnallisten aktiviteettien jatkumoa subjektiiivisessä elämässämme, emme voisi odottaa emmekä muistaa, emmekä voisi käsittää objektiiivista aikaa kestoksi. Kuvittelemme arkiajattelussamme ajallisia tarkastelun kohteita sarjana "nyt-hetkiä" jotka tulevat havaintoomme yksi toisensa jälkeen samaan tapaan kuin elokuvafilmin yksittäiset kuvaruudut. Näin asia ei voi kuitenkaan olla. Jos ajan kulumisen olisi sarja "nyt-hetkiä", ei voisi syntyä *keston* kokemusta: meillä olisi kullakin hetkellä vain "nyt-hetki" "filminauhan yksittäinen kuva", eikä mitään muuta. Ajan tajuaminen ei voi perustua muistelemiseen, koska mieleen palautetut muistotkin olisivat sellaisenaan pelkkiä "nyt-hetkiä", eikä meillä muistomme äärelläkään voisi olla muuta kuin puhdasta nykyisyyttä ilman tajua menneestä. Jotta voisimme tajuta ajan kulumisen, meillä on oltava taju siitä, että jotain tapahtui juuri, että joka hetkellä edellinen hetki jäi taaksemme, mutta meillä on oltava myös odotus tulevasta: kokemuksemme kurottaa yhtä lailla tukevaisuuteen kuin ponnistaa menneestä. Aivan perustavanlaatuisen olemassaolon kokemuksemme keskiössä meillä on suoraan annettuna "aavistus" menneestä ja tulevasta.

Ajan kulumisen tunne on kaiken kokemuksemme alla, se on suorastaan tietoisuutemme perustassa: jotain tapahtui juuri, jotain tapahtuu juuri nyt, jo kohta myös tapahtuu jotain. Mitä tahansa kulloinkin koemmekaan, me koemme sen "meneillään olevana", kestäessään koko ajan ohimenevänä. Ajan tiedostaminen vaatii ajan prosessuaalisuuden tiedostamista. Koska aika ei voi olla olemassa "paikalleen pysäytettynä", se voidaan tajuta jollakin tavalla rakenteisena: tarvitsemme aavistuksen menneestä, nykyisestä ja tulevasta. Husserlinkin käyttämä käsite *elävä nykyisyys* (saks. *lebendige Gegenwart*) viittaa siihen täydelliseen ja välittömään ajallisuuden kokemukseen, joka meissä kulloinkin vallitsee. Se on kunkin hetken ajallinen kokonaisuus, ja se koostuu kolmesta erottamattomasta osatekijästä. Nämä ovat:

- 1) Nyt-hetki, joka tukeutuu kuluvaan nykyhetkeen;
- 2) Retentio, joka nojaa menneeseen;
- 3) Protentio, joka suuntaa tulevaan.

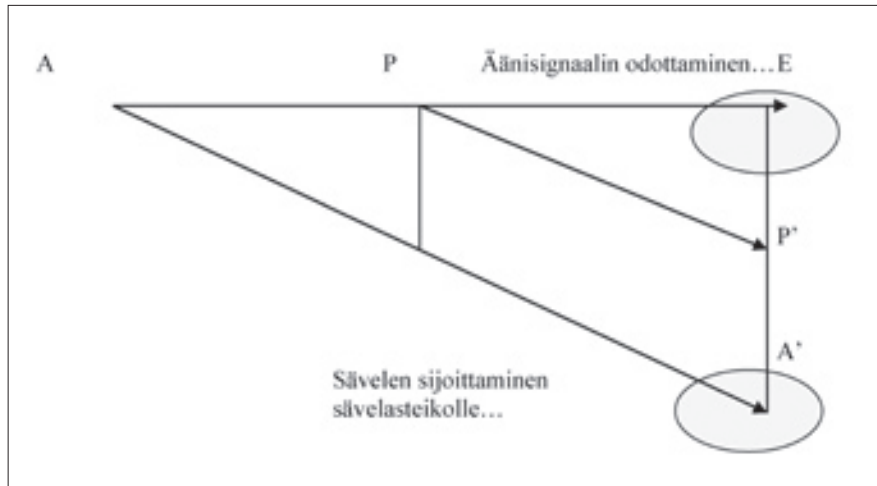
Husserlilaisittain ajateltuna ajan kokemus on näiden osatekijöiden synteesi. Edes yhtä ainoaa jatkuvaa ääntä ei voi käsittää ilman näitä jokaista. Me emme suinkaan rakenna kokonaisuutta mistään erillisistä elementeistä (mikäpä olisi vaikkapa soivan äänen rakenneosanen?), vaan miellämme sarjan vaiheita yhte-näiseksi objektiksi. Sekä *retentio*, nyt-hetki että *protentio* ovat läsnä tajunnasamme yhtä aikaa. Retentio säilyttää tietoisuudessa elävän nykyisyyden, joka jäi juuri menneisyyteen. Retentiota ei sovi sekoittaa muistamiseen: se, mitä retentoidaan, ei ole vielä poistunut tietoisesta tajunnastamme niin, että se voitaisiin palauttaa takaisin tietoisuuteen, toisin sanoen *muistaa*. Muistaminen on uusi alku, jossa jokin, mikä oli jo poistunut välittömän tietoisuutemme tuodaan sinne takaisin; tai ollaksemme tarkkoja, muistaminen representoi menneen. Samalla tavoin protentio ei ole esimerkiksi itsensä kuvittelemista uudenlaiseen tilanteeseen vaan sen seikan tiedostamista, että etenemme ajassa. Protentio etsii jatkoa nykyhetkelle, ja se itse asiassa avaa mieleemme koko tulevaisuuden ulottuvuuden ja tekee siten kaikenlaisen ennakoinnin mahdolliseksi.

Se kulunut aika, joka on läsnä retentiossa, koostui itsekin nyt-hetkestä, protentioista ja retentioista. Itse asiassa, meillä on retentiossa kokonainen sarja kuluneita eläviä nykyisyyksiä, jotka nekin sisältävät aikaisemmat retentionsa, niin että meillä onkin elävässä nykyisyydessämme retentioiden retentioiden retentio. Meillä ei ole koskaan yksin elävän nykyisyyden ydintä, vaan elävällä nykyisyydellä on aina ikään kuin "komeetan pyrstö" joka koostuu kuluneista elävistä nykyisyyksistä. Kyseistä prosessia voidaan havainnollistaa kaaviolla³, jonka avulla voimme tuoda nyt myös äänen ja musiikin mukana laajempaan ajallisuuden viitekehykseen. Kaavio havainnollistaa sarjan "nyt-hetkiä", äänen häipymisen retentiossa, nykyisen ja äskeisten äänien vaiheen, ja yhden esimerkinomaisen hetken (vaikkapa melodian sävelen) jäljityksen.



Kaavio 1. Aikatietoisuuden prosessuaalinen rakenne äänen muodostaman jatkumon kuulemisessa. AE = sarja nyt-hetkiä äänen kestossa; AA' = äänen häipyminen; EA' = nykyisen ja äskeisten äänien yksittäinen vaihe; PP' = EA' -jatkumon retentoidun osan jäljittäminen nyt-jatkumolle

Elävän nykyisyyden ajallisen jänteen puitteissa on mahdollista keskittyä tarkemmin joko äänen kulloiseenkin realisoitumaan, äänitapahtuman ”tulemiseen”, tai äänen häipymiseen. Kolme yksinkertaista esimerkkiä⁴ havainnollistakoon temporaalisen keskittymisen mahdollisuuksia. Kuvitellaan psykologinen testi, jossa odotamme äänimerkkiä painaaksemme välittömästi sen kuultuamme nappia: protentoiva odotuksemme keskittyy ajallisesti tulevaan, jotta olisimme valmiita äänimerkin kuullessamme. Vastaavasti jos kuuntelemme säveltä voidaksemme sijoittaa sen musiikilliseen skaalaan, emme keskitykään äänen nykyisyyteen, vaan kiinnitämme erityistä huomiota sävelen tonaaliseen laatuun, joka ilmenee vahvemmin äänen häipyvässä ”kaiussa”.



Kaavio 2. Sävelen sijoittaminen asteikolle elävän nykyisyyden ajallisen jänteen puitteissa

Kolmannessa ajatusleikissä kuvitelkaamme itsemme soitinrakentajiksi, jotka uppoutuvat arvioimaan juuri valmistuneen soittimen äänenlaatua. Jos kyseessä olisi vaikkapa kitara, näppäisimme sen kieltä: meillä olisi tällöin huomioitavamme äänen syttyminen, kesto ja väistämätön sammuminen, Äänen syttyminen häipyä välittömästi retentioon, kuten jokainen yksittäinen hetki äänen kestäessä. Äänen soiminen jatkuu, ja se voi kestäessään myös muuttua; joka tapauksessa se muuttuu hetki hetkeltä hiljaisemmaksi. Arvioidessamme ääntä kokonaisuutena huomiomme kiinnittyy yhtä lailla siihen, mitä kuulemme kulakin hetkellä kuin siihen, miltä ääni kuulosti siitä hetkestä lähtien kun sytytimme sen näpäyksellämme. Nyt-hetki, retentio ja protentio saavat tasapainoisen huomion.

³ Kaavio esittäytyy siinä muodossa kuin tässä artikkelissa mm. Ihdeillä (1976: 91), Smithillä (1979: 232) ja Bartholomew'lla (1989: 35). Muitakin versioita on, Husserlillakin useita erilaisia (ks. mm. Husserl 1995: 30; Merleau-Ponty 1986: 477).

⁴ Kaksi ensimmäistä esimerkkiä ovat peräisin teoksesta Ihde (1976).

Jokainen kolmesta esimerkistä havainnollistaa, kuinka mahdollisuus keskittyä tarkemmin johonkin ääni-ilmion osaan elävän nykyisyyden rajoissa on äärimmäisen tärkeää suhteellemme ääni-ilmioihin. Inhimillisten kokemusten joukossa juuri äänellä ja musiikilla vaikuttaisi olevan jokin erityinen rooli siinä mielessä, että juuri ne vaikuttaisivat paljastavan dramaattisimmin jotain sisäisen aikatietoisuuden olemuksesta. Ehkä juuri tämä erityissuhde sai Husserlin (1991: 24 & passim) käyttämään *melodiaa* havainnollistavana esimerkkinään siitä, kuinka tietoisuus sisällyttää piiriinsä ajan kulumisen.

Kun jokin musiikillinen kokonaisuus, kappale, teos tms., on opittu ulkoa, se palautuu kokonaisuutena mieleen yhden katkelmansa kautta. Jo koetun muistelemisen on erilaista kuin alkuperäinen kokeminen. Alkuperäisessä kuuntelussa kuullun ”pakeneminen” on jotakuinkin ulkoa määrättyä, mutta muistinvarainen representaatio on vapaampaa jonkin tietyn kokonaisuuden läpikäyntiä: voimme suorittaa representoinnin joko nopeammin tai hitaammin, selväpiirteisemmin tai hämärämmin, salamannopeana iskuna tai asteittain.

Muistelu ei pelkästään uudista (näitä) protentioita muistissa. Protentiot eivät ole siellä pelkästään sieppaamassa tulevaa, vaan ne ovat itse asiassa *jo siepanneet* sen. Protentiot ovat jo täyttyneet, ja me olemme muistellesamme tietoisia tästä. Täytty-mys muistelevassa tietoisuudessa on uudistettua täyttymystä. (Husserl 1991: 54.)

”All Night long” ja sisäinen kuuntelu

Analyyssissä, jonka esitän seuraavaksi, palautan mieleeni henkilökohtaiset ”sisäisen kuuntelun” ajalliset kokemukseni edellä mainitun ”All night long” -esityksen osalta. Kappale julkaistiin vuonna 1979 Rainbow-yhtyeen menestyksekkäällä *Down to Earth* -lp:llä. Henkilökohtaisesti tutustuin kappaleeseen vuosia myöhemmin mahdollisesti tv:n välityksellä. Kappaletta soitettiin luultavasti tuolloin 1990-luvun vaihteessa myös discoissa, ja luultavasti kappale on soinut taustalla myös joissakin sosiaalisissa tilanteissa ystäväni kodeissa. Lopulta sain kappaleen sisältäneen äänitteen lainaan eräältä tuttavaltani muutamaksi viikoksi kesällä 1990, jolloin kuuntelin kyseistä kappaletta siinä määrin, että olisin kysyttäessä arvioinut muistavani kappaleen yksityiskohtaisen täydellisesti. Kesällä 1993, työskennellessäni tehdastyöntekijänä liukuhihnatyössä, tämä kappale, josta pidin edelleenkin erittäin paljon, viihdytti minua pitkin työpäiviäni. Koska työni oli erityisen monotonista eikä vaatinut suorittamiseen juuri minkäänlaista henkistä panostusta, tulin kuin varkain tietoiseksi siitä tavasta, jolla kuuntelin kappaleita ”sisäisessä jukeboxissani”. Tuolloin, ja myös seuranneina vuosina, olen säännöllisesti tullut mietiskelleeksi niitä variaatioita, joilla ”All Night Long” tuli muunnelluksi alkuperäiseen levyversioon verrattuna sisäisessä kuuntelussani (koska intuitiivisesti luultavasti olen halunnut kaikki nämä vuodet säilyttää puhtaana oman version kappaleesta, en hankkinut sitä sisältävää äänitettä ennen tämän analyysin tekemistä). Vaikkakin ”All Night Long” -kappaleen piir-

Intro-riffi	Intro-riffin toisto	Riffi a	Riffi a'
-------------	---------------------	---------	----------

SILMUKOINTI

You're walking up with your eyes on me	It's looking good but I just don't know	I need a girl who can keep her head	all night long
You didn't come just to see the show	I guess You know what You wanna see	The way You smile lets me know I can't go	Wrong
I wanna touch You, I wanna feel You,	I wanna make You	mi -	i - ine

VALMISTELU **SILMUKOINTI** **LAAJENNUS**

I wanna love You all night long,	I wanna be with You all night long,	I wanna love You all night long,	I wanna be with You all night long.
I saw You standing down by the stage	Your black stockings and Your see-through dress	Your mouth is open but I don't wanna hear You	Say goodnight.
You're sort of Young but You're overaged	I don't care 'cause I like Your style	Don't know 'bout Your brain but You look all	ri - ight.

SILMUKOINTI **LAAJENNUS**

I wanna touch You, I wanna feel You,	I wanna make You	mi -	i - i-i-ine
I wanna love You all night long	I wanna be with You all night long	I wanna love You all night long	I wanna be with You all night long

SILMU- **KOINTI** **VALMISTELU** **LAAJENNUS**

Guitar solo –

Your mind is dirty but Your hands are clean.	You show no class but Your legs are long.	I know I can't stand another night	on my own.
Hey girl would You like some wine?	What's Your name are You by Yourself?	Are You the one, what You say,	Can I take You home?

RE- **DUK-** **TIO** **VALMISTELU** **SILMUKOINTI**

I wanna touch You, I wanna feel You	Wanna make You	mi -	ah - ah - ine.
I wanna love You all night long,	I wanna be with You all night long,	I wanna love You all night long,	Fade-out...

VALMISTELU **SILMUKOINTI** **YHDI-STY-MINEN** **YHDI-STYMINEN**

Kaavio 3. "All Night Long" -kappaleen rakenne.

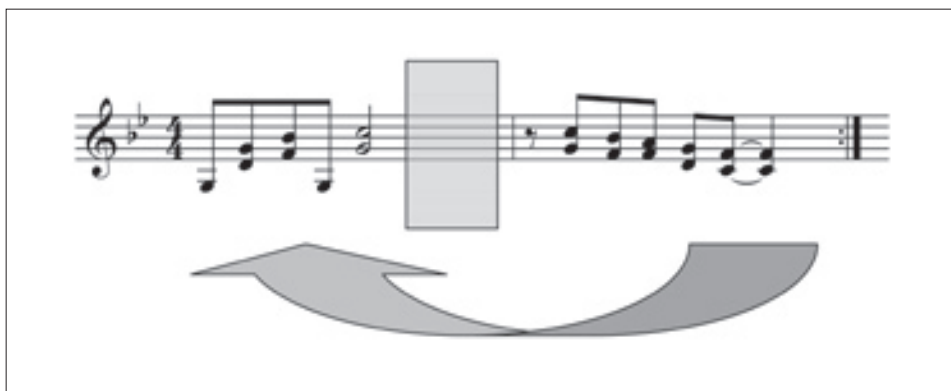
teet ja sen sisäisen kuuntelemisen yksityiskohdat ovat menneiden puolentoista vuosikymmenen aikana jonkin verran huomaamattani muuttuneet, sisäisessä kuuntelussani käytössä olevat muunteleluksen parametrit ovat pysyneet vakiona.

Sisäisen kuunteleluksen muuntelelukeinoihin ovat kuuluneet:

- a) lyhyiden katkelmien silmukointi, joka voi jatkaa määrättömän monta kierrosta;
- b) laajennukset tai "herkuttelut" keskittyessä erityisen herkulliseen kohtaan musiikin virrassa. Tällaisia voivat olla vaikkapa kadenssit tai yksittäiset äänet (saundit), joiden voi antaa "soida" musiikillisessa mielikuvituksessa jonkin aikaa;
- c) poisto, kun yhdentekeviä osia poistetaan jostakin katkelmasta;
- d) alkuperäisen esityksen erillisten hetkien erillisten piirteiden yhdistelyä, kuten vaikkapa parhaan mahdollisen laulufraasin yhdisteleminen useasta erillisestä laulesityksen "hetkestä";
- e) valmistelu, koska huippuhetki on usein huippuhetki vain jotain taustaa vasten.

Havainnollistan seuraavaksi näitä sisäisen muuntelun mahdollisuuksia yksityiskohdilla, jotka ovat peräisin "All Night Long" -kappaleen sisäisestä kuuntelusta. Nämä nimenomaiset esimerkit toimivat ainoastaan tapausesimerkkeinä siitä, minkälaiset musiikin lineaarisen kulun rikkomisen prosessit ovat mahdollisesti läsnä mielimusiikin sisäisessä kuuntelussa yleisemminkin. Havainnollistaakseni käytän hyväkseni graafisesti käsiteltyjä notaatioesimerkkejä. Nämä ovat hyvinkin kömpelö (jotkut voivat pitää graafisia esimerkkejä myös huvittavina) tapa representoida todellisia musiikillisia kokemuksia, ja itse asiassa ne tekevät alkuperäisille kokemuksilleni vakavaa väkivaltaa pakottaessaan ne tyystin toiseen olomuotoon: koska sisäinen kuuntelu ei noudata objektiivisen ajan lineaarista logiikkaa, on sisäistä kuuntelua hankalaa jollei mahdotonta representoida ääni-esimerkein tai visuaalisin esityksin.

Kaaviossa 3. on kappale kokonaisuudessaan; lähempään tarkasteluun otetut esimerkit on ympäröity.



Esimerkki 1. "All Night Long" -kitarariffi.

Esimerkissä 1. on kappaleen aloittava kitarariffi. Kuuntelin mielelläni kyseistä sekvenssiä silmukkana toistaakseni sitä useamman kerran, usein samalla myös lyhentäen hieman kestoja huuto–vastaus-muotoa olevan riffin alkupuoliskon jäl-

keisistä osasta, jossa g- ja c-sävelet jäävät soimaan. Tuo soimaan jäävä harmonia (kvartti-intervalli) on sisäisessä kuuntelussani turha. Se jää kuitenkin omalla tavallaan läsnäolevaksi koko pituudessaan myös ”lyhentämisen” jälkeen.

The image shows a musical score for the first line of "All Night Long". The top staff is labeled "VALMISTELU" (preparation) and "SILMUKOINTI" (looping). The lyrics are "I wanta touch You, I wanta feel You, I wanta make You". Below the staff, there are two musical diagrams. The first diagram, labeled "LAAJENNUS" (expansion), shows a melodic line with a long horizontal line underneath it, indicating a sustained or expanded duration. The second diagram, also labeled "LAAJENNUS", shows a similar melodic line with a shorter horizontal line underneath it, indicating a compressed or looped duration. Arrows point from the diagrams to the corresponding parts of the score.

Esimerkki 2. "All Night Long", ensimmäisen säkeistön loppuosasta.

Esimerkki 2. on ensimmäisen säkeistön loppuosasta. Säkeistön huippukohta vaatii jonkinlaista valmistelua sisäisessä kuuntelussani saavuttaakseen täyden tehonsa. Huippukohta, jonka usein toistin mielessäni useita kertoja, sisälsi "huippukohdan huippukohdan", laulaja Graham Bonnetin viimeisen karjaisun. Tämä erityisen tyydyttävä hetki kappaleessa tuli sisäisessä kuuntelussani erityisesti "maistelluksi" ja ajallisesti pidätellyksi.

The image shows a musical score for the second line of "All Night Long". The lyrics are "You're sort of Young, but You're over aged.". The score is divided into two sections: "LAAJENNUS" (expansion) and "SILMUKKA" (loop). The "LAAJENNUS" section is highlighted with a box. Below the staff, there are two curved arrows pointing outwards, labeled "SILMUKKA", indicating a loop or a return to a previous point in the music.

Esimerkki 3. Toisen säkeistön toistettava fraasi.

Seuraavassa säkeistössä oli jälleen erityisen nautittava fraasi lauluesityksessä toistettavaksi (ks. esimerkki 3.). Fraasi sisältää jälleen kliimaksin johon uppoutua.

The image shows a musical score in 4/4 time. The melody consists of a series of notes with a long, sweeping line above it. A section of the score is enclosed in a box and labeled 'LAAJENNUS'. Below the notes, the lyrics 'Mi - - - i - - - i - i - ne' are written. The 'LAAJENNUS' section contains a series of notes with stems pointing upwards, indicating a melodic expansion or 'hook'.

Esimerkki 4. Toisen säkeistön huippukohta.

Esimerkki 4. on säkeistön huippukohta, joka sisältää erityisen ”koukun”, tyydyttävän hetken. Tämän katkelman lopussa on koko lauluesityksen kohokohta, aaltoileva huuto. Tämä kohokohta tulee alleviivatuksi voimallisella rumpufillillä, jonka aikana rummut nousevat kuuntelukokemuksessa hetkiseksi etualalle. Tämä viimeinen tahti oli minulle koko kappaleen kohokohta, ja sellaisena se tuli toistetuksi loputtoman monta kertaa sisäisessä muistelussani niihin aikoihin, kun kiinnitin asiaan huomiota ensimmäisen kerran. Tämän hetken muistelu varioitui musiikillisessa mielikuvituksessani jossain määrin, ja toisinaan se toteutui rumpufillin kera, joskus ilman ja joskus vuorotellen kera rumpufillin ja ilman rumpufillillä.

The image shows a musical score in 4/4 time. The melody consists of a series of notes with stems pointing upwards. Two arrows labeled 'SILMUKOINTI' point to specific notes in the melody, indicating a looping or 'hook' section. Below the notes, the lyrics 'I wa-na love You - all nigh-t long, I wa-na be with You all night long.' are written.

Esimerkki 5. Kertosäkeistöjen korkeimmat äänet.

Kertosäkeistöjen lauluesityksen korkeimmat äänet erottuivat alkuperäisessä äänitallenteessa karkealla laadullaan, ja tulivat toistelluksi omassa muistelussessioissani (esimerkki 5.).

I know I can't stand a - not-her night on my ow - n

VALMISTELU

Esimerkki 6. Melodia sanojen "on my own" kohdalla.

Komeasti laulettu sanat "on my own", jotka tulivat sisäisessä kuuntelussa toistelluksi, vaativat edellisen fraasin valmisteluun saadakseen aikaan täyden tehon muistelun hetkellä (esimerkki 6.).

POISTO

Hey girl would You like some wi - ne? What's Your name? Are You
by Your se - lf? Are You the one, what You say, can I ta-ke You home?

Esimerkki 7. "Tyhjien tilojen" poisto.

Esimerkissä 7. esitelty lyhyt katkelma vetosi minuun suoralla lyriikallaan. Sanat tuli kuunnella täydessä mitassaan, mutta "tyhjät tilat" fraasien välissä tulivat poistetuksi kuuntelussani niiden merkityksettömyyden johdosta.

SULAUTUMINEN

I was-rember You mi - - - - - ah ah ah

Esimerkki 8. Viimeisen säkeistön loppu.

Esimerkin 8. viimeisen säkeistön loppumomentti ja koko kappaleen huipentuma (vrt. esimerkki 4.) tukevat toisiaan jopa vielä tehokkaammin kuin sulautettu kappaleen kliimaksi yksinään. Subjektiviivisessa kuuntelussa on vaivatonta yhdistellä kappaleen parhaita hetkiä ja jopa erillisiä piirteitä eri hetkistä.

The image shows a musical score in two parts. The top part is a vocal line in G major, 4/4 time, with the lyrics "I want to love You all night long, I want to be with You all night long." The bottom part is an instrumental section labeled "SULAUTUMINEN" (Blending). It features a piano accompaniment with a prominent bass line and a melodic line. A large, stylized grey shape resembling a wide, shallow bowl or a pair of hands is positioned below the instrumental score, suggesting a supportive or embracing function. A white arrow points from the end of the vocal line down to the start of the instrumental section.

Esimerkki 9.

Alkuperäisessä levytetyssä versiossa kappale häivytetään ulos. Itsestäni on kuitenkin aina tuntunut siltä, että kappaleen tulee loppua samaan kitarariffiin joka kappaleen aloittaakin (esimerkki 9.).

Johtopäätöksiä

Tutun mielimusiikin sisäisessä kuuntelussa emme vaikuta olevan tiukasti sidottuja lineaariseen ja objektiiviseen temporaaliseen järjestykseen; päinvastoin, orientoitumalla retentiivisesti tai protentiivisesti joko musiikin häipymiseen huomiomme piiristä tai saapumiseen sinne musiikkia voidaan sisäisessä musiikillisessa mielikuvituksessa muuntaa kuuntelijan subjektiivista makua vastaavaksi. Parhaita musiikillisia hetkiä voidaan kuunnella musiikillisessa mielikuvituksessa hyvinkin epälineaarisesti: musiikin epäolennaisiksi koettuja osia voidaan jättää pois, miellyttäviä katkelmia voidaan toistella, ja tyydyttävimpiä huippuhetkiä voidaan laajentaa yli niiden objektiivisten mittojen. Edellä esitetty perinpohjainen yksittäisen kuuntelukokemuksen tapausanalyysi havainnollisti erilaisia musiikin sisäisen ajallisen organisoimisen tapoja.

Kun kuuntelemme musiikkia normaalin kiinnostuneesti, kuuntelemisemme ei fokusoidu sen enempää tulevan kuin häipyvänään reuna-alueille, vaan on avoimempaa, joustavampaa ja kokonaisvaltaisempaa huomiointia. Kuuntelumme

jänneväli on koko kulloinkin aktiivinen, kulloisenkin musiikillisen tilanteen rennosti kattava nykyisyyden, tulevan ja menevän fuusio. Protentoiva odotuksemme on valppaana avoinna vastaan tulevalle musiikin virralle, ja retentoiva osa kokemustamme pidättelee "kaikua". Auditiiivinen fokus on laaja vaikkakin ehkä intensiivinen. Mahdollisesti olemme keskellä auditiiivista "kenttää", jossa kuunteleminen muistuttaa visuaalisessa maailmassa tapahtuvaa koko maiseman ihailua. (Ihde 1978: 102.) Näennäisen passiivinen musiikin kuuntelukin paljastuu tajunnan tasolla sangen aktiiviseksi aktiksi. Myös tällaisessa kuuntelussa protentio ja retentio ovat toiminnassa, ja ajan kokemus on subjektiivista huolimatta lineaarisesti etenevästä musiikista. Kuuntelussamme meillä on kuitenkin ulkoinen ärsyke, joka on sekä täydellinen että omaa tahtiaan etenevä.

Verratessamme synteettistä subjektiivista "pään sisässä" kuuntelemista ja konkreettisesti soivan musiikin lineaariseen kuuntelemisen tapaan nousee esille useita eroavaisuuksia. Eräs sisäisen kuuntelemisen piirre on osittain kytköksissä subjektiiviseen ajalliseen muunteluun ja osittain musiikillisen mielikuvituksen kykyihin: vaikka en ehkä muista laulun sanoja tarkalleen, enkä myöskään instrumenttiosuuksien detaljeja, on minun silti mahdollista kuulla laulu ja säestys täysin puutteettomina. Täydellisesti ajallisen muuntelun alueelle taas kuuluu ilmiö, jossa voin irrottaa hetkiä sekvenssin keskeltä ilman että eteenpäin kulkeva rytmi sekoaa samalla tavoin häiritsevästi kuin jos saman operaation toteuttaisi soivalle äänitteelle. Onkin nimenomaan niin, että sisäistä ajallisesti muuntunutta kokemusta, musiikin subjektiivista kulkua, on mahdotonta välittää: manipuloidut musiikkinäytteet, jotka sisältäisivät erilaisia 'venytyksiä', 'silmuointeja' ja muita editointeja olisivat edelleenkin sidottuja objektiivisen ajan lineaariin sääntöihin. Voin uppoutua mielessäni erityisen miellyttävään musiikkikatkelmaan ja antaa sen soida sisäisessä "korvassani" erityisen pitkään, kun samalla objektiivista aikaa on ehkä kulunut vähemmän kuin mikä oli alkuperäisen katkelman kesto. Augmentaatio sisäisenä toimena ei ole vertailukelpoinen objektiivisen ajan ilmiöiden kanssa. Jos tällaista augmentaatiota simuloiva manipulointi toteutettaisiin objektiiviseen ääneen tietokoneavusteisesti, lopputulos ei korreloisi kovin paljon todellisen sisäisen kokemuksen kanssa: tietokone vain hidastaa siinä missä musiikillinen mielikuvitus pitkittää ja laajentaa. Samoin mikäli valmistaisin lineaarisen kokoelman modifioiduista, edellä selostettuja esimerkkejä vastaavista musiikkinäytteistä, ei se muistuttaisi kappaleen pohjalta syntynyttä subjektiivista kokemustani edes siitä syystä, että kappaleen totaliteetti on edelleenkin se kokonainen kappale, jota tapasin alun perin kuunnella äänitteeltä. Vaikka en voikaan palata sisäisessä kuuntelussani kaikkiin kappaleen kohtiin, kappaleen kokonaisuus vaikuttaa edelleenkin taustana jota vasten ne kohdat, joista erityisesti pidin, tulivat sellaisiksi.

On tärkeää huomata, että on luonnollisestikin olemassa useita erilaisia sisäisen kuuntelemisen tapoja ja että subjektiivinen ajallinen muuntelu ei välttämättä ole aina niin vahvaa kuin edellä kuvatussa esimerkissä. Voi hyvinkin olla, että muun muassa säveltäjä, joka työskentelee syntymässä olevan teoksen parissa on taipuvainen noudattamaan objektiivista temporaalista järjestystä myös musiikillisessa mielikuvituksessaan, koska näin tämä valmistautuu esittämään

teoksensa nuottirepresentaation perinteisin keinoin. Toisaalta samainen säveltäjä voi kohta jo pyrkiä simuloimaan ja kuvittelemaan mielessään ihmisten subjektiivisen musiikillisen aikatietyisuuden potentiaaleja sävellyksen dramaturgiaa rakentaessaan. Spontaani ja hienovarainen ajallinen muuntelu tapahtuu luultavasti musiikillisessa mielikuvituksessamme useimmiten täysin huomaamatta ja reflektioimattomasti. Musiikkianalyysin kannalta subjektiivisen ajallisuuden implikaatio on joka tapauksessa se, että keskittyminen objektiiviseen, lineaariseen musiikin etenemiseen ei välttämättä korreloi todellisen musiikillisen kokemuksen kanssa silloin kun musiikki ei ole läsnä ulkoisena ärsykkeenä, vaan ainoastaan äänirepresentaationa kuulijan musiikillisessa mielikuvituksessa.

Lähteet

- Bartholomew, Douglas 1989. Preamble to a Phenomenology of Music. Joseph F. Smith (toim.), *Understanding the Musical Experience*. Montreux: Gordon and Breach, 1–41.
- Clifton, Thomas 1983. *Music as Heard: a Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.
- Dodd, James 2005. Reading Husserl's Time Diagrams from 1917/18. *Husserl Studies* 21 (2), 111–137.
- Ferrara, Lawrence 1991. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form and Reference*. Westport: Greenwood Press.
- Held, Klaus 1966. *Lebendige gegenwart. Die Frage nach der Seinsweise des transzendentalen Ich bei E. Husserl, entwickelt am Leitfaden der Zeitproblematik*. Den Haag: M. Nijhoff.
- Husserl, Edmund 1991 [1966]. *On the phenomenology of the Consciousness of Internal Time*. Dordrecht: Kluwer.
- 1995. *Fenomenologian idea: viisi luentoa*. Suom. Juha Himanka et al. Helsinki: Loikirjat.
- Ihde, Don 1976. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Lochhead, Judy 1989. Temporal Structure of Recent Music: a Phenomenological Investigation. Joseph F. Smith (toim.), *Understanding the Musical Experience*. Montreux: Gordon and Breach, 121–147.
- Merleau-Ponty, Maurice 1986. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Shepherd, John & Peter Wicke 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Smith, F. Joseph 1979. *The Experiencing of Musical Sound: Prelude to a Phenomenology of Music*. New York: Gordon and Breach.
- Sokolowski, Robert 2000. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zuckerandl, Viktor 1973 [1956]. *Sound and Symbol. Music and the External World*. Princeton: Princeton University Press.

Favourite Music and the Experiencing of Subjective Temporality. A Case Study of Rainbow's *All Night Long*.

The listening of music in the musical imagination does not follow the linearity of original music, but instead is subject to much alteration in context of duration and order. The article discusses the internal "listening" of favourite music in the light of Edmund Husserl's phenomenology of internal time consciousness. Husserl distinguishes three levels of temporal structure: objective time, internal time and consciousness of internal time. To be able to comprehend the objective time of clocks and timetables one needs subjective time; in addition, self-awareness of the internal time is needed. The temporal whole, the living present of any given moment, consists of primal impression of the present, retention of the past and protention of the future. The delinarisation and emansipation of duration in internal listening of music is elaborated with a case study of a listening of 1980's British hard rock band Rainbow's hit song *All Night Long*. The means of temporal modification in internal listening consists of looping of short passages, augmentations of particularly satisfying moments, reductions of unimportant moments, merging of features of different passages and preparations for "highpoints".

Tanssi hiljaisuudesta

Kirsi Heimonen

Sanat ovat siksi
että hiljaisuus
saattaisi
itse itseensä tunkeutua
omalla hiljaisuudellaan.
Guillevic (1991: 203)¹

Kirjoitan hiljaisuudesta, kuuntelen sitä: tanssin sitä, tanssin siinä. Kirjoitan tanssijana ja tanssin tutkijana. Kutsun lukijaa tekstin äärelle aistimaan yhtä tuntemusta hiljaisuudesta. Tapa, jolla kirjoitan, pyrkii olemaan lähellä hiljaisuutta, ihmettelmään sen tuntua lihassa. En pyri ottamaan hiljaisuutta haltuun tiukin käsittein, kirjoitan omasta kokemuksestani ja keskustelen muiden taiteilijoiden ja tutkijoiden kanssa. Hiljaisuus levittäytyy mahtavana, sanat hapuilevat pilkahdusta siitä. Etsiydyin kohti sitä, jota en tiedä. Tapa sanoa, sanominen on olennaista, sanottu kivetty helposti, se vieraantuu itse tapahtumisesta ja kuitenkin ne tarvitsevat toisiaan. Aina uudelleen sanominen, sanojen kaartelu pyrkii eettisyyteen ilmiön edessä.² Vajoan kirjoittamisessa hiljaisuuden kuunteluun, kirjoitus valtaa minut. Se merkitsee kunnioitusta ja ihmettelyä ilmiötä kohtaan. Kirjoitus levittäytyy eri suuntiin, se rakentuu ja purkautuu, se ihmettelee hiljaisuutta eri paikoissa, eikä lukitse sitä tiedettyyn. Kirjoitus tarjoaa lukijalle mahdollisuuden rakentaa omaa näkemystä sanojen katveessa; ylijäämä tai hämäryys sanoissa ei pyri harhautamaan vaan olemaan liki sellaista, joka kokemuksessa ei antaudu kokonaan määriteltäväksi. Jokaisen tapa käyttää kieltä on omanlaisensa askellus.³

Hiljaisuuden kuuleminen, hiljaisuuden merkityksen tunnustaminen tanssimisessä avaa tietä tuntemattomalle. Etsin kirjoittamalla hiljaisuuden tuntematonta olemusta. Se vaikuttaa luissa, se läpäisee tanssikokemuksen. Keskustelen hiljaisuuden luonteesta tanssimisessä, kirjoitan erityisesti hiljaisuudesta, joka

¹ Sirkka Suomi (1991: 5) kutsuu Guillevicia hiljaisuuden runoilijaksi.

² Emmanuel Levinas kirjoittaa sanomisesta (engl. *Saying*) ja sanotusta (engl. *Said*). Sanominen merkitsee altistumista Toiselle, herkistymistä omassa ruumiillisuudessa (Levinas 1998: 48–50). Sanottu kuuluu hallinnan, tiedetyn piiriin. Hän pohtii kuinka sanominen voi olla sanottu ilman, että se pettää sanomisen. Hän ehdottaa, että sanominen voisi asua ylijäämänä tai häiriönä sanotussa. Yritys purkaa ontologisen sanotun väijäämätön kieli merkitsee eettisyyttä, paikantaa eettinen sanominen sanotussa (Critchley 1992: 7–8).

³ Esim. Leena Rouhianen (2003) ja Kirsi Monni (2004) ovat sekä tanssitaiteilijoita että tanssintutkijoita, jotka edustavat tutkimuksillaan fenomenologista lähestymistapaa. Rouhiainen on perehtynyt erityisesti Maurice Merleau-Pontyn ja Monni Martin Heideggerin ajatteluun.

kutoutuu tanssimiseen. Hiljaisuus väreilee olemisessä joka hetki, se on liittyneenä olemiseen, se vaatii kuitenkin aistimisen, sille antautumisen.

Kuvaan seuraavassa tapahtumaa, jossa hiljaisuus avautui koettuna. Hiljaisuus havahdutti, tapahtuneesta jäi jälki, se jätti viillon lihaan. Olin mukana tapahtumisessa: tanssin kahden muun tanssijan kanssa, salin toisella puolella kaksi muusikkoo oli saapunut katsomaan tanssiamme, esitimme yhdessä teoksen helsinkiläisessä galleriassa tapahtumaa seuraavalla viikolla.⁴

Hiljaisuus aukeaa horisonttina minussa, lihassani. Se aukeaa minun ja toisten tanssijoiden sekä minun ja muusikoiden välillä perustana. Hiljaisuus on joustava, se on järkkymätön. Kuulen toiset tanssijat ihossani, kyljissäni. Olen erillinen, ja olen lähempänä, ilmavasti lähempänä kuin koskaan: kuulen heidän olemuksensa kirrkaasti. Heidän liikkeensä kohina pauhaa omaa kohinaani vasten.

Toisten aistiminen tarkasti ja voimallisesti ei merkitse välttämättä fyysistä läheisyyttä; hiljaisuus kantaa kaiken liki ja etääntyy samalla. Hiljaisuus hipaisee olemassaoloa, se on tunkeutuneena tanssiimme. Hiljaisuus aukeaa kantapäältä, se aukeaa valosta, joka lankeaa puiselle lattialle. Kaikki liikkeet, jotka tapahtuvat minussa avautuvat tilaan, ne avautuvat olemiseen. Ne ovat merkityksellisiä, ne ovat olennaisia tapahtumisessa. Helppous on olemisessä, liityn johonkin suurempaan, jota en tunne, jota voin aistia. Hengitän hiljaisuutta välissämme, nuuhkin sitä salissa. Hiljaisuus lävistää luuni, se luo mahdollisuuden tapahtumiselle, ennakoimattomuudelle. Muutun läpikuultavaksi: olen osa tilaa. Tanssissa maallisuus ja pyhä kiertyvät toisiinsa käden nostossa, askelissa, hypähdyksissä.

Kohtaamiset tapahtuvat. Tunnistan samankaltaisen liikkeen toisella puolella, olen mukana siinä liikkeessä ja olen itsessäni, paljastun itselleni. Yhteys toisiin tukee keveyttä, helpoutta. Kunnioitus toisia ja tapahtumisen arvaamattomuutta kohtaan saavuttaa meidät, se tihkuu lihaksista, se hohkaa luista. Jokin kirkastuu. Jokin pelkistyy. Kiinnityn tilanteeseen aistisesti, sellaisenaan vailla toivetta kiinnostavuudesta ja samalla jokainen henkäys elää kepeästi merkitsevyyttä. Hiljaisuudessa majoilee valppaus. Tanssimme sovitun, ilmavan rakenteen, tapahtuminen ylittää sen: 40 minuuttia tanssia, jollaista en ole aikaisemmin kokenut.

Toisten liikkeet kaikuivat minussa, tunnistan heidän aikansa, heidän rytminsä selkeästi omaani vasten. Aikamme lomittuvat salissa. Tanssin, pysähtelen; toisten kuulto loistaa minussa. Pysähdykset ilmestyvät joskus yhtä aikaa, usein eri aikaa. Tilanne kutsuu äänen: hengitys tuo kuiskeen, äänteet, sanat, ne kiirivät tilassa. Hiljaisuus kulkee säikeenä äänien vierellä, se kulkee liikkeen virran ja liikkumattomuuden matkassa. Jokin sykkii alati, se luo tilannetta. Olen selkeästi erillinen, toisten oleminen tuo minua itselleni esiin yhä enemmän. Vaivatta, arvaamattomasti. Jokaisen liike piirtyy tilaan, hiljaisuudessa liikkumisesta syntyy jotain erilaista kuin aikaisemmat kohtaamisemme tanssissa. Kuuntelen toisia, heidän rinnallaan hiljaisuus voimistuu, sille avautuu tila. Hiljaisuus kiinnittää meidät saliin. Teoksen, luonnoksen nimi on *Kaatonut kahdeksan*. Äärettömyyden häivähdyks iholla. Hiljaisuus sulautuu äärettömyyteen.

Hiljaisuuden luonne, tapahtumisen luonne yllätti meidät tuona sunnuntaiaamuna. Vasta myöhemmin, muutaman päivän kuluttua puhuin muiden tanssijoiden kanssa tapahtuneesta, aivan kuin kukin olisi vaalinut ja ihmetellyt ensin yksin

⁴ Dots-ryhmään kuuluvat tanssijat Leena Gustavson, Laura Jännes ja kirjoittaja sekä muusikot Jukka Gustavson ja Pekka Nylund. Ryhmä on esiintynyt vuodesta 1998.

tapahtumista. Hiljaisuus oli koettu ihmeellisenä, se oli koettu lahjana. Se ei ollut ainoastaan meidän lihassamme. Muusikot totesivat heti teoksen päätyttyä: mihin te meitä, mihin musiikkia tarvitsette, siinä on kaikki.

Hiljaisuus on paikka, jossa kohtaaminen on mahdollista: toisten, itsensä ja ympäristön. Hiljaisuus yhdistää. Se on perusta kaikelle kommunikaatiolle. Tanssimisessa se on pohja, jossa aistisuuteen uppoutuminen tuottaa itselle yllätyksellistä liikettä, siihen kuuluu karheus. Hiljaisuudessa majoilee mahdollisuus: mahdollisuus eri rytmeille, ennakoimattomuudelle. Musiikki, äänimaailmat sisältävät toisenlaista hiljaisuutta, niissä hiljaisuus kuultaa eri tavoin. Hiljaisuus voi syleillä tanssijaa kokonaisuuden kokemuksena liikkeessä tai liikkumattomuudessa, se läpäisee. Jokaisessa musiikissa, eri äänissä ja niiden välissä hiljaisuus hohkaa: se luo omanlaisen paikan, perustan, josta jokin tihkuu tuntemuksena kuulijan ruumiillisuuteen. Se on, mutta se ei määriety tietynlaiseksi.

Jatkan hiljaisuuden jäljittämistä, se kutsuu ja piiloutuu. Kysyn hiljaisuuden olemusta, sitä joka on tuntematon.

Tapoja hahmottaa hiljaisuutta

Hiljaisuus piirtää esiin ääriviivat, se auttaa jonkin tuntemattoman näyttäytymistä, ainakin sen tunnistamista. Hiljaisuus ei merkitse äänettömyyttä: tanssissa jalkapohjien kosketus puulattiaan, vaatteiden kahina, hengitys ja rapsahdukset tilassa ovat osa äänimaisemaa hiljaisuudessa. Hiljaisuus äänettömyytenä on illuusio. Siitä kertoo tapahtuma, kun vuonna 1952 ihmiset saapuivat kuulemaan John Cagen teosta *4'33"*. David Tudor käveli pianon ääreen, hän oli liikkumatta ja soittamatta. Esityksessä ihmiset kuiskivat toisilleen, osa käveli ulos. Kuulijat eivät nauraneet, he olivat ärsyyntyneitä kun tajusivat, että mitään ei tapahtuisi, he ovat vihaisia vielä 30 vuoden jälkeen, on Cage todennut (Kostelanetz 2003: 70). Hänen mielestään hiljaisuutta ei ole. Ihmiset eivät osanneet kuunnella; teos muodostui tilanteessa satunnaisista äänistä: tuuli, sateen ropina, ihmisten äänet tilassa. Cagelle säveltäjänä hiljaisuuden olennainen merkitys oli omasta intentiosta luopuminen. Hän uskoi, että tekijän tarkoituksen poistaminen lisäisi kuulijan herkkyyttä ja tietoisuutta tilanteesta, tapahtumista ympärillä (Kostelanetz 2003: 70, 198, 231). Kuulijoiden ennako-odotus esti tilanteen aistimisen, se esti hiljaisuuden laadun kuulemisen, joka teoksessa muodostui ihmisistä ja fyysisestä tilasta.

Cagen teos *4'33"* on yksi merkkipaalu musiikin historiassa, se on herättänyt kysymään musiikin mieltä, se on pakottanut aistimaan ääniä, sointia ympärillä.⁵

⁵ Cage kirjoitti vuonna 1961 teoksen *Silence*, joka sisältää mm. luennot *Lecture on Nothing* ja *Lecture on Something*. Näissä tekstien rytminen rakenne pakottaa tunnistamaan tyhjän tilan sanojen välissä, rytminen luku ohjaa maistelemaan sanoja, kuuntelemaan toistoa. Hän antaa lukuohjeen: lukeminen ei saisi olla keinotekoista, vaan tapahtua ihmisen arkipäivän puheessa käyttävän *rubaton* tapaan. Yksi lause kirjoituksesta: *"I have nothing to say and I am saying it and that is poetry."* (Cage 1973: 109.)

Cage nimesi sen tärkeimmäksi teoksekseen. Rohkeutta sen esittämiseen hän sai Robert Rauschenbergin teoksista: tämä laittoi esille valkoiset tyhjät taulut. 4'33"-teoksesta muodostui ympäristön äänien esitys, Rauschenbergin teos muodostui pölyhiukkasten ja varjojen muutoksista, ne tulivat teokseen, valkoiseen taulukankaaseen. Pöly ja varjot lankeavat maalaukseen; Cagen hiljaisuusteoksessa äänet jäävät siihen missä ne ovat, siinä on näiden töiden ero (Kostelanetz 2003: 198). Nämä kaksi teosta ovat mahdollistaneet kuuntelijalle tai katsojalle tilaisuuden herkistyä tapahtumalle, aistia valppaana tapahtumaa. Nuo lähtökohdat poikkesivat totutusta, näin ne ovat ravisuttaneet katsomisen ja kuulemisen tapoja, havaitsemisen raamitusta maailmassa.

Cagen teos 4'33" avaa minkä tahansa mahdollisuuden, jos mitään ei oteta perustana, on säveltäjä itse todennut (Kostelanetz 2003, 69). Teos avaa aistisuutta, mahdollisuuden kuulla ympäristön ääniä. Jokainen kuulija rakentaa teosta siinä paikassa missä on, äänet kuuluvat ja kaikuvat eri tavoin. Tilallisuus muodostuu hyvin erilaiseksi verrattuna Rauschenbergin valkoisiin taulukan-kaisiin: ne muodostavat raamit katsella siihen laskeutuvia pölyhiukkasia ja varjojen liikettä. Katsomisen kehys on asetettu, joskin pölyn laskeutuminen ja varjot ovat arvaamattomat, ne ovat liikkeessä. Kutsu hiljaisuuden kuulemisen on tarjottu.

Tanssissa liikkumattomuus yhdistetään usein hiljaisuuteen: kuinka olla paikallaan ja silti tanssia. Liike sellaisenaan heittäytyy syrjään, sen muodon merkitys vähenee. Liikkumattomuus hiljaisuudessa vaatii kuulemaan ruumiillisuutta eri tavoin, pienet liikkeet muodostuvat tanssijalle merkitykselliseksi. Steve Paxton on esittänyt "Pientä tanssia" (engl. "The Small Dance"), hän on myös puhunut ja kirjoittanut siitä. Tanssija seisoo ja sitten hän rentoutuu, rentoutuu niin paljon kuin mahdollista. Seisomisessa tapahtuu paljon pienen pieniä liikkeitä, ihminen on kosketuksissa kannattaviin voimiin, jotka ovat koko ajan ruumiissa ilman että hän on tietoinen niistä. Seisominen ja siinä rentoutuminen vievät perustavanlaatuisiin voimiin, jotka tulevat tapahtumassa oitis ilmeisiksi. Paxton valitsi "Pieni tanssi" -nimityksen sen kuvailevuuden takia, siinä myös tekijä tuntee pienen tanssin itsessään eikä suorita sitä, hän katselee itsensä esittävän, hän katsoo tarkoituksensa esittämistä itsessään. Tilanteessa mieli ei harhaile, se ei etsi vastauksia, sitä ei käytetä aktiivisena välineenä, vaan mieli on linssi, joka kohdentaa tiettyihin aistihavaintoihin. (Paxton 1997 [1977–1978]: 23.)

Pieni tanssi virittää ruumiin tapahtumiselle, siinä voi ihmetellä liikettä suorittamatta sitä. Tanssi alkaa kuuntelemalla seisomisen tapahtumaa. Pientä tanssia on esitetty ja sitä opitaan työpajoissa, varsinkin kontakti-improvisaation yhteydessä. Liikkumattomuudessa voi kuulla sellaista, mikä piiloutuu suurissa liikkeissä. Avautuu mahdollisuus kuulla itsessään tuskin havaittavaa liikettä, kokemuksena se voi hyökyä valtaisan tuntemuksena, vaikka katsojalle näkymä voi olla toinen. Hiljaisuus ja liikkumattomuus voivat toimia myös huomion, tarkkaavaisuuden voimistajina. Äänet ja liike eivät ohjaa kokijaa tai katsojaa, siinä avautuu toisenlainen maisema. Paxtonin Pienessä tanssissa liikkuja havahtuu pieniin liikkeisiin, selkärangan vertikaalisuuteen, luiden muodostamaan kehikoon. Huomio liimautuu ruumiillisuuden kuuntelemiseen, tanssijan sisätiloihin.

Säveltäjä Cage loi teoksen, jolla on vain kesto. Illuusio hiljaisuuden äänettömyydestä kaatui. Rauschenberg asetti valkoiset taulukankaat ja katsojien katse saattoi terästäytyä tai latistua entisestään. Maalaus eli suhteessa ympäristöön, valon vaihteluun, pölyhiukkasiin. Tekijöiden läsnäolo muuttui totutusta, se vaimeni, se hiljeni. Teollaan he kaatoivat raja-aitoja, kyseenalaistivat taiteensa rajoja. Suhde hiljaisuuteen tuli näkyväksi. Paxton on tanssillaan siirtynyt näkyvän liikkeen maailmasta lähelle liikkumattomuutta, kuitenkin kokemus liikkeestä itsessä on tekijälle voimallinen. Odotukset musiikista, maalauksista ja tanssista kumoutuivat. Jotakin muuta saattoi saapua. Hiljaisuus tanssimisessa mahdollistaa minulle kentän, jossa voimallisessa liikkeessä tai paikallaan olossa voi tapahtua ennakoimatonta: voi herkistyä tuntemattomalle. Tapahtuu liikahdus suuntaan, jota en tiedä. Se on erityistä.

Andrè Lepecki kritisoi tanssin identiteettiä, joka pysyttelee tanssin virtauksessa ja liikkeen jatkuvuudessa. Tanssi jatkuvasti kääntyy liikkeeseen, pysähtymättömään liikkuvuuteen etsiessään olemustaan. Kun tanssi kiinnittyi liikkeeseen, se voidaan nähdä historiassa modernistisen ideologian seurauksena, sillä haluttiin varmistaa tanssin autonomia, jolloin se olisi tasavertainen muiden taidemuotojen kanssa. Tanssi ja modernismi kietoutuvat kineettisessä maailmassa olemisen tavassa, hän esittää. Tanssin ontologia kutoutuu tiiviisti liikkeeseen ja modernismi merkitsee olemista kohti liikettä (Lepecki 2006: 1–7). Lepecki puolustaa liikkumattomuuden, hitauden ja hiljaisuuden voimaa tanssin kentässä. Liikkumattomuus on jäänyt syrjään, sitä hyljeksitään. Hän kirjoittaa liikkeen intensiteeteistä, jotka eivät merkitse kineettistä: tanssijaa voi tarkastella vähemmän kiinteänä muotona, hän liukuu intensiteetistä toiseen. (Lepecki 2006: 63.) Muuttuvuus perustellaan pysähdyksellä, mikroskooppisen pienillä liikkeillä, jotka tapahtuvat. Lepecki ihanoi liikkumattomuutta ja hiljaisuutta tanssissa, näin liikkeen virtaus asettautuu yksipuoliseksi totutuksi tavaksi ymmärtää tanssia. Tanssin historiassa on ollut aika ajoitin esityksiä, joissa seisotaan tai istutaan vaatteet päällä tai alasti.⁶ Samoin Paxtonin Pieni tanssi avaa liikkeen ja liikkumattomuuden rajaa, pieni liike tapahtuu ja kokemuksellisesti se voi olla valtava.

Kun kuuntelen ja kuulen hiljaisuutta ihossani ja luissani, niin liikkeen jatkuvuus tai pysähtyminen ei ole tanssia rajaava tekijä. Haasteena on kuulla hiljaisuutta liikkeessä, kuulla sitä ylijäämää, joka pursuaa liikkeen väleistä, se tiheyyden myös liikkumattomuudesta. Se muuttaa tilaa ja tanssijaa, se vaikuttaa katsojaan, jos antaa hiljaisuuden tapahtumisen vierähtää liki. Mainituissa esimerkeissä hiljaisuus muodostuu aina omanlaisekseen, odotukset ja eri taidemuotojen tapaa kommunikoida vaikuttavat siihen.

⁶ Esimerkiksi Paul Taylor kohisutti tanssimaailmaa vuonna 1957 esityksellään: määräämättömän ajan hän seiso ja toinen tanssija istui lattialla, tapahtumaa on verrattu Cagen hiljaisuusteokseen (Brown 2007: 186). Masaki Iwana kertoi minulle uransa alkuaajoista Japanissa: hän vuokrasi studion, mainosti, myi pääsyliput ja esitti soolon: seiso ja alasti tunnin ajan. Sen jälkeen hän siivosi paikan ja poistui.

Hiljaisuus luo tapahtumisen tilan, joka yhdistää tanssijat toisiinsa sanoista poikkeavalla tavalla. Sanat ja puhe voivat katkaista hiljaisuuden tai hiljaisuus voi kulkea puheen rinnalla, olla vuoropuhelussa sen kanssa. Puhe tuo hiljaisuuden esiin. Karl Jaspersin mukaan kommunikaatio on mahdotonta ilman hiljaisuutta, sillä hiljaisuus on todellisen kommunikaation perusta, se merkitsee paljastavaa hiljaisuutta (Küle 2002: 110). Hiljaisuus ja kieli voivat yhdistyä tuottavassa mielessä. Ne liittyvät toisiinsa myös mahdollisuutena kadota niiden väliin. Mieli katoaa merkityksettömyyteen, merkityksettömyydessä puuttuu hiljaisuuden mieli. Juuri hiljaisuus on perusta todelliselle kommunikaatiolle, tuo paljastava hiljaisuus. (Küle 2002: 110, 112.) Tanssimme sisälsi ääntä: puhetta, sanoja ja ääniteitä, ne toimivat tasavertaisena liikkeen rinnalla, ne tapahtuivat ennakoimatta. Hiljaisuudelle altistuminen, hiljaisuuden kuuntelu oli samankaltaista tanssissamme Maija Külen ja Karl Jaspersin kuvausten kanssa. Sanat ja lauseet ammensivat hiljaisuudesta, ne kaikuihin hiljaisuutta, ne kietoutuivat hiljaisuuteen. Luotimme hiljaisuuden voimaan, tanssin merkityksellisyys kumpusi hiljaisuudesta, johon sanat ja äänitteet silloin tällöin lomittuivat.

Tanssi tarvitsee hiljaisuuden olemassaololleen, kieli samoin. Kummassakin hiljaisuus huokuu peruskallion luonnetta, ehdotonta tarpeellisuutta, vaikka sitä ei tunnistaisi jalkojen alla tai tunnistaisi puheessa tai kirjoituksessa koko ajan. Kieli kirjoitettuna sisältää suuren hiljaisuuden, yksinäisyyden hiljaisuuden. Puhuttuna kieli kurkottaa samanaikaisesti kohti toista. Hiljaisuus asustaa näissä eri tavoin. Filosofin Maija Külen (2002: 112) sanoin: kun puhumme, olemme yhdessä; kun ajattelemme, jääme yksin. Yhdessä tanssimisessa erillisyys toisista tanssijoista muodostaa ytimen tanssille. Erillisyys ja läheisyys kutoutuvat toisiinsa, tanssija tunnistaa ne nahassaan, lihassaan. Rajapinta itsen ja toisen välillä sekoittuu. Se on kuin kosketus, jossa oman ihon tarkkaa rajaa toisesta ihmisestä on mahdoton kertoa. Liike tarvitsee hiljaisuuden, tanssija voi aistia liikettä ja ympäristöä hienovaraisesti, hiljaisuus avaa olemista. Tanssissamme koin erillisyyttä, joka kutoutui välillämme, hiljaisuuden laskokset painautuivat minuun. Samalla nuo laskokset mahdollistivat yhteyden toisiin tanssijoihin ja ympäristöön. Hiljaisuus liikehti ruumiin saleissa, ruumiin sisätiloissa sekä ympäristössä.

Puhe voi myös katkaista liikkeessä olemisen, se voi kadottaa maiseman, jossa liike etenee hiljaisuuden uomissa. Toisaalta hiljaisuuden syvyyksiin voi myös eksyä; puhe, dialogi palauttaa ihmiset, liikkujat toisenlaiseen todellisuuteen. Hiljaisuus levittäytyy dialogiin. Küle (ibid.) kirjoittaa, että dialogi tuottaa hiljaisuutta. Dialogi jatkaa matkaansa eteenpäin, hiljaisuus seisauttaa. Näin on, jos ihminen luottaa hiljaisuuteen. Puhe kohdentaa, se suuntaa sanat johonkin, jostakin tietystä lähtökohdasta. Hiljaisuus asettautuu selkärankaan, tilaan ympärillä, sillä ei ole vaatimuksia. Hiljaisuus sitoo ihmistä pyrkimättömyydellään. Liike kieppuu hiljaisuudessa, se pyörii tapahtumisen tilassa, olemisessa, jossa sysäykset sisältyvät samankaltaiseen olemisen piiriin. Vaihtelu näiden kahden

välillä, puheen ja hiljaisuuden aallokossa luo rytmin, se tuo arvaamattomuuden. On mahdollista olla valppaana, virittäytyneenä kumpaankin todellisuuteen. Pakoton hiljaisuus kiinnittää minut toisiin tanssijoihin näkymättömin seitein. Yhteisöllisyys, toisten kuuleminen voimistuu hiljaisuudessa. Tunnustan jotain itsessäni selkeämmin. Hiljaisuus mahdollistaa näin ruumiillisuuteni tunnistamisen tarkemmin: lihasten jännittyminen ja lämpö, jalkapohjien kosketus lattiaan, ilman väreily ihoa vasten. Ruumiillisuus hehkuu kokonaisena, yksinkertaisena, selkeänä. Putoan yhä syvemmälle hiljaisuuden syliin, suustani pulppuavat sanat ja äänneet tulevat samasta lähteestä, ne eivät katkaise tätä hiljaisuuden ykseyttä.

Hiljaisuus voi myös suojata asioita, jotka ovat kielen toisella puolella, transendentteja. Hiljaisuus puhumattomuutena toimii silloin rajaavana. Tanssissamme hiljaisuus salli tapahtumisten ilmetä, ilmeni sellaista, joka piiloutui siinä hetkessä sanoilta, puheelta. Varoimme jonkin katoamista, koska keskustelimme tapahtumasta vasta päivien päästä. Gregory Bateson (1987: 80–81) pohtii hiljaisuutta merkinä sille, kun lähestytään pyhää. Sanallista kommunikaatiota vältetään, koska se voi muuttaa ideoiden luonnetta. Halusin pitkittää hiljaisuuden tanssikokemustani, tunnelmassa olemista ennen sen sanallistamista, ennen kuin se siirtyi toisenlaiseen todellisuuteen.

Maija Küle toteaa, kuinka ihmisääni kuljettaa ajatuksen ulospäin ja hiljaisuus matkaa sisään. Hiljaisuus käärii ihmisen olemisen alkuperän, sen mysteerin äärettömään pimeyteen. Se verhoaa myös ihmisen lopun. Ääni ilmaisee ihmistä, hiljaisuus luo. (Küle 2002: 108) Hiljaisuuden perustavanlaatuisen voima pysäyttää, sen tiheys hydyttää. Ilman hiljaisuutta ei ole ääntä. Ääni on heijastuma hiljaisuudessa. Tai Cagen esimerkissä hiljaisuuden illuusio avautui äänille tilanteessa. Hiljaisuudessa liikkumisen kokemus paikantuu tähän hetkeen, itsen ja ympäristöön. Hiljaisuus haastaa kuulemaan, etsimään lähellä ja läheltä. Se läikähtää yllättäen paikalle. Ihmisen, kokijan maisemassa hiljaisuus aukeaa sekä horisonttiin että vertikaalisuuteen. Se laajenee pidäkkeettömästi.

Hiljaisuus näyttäytyy ei-tekstinä, jolloin sanat menettävät merkitystään, hiljaisuus sulkeutuu sanoilta. Hiljaisuudessa liikkuminen – ilman puhetta, musiikkia, kuvittelua tai tahtoa – johdattaa tapahtumiseen, ennakoimattomuuteen ja samalla sulkee hiljaisuuden mysteeriksi. Sitä voi ymmärtää, sitä ei voi tietää. Ymmärrys ei tässä ole kielellistä. Kieli artikuloi ymmärrystä hiljaisuudesta ja vie sen pois ei-tekstistä, pois sen sanattomasta taikapiiiristä. Kun hiljaisuutta hengittää, se liikkuu sellaisenaan ilman pyrkimystä verbalisointiin, selitykseen: se pysyy ei-tekstinä. Silloin se on liki lihaa, hyvin lähellä. Sanallistaminen siirtää hiljaisuutta toisenlaiseen todellisuuteen, pois ei-tekstin maisemista. Silloin ontinen muuttuu ontologiseksi. Hiljaisuuden kokeminen on lähtökohta, paluu siihen on välttämätöntä, jotta sen olemus tulisi kirjoituksessa esiin, edes häivähtäisi. Kirjoitus ei voi koskaan ottaa haltuun hiljaisuutta.

Hiljaisuus ei ole irti ajattelusta tai kielestä, puhumisesta ja kirjoittamisesta. Tere Vadén (2000: 187–188) tunnustaa hiljaisuuden kokemisen merkityksellisyyden. Hän kuvailee ”ollaan” sanan alkukantaisuutta ja väkevyyttä, koska se osoittaa kielessä olevan mahdollisuuden toisenlaiseen kokemukseen, siihen kokemukseen, jossa vallitsee subjektille tuntematon läheisyys ja yhteys. ”Ollaan” vertautuu ajattelemisessa ajateltavan ja ajattelevan erottamattomaan läheisyyteen ja yhteyteen, se merkitsee niiden yhteistä tapahtumista ja tämän tapahtumisen kokemista. (Ibid.) Tanssissa, jota kuvaan artikkelin alussa, tapahtui solahdus olemiseen, se sisälsi läheisyyden ja yhteyden, jonka perustana lepäsi hiljaisuuden kokeminen.

Martin Heidegger (2002) kuvaa silleen jättämistä, jossa on kyse avoimuudesta. Siinä luovutaan tahtomisesta, jättäytyään kaiken tahtomisen ulkopuolelle (Heidegger 2002: 34). Se ei merkitse jähmettymistä, Heidegger (2002: 46) nimeää silleen jättämisen liikkeeksi, joka on samalla lepoa.

Tanssimisen tapahtumisessa liikkuminen tuotti liikettä ja olemista, joka syntyi tilanteelle antautumisesta, sen kuuntelusta. Hiljaisuudessa tanssimisessa ei voi koskaan tietää, mitä tapahtuu, odotus on avointa ja sallivaa. Se lähenee Heideggerin näkemystä, jonka mukaan odottamisessa jätetään avoimeksi se, mitä odotetaan (Heidegger 2002: 44). Ihminen kuuntelee olemisen ääntä, hän tuntee olevan painon, jolloin ajattelun lähtökohta sijoittuu todellisuuteen, ei ihmisen subjektiviteettiin. Silleen jättäminen kuuluu tuohon tapahtumiseen, ihmisen oma tahto siirtyy syrjään (Kupiainen 1991: 41, 63). Hiljaisuus tiivistää olemista, se tuo olemisen ihmiselle tuntuvaksi, tunnistettavaksi ja aavistettavaksi liikkeessä. Tanssi tapahtumana tiivistyy ja yhteys ympäristöön laajenee. Hiljaisuus ei selittele, se ei anele huomiota. Kuvailemassani tanssissa uppouduimme tapahtumiseen. Uppoutuminen merkitsee silleen jättämistä heideggerilaisessa mielessä, avoimuutta tuntemattomalle, tahdon siirtämistä syrjään. Hiljaisuuden kuuleminen merkitsee opitun tanssimisen tavan kyseenalaistamista. Se tarkoittaa heittäytymistä, jatkuvaa uuden paikan etsimistä itsessä, liikkeen ja levon löytämistä, jotka ovat aina muutoksessa.

Avoimuuden tila, odottaminen avoimuuden tilana voidaan saavuttaa, jos ihminen luopuu suojelemastaan unelmasta, jos hän luopuu minästä aktiivisuuden lähtökohtana, toteaa Juha Varto (1991: 43–44). Hiljaisuus, joka kiinnittämistä sisältöään, on tärkeä askel silleen jättämisen tiellä. Kun ihminen lakkaa tahdon avulla kuvittelemasta miten asiat ovat, pääse jokin muu läpi. (Ibid.) Jokin muu on aistittavissa tanssimisessa, kun ihminen antautuu tapahtumaan osallisena, kun aktiivinen tahtotila vaimenee. Olla; toimia yhteydessä.

Tahdosta vapautuminen, hiljaisuuden kuuleminen ja sille kuuluminen on haastavaa. Aldous Huxley nimeää kolme hiljaisuuden tasoa: suun hiljaisuus, mielen hiljaisuus ja tahdon hiljaisuus. Puhumisesta pidättäytyminen on vaikeaa, muistin virran ja kuvittelun hiljentäminen on vielä vaikeampaa ja vaikeinta on

tahdon pysäyttämisen. (Küle 2002: 114.) Hiljaisuudelle antautumisessa ei ole ehtoja, sitä ei voi vaatia.

Aki Huhtinen kuvailee silleen jättämistä hartaudeksi pyhään. Silloin itsekkyyks katoaa, tilannetta leimaa pyrkimättömyys ja erittelemättömyys. Hän viittaa uskonnolliseen tilaan, jossa sulaudutaan yhdeksi yhteiseksi maailmaksi Jumalan luoman kanssa. Hartaus tekona on hänen mukaansa kosketuspinta, jossa sielumme, henkisytemme on koettavissa ruumiin jokaisessa kohdassa. Tila on pyhä ja rasvamainen. (Huhtinen 1996: 176–177.) Rasva tuo ihmisen olemisen maailmassa kaikkine lihoineen esiin, yhteys maailmaan ei sulje mitään pois, rasvamaisuus tuo rosoisuuden ja säröt mukaan. Hiljaisuus liimautuu rasvaan, rasva on liikkeessä. Hiljaisuuden ykseys päihittää jaon profaaniin ja sakraaliin, ihminen tunnistaa tanssimisessa myös kivun, hien ja syljen. Huhtinen (1996: 200) kuvaa rasvaisuutta: se on henkisyden ja ruumiillisuuden osallistuvaa liukenevista maailmaan. Rasvaisuus tuo tanssimisen tahman ja tunnon esiin, hiljaisuus kohtaa rasvaisuuden eikä sitä kavahda.

Tanssi-improvisaatiossa liikkeen reitti piirtyy ilmaan ennakoimatta, silti se tuntuu jo määrättyltä: se on selkeä, kirkas, merkityksellinen. Hiljaisuuteen, rauhallisuuden olotilaan voi sukeltaa antautumalla, silleen jättämällä. Hiljaisuuden rauha liikkumisessa ei merkitse hidasta samanlaatuista liikettä, vaan se voi räiskyä voimallisesti. Liikkeen nopeudessa ja liikelaaduissa asustaa rauha, rauha nivoutuu siihen, miten liike tapahtuu, miten se ilmenee liikkujalle, miten se tempoilee tanssijassa. Hiljaisuus muodostaa verkkoa, jossa mahdollisuudet itävät. Tilanteessa minussa liikutaan ilman tahtomista, tahdon puristavaa voimaa. Turva ja rauha merkitsevät että turvaa ei ole, turva on ainoastaan turvattomuudessa. Tahto kutistuu. Hiljaisuus on mahdollisuus löytää eri suuntia ja tiloja itsestä ja ympäriltä. Puhe pyrkii johonkin suuntaan, hiljaisuus paikantuu tähän hetkeen, se lävistää aikakerrostumat: nykyisen, tulevan ja menneen. Se on paikallaan ja sen heijastumat valaisevat maiseman.

Kuuleminen, aistisuudelle herkistyminen mahdollistaa ennakoimattomuuden tanssimisessa. Heideggerin mukaan kuuleminen vaati luopumisen valmiista maailmasta. Se merkitsee kodittomaksi heittäytymistä, jatkuvaa uuden paikan etsimistä (Kupiainen 1991: 76). Siinä on samankaltaisuutta tanssi-improvisaatioon, jossa jokainen hetki sellaisenaan kutsuu alati omanlaista liikettä, tietynlaista tapaa olla. Heideggerille hiljaisuus on vastaääni, joka purkaa aloitettua alkua. Se on hänelle dekonstruktioita, joka ei merkitse hävittämistä vaan pois rakentamista ja pois kantamista uuden tieltä. (Ibid.) Hiljaisuus luo. Se tarjoaa alustan, jolla ei ole perustaa: sillä ei ole ennakoitavaa tulosta, siitä ei voi tietää ennen kuin jotain tapahtuu. Hiljaisuus avartaa olemista ja se avaa maailmaa, senhetkisestä tapahtumisesta ei voi tietää ennakolta.

Heidegger (2003 [1954]: 58) on todennut, että vasta kykenemällä asumaan voimme rakentaa. Asuminen tarkoittaa hänelle poieettista asumista, jossa ihminen kuuntelee olemisen hiljaista ääntä ja vastaa siihen. Tuossa asumisen tilassa, vastaanottavuuden tilassa ihminen kykenee rakentamaan (Kupiainen 1991: 79). Tanssimisessa se merkitsee turvatonta, paikatonta olemista hetkessä, liike rakentuu ennakoimatta. Tanssimisella ei ole pysyvää kotia. Tanssiessa voi kohdata

tyhjyyden, jolloin olemisessa ei ole epäilyjä, kysymyksiä, tahtomista. Hiljaisuus lipuu ihmiseen, se täyttää ihmisen. Uppoudun sellaiseen, jossa kaikuu outous ja tuttuus. Se on kotiinpaluu ja samalla tuntematon maasto. Tanssi rakentuu tuossa tapahtumisessa.

Hiljaisuus kutsuu virittymään ennakoimattomaan olotilaan. Se voi myös tuudittaa pysyvyyteen, houkuttaa säilyttämään ja pitämään sen olotilan, joka on. Hiljaisuus muuntuu tilanteissa – painostava, ahdistava, katkeileva – melun poissaolo on vain yksi pelkistys. Hiljentäminen sammuttaa tapahtumisen mahdollisuuden, se poistaa heittäytymisen mahdollisuuden. Silloin hiljaisuus piiloutuu, sen avaava luonne vetäytyy.

Ruumiillisuuteni historiallisuus selittää jotakin siitä viehtymyksestä, jota koen hiljaisuutta kohtaan. Se paikantaa jotain kuvaamastani erityisestä tapahtumasta, tanssista, jossa olin mukana. Samoin toiset tanssijat kokivat sen ainutlaatuisella tavalla, saatoimme jotain siitä jakaa myös sanoin. Kunkin tanssijan historiallisuus ja yhdessä tanssimisen tapa kertovat ripauksen hiljaisuudesta, mutta ammottava kuilu jää silti selitysten väliin. Hiljaisuus on jotain sellaista, jota ei voi ottaa haltuun, se ei ole määrällävissäni. Jokaisena hetkenä se näyttäytyy erilaiselta, herkistyminen vastaanottamaan hiljaisuutta mahdollistaa sen ihmettelyn. Elämä hehkuu siinä, liikun hehkussa.

Hiljaiseloa: yhteys olemisen kokonaisuuteen

Kuvataiteessa hiljaiselolla (engl. *still life*, saks. *Stilleben*) on perinne. Michel Tournier pohdiskelee hiljaiselon levittymistä maalauksissa läsnäolon poissaolona, esineet kukoistavat kunniakkaassa, tyynessä yksinäisyydessään. Toisissa maalauksissa *nature morte*, kuollut luonto -nimitys on osuvampi: asetelmassa on ruuantähteitä, jälkiä seurueen syömingeistä. Asetelmassa henkii seurueen poissaolo, kuva kertoo poissaolon läsnäolosta. Roger Chapelain-Midynt teokset ovat innoittaneet Tournierin kirjoitusta, varsinkin taiteilijan saavutukset *trompe-l'oeil* -tekniikassa näyttävät voimansa. Tekniikka luo illusion esineiden olemassaolosta, ne ovat käden ulottuvilla, teatterikulissit ovat esimerkki sen käytöstä. Taiteilija asettuu maalaustavassaan esineiden puolelle, ihmiset alistuvat esineiden valtaan, he eivät inhimillistä esineitä vaan osallistuvat hiljaiseloon. Ihmiset kuuluvat samaan järjestykseen kuin esineet, he säteilevät samaa hämärää rauhaa, ihmiset näyttävät olevan samaa ainetta kuin talon seinät ja hengitettävä ilma. Tournier nimeää sen aineen ykseyden kouluksi. (Tournier 1990: 23–25.) Kuvauksessa ihminen kietoutuu maailmaan, kietoutuu maisemaan, on yhtä sen kanssa. Jonkinlainen ykseys ilmenee myös liikkumisen hiljaisuudessa, se merkitsee laskeutumista olemiseen, jossa oma erillisyyks himmenee ja yhteys olemassaolon kokonaisuuteen kirkastuu.

Hiljaisuuden seitit punoutuvat ihmisessä, liikkujassa kunakin hetkenä. Kukin liikehtii hiljaisuutta ja hiljaisuudessa tavallaan, tanssissa usein hiljaisuus yhdistetään liikkumattomuuteen. Myriam Van Imschoot (Lepecki et al. 2004: 22–23)

kuvailee Lisa Nelsonin improvisaatiota, hänen liikkumattomuuttaan: tanssijaa ympäröi yksityinen tila. Muodosta tuli vain kuori ja tuossa liikkumattomuuden hetkessä tanssija pakeni tuota muotoa. Hän hylkäsi muodon. Toisenlainen liikkumattomuus esiintyy Pina Bauschin teoksissa, joissa tanssijoiden liikkumattomuus tuo heidän läsnäolonsa katsojan tarkasteltavaksi: frontaali seisominen lähellä katsojia kertoo heidän liikkumattomuuden ja läsnäolon tekniikastaan (Ibid.). Liikkumattomuus on kuvattu kahden paikan välisenä taipaleena: toisaalla on valmis, lopullinen representaatio, toisaalla täydellinen nestemäisyys jota kutsutaan läsnäoloksi. Ric Allsoppin (ibid.) mukaan Lisa Nelson onnistuu pysyttelemään tanssissaan noiden maamerkkien välissä. Hänen läsnäolonsa liikkumattomuuden hetkissä merkitsee olemista osana täyttymätöntä prosessia. Liikkumattomuudessa majailee liike, sen aistiminen haastaa myös katsojan. Läsnäolon poissalo ja poissaolon läsnäolo kisailevat Nelsonin tanssissa ja Tournierin kuvaamissa Chapelain-Midyn maalauksissa.

Joskus saatan koskettaa hiljaisuutta itsessäni tanssiessani, se yllättää aina. Hiljaisuus liikehtii askeleissa, se majailee hypyissä, olkapään kaareissa. Se nivoutuu hengitykseen, hengityksen ääni tuo yhden puolen hiljaisuudesta esiin, sen jatkuvuuden ja voiman. Hiljaisuus muuttaa tilaa ruumiin sisätiloissa, se vaikuttaa fyysiseen tilaan ympärillä. Valppaus ja rentous kantavat hiljaisuutta itselleni, aistisuudelle virittyminen herkistää tanssimisessa. Hiljaisuus muodostaa jotain intiimiä, jotain henkilökohtaista. Se ei koskaan avaudu kokonaan, se on ääretön. Liikkeessä kietoudun sekä maailman kuulemiseen että tuntemuksiin ruumiini saleissa. Tuulahdus, hengittävyys sitoo lihaani maailmaan, sulaudun ympäristöön ja kuulen omaa kohinaani, aistin kohinani yli. Hiljaisuuden seitit höllentävät tarkkarajaista egon olemista. Liikkeessä ja hengityksessä ihminen ylittää itsensä, yhteys maailmaan paikallistuu ruumiillisuudessa.

Emmanuel Levinas vertaa hiljaisuuden kohinaa ääneen, kun laitetaan tyhjä simpukankuori korvalle, aivan kun tyhjyys olisi täynnä ja hiljaisuus olisi ääntä. Se ei ole mitään tiettyä, vaan olemisen näyttämö on avoin: "on" (ransk. *il y a*). Levinasille (1996: 52–53) se merkitsee persoonatonta, se on tyhjyyttä joka edeltää luomista. Vastuullisuus toisen puolesta voi pysäyttää tuon olemisen näyttämön kauhun, sen merkityksettömän kohinan (Levinas 1996: 55–56). Läheisyys edeltää puhetta ja puhujien läheisyys vaikuttaa puheeseen, kirjoittaa Levinas. Läheisyys merkitsee sitoutumista, se perustuu kykyyn antaa merkityksiä kielessä. (Levinas 1998 [1974]: 5). Toisten kanssa tanssiminen sisältää fyysisen läheisyyden. Läheisyys kutsuu eettisyyteen, kunnioitus toiseen syntyy. Läheisyyden tunne vahvistuu hiljaisuudessa, iho soi. Läheisyys ylittää sanat. Hiljaisuuteen mahtuu kaikki sanat, kaikki äänet. Tanssiminen yhdessä merkitsee paluuta tilaan ennen kieltä, hiljaisuuden aikaan. Yhteys toisiin, tilaan ja itse on avautunut tanssissa ja fyysisessä läheisyydessä. Levinasille aistisuus, ruumiillisuus on olennaista toisen kohtaamisessa, toisen kunnioitus leimaa läheisyyttä. Yön, olemassaolon kauhu väistyy. Tapa, jolla kohtaaminen tapahtui tanssissamme, kaihtoi olemisellaan kauhua, se kutsui ihmettelemään hiljaisuutta, vaaleaa hiljaisuutta meissä ja välissämme.

Hiljaisuudessa voi liikkua, samoin voi liikkua hiljaisuutta, kuulla sitä ja luottaa, että se tuottaa tilanteita, vie tuntemattomaan. Äänettömyys ei riitä, se helpottaa hiljaisuuden saapumista. Hiljaisuus on minussa, se on minua; hiljaisuus tarvitsee myös merkitysyhteyden, se tarvitsee kulttuuria. Syvimmät hiljaisuuden muodot ovat mahdottomia kulttuurin ulkopuolella, mutta niitä ei voi pelkistää ainoastaan kulttuuriksi. Olla hiljaa, hiljaisuus on ontologinen ehto, joka määrittää kieltä, merkitystä, ymmärrystä ja kommunikaatiota. (Küle 2002: 116.) Hiljaisuus näyttäytyy pohjavedeltä, se on läsnä ja se vaikuttaa olemiseen joka hetki. Ilman vettä, ilman hiljaisuutta ei ole elämää eikä liikettä. Hiljaisuus on perustana mielelle, mielekkyydelle elämässä. Se tuo mielen tanssimiseen.

Hiljaisuudessa on jotain lohdullista ja pelottavaa. Se kysyy olemisellaan ihmistä itseään ja hänen paikkaansa. Se liittää ihmisen maailmaan käsittämättömällä tavalla. Sitä ei voi selittää pois. Hiljaisuudessa ihminen yhdistyy perustavanlaatuisesti maailmaan. Hiljaisuus on kietoutuneena ihmiseen, hän aistii sitä, jos hän virittyy siihen. Virittyneisyys vaatii hiljaisuudelle antautumisen, jotta aistisuudelle tarjoutuu tila. Uudenlainen yhteys olemiseen kirkastuu, se on yksinkertaisen selkeä. Hiljaiselossa asiat järjestyvät helposti uuteen järjestykseen, niin vain on. Se luo yhteyden olemisen kokonaisuuteen.

Tanssi hiljaisuuden paikoissa

Hiljaisuuden voi ymmärtää ainoastaan tilanteen mukaan, hiljaisuuden mieli vastaa tilanteeseen (Küle 2002: 113). Tein erääseen lyhytelokuvaan⁷ soolotansseja, harjoittelin yhtä eri paikoissa, eri tilojen hiljaisuudet uurtuivat olemiseen, tanssiini. Lihallistin samalla sanoja, ihmisten tarinoita tansseillani. Kussakin paikassa oleva hiljaisuus oli vallitseva, se vaikutti liikelaatuihin ja hengitykseen. Toisissa tansseissa, toisissa kohtauksissa en voinut siirtää tansseja, paikka määritteli tiukasti liikkeen ja liikkumisen ehdot, kykenin tanssimaan vain siinä paikassa.

Seuraavassa kuvailen tanssimistani hiljaisuuden tilasta toiseen.

Tanssikohtaus tapahtui kirkon parvekkeella, pienellä suorakaiteen muotoisella parvekkeella, jota ei käytetä mihinkään. Kaiteeseen on kiinnitetty peili, jonka avulla kanttori näkee saarnastuoliin ja alas papin reviirille. Paikkaa näyttää teatraaliselta, melkein mahtipontiselta. Koko rajaa sitä: kaistaleella ei mahdu tekemään mitään suurta, se on lohduttavaa.

Rajasin samankaltaisen kaistaleen kotonani, ikkunan äärestä. Maalarinteippipalat lattiassa muistuttivat minua näyttämöni koosta, kun harjoittelin sooloa. Merkit lattiassa muistuttivat pitkään hiljaisuuden paikasta, erillinen tila kutsui viipyilemään, oleilemaan siinä.

Keskikesällä laiturini rajautui parvekkeekseni. Yksi määrittävä tekijä oli aika: joka aamu uinnin jälkeen tanssin sooloani, lokit kirkuivat yläpuolellani, lämmin kesätuuli kosketteli ihoa. Olin antanut itselleni muistitehtävän, ja kirjainten vastaavuus ruumiinosiini vaati muistamista, ja jokainen ruumiinosa viittasi tiettyyn liikkeeseen.

⁷ *Huomenna kaikki on toisin* (2005). Lyhytfilmi kuvattiin Helsingin Diakonissalaitoksella Alppikadulla.

Tansittavana oli lause, sanojen paino etsiytyi liikkeeksi. Sanojen takana majaili myös hiljaisuus, sanat tihkuivat elettyä elämää, ne kertoivat ihmisten tarinoita.

Kuumuus, helle, aurinko oli paistanut kirkkoon viikkokausia aamusta iltaan, kiveinät olivat kumentuneet, korkea kirkko ei ollut tarpeeksi korkea: ilma oli sakean kuumaa. Hikipisarat kulkivat pitkin selkärankaa, kasvot punottivat. Toiko kirkko paljouden, pyhyden? Vai tuoko sen muisto laiturista, lempipaikastani mökillä? Hiljaisuus joka elää, hiljaisuus joka muuntuu minussa. Hiljaisuus luo sillan liikkeessä, joka mahdollistaa kurkotuksen kohti toista. Se laskostuu kankaaksi, ohueksi silkiksi; se hipaisee mahtavuudellaan.

Kuvauksissa kirkon parvekkeella minussa soi järven aallot, kotini äänet ja paikka itse. Hiljaisuus pysähdyksessä on kunnianosoitus liikkeelle, se on osa tanssia. Puuskutus ja toiston tuoma väsymys imeytyvät lihaan. Kun katson filmiä, en tiedä mitä ajatella. Hiljaisuus moninkertaistuu: se kaikuu olemisessa, liikkeissä ja musiikissa; hiljaisuuden laskokset kahisevat. Hiljaisuus asustaa liikettä, se elää musiikissa, hiljaisuus on peruskallio. Se ei merkitse ainoastaan taukoja, hengähdystä, se on merkityksellinen sellaisenaan. Se on varjojen metsästystä, valon sieppaamista. Tärkeä tehtävä ilman mitään selkeää lopputulosta, hiljaisuus pakenee sumuna metsään. Sumusta jää juonteet luiden katveeseen, ne kuiskivat kätköissä, ne näkyvät salatusti. Joskus hiljaisuus on selli, joskus suoja, toisinaan se on suunnaton horisontaalisuus.

Luontoon ja kirkkoon liitetään hiljaisuus ja hiljentyminen. Tanssin tekemisessä hiljaisuus muodostui tapahtumisen mahdollistajaksi noissa paikoissa, liikkeen ensisijaisuus auttoi siirtämään paikkojen merkityksiä syrjään. Hiljaisuus merkitsi jokapäiväistä ruisleipää, jokapäiväistä tanssimista. Se ei ollut pakoa hiljaisuuteen vaan hiljaisuuden aistimista tanssimisessa. Hiljaisuus tihkui liikkeistä, se solmiutui tilaan ja kuhunkin tilanteeseen. Laiturilla luonnon äänet olivat osa hiljaisuutta, laineiden liplatus, koivujen kahina muodostuivat paikamerkeiksi ulkona. Kotona rapsahdukset, joskus naapurista kiirivä kalina ja portaikossa ovien pamaukset kehystivät hiljaisuutta. Kirkossa harjoittelin aina yksin. Pienen parvekkeen outous ja tilan korkeus helpottivat hiljaisuuden kuulemistä. Tanssin tekemiseen kietoutui paikkojen hiljaisuudet ja hiljaisuuden sävyt imeytyivät tanssiin. Tapahtui paikantuminen. Olla ja kuulla, siitä alkoi tanssi.

Erillisyyks ihmisistä leimasi tanssimistani, vasta kuvaustilanteessa toiset ihmiset tulivat liki. Eletyt hiljaisuudet läikehtivät lihassa. Ja kuitenkin kuvaustilanne toi omanlaisen hiljaisuuden sekä omanlaisen painon. Yksin olo, erillisyyks hiljaisuudessa on toisenlaista kuin toisten kanssa tanssimisessa: erillisyydessä hiljaisuus painautuu raskaalla voimalla lihaan ja toisinaan sen keveys yllättää. Hiljaisuus kuultaa läpi.

Hiljaisuus on verkkomainen, se avautuu lukemattomiin suuntiin, se kattaa olemisen. Külen (2002: 115) mukaan hiljaisuudelta puuttuu intentionaalinen rakenne, hiljaisuuden kokemus ei suuntaudu tiettyyn kohteeseen. Se tuottaa itse itsensä. Tarvitsemme hiljaisuutta, se ei tarvitse meitä, hiljaisuus ottaa meidät mukaansa joka tapauksessa (Küle 2002: 116). Tanssimisessa hiljaisuus sytyttää, se täyttää tilaa, se luo mahdollisuuksia kuulla vielä kuulumatonta, ennakoimattomasti. Katveeseen jää aina sellaista, jota ei voi kokonaan tavoittaa.

1. Elokuva

Huomenna kaikki on toisin 2005. Lyhytelokuva (34:47), ohjaus Kirsi Heimonen. Helsinki: Helsingin Diakonissalaitos.

2. Tanssiteos

Kaatunut kahdeksan 2006. Helsinki: Dots-ryhmä (Tanssijat Leena Gustavson, Kirsi Heimonen, Laura Jännes ja muusikot Jukka Gustavson ja Pekka Nylund). Esitetty 26.10. Forum Box, Helsinki.

3. Kirjallisuus

- Bateson, Gregory 1987. *Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred*. New York: Macmillan.
- Brown, Carolyn 2007. *Chance and Circumstance. Twenty years with Cage and Cunningham*. New York: Alfred A. Knopf.
- Cage, John 1973 [1961]. *Silence. Lectures and writings by John Cage*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- Crichley, Simon 1992. *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Oxford (UK): Blackwell.
- Guillevic 1991. *Riittejä*. Suom. Sirkka Suomi. Helsinki: Otava.
- Heidegger, Martin 2003 [1954]. *Rakentaa Asua Ajatella*. Suom. Vesa Jaaksi. *niin & näin* 3, 53–59.
- 2002. *Silleen jättäminen*. Tampere: 23°45.
- Huhtinen, Aki 1996. *Sielun parantamisesta sielun hoitamiseen. Ihmisen usko eksistenssin auttamisen perustana. Terapeuttinen rekonstruktio*. Akateeminen väitöskirja. Tampereen yliopisto. [Tampere]: niin & näin.
- Kostelanetz, Richard 1996. *John Cage (ex)plain(ed)*. New York: Schirmer Books. New York.
- Kūle, Maija 2002. *Phenomenology and Culture*. Riga: Institute of Philosophy and Sociology.
- Kupiainen, Reijo 1991. *Ajattelemisen anarkia. Transmetafyyminen asenne Martin Heideggerilla*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta, vol. XVIII. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Lepecki, André 2006. *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. Trowbridge (UK): Routledge.
- Lepecki, André – Diana Theodores – Myrian van Imschoot – Scott deLahunta – Ric Allsopp – Isabelle Ginot 2004. *A Conversation on Stillness*. Conversations on Choreography Project. *Contact Quarterly* 29 (2), 21–25.
- Levinas, Emmanuel 1996. *Etiikka ja äärettömyys. Keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Helsinki: Gaudeamus.
- 1998 [1974]. *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Monni, Kirsi 2004. *Olemisen poeettinen liike. Tanssin uuden paradigman taidefilosofisia tulkintoja Martin Heideggerin ajattelun valossa sekä taiteellinen työ vuosilta 1996–1999*. Acta Scenica 15. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

- Paxton, Steve 1997 [1977–1978]. The Small Dance (Elisabeth Zimmer interviewing Steve Paxton on CBC Radio). *Contact Quarterly's Contact Improvisation Source Book. Collected Writings and Graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1975–1992*. Norhampton (Mass.): Contact Editions, 23.
- Rouhiainen, Leena 2003. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology*. Acta Scenica 13. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Suomi, Sirkka 1991. Hiljaisuuden runoilija. [Esipuhe] Guillevic, Riiitejä. Helsinki: Otava, 5–8.
- Tournier, Michel 1990. *Taaborinvuori ja Siinainvuori. Esseitä nykyaiteesta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Vadén, Tere 2000. *Ajo ja jälki. Filosofisia esseitä kielestä ja ajattelusta*. Jyväskylä: Atena.
- Varto, Juha 1991. *Laulu maasta. Luennot etiikasta*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistosta, vol. XXIII. Tampere: Tampereen yliopisto.

MA Kirsi Heimonen (kirsi.heimonen@teak.fi) on tanssitaiteilija, joka valmistelee väitöskirjaa tanssimisen kokemuksista Teatterikorkeakoulussa.

Tuntumia tutkivassa musiikintekijässä

_____ Anneli Arho & Tuomas Mali

Tutkivina musiikintekijöinä olemme seurausta 1900-luvun lopun Suomessa tehdyistä koulutuspoliittisista ratkaisuista: taideyliopistojen perustamisesta. Olemme molemmat saaneet Sibeliuksen Akatemiassa kasvatuksen musiikintekijöiksi, ja suorittaneet sen jälkeen tohtorintutkinnon samaisessa oppilaitoksessa (ks. Arho 2004; Mali 2004). Siten olemme joutuneet pohtimaan, mitä tutkiminen on ja mitä se voisi taideyliopistossa olla.¹

Erot tiede- ja taideyliopistosivistyksen välillä ovat käsityksemme mukaan seurausta siitä, miten yliopistojen toiminta rakentuu: mitä yliopistoissa arvostetaan ja arvioidaan, mitä ja miten opetetaan, mitä on tarkoitus oppia, miten opiskelu tapahtuu. Kärjistäen ja yleistäen: keskeinen osa humanistisen tieteen tekijäksi kouluttautumista on kirjallisessa muodossa julkaistujen ihmiskäsitys- ja maailmankuvasirpaleiden tiedostamista ja vertaamista, sekä oman ajattelun suhteuttamista kirjallisuuteen. Tieteentekijän pätevyyttä arvioidaan ensisijaisesti sen perusteella, kuinka painokkaasti hänen tekstinsä osallistuvat johonkin tieteenalalla vallitsevaan kirjalliseen keskusteluun. Arvioiduksi tulevat siis myös ihmiskäsitys ja maailmankuva, sellaisina kuin ne tieteentekijän teksteissä artikuloituvat. Sibeliuksen Akatemiassa opiskelevat musiikintekijät sen sijaan opettelevat tekemään musiikkia oman kulttuuripiirinsä arvostusten mukaisesti. Musiikintekijän pätevyys arvioidaan ensisijaisesti musiikintekemisen taitojen perusteella, ja ihmiskäsitys ja maailmankuva jäävät suurelta osin tiedostamattomaksi, kunkin omaksi asiaksi. Tällä periaatteellisella erolla on monenlaisia vaikutuksia yliopistoissa opiskelevien ihmisten maailmankuviin, taitoihin, pyrkimykseen ja kiinnostuksen kohteisiin. Väitämme, että ero on tutkivan kirjoittamisen kannalta merkityksellinen.

Edelleen kärjistäen ja yleistäen: perinteisissä humanistisissa tutkimusdiskursseissa tulkinnan kysymykset ovat muodostuneet olennaisiksi. Tieteentekijä rakentaa tutkimuskohteensa valitsemansa teoreettisen viitekehyksen mukaisesti – oman tieteenalansa kontekstissa – esimerkiksi psykologiseksi tai sosiologiseksi ilmiöksi. Moni taideyliopistossa opiskeleva, tutkivasta kirjoittamisesta kiinnostuva musiikintekijä haluaa sen sijaan tutkia nimenomaan omassa elämisaailmassaan heränneitä kysymyksiä. Tiedeyliopistojen näkökulmasta artikuloituneessa ”tutkimusmaailmassa” musiikintekijän tutkimushankkeet saattavat vaikuttaa maailmoja syleilevän laajoilta ja monitieteellisiltä – ja siten jopa mahdottomilta. Tutkivan musiikintekijän mielestä taas jokainen yksittäinen tieteenala ohentaa

¹ Tehdyt koulutuspoliittiset ratkaisut saattavat näyttää puhtaasti muodollisilta ja hallinnollisilta. Uudenlaisissa käytännöissä toimiminen on kuitenkin antanut aihetta epäillä, että ratkaisuista seuraavat kulttuuriset muutokset tulevat olemaan suuria – ja ehkä sellaisia, joita musiikintekijät eivät haluaisi, jos heillä olisi valinnan mahdollisuus.

hänen oman kiinnostuksensa kohteen tunnistamattomaksi. Kokemus tämänkaltaisista eroista on syytä ottaa vakavasti.

Olemme kokeneet, että tutkiva kirjoittaminen musiikin alalla asemoituu ja merkityksellistyy jatkuvasti humanististen tieteenalojen antamaa mallia vasten. Malli ei ilmene vain tekstien tasolla. Julkistettujen tutkimustekstien kirjo avaa valtavan määrän mahdollisuuksia, mutta vasta tutkivaa kirjoittamista ohjaavissa käytännöissä kouliintuminen tuo ilmi, minkälaisia reunaehtoja tutkivalla kirjoittamisella on ja miten mallia pidetään yllä: kuinka tutkijayhteisöt rakentuvat, minkälaisia opintojaksoja instituutioissa on tarjolla aloitteleville tutkijoille, minkälaisia tutkimusasetelmia pidetään mahdollisina, minkälaisia tutkimuskysymyksiä ja tutkimustuloksia pidetään mielenkiintoisina ja arvokkaina, miten tutkimusprojektin oletetaan muotoutuvan, miten toiminta voi olla osa tutkimusta, minkälaisissa muodoissa tutkimustulokset on mahdollista julkaista, miltä tekstin oletetaan näyttävän missäkin prosessin vaiheessa, miten ja missä vaiheessa kirjallisuutta oletetaan käytettävän, miten toisiin tutkimuksiin pitäisi viitata, kenen pitäisi voida ymmärtää tutkimustekstiä ja niin edelleen. Toisin sanoen: mihin kaikkeen tutkivaa kirjoittajaa vaaditaan sopeutumaan.²

Vaihtoehtoisia ratkaisuja tutkimuksesta kiinnostuneelle musiikintekijälle on ainakin neljä: tehdä tutkimusta musiikkiopintojen aikana vakiintuneeseen ihmiskäsitykseen ja maailmankuvaan perustaen, opiskella jokin akateeminen tieteenala (ja iloita niistä mahdollisuuksista, joita se tarjoaa), jättää tutkimuksen tekeminen sittenkin tiedeyliopistojen tutkijoiden huoleksi tai pyrkiä tiedostamaan omaa ihmiskäsitystä ja maailmankuvaa. Olemme valinneet viimeksi mainitun vaihtoehdon, mikä tarkoittaa, että joudumme kohtaaman kysymykset, jotka Juha Varto (2000: 168–1969) esittää kuvataidekasvatuksen yhteydessä: ”Miten saamme esille tiedon, joka on jo, ilman, että tuomme siihen mitään uutta? [– –] Kyse ei ole siitä, miten tulkitsemme. Kysymys on käytännön artikuloinnista ja artikuloimisen vaikeuden tunnistamisesta.”

Yrityksemme saattaa esille itsessä rakentunutta tietämystä ovat paljastaneet vähitellen karusti, että oma tietämys ei todellakaan ole vaivatta esille saatettavissa, eikä sitä koskaan voi kokonaan sanallistaa. Tutkiva kirjoittaminen on haastanut käsityksemme tiedosta ja tietämisestä yhä uudelleen. Tekijäntietomme musiikista ja musiikintekemisestä on rakentunut ensisijaisesti käytännön toiminnassa – tekemällä musiikkia – emmekä ole voineet välttyä huomaamasta, että tietomme on laadultaan erilaista kuin kirjallisissa diskursseissa rakentuva tieto. Jo sanojen ja sanallistamisen asema tutkimuksessa riippuu siitä, ovatko tiedon lähteet ensisijaisesti tekstejä vai otetaanko itsessä kokeminen, tietäminen ja taitaminen tutkimuksen lähtökohdaksi. Jälkimmäisessä tapauksessa ihmisenä olemisen ymmärtäminen on ensisijaista, sillä kaikki muu voi tulla tiedetyksi vain itsen kautta.

Fenomenologinen filosofia on tarjonnut meille ajattelun välineitä oman tietämisen tavan ymmärtämiseen ja artikuloimiseen. Jo Martin Heideggerin (2000) *Dasein* (”täälläolo”) ja jaottelu esillä- ja käsilläolevaan olivat omaa ajat-

² Ajatus mallin osuudesta hegemonian ylläpitämisessä on velkaa Mika Ojakan-kaalle (Ojakangas 2002: erit. 116–120).

teltua mullistavia, ja monien muidenkin ”mannermaisten” filosofien tekstit ovat olleet tärkeitä vaikuttajia. Suomalaisina keitaina autiomaassa ovat vuosien varrella toimineet esimerkiksi Lauri Rauhalan³, Timo Laineen⁴, Mika Ojakankaan⁵, Tere Vadénin⁶ ja Juha Varton⁷ uusille urille yllyttävät tekstit.

Tutkivan kirjoittamisemme päämääränä ei ensisijaisesti ole julkisen tiedon kartuttaminen – ”tieteellisen maailmankuvan” rakentaminen ja ajankohtaistaminen – vaikka toki näkemystemme julkistamisella on meille merkitystä. Tavoitteenamme on sekä omaksi tulleen että tarjolla olevan koetteleminen, aktiivinen osallistuminen itsen ja kulttuurin muotoutumiseen.

Kasvokkain keskusteleminen on osoittautunut tutkimusintressiemme kannalta erinomaiseksi työskentelytavaksi. On tavanomaista, että tutkijat ”keskustelevat” kirjallisuuden kanssa ja ”keskusteluttavat” teorioita ja tekstejä.⁸ Olemme molemmat lukeneet ja lueskelleet monenlaisia tekstejä, jotka ovat tarjonneet haasteita, herättäneet pohtimaan, avanneet uudenlaisia näkymiä ja innostaneet, mutta elävän ihmisen kanssa keskusteleminen on tarjonnut sen kaltaisen tilan, jossa luottamus ja halu selvittää keskinäisiä erimielisyyksiä, eiyymmärtämisiä ja väärinymmärtämisiä ovat mahdollistaneet oman tietämyksen koettelemisen ja esille saattamisen.⁹ Näkymättömänä perustana on toiminut molempien tuntuma omiin kokemuksiinsa. Keskustelut ovat yleensä lähteneet liikkeelle häiritseviltä tuntuvista tilanteista ja näkemyksistä – siis jostakin, mikä on ajatteluttanut – ja rönsyilleet sitten suuntaan tai toiseen. Keskustelun asemat, asenteet ja näkökulmat ovat vaihdelleet arvaamattomasti. Vähän väliä sanat ovat ottaneet vallan, ja vasta keskustelun palauttaminen käytännön tilanteisiin on selkiyttänyt puheenaiheet. Jatkovana haasteena on ollut toisen kuvaamien kokemusten erityislaatujuen tunnistaminen. Erojuen tunnistaminen ja tunnustami-

³ ”Fraasi, joka sanoo, että tiede tutkii vain yleistä ja että yleinen tieto on tieteellistä ja siksi arvokasta, kaipaa ihmisen tutkimuksen osalta korjausta.” (Rauhala 2005: 107.)

⁴ ”Kollektivoitu, sosiaalinen puhemaailma ei tulkitse yksilöiden maailmaan avautuvaa kokemusta, vaan pikemminkin peittää sitä, kietoo sitä erilaisiin tulkintojen vaippoihin.” (Laine 2003: 177.)

⁵ ”Kaikki ne, joiden kontribuutiota pidetään epärelevantteina, suljetaan ulos.” (Ojakangas 2002: 75.)

⁶ ”Kielikokemuksen muuttaminen on elämän muuttamista siinä mielessä kun elämä on ihmiselle tarjoutuva kokonaisuus.” (Vadén 2006: 98.)

⁷ ”Uusi luottamus kokemiseen (sinun ja minun) on taisteltava, sillä harhaanjohdaja on minussa, ei ulkopuolella.” (Varto 2000: 40.)

⁸ Dialogisesta tekstisuhteesta puhuvat viittaavat usein Hans-Georg Gadameriin. Gadamer kuvaa hyvin kirjallisuuden kanssa työskentelyn luonnetta (esim. Gadamer 1975: 365–366), mutta kokemuksemme mukaan Gadamerin ajatuksiin on viitattu niin usein ja sellaisella tavalla, että ero kirjallisuuden ja elävien ihmisten kanssa keskustelemisen välillä on vaarassa hämärtyä. (Vrt. seuraava alaviite.)

⁹ Teksti keskustelukumppanina voi toki muuttaa itseä ja omaa käsitystä tekstistä ja maailmasta, mutta tekstillä ei ole kehoa, tietoisuutta eikä emootioita, tekstillä ei ole tuntumaa omiin kokemuksiin, eikä teksti asemoi itseään yhä uudelleen tai ryhdy haastamaan – paitsi lukijan oman mielen projektioina.

nen puolestaan on syventänyt kummankin omia käsityksiä ja muuttanut suhdetta omiin kokemuksiin. Tällä tavalla olemme hitaasti ja vähitellen – viikkojen, kuukausien ja vuosien aikana – tulleet yhdessä valikoineeksi teemoja, joihin olemme huomanneet palaavamme yhä uudelleen. Seuraavat esseet ovat tällaisten keskustelujen tuloksia.

Anneli Arho

I

Koen olevani tutkiva musiikintekijä, mikä tarkoittanee, etten ole oikein sitä enkä tätä. Tekemällä väitöskirjan tulin nimittäin muuttaneeksi sellaisia ajattelutapoja ja asenteita, joihin olin kasvanut Sibelius-Akatemiassa vietettyjen vuosikymmenten aikana. Tutustuin kokonaan uudenlaiseen todellisuuteen: kirjallisiin keskusteluihin, kirjallisesti rakentuviin maailmankuviin ja ihmisiin, joille kirjoittaminen ja lukeminen ovat merkittävä osa elämää. Opettelin kirjoittamaan, ja samalla opin tunnistamaan kirjoitustaidon merkityksen yhteiskunnassa, jossa tieteille annetaan auktoriteettiasema. Väitöskirjan tekeminen oli vapaaehtoisesti valittu kulttuuripiirien yhteentörmäys, ja vapaaehtoisuus teki yhteentörmäyksestä siedettävän ja hedelmällisen. Päädyin toteamaan, että riippuu näkökulmasta ja omasta tietynlaiseksi kasvaneisuudesta ovatko musiikintekemisessä rakentuneet puhumisen tavat, käsitykset ja merkityssuhteet outoja vai luontevia – ja onko tiedeyliopistollisen maailmankuvan puute etu vai haitta.

II

Hymy, katse, pilkahdus silmissä: yhteys täyttää olemisen ja kokemukset selvittämättömistä ristiriidoista menettävät merkityksensä. Joskus yhdessä toimiminen sujuu heti – kuin kohtaisi ”sukulaissielun” – joskus tarvitaan ehkä vain muutama sana, ja sitten taas muistan, miksi ei-ymmärtäminen vaivaa mieltä. Kenen tahansa tavoin kohtaan yhä uudelleen yhdessä elämisen ja toimimisen monimuotoisuuden ja monimutkaisuudet. Ihmisten syyt ja kiinnostuksen kohteet tuntuvat vähän väliä olevan ristiriidassa keskenään. Ongelmat yksittäisten ihmisten ja ihmisryhmien välillä näyttävät väistämättömiltä. Eläminen tapahtuu olosuhteissa, olosuhteilla on merkitystä, merkityksillä on väliä, väleihin syntyy ristiriitoja. Ristiriidat näyttäytyvät olosuhteiden mukaisesti, yksittäisille ihmisille kullekin eri tavoin. Kaikkien kysymysten kietoutuminen kysymyksiin kielen mahdollisuuksista ja vaikutusvallasta lisää ristiriitojen määrää ahdistavuuteen asti.

Oman olemisen ja puhumisen, oman elämän arvot (ja arvokkuuden?) haastava kulttuuripiirien kohtaaminen tapahtuu itsessä, omassa lihassa. Yhteentörmäys ei keskusteluta jossain etäällä, sivistyneesti ja kiihkottomasti, ei-ketään henkilökohtaisesti koskettaen, vaan ensi töikseen hämmentää, vähättelee, louk-

kaa, ivaa, tekee epävarmaksi. Koska kulttuurisilla tuotoksilla, kuten teksteillä tai musiikilla, ei ole tajuntaa, ne eivät hätkähdä, jos joku suhtautuu niihin epäillen. Sen sijaan tekijät, tietynlaisiin ajattelutapoihin kasvaneet keholliset ihmiset (niin minä kuin muutkin) ottavat helposti itseensä – ja sitten vastakkain ovatkin jo omia arvojaan puolustavat ihmiset.

Haluun antaa itselleni mahdollisuuden toimia myös omien tai toisten ihmisten odotusten vastaisesti. Olen vakuuttunut siitä, että olosuhteet muuttuvat jatkuvasti ja jokaisen on ajateltava asiat yhä uudelleen. On kuitenkin vaikea ottaa vastuu ja valita, jos ei osaa arvioida vaihtoehtoja tai ei ehkä edes näe sellaisia. Juuri mikään ei tunnu olevan vain niin tai näin vaan sekä että. Olen päättänyt ymmärtämään tutkimisen toimintana, jonka lähtökohtana on kenen tahansa mahdollisuus suhtautua kriittisesti omaan toimintaansa, tietämiseensä ja ymmärtämiseensä.¹⁰ Jokainen on vastuussa myös siitä, mitä ja kuinka näkee.¹¹

|||

Mitä tiedän musiikista? Aika vähän – jotain epämääräistä sieltä täältä – jos vertaan tietämystäni musiikkitietosanakirjojen sisältöön, mutta aika paljon, jos vertaan siihen, mitä tiesin puoli vuosisataa sitten mennessäni ensimmäisille soitto-tunneille. Jos nyt asettaudun miettimään musiikkia, tunnen kehoni kihelmöivän. Välähdyksenomaisesti muistan itseni lukemattomissa tilanteissa, esimerkiksi harjoittelemassa, tutkimassa partituuria, tekemässä kirjoitustehtäviä, laulamassa kuorossa tai suorittamassa kuoronjohdon kurssia, opettamassa, istumassa konserteissa, kuuntelemassa levyjä. Kaikki olennainen musiikillinen tietämykseni tuntuu olevan kiinni kokemuksissani, ja jos minun pitää sanoa musiikista jotain itsenikin vakuuttavaa, ei ole oikotietä: puhe musiikista lähtee omien kokemusteni tunnustelemisesta. Keho kokemuksineen ja muuttuvine, rajallisine mahdollisuuksineen on lähtökohtani yhä uudelleen. Käytännössä tämä tarkoittaa, että tietämiseni ja taitamiseni esille saattaminen edellyttää ”itsen kuuntelemista”, sen kaltaista tuntumaa omaan olemiseen, joka katoaa samalla hetkellä kuin itseluottamus katoaa.

Olen tottunut ajattelemaan käsitteellistymistä ensisijaisesti kehollisena ilmiönä, mutta silti hämmästyin yhä uudelleen tiedostaessani, kuinka paljon tiedän musiikista nimenomaan käsilläni.¹² Käsituntuma musiikkiin vaihtuu luontevasti toimintatavan myötä – esimerkiksi musiikin kirjoittamisessa tuntuma on aivan

¹⁰ Hans-Georg Gadamer (2001: 78–79) kuvaa praktisen filosofian luonnetta tavalla, joka vaikuttaa sovelialta myös omien lähtökohtieni ilmaiseeseen.

¹¹ Monille lauseilleni löytyy varmasti esikuvia, joita en osaa mainita omien lauseitteni lähteinä. Tästä huolimatta koen lauseeni omikseni. Olen monta kertaa joutunut toteamaan, että kieli (kuten musiikkikin) opitaan tavalla, joka tekee omien lauseiden alkuperän jäljittämisen mahdottomaksi. (Toki tuon ilmi tietoiset lainaukset. En kuitenkaan malta olla silloin tällöin leikkimättä lauseilla, joiden tiedän olevan saman kaltaisia kuin siinä tai tässä tekstissä lukemani lauseet.)

¹² Ilahdun aina kun muistan, että suomen kielessä sanat ”käsitteellistyminen” ja ”käsite” viittaavat käden taitoihin ja käsin tekemisen kautta tulleeeseen tietoon maailmasta. (Ks. Varto 2000: 43–50.)

toisenlainen kuin soittaessa, ja tuntuma muuttuu myös soittimen myötä. Joissakin musiikin tekemisen tavoissa olen taitavampi kuin toisissa, ja joskus on vaikea sopeutua siihen, kuinka taitojen puutteellisuus rajaa musiikillista toimintaa.

Käteni toimivat useimmiten ”näkymättömästi”, niin että voin kiinnittää huomioni siihen, mitä käsilläni tunnustelen – siis esimerkiksi musiikkiin. Olen kuitenkin tullut uudella tavalla tietoiseksi kokemusteni ja kehoni suhteista, sillä onnettomuuden seurauksena käteni aistivat eri tavoin: oikean käteni sormet tunnustavat pehmeän nukan nenän alla, kun taas vasemman käden sormet tuntevat parransängen, karkeiden karvojen joukon. Molemmilla käsillä aistin yhtä vaivattomasti esimerkiksi toisen ihmisen ihon lämmön, mutta kummallakaan kädellä en kykene lukemaan pistekirjoitusta, sormeni eivät edes erota merkkejä toisistaan. Sormeni eivät ole harjaantuneet itsenäiseen lukemiseen.

IV

Kun olin pieni, nautin siitä, että kirjasto oli niin lähellä, että sain käydä siellä itse. Osasin lukea, ja kirjat olivat kenen tahansa saatavilla, myös minun. Tunsin itseni kuitenkin loukatuksi, kun kävi ilmi, että lapset saivat lainata kirjoja vain tietyn määrän kerrallaan ja vain kerran päivässä. Kirjat avasivat kokonaan uudenlaisia näkymiä maailmaan. Tekstit houkuttelivat, viettelivät, imaisivat, pakottivat lukemaan. Saatoin myötälää. Koin osallisuutta toisenlaisiin todellisuuksiin.

Aluksi luin suurin piirtein kaiken, mitä sain käsiini. Vähitellen kirjojen runsaus pakotti valitsemaan, yltäkyläisyys kasvatti valikoivan lukijan. Toistuva teksteille altistuminen herkisti aistimaan vivahteita ja kasvatti tajuun tekstin laaduista – sai havaitsemaan eroja ja arvottamaan niitä. Harjaantuminen tuotti spontaanin kyvyn erottaa hyvä ja huono: hyvä teksti tuntui hyvältä. Tekstitaju ruumiillistui. Oman kokemukseni tietynlaisuudesta oli tullut tekstin mitta.

Ahmin myös *Välskärin kertomuksia* ja tuskailin kirjojen paksuutta, sillä kesti niin kauan saada tietää mitä kaikkea tulisi tapahtumaan. En voinut ymmärtää isääni, jota kiinnosti vain Topeliuksen kehyskertomus välskäristä kuulijoiheen – minä nimittäin hyppäsin yleensä niiden sivujen yli, joilla ei näyttänyt tapahtuvan mitään. Vuosien kuluessa olen sittemmin aina silloin tällöin havahtunut siihen, että lukemiseni tapa on muuttunut. Kuinkas-sitten-kävikään-ja-kuka-sai-kenet on lakannut olemasta tärkeintä, enkä ole voinut välttyä huomaamasta, kuinka oma elämäkokemukseni näkyy siinä, mitä kirjoissa mielestäni sanotaan ja mikä niissä on olennaista. Käsitykseni oman lukukokemuksen merkityksestä luetun mittana ovat kokeneet kolauksia, jotka ovat pakottaneet miettimään uudelleen: hyvältä tuntuminen on toki nautinto, mutta nykyisin tuntuu arveluttavalta syyttää tekstiä, jos lukukokemus ei ole mieleinen.

Vuosien myötä olen tullut yhä tietoisemmaksi kielestä. Kun olin vasta opinut lukemaan, tunnistin monien utojen kirjainyhdistelmien joukosta sanan ”on”. En ymmärtänyt mistä äiti puhui, kun sanoi, että ”on” on englantia, eikä tarkoita samaa kuin suomen kielen on. Miten niin ei? Tunnistinhan sanan. Mitä tarkoittaa toinen kieli? Kun olin jo vähän isompi ja toisista kielistä tietoinen, väitin ymmärtäväni kaikki suomenkielen sanat ja olin ällistynyt siitä, kuinka hel-

posti isä sai minut kiinni ei-yymmärtämisestä. Sittemmin olen oppinut näkemään kuinka kieli rakenteineen jäsentää maailmaa, ja toiset kielet paljastavat, että se mihin minä olen kasvanut ei ole ainoa mahdollisuus. (Ja vasta tässä vaiheessa elämää osaan arvostaa kielioppitietouttani mahdollisuutena ymmärtää sitä tapaa, jolla suomenkieli antaa olemisen ja maailman.) Olen myös oppinut tunnistamaan jotain siitä, kuinka jokaisessa kielessä eläminen on omanlaistaan, kuinka kielen rytmi, sointi, rakenne, puhumisen tavat ja sanavaraston näkökulmat tarjoavat ihmiselle tilan ja kokemisen tavan.

Olen joutunut toteamaan, että jatkuvasta lukemisesta johtuva teksteille altistuminen on myös teksteille alistumista: indoktrinoiva johonkin kasvaminen on jo tapahtunut siinä vaiheessa elämää, kun kriittinen asenne tulee mahdolliseksi. Jo sanottu saa toki näkemään, sinne ja tänne, mutta samalla jo sokeuttaa.



Tekstin julkistaminen on teko, jolla on syynsä ja seurauksensa. Kirjoittamisen kumpuaa yleensä ahdingosta, kyvyttömyydestä pysytellä ulkopuolella ja antaa olla. Kirjoitan vain silloin kun halu sanoa kasvaa vastustamattomaksi, ja aina käy samoin: sanomisen halu paljastaa sanattomuuden. Kun luen, sanat tulevat valmiiksi valittuina, koottuina, ja sitten voin jossain määrin valita miten asennoidun tekstiin. Kun kirjoitan, suu jo auki, sormet näppäimillä, sanat väistävät ja pysyvät piilossa kerta kerralta yhä pitempään (tai ehkä olen kärsimättömämpi tai ehkä olen ryhtynyt kuvittelemaan, että osaan kirjoittaa). Kirjoittamisiani määrittää mykkyyden kokemus. Toki kirjoittajan täytyy kirjoittaa, mutta varsinaisesti tuntuu siltä, että on kyse muusta: tuntumasta, näkemisestä, kuulemisesta. Aina silloin tällöin jokin ajatteluttaa riittävän itsepintaisesti. Jotakin pitää houkutellessa, maanitella, pitää olla kuin ei aikoisikaan kirjoittaa. Ajaa takaa. Suostutella. Kuunnella hiiren hiljaa. Kokeilla taipuisiko tuntuma jo sanoiksi. Vai onko kyse itsen väsyttämisestä ja sanoihin totuttamisesta? On ärsyttävää kokea kokemuksen värittyminen ja muokkautuminen tarinaksi. On vaikea hyväksyä sanojen valikoituminen ja asettuminen pää- ja sivulauseiksi, sillä tuntumat eivät synny sanaluokkiin ja sijamuotoihin vaan jäsentymättömään lihaan.

Olisi niin paljon helpompaa, jos en haluaisi sanoa mitään, sillä hauskinda kirjoittamisessa on kielellä leikkiminen. Nautin tuntumasta kieleen, siitä kuinka kieli lähtee viemään ja saa äänen soimaan. Kieli taivuttaa ja kieputtaa, pilkkoo ja katkoo, sitoo, nivoo ääntä. Kieliääni taipuu ulinasta lukemattomin vivahtein: kirkkaus, heleys, tummuus, käheys, sameus, suhinat ja rahinat, sulkeutumiset, avautumiset, liukumiset ja hyppäykset värähdyttävät kehoa (vaikka ruumiista puhuminen on trendikkäämpää). Äidinkielen musiikillisuus peittyi merkityksiin ja tarkoituksiin, mutta sointi, melodia ja rytmi ovat kielessä koko ajan ja kasvattavat pitämään tietynlaisia äänellisiä ilmiöitä merkityksellisinä. Ja kuitenkin: itsenäisen sanomisen halu on ainoa syy kirjoittaa.

En ole vieläkään tottunut siihen, että minullekin on muotoutunut kirjakieli. (Mua ärsyttää, et mun tekstit tunkee aina samaan kaavaan.) Oma ääni ja puhe-

kieli ovat minussa tavalla, joka saa kirjakielen tuntumaan ulkopuoliselta: kirja-kieli rakentuu ja hioutuu silmille, etsii teksteille ominaisen rytmin ja muodon.

Kokemuksesta tiedän, että myös minun kirjallisissa puheissani rakentuu tekstin tekijyys, mutta sekin houkuttelee leikkimään. Lukijoiden väistämättömiin tulkinnanvapauksiin tuskastuneena mietin silloin tällöin, että olisi vapauttavaa, jos voisin antaa kirjoittajan reilusti kuolla, jättää anonyymien tekstin pitämään itse huolta itsestään – tai rellestämään vapaasti ja vastuuttomasti.

VI

Jokainen tekijä on sidoksissa omaan kehoonsa ja mieleensä, omiin kokemuksiinsa ja omiin taitoihinsa. Kuka tahansa kuluttaja – katsoja, kuulija, kulinaristi, lukija, tiedonhakija, kokija – voi valita maailmanlaajuisilta markkinoilta sen, mikä tuottaa nautintoa ja mikä itseä kiinnostaa tai koskettaa (tai minkä kuluttajana haluaa tulla tunnetuksi tai mihin on varaa). On melko vaivatonta hankkia monipuolisesti herkkuja lautaselleen: markkinoiden yltäkylläisyys tarjoaa loputtomilta vaikuttavat valinnan mahdollisuudet, ja ”media” on ottanut tehtäväkseen toimia ketä tahansa palvelevana laatu- ja trenditietoisena valintaoppaana, sillä herkkujen asiantuntevaksi arvioijaksi kasvaminen vaatii toki aikaa ja vaivaa.

Kuluttajuudesta, mediasta ja julkisuudesta on julkaistu loputtomalta tuntuva määrä tekstejä niiden lisäksi, jotka olen sattunut lukemaan. Siksi on ärsyttävää tunnistaa oman yrityksen haparoivuus: mistä on kyse siinä kaikessa, joka yrittää antaa näkökulman, sanat suuhun ja tunkeutuu väistämättä osaksi elämää?

Olen riittävän vakuuttunut sanomaan yleistäen (lukuisien muiden mukana) yhä uudelleen (jotta en unohtaisi): mikään media ei ole neutraali viestintäväline (tämän näkemyksen välittäminen kuuluu luullakseni suomalaisten peruskoulujen kasvatustehtäviin) vaan yksittäiset viestintävälineet muotoutuvat yhteisöllisesti vaalituiksi julkisiksi paikoiksi (*topos*), joissa vallitsevat tietynlaiset jonakin näkemisen tavat ja ehdot. Viesti ja väline sulautuvat kokonaisuudeksi, joka vaikuttaa.¹³ Ammattitaitoiset tekijät tietävät, miten tuottaa sisältöjä, jotka kiinnostavat, koskettavat tai näyttävät muuten vain hyvältä – tekijät siis oppivat toimimaan asiantuntevasti omaksi rakentuneen välineen tarjoamissa puitteissa. (Tämän kaiken olen mielestäni tunnistanut sekä omissa tekemisissäni että seuraamalla toisia tekijöitä.) Esimerkiksi sanomalehden uutisilla, sisustus- ja ruokajutuilla sekä näyttely-, kirja-, levy- ja konserttiarvioilla saattaa toki olla lukijalle informaatioarvoa, mutta juttujen tavoitteena lienee myös lehdenlukijan jokapäiväisen nautinnon rakentaminen.

¹³ Viestin ja välineen yhteensulautuneisuus tulee ilmi silloin kun kokee ”saman” kahden eri median kautta (esimerkiksi konsertti salissa / televisiotaliointina koettuna). Olen myös kokenut useita kertoja sen, kuinka uusi media vaikuttaa aluksi vivahteettomalta ja rajoittavalta, mutta uudenlaisten merkitsevien erojen lukukyky ja lukunautinto kehittyvät nopeasti. Esimerkiksi ensi kokemukseni verkkolehden parissa paljastivat, kuinka tottunut olin ”lukemaan” artikkeliin lisämerkityksiä siitä, miten se sijaitsee lehdessä, miten se on otsikoitu, onko kuvia ja niin edelleen.

Kuluttajalle kehittyy lukutaito, kyky ymmärtää yksittäisen median puitteissa tavanomaisia erotteluja ja vivahteita. (Tämänkin olen mielestäni kokenut itse – esimerkiksi katsojana, kuulijana, kulinaristina, lukijana ja tiedonhakijana.) Valistuneet kuluttajat kehittävät itselleen medialukutaidon ja kykenevät siten ainakin jossain määrin ymmärtämään miten yksittäiset mediat toimivat. (Vuosi vuodelta valistuneempina kuluttajana olen mielestäni saanut todisteita myös tästä.) Kuluttamisen ja valistuneen kuluttamisen välillä on ero: kuluttajat kokevat ymmärtävänsä ja kykenevät arvioimaan sitä, mitä heille tarjotaan; valistuneet kuluttajat sen sijaan kykenevät ainakin jossain määrin näkemään vaihtoehtoja.

Myös ”tiede” toimii mediana, valistuneiden (tai valistuneimpien?) kuluttajien tiedotusvälineenä, julkisena paikkana, jossa vallitsevat tietynlaiset, tutkimussuuntauksista ja tutkimusasetelmista riippuvaiset jonakin näkemisen ehdot. Arkielämässä tiede on saanut jonkinlaisen ”metamedian” aseman ylimpänä maailmankuvan rakentajana ja tiedon vartijana – tämä ilmenee esimerkiksi tieteen kansanomaistamisena ja vetoamisena tieteellisiin teksteihin ja tieteentekijöiden asiantuntijuuteen. Tämän yhteisöllisesti arvostetun tehtävänsä ohella tieteelliset tekstit (erityisesti humanistisissa tieteissä) toimivat myös kirjallisuuden lajina asianomaisen kielipiirin jäsenille. Miten lukijoiden nautinto rakennetaan tieteellisissä teksteissä? Ilman muuta perustaa kuin oma tuntuma uskaltaudun väittämään, että monet humanististen tieteiden tekstit ohjautuvat journalistisiin piiloperiaattein.

VII

Vuosia sitten tutustuin sanaan *intersubjektiiivinen* ja pohdin, mitä sanalla mahdollaan tarkoittaa. Sanaa oli käytetty lukuisissa teksteissä, joita luin aloitellessani väitöskirjaprojektiani. Sanan merkitys ei auennut asiayhteyden perusteella, eikä sanakirjoistakaan ollut apua, vaikka sana vaikutti niin läpinäkyvältä, merkityksensä paljastavalta: *inter-subjekt-iivinen*. Ihmiset, jotka ymmärsivät, eivät voineet ymmärtää, mitä minä en ymmärtänyt. Ei-ymmärtäminen tuntui huutavan julki aloittelevan tutkijuuteni perustoissa piilevää sivistymättömyyttä. Harrastin tutkivaa kirjoittamista aihepiiristä useiden kuukausien ja yhden pohdiskelevan artikkelin verran (Arho 1998). Opin yhtä ja toista, mutta en kokenut varsinaista valaistumista.

Tutusta sanavalikoimasta on helppo kuvitella tunnistavansa hengenheimolaisen, kun taas itselle vieraat sanat ja ilmaiset jättävät ulkopuolisena ihmettelemään. Suurimman osan aikuista elämäni olen tuntenut itseni ”muuksi”, jos olen joutunut tekemisiin kirjallisesti rakentuneiden akateemisten kielipiirien kanssa. Väitöskirjaprojektin seurauksena koin kuitenkin pääseväni sisälle muutamiin piireihin. Laajennettu lukutaitoni syntyi siten, kun se todennäköisesti yleensä syntyy: lukemalla kyseisen alan kirjallisuutta. Opin, että asianmukainen ymmärtäminen ja kokemus osallisuudesta tietynlaiseen merkitysten maailmaan ovat vain mahdollisuuksia, eivät jokaisen lukemaan oppineen oikeuksia: ymmärrys rakentuu hitaasti lukemalla tieteenalaa perustavia tekstejä. Vähitellen opin tunnistamaan kielipiirille ominaiset lähestymistavat. Näin miten tietynkaltaiset kysymykset kiersivät teksteissä, ja kuinka uudet tekstit kietoutuivat osaksi jo olemassa olevaa arvostettujen

tekstien kokoelmaa. Sain myös kokea, kuinka oppialan sanavarasto tulee lukijalle vähitellen tutuksi: sain itseni useamman kerran kiinni siitä että luin sujuvasti sanoja, joita olin lukenut ennenkin, mutta en sittenkään ymmärtänyt tekstistä juuri mitään. Sain itseni kiinni myös siitä, että toisten teksteistä tutut ilmaisut tunkivat omiin kirjoituksiini, vaikka en halunnut sanoa juuri niin.

Sana ”intersubjektiivinen” ei enää muodosta ongelmaa. Sanan selvittäminen on kuitenkin värittänyt monenlaisia kysymyksiä, joista tuskin pääsen koskaan eroon: koen itseni jatkuvasti haastetuksi pohtimaan jonkinlaiseksi kasvamisen satunnaisuuksia ja niitä ongelmia, joita seuraa erilaisten elämänmuotojen kohtaamisissa. Toisaalta pyrin tiedostamaan, mihin olen kasvanut, ja toisaalta pyrin saamaan jonkinlaisen käsityksen itselle vieraista merkityssuhteista. Tuttu paljastuu vierasta vasten ja vieras hahmottuu vertautumalla tuttuun. Fenomenologiaan perehtyminen on opettanut rentoutumaan: olen opetellut erottamaan sanat ja maailman toisistaan, ja vaikka maailmankuvan purkaminen onnistuu vain pala kerrallaan, tuntuu kuin olisin vapautunut raskaasta taakasta.

Nykyään ymmärrän tavalla jota en aikoinaan osannut kuvitellakaan, kuinka puhujan tai kirjoittajan kulttuuripiiri – esimerkiksi jokin akateeminen tieteenala – tulee ilmi kielessä: kielellisten ilmaisujen outous ja oma kokemus ulkopuolisuudesta vain vihjaavat perustavaa laatua olevien näkemyserojen mahdollisuuteen, mutta sanojen outous ei paljasta eroja eikä niiden laatuja.¹⁴ Ei siis ole kyse vain yksittäisistä teksteistä ja niiden sanavalikoimista, kuten joskus ehkä kuvittelin, vaan eri tavoin rakentuneista merkityssuhteista, todellisuuskäsityksistä, maailmankuvista. Omaa maailmankuvaa voi täydentää aika vaivattomasti ja omaa maailmankuvaa ilmaisevaan kieleen on helppo solauttaa uusia sanoja. Maailman rakentuminen uudenvälisiin merkityssuhteisiin saattaa sen sijaan vaatia vuosien määrätietoisuuden työn. Siksi on sanoja, joiden selvittämisessä sanakirja ei juurikaan auta.

Juuri tässä, haastettuna, sanat väistävät yhä uudelleen ja kirjoittamistani määrittää vetäytyminen ja mykkyuden kokemus. Aloitan yhä uudelleen alusta: hymy, katse, pilkahdus silmissä. Sinä ja minä tässä, yhteinen oleminen. Mikä muu on yhteistä? Järvenranta, tähtitaivas, kevät, kesä, koivut ja kaamos? Koti, kotipaikka, kotimaa? Äiti? Äidinkieli? Kahvihetki, kielipiiri? Kaupungin valot ja äänet, telkkarin kuvat? Päivälehti? Muumikirjat? Musiikki, orkkaharkat? Käden- taidot? Puutarhanhoito, kelvoton lapio, moreenimaa? Samanikäiset lapset, koi- ra, lampaat tai kultakalat? Joskus yhteisiä asioita saa hakea, joskus listaa voisi vaivattomasti jatkaa loputtomiin. Olennaista ei kuitenkaan ole irrallisten sanojen lista tai sanojen synnyttämä harhaanjohtava samuuden vaikutelma, vaan se, kuinka yksittäinen ihminen on sattunut olemaan maailmassa ja maailma ihmisessä. Kuinka maailma on ilmennyt juuri tässä ja tuossa lihassa, kehossa, ruumiissa-mielessä. Kuinka juuri tällaisin tavoin altistunut, herkistynyt ja muotoutunut ihminen kokee maailman – mikä koskettaa, mikä kiinnostaa, mikä tuottaa nautintoa, mikä sattuu, mikä jättää ulkopuolelle ihmettelemään – ja kuinka ihminen (minä, sinä tai joku muu) juuri tällaiseksi kasvaneena on läsnä.

¹⁴ Tässä on kyse ilmiöstä, josta fenomenologiassa (Husserliin viitaten) puhutaan käyttämällä ilmaisua ”ontologinen piiri”. (Ks. esim. Satulehto 1992: 108–109.)

Joku julkistaa jotain (runoja, romaanin, tutkimustekstiä, kuvan, elokuvan, musiikkia) ja joku toinen kokee, että juttu jättää hänet ulkopuoliseksi. Juttu ei vain tunnu hyvältä tai koskettavalta. Se ei tarjoa elämystä tai ymmärtämisen kokemusta, ei viihdytä, ei innosta, ei huvita, ei kiihota, ei kiinnosta. Joku on siis välinpitämätön toisen ihmisen julkistaman tuotoksen suhteen ja saattaa tuntea itsensä jopa petetyksi. Tilanne on tavanomainen, mutta hämmentävä. Yhä uudelleen pohdin: mikä saa yksittäisen ihmisen olettamaan, että juuri hänen pitäisi olla ei-ulkopuolinen (siis sisäpiiriläinen?) ja miten tämä kaikki liittyy trendikkäisiin puheisiin monikulttuurisuudesta? Mikä tekee ulkopuolisuuden kokemuksesta niin haavoittavan?

Tunnistan itsessäni tekijä- ja lukijakokemusten välisen ristiriidan ja ihmettelon: ikään kuin me itse kukin olisimme velvoitettuja tuottamaan tietoja, tuotteita, palveluja ja muita nautintoja toisille (asiakkaille, kuluttajille) ja vapaa-aikana voimme sitten keskittyä vaatimaan toisilta omaa nautintoamme. Ikään kuin ihmiset (anteeksi yleistys) eivät kohtaisi muuten kuin epäsuorasti, toistensa todellisuuksien anonyymeina tuottajina. Ikään kuin ihmiset puhuisivat toisilleen lähinnä tuodakseen julki spontaanin palautteensa, kokemuksensa siitä, että eivät ole saaneet sitä mitä heillä (meillä? minulla?) mielestään oli oikeus elämältä odottaa ja he tuntevat nyt itsensä petetyiksi. Ikään kuin me kaikki olisimme velvoitettuja kirjoittamaan, puhumaan, säveltämään, soittamaan tai jollain muulla tavalla toimimaan niin että kuka tahansa voisi kokea ymmärtävänsä ja saavansa sen, mitä kokee tarvitsevansa. Ikään kuin jokaisella olisi etuoikeus itseä tyydyttävään todellisuuteen.

Epäröin yhä uudelleen, mutta olen sittenkin taipuvainen myöntämään, että yllä kuvaamani kaltainen yhdessä oleminen on julkinen harha – vaikkakin niin tosi ja vakuuttava, että se saa lukemattomat ihmiset (myös minut) harhautumaan yhä uudelleen. Maailmaa ja julkisia maailmankuvia on hämmentävän vaikea erottaa toisistaan. Kenelle tahansa kaupatuista tuotteista nauttiminen synnyttää osallisuuden kokemuksen, mutta koskaan ei voine syntyä yhteiskuntaa, jossa joku ei kokisi itseään sivulliseksi tai ulkopuoliseksi. Onko muuta ratkaisua kuin hyväksyä ulkopuolisuuden kokemus, jolloin jokainen yhteisyyden ja ymmärtämisen kokemus on lahja?

Siksi yritän pitää mielessä (vaikka yhä uudelleen unohdan), että käsitykseni tieteestä julkisena mediana ovat harhaanjohtavia. Julkinen on vain vaikutelmia, yhteisöllisesti tuotettu ja vaalittu vaikutusvaltainen kuva. Julkiset tekstit ja kuvat – kaikessa näkyvyydessään – kätkevät väistämättä sen, mikä ei ole julkista: yksittäisistä omaa elämäänsä elävistä ihmisistä koostuvat tiedeyhteisöt, joiden toimintaa ohjaavat uskomukset, arvot, säännöt, käytännöt, pyrkimykset, ystävyyssuhteet ja valtapelit lienevät osin näkymättömiä myös kulloinkin kyseessä olevan tiedeyhteisön jäsenille. Olennaista on ollut ymmärtää, että tieteelliset tekstit ja tiedeyhteisöt käytäntöineen – samoin kuin esimerkiksi kuunneltavaksi tarjoutuva musiikki ja musiikintekijöiden yhteisöt käytäntöineen – toimivat eri tasoilla, eikä julkistettuun tuotantoon tutustuminen tuo ymmärrystä siitä, min-

käläisin ehdoin tuotanto syntyy.¹⁵ Kun ollaan tekemisissä elävän ihmisen kanssa, ollaan tekemisissä myös yhteisön ja sen näkymättöminä vaikuttavien käytäntöjen kanssa. Kertonee julkisten kuvien voimasta, että kesti vuosia ennen kuin oivalsin tämän kaiken.

Olen myös oppinut tunnistamaan ja joutunut myöntämään itselleni, että toiminnallani on vaikutusta musiikkimaailmassa – siis myös minun toiminnallani, eikä vain niiden, joista julkisesti puhutaan. Olen monen muun näkymättömän musiikintekijän tavoin osallinen siihen, kuinka musiikki ja monet muutkin ilmiöt ovat läsnä tässä maailmassa: olen vuosikymmeniä opettanut musiikkia, sävellän silloin tällöin, kirjoitan musiikin liepeiltä, soitankin joskus. Ei ole samantekevää, mitä teen ja mitä jätän tekemättä, kuinka toimin, kuinka juuri minä olen osa tätä kaikkea. Traditio ruumiillistuu myös minussa ja tulee ilmi minussa – niin kuin kenessä tahansa musiikintekijässä, kussakin omalla tavallaan.¹⁶ Näkyvyyden ja julkisuuden paikallisuus ja hetkittäisyys eivät vähennä kaikessa osallisuudessa uinuvan vastuun määrää. Ja kun vastuuseen on kerran herännyt, sitä on vaikea unohtaa, vaikka joskus täytyykin vain olla ja antaa olla.

IX

Otaksum, että tutkimusyhteisön merkittävyyden kannalta olennaista on ajattelemaan kasvattaminen. Tutkimus tapahtuu aina tutkijassa itsessään, ja ”tutkija itse” on väistämättä epämääräinen, huonosti hallittavissa ja vain osittain tiedostettavissa oleva tutkimusprosessin osa. Olennaista on se, miten tulkitsi- ja ymmärtää ihmisenä olemista (esimerkiksi: minkälainen suhde ihmisellä on kieleen), ja miten hän osaa ottaa itsessä tulkkiutumisen luonteen huomioon. Kokemukseni luku- ja kirjoitustaitoisena ihmisenä elämisestä ovat antaneet perusteita uskoa, että tutkimustekstin muodollinen kontrolli ei takaa mitään muuta kuin sujuvan lukukokemuksen sisäpiiriläiselle – siis henkilölle, joka on kasvanut kyseiseen kielipiiriin ja kyseisiin muotoihin. Otaksum, että tutkimustekstin ”intersubjektivisuus” – ”läpinäkyvyys” – on vaikutelma, joka syntyy retoriikan keinoin. Tavanomaiset muodot ja kielet toimivat toki mainiosti oman aikamme retorisenä kuviostona, vaikuttamisen välineinä ja vakuuttavuuden merkkeinä, mutta tieteellisen diskurssin hallinta ei ole tae.

Epämääräinen ja ei-hallittavissa oleva olisi syytä pitää jatkuvasti esillä sen sijaan että hallitsemattomasta vaiettaisiin. Siksi haluan näyttää, kuinka tieto on kiinni ihmisessä – kenessä tahansa, mutta tässä tapauksessa esimerkinomaisesti minussa.¹⁷ Etsin kirjoittamisen tapoja, jotka jo toisivat ilmi, kuinka ymmärrän

¹⁵ Oili-Helena Yljoen *Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisatio* (2003) antaa kiinnostavan näkökulman tieteentekijöiden yhteisöihin.

¹⁶ On ollut mielenkiintoista tunnistaa, kuinka toisten mielestä olen taidemusiikkikulttuurin edustaja ja siten valtavirtaa, toisten mielestä olen marginaalissa ja työskentelen traditiota vastaan.

¹⁷ Itsen esillä pitäminen omissa teksteissä ei ole nautinto, ja luontevinta olisi kirjoittaa juuri sellaisia ei-kehenkään viittaavia passiivisia väitelauseita, joita olen tottunut lukemaan.

esimerkiksi kielellisten ilmaisujen ja tietämisen suhteen. Kierrän ja piiritän ilmiöitä, jotka olen tunnistanut itsessäni. Tämänkaltaisista syistä olen kiinnostunut sellaisesta ajattelusta, jota on kutsuttu fenomenologiaksi.

Fenomenologian voinee tulkita akateemisissa piireissä hyväksytyksi tutkimusmetodiksi, yhdeksi muiden joukossa. Itselleni fenomenologia on kuitenkin asenne, joka ei istu (tai alistu) tieteelliseen maailmankuvaan, vaan osoittaa toisenlaisia tutkivan ajattelemisen lähtökohtia. (Ei liene sattumaa, että niin monella fenomenologilla on vain vähän viittauksia toisten teksteihin.) En myöskään ole halunnut opiskella esimerkiksi ”puhdasoppiseksi heideggerlaiseksi” vaan olen pyrkinyt oman elämäni lähtökohdista työstämään itselleni soveltuvia tutkimisen ja kirjoittamisen tapoja. Otaksun kuitenkin, että tämäkin ratkaisuni on ”fenomenologinen”.¹⁸

X

Miten tulkita väistävät sanat ja tavoitellun tiedon jatkuva vetäytyminen, mykkyiden kokemus? Näppäimistö, näyttöpäätte ja tekstinkäsittelyohjelma ovat muotoutuneet joustavaksi ja vaivattomasti toimivaksi työympäristöksi, ajattelun apuvälineeksi. Minulla on oma huone. Valo (tai valojen syventämä pimeys) tulee vasemmalta ja houkuttelee kääntämään katseen kaukaisuuteen. Keittiön jääkaappi hurisee etuoikealla. Olosuhteet ovat hyvät, mutta olemisen levollisuus katoaa kirjoittamiseen: ärtymys kihelmöi, hiirikäsi jännittyy, uupumus tulvahtaa ruumiiseen. Vaikeudet tulevat ehkä siitä, että minulla on sekä keho että mieli, tajunta, kehon muisti, kielen taju, mielikuvat ja mielikuvitus. Sanojen kietoutuminen jo jonkinlaisiksi rakentuneisiin eläviin kehoihin ja värjäjäviin mieliin lisää ristiriitojen määrää ahdistavuuteen asti. Kielet ja keho kampailevat merkityksistä, mutta mieli on ilmeisen taipuvainen luottamaan kieleen. Vaalin tuntumaa liikkeeseen, tuntumaa omaan olemiseen ja toisten kanssa toimimiseen. Aloitan yhä uudelleen alusta (ja tällä tavalla tekstit eivät valmistu, ennen kuin on pakko): minkälaisin ehdoin punoutuvat yhdessä olemiset? Tai kuinka saisimme rakennettua tasa-arvoisen, monikulttuurisen, ulossulkemattoman reilun kaupan yhteiskunnan?

Ajan takaa kuin kissa kuumaa puuroa. Tuntuma on minussa, ei tarvita kuin tulkinta: syystä tai toisesta koen vahvasti, että jotkut trendikkäät tutkimussuuntaukset ovat perusasenteeltaan vihamielisiä, ihmisen ja yhdessä olemisen unohtavia. Syytös on vakava, nolo. Olen ehkä jokaista yksittäistä tutkimuksen tekijää kohtaan epäoikeudenmukainen – eihän suinkaan liene kyse vihamielisyydestä vaan tarkoin harkitusta myötämielisyyden puutteesta.¹⁹ Ymmärtämisen kokemukseen tähtäävä analyttinen otteeni ei kuitenkaan hälvennä häiritsevää tuntumaa, vaan jatkan kehän kiertämistä. Tunnistan tutkivien kirjoittamistapojen

¹⁸ En malta olla siteeraamatta: ”One does not always have to insist that what one is doing is phenomenology, but one ought to work phenomenologically, that is, descriptively, creatively – intuitively, and in concretizing manner. Instead of simply applying concepts to all sorts of things, concepts ought to come forward in movements of thought springing from the spirit of language and the power of intuition.” (Gadamer 2001: 113.)

eroja myös omista teksteistäni ja toisten reaktioista niihin. Onko kyse asenteista: kuuntelenko toista ihmistä vai tulkitsenko hänen sanojaan kuin piru raamattua; asetunko dialogiin vai päätänkö toisen ihmisen puolesta, mitä hän tarkoittaa; pyrinkö lyömään merkitykset lukkoon vain sallinko merkitysrakenteiden moninaisuuden, kaleidoskooppimaisen kierron ja jatkuvan liikkeen, hyväksynkö merkitysten henkilö- ja tilannekohtaisuuden? Elävässä elämässä asenteet vaihtuvat tilanteen mukaan, kissanhännänvedosta myötämieliseen yhdessäolemiseen, mutta kirjoittamisen kylkiäisenä tarjoutuu sivullisuus, tarkkailijan näkökulma: kirjoituspöydän ääressä istuvalla (siis myös minulla) on valta antaa asenteiden jämähtää paikoilleen ja olla niin kuin asenteita ei olisikaan.

Ydin, josta saan kiinni vain kiertäen, epäsuorasti ja epävarmasti, on tuttu: olemme kasvaneet eri tavoin. Yhteentörmäyksissä ei välttämättä ole kyse siitä, mistä puhutaan, vaan siitä, kuinka me olemme eläneet: minkälaisissa olosuhteissa olemme kasvaneet, minkälaisissa käytännöissä olemme kouliintuneet, kuinka olemme tottuneet toimimaan. Tämä on lihallisena, aistivana ja muistavana olemista, eikä kehomieltä voi julkistaa, kääntää sanoiksi. Taitamisen ja tietämisen tavat ovat vuosien ja vuosikymmenten kuluessa rakentuneet itseen, ja käyvät kussakin tilanteessa ilmi ehkä vain epämääräisinä (mutta ilmeisen vaikutusvaltaisina) tuntumina. Kirjatieto esiyttämisestä ei riitä silloin, kun keskustellaan elävän ihmisen kanssa.

Musiikin tekemiseen oppiminen on ollut ensisijaisesti tekemällä oppimista ja tekemisen kautta vivahteille herkistymistä: vapaasti tai mallin mukaan, toistaen, muuntaen, muokaten, joskus sattumalta uusiin suuntiin taivuttaen, joskus kärsivällisesti uutta etsien. Saavutetut taidot ovat tietynlaisissa käytännöissä toimimisen taitoja, käsin tekemisen taitoja, materiaalin ja muodon tuntemista. Käsitteellistyminen on kehollista. Tosi ei määriy sanoin. Merkitykset eivät ole valmiina missään (esimerkiksi toisten ihmisten teksteissä). Oman kokemuksen kuunteleminen on kaiken tekemisen perusta. Omassa työssäni olen sisäistänyt musiikkikulttuuriin kuuluvat omalaatuisuudet niin, että muunlainen tekeminen ei tunnu mahdolliselta eikä mielekkäältä, vaikka konteksti olisi toinen. ”Inputin” ja ”outputin” välissä tapahtuu minun elämäni, eikä yksittäisen ihmisen elämä ole julkista (kuin ehkä hetkittäin), tietoista (kuin osin) eikä läpinäkyvää (kuin ehkä itse kunkin kuvitelmissa). Vaikutteet saattavat olla ilmeisiä, mutta epäsuoria, samankaltaisuuksilla leikkiviä, eikä lähdeviitteiden käytössä liene mieltä. Olennaista on variaatio, merkityssuhteiden avoimuus, jatkuva muuntuminen, tulevaisuuden tekeminen tässä ja nyt. Kaikki on hyvin niin kauan kuin oma tietynlaisuus tarjoaa toisille mielihyvää?

XI

Eläköön myös taidekasvatus.

¹⁹ Suhtaudun kuitenkin myötätuntoisesti jokaiseen ihmiseen, joka tuntee tarvetta selkeyttää ajatuksiaan ja vetäytyy sivulliseksi, lukemaan ja kirjoittamaan, tekemään vaihtoehtoisia teorioita niin omasta olemisestaan kuin siitä maailmasta, jonka kokee.

I

Kirjoittamistani leimaa antautuminen sille, että maailman oleminen ei rajaudu selkeästi irti omasta olemisestani. Mitkään aiheet eivät ole valmiina irrallisina kohteina edessäni, ulkopuolellani, vaan kaikessa on kyse omista toiminnallisista ja muuttuvaisista suhteistani maailmaan. Maailma avautuu suhteina, ja vasta näissä suhteissa rakentuu se, mitä itse olen – näin myös kaikki itseilmaisiksi kutsuttu tuo esiin minän ja maailman yhteenpunoutuneisuutta. Koska en kykene punoksen purkamiseen, saan kiinni esille saattamisen arvoisista teemoista vain kysymällä ”miksi kirjoitan”. Omien maailmasuhteideni pohtiminen (1) suuntaa huomioni siihen, mikä herättää halun tiedostaa ja työstää tuntumaani maailmaan, ja toisaalta (2) nostaa esiin keskeisiä yhdessä elämisen kysymyksiä.²⁰

(1) Olennainen osa tutkivaa kirjoittamistani on sellaista itse koetun sanoiksi artikuloimista, joka repii jatkuvasti kahteen suuntaan. Toisaalta sanallistaminen vaatii tiedostavaa herkimistä sille, mikä arkisessa elämisessä on epämääräisinä tuntumina omassa itsessäni. Toisaalta sopivien sanojen valitseminen kaiken jo-sanotun keskellä pakottaa asettamaan omat tuntumat suhteisiin muun kanssa, osaksi laajempaa kulttuurista kokonaisuutta. Olennaista on tuntumille herkimisen ja perspektiiviin asettamisen vuorovaikutus.²¹

Toisten ihmisten tekemiset, yleiset puhumisen tavat tai yhdessä toimimisen käytännöt pistävät silmään häiritsevästi, jos ne ovat ristiriidassa omassa elämisessä rakentuneen tuntumani kanssa. Kokemus kummallisuudesta saattaa olla selkeä, mutta ristiriitatilanteiden ymmärtäminen vaatii usein tarkkanäköistä oman tavanomaisen olemiseni ja totunnaisten toimintatapojeni tutkimista. On ollut palkitsevaa oppia näkemään asioita, joihin en arkisessa olemisessäni kiinnittä mitään huomiota. Huomaamattomien tottumusten ajattelua ja toimintaa suuntaava vaikutus on osoittautunut suureksi.

Sanankäyttö häiritsee, jos se maalaa maailmasta kuvaa, joka ei tunnu vastaavan oman elämisen kautta tarjoutuvaa näkymää. Oma maailmankuvani on kuitenkin niin samaa ja täynnä pimeitä kohtia, että on vaivalloinen työ selvittää, miksi jotkut sanat tuntuvat sopimattomilta. Oman näkymän tarkentaminen on tässä työssä yhtä olennaista kuin vieraiden puhetapojen syiden ja vaikutusten pohtiminen.

Jonkin häiritsevän ilmiön tunnistaminen on ärsyttävää, jos en osaa tehdä asialle mitään. Tällaisissa tilanteissa on kyse totunnaisten otteideni epäsopivuudesta: joudun pysähtymään, pohtimaan toiminta- ja ajattelukaavojani ja koikelemaan uudenlaisia otteita. Suinkaan aina kyse ei ole vain itsestäni, vaan

²⁰ Fenomenologisessa perinteessä ihmisen ja maailman yhteenkietoutuneisuus on tuotu esiin lukuisin eri tavoin – tekstini avauskappaletta kirjoittaessani heijastuspintana toimi Timo Laineen (2003) artikkeli ”Maailman avautumisen syntyperät”.

²¹ Kirjoittaminen on siis tapani houkutellessa ”inspektiivinen” ja ”perspektiivinen” näkemisen tapa vaikuttamaan toisiinsa. (Ks. esim. Varto 2000: 34–42).

lähestymistäni muokanneista ja määrittävistä yhteisöllisistä rakenteista ja käytännöistä. Omia otteitani työstämällä pääsen kiinni ongelmatilanteita synnyttävään kulttuurisiin tapoihin ja tottumuksiin.

(2) Kirjoittamalla haluan osallistua – ottaa vastaan sekä vastuun että vallan vaikuttaa – siihen, millaisiksi ihmisten musiikkisuhteissa vaikuttavat vakiintuneet toimimisen tavat muokkautuvat. Huoleni koskee musiikin parissa toimivien ihmisten ja instituutioiden käytäntöä. Aiheeni nousevat tästä käytännöstä ja käytäntöön paluuseen tähtää myös niiden käsittely.²² Kirjoitan käytännöllisen kokemukseni ohjaamana, eikä tieteellinen maailmankuva siksi voi olla lähestymistäni perusta. Näen tieteellisen toimeliaisuuden osana minua kiinnostavaa tutkimuskenttää – otaksuttavasti hieman samankaltaisesta ulkopuolisen näkökulmasta, josta musiikillista toimintaa tarkastellaan tieteellisissä tutkimuksissa. Ulkopuolisuus on (puolin ja toisin) lähes väistämätöntä, mutta erilaisina yhdessä eläminen on haaste kaikille. Kirjoituksissani pyrin vastaamaan tähän haasteeseen tuomalla esiin tutkivana musiikintekijänä toimimisen erityisyyttä.

Kaikkien kirjoittajien lailla joudun hyväksymään, että tekstieni ymmärrettävyys on viime kädessä kiinni lukijan kokemustodellisuudesta. Lukuisia kertoja olen huomannut, kuinka ymmärtämisen kokemus syntyy tekstidiskurssien ohjaamalla lukijalla ja musiikintekemisen käytännöissä toimivalla lukijalla aivan eri tavoin. Itselle tutusta taustasta nouseva kirjoitus solahtaa helposti osaksi aiemmin omaksuttua – mutta tämä ei ole ainoa tapa kasvattaa ymmärtämystä.

||

Kuinka usein tartunkaan asioihin – tai jätän tarttumatta – sen mukaisesti, millä ne spontaanisti tuntuvat. Tavanomaisissa arkielämän tilanteissa *tuntuminen* osoittaa ja ohjaa, varoittaa, innostaa, estää tai pakottaa toimimaan, esimerkiksi ajattelemaan. Saatan selailta kirjastossa lukemattomia nuottivihkoja, mutta lainata vain yhden – koska juuri se *tuntuu* kiinnostavalta. Kirjoituksiini valikoituu aiheiksi asioita, jotka ovat syystä tai toisesta *tuntuneet* selvittelyä vaativilta. Soittamisen hetkessä spontaani *tuntuminen* on parhaimmillaan kaikki kaikessa, kun taju itsen ja maailman, subjektin ja objektin, minun ja musiikin välisestä rajasta lähes katoaa.

Tuntumani antaa kulloisenkin olemiseni laadut, enkä siksi yleensä ”suhtaudu” siihen mitenkään: en kysele sen syntyä, en kyseenalaista sen paikkansapitävyyttä, en salpaa reaktioitani. Joskus haluan toki kontrolloida kokemusteni laatuja näkymistä ulospäin, mutta toisinaan jopa kannustan itseäni välittömään reagointiin, onhan spontaanisuus ilmiselvästi vallitseva kulttuurinen arvo.²³ Esimerkiksi asiantuntijatehtävissä spontaanit tuntemukset ovat ratkaisevassa

²² Suomalaisissa taideyliopistoissa käyty keskustelu ”taiteellisesta tutkimuksesta” on nostanut näkyville monia omasta työskentelystäni tuttuja ilmiöitä – ja paljon muutakin tilannettani selkiyttävää. Ks. esim. Kiljunen & Hannula 2001.

²³ Esimerkiksi musiikkikritiikeissä spontaanisuus tuodaan jatkuvasti esiin kyseenalaistamattomana ihanteena. Myös monet televisio-ohjelmat, radio-ohjelmat ja lehtikuvat kertovat ihmisten halukkuudesta asettua toisten ihmisten spontaanien reaktioiden todistajiksi.

osassa: musiikkioppilaitosten tutkintolautakunnissa esitän näkemykseni pohtimatta, välittömästi kuultujen esitysten jälkeen. (Musiikin alalla tämä on tapana korkeimpia akateemisia tutkintoja myöten.) Harkintaa ei tarvita, kun oma kokemukseni tuntuu suoraan ja vastaansanomattomasti osoittavan asian oikean laidan. Tuntumani asettuu mittapuuksi, jonka avulla esitysten arviointi tapahtuu.²⁴ Vasta asiantuntemukseni rajoilla – silloin, kun en osakaan tunnistaa esityksessä olennaisia laatuja ja vivahteita tai arvottaa niitä asianmukaisesti – joudun pohittamaan suhtautumistani spontaaneihin arvokokemuksiini.

Yleinen tapa ymmärtää spontaanisuus sensuroimattomana oman itsen ilmaisemisena on osin harhaanjohtava. Yleensä reagoin spontaanisti kulttuuripiirini totunnaisten käytäntöjen ja tavanomaisten puhetapojen mukaisesti, ja vasta myöhemmin minulle muodostuu oman kokemushistoriani läpi suodattuneita näkemyksiä tapahtuneesta.²⁵ Oma välitön kokemukseni on kuitenkin aina vakuuttava – riippumatta siitä, missä määrin tavanomaiset kulttuuriset tulkinnat ovat vaikuttaneet kokemuksen laatuihin. Kuulinhan kaiken omin korvin, näin omin silmin, tunsin omassa kehossani. Spontaanin kokemuksen todistusvoima on usein niin suuri, että toimin sen ohjaamana – ja tulen samalla paljastaneeksi sellaisiakin eroja itseni ja muiden ihmisten välillä, jotka sovinnaisuus ehkä vaatisi peittämään. Kokemusten erot tulkkautuvat ihmisten välisissä suhteissa milloin miksikin ja rakentavat usein vastakkainasetteluja: elitisti/kaikkiruokainen, ammattilainen/harrastelija, ennakkoluuloinen/avomielinen, suostuvainen/torjuva – ja niin edelleen, loputtoman tuntuisesti.

Suhde kokemiseen muuttuu olennaisesti, jos kykenen tiedostamaan, kuinka kokemushorisonttini (tai joku sen yksittäinen rakennetekijä) on vaikuttanut ilmiöiden tulkkautumiseen. Spontaanien tulkintojeni tiedostaminen, kyseenalaistaminen ja uudelleenarviointi nostaa esiin kohdallisia kysymyksiä siitä, mitä voin ja mitä haluan olla, miten osaan ja miten minun olisi viisasta toimia. Kokemushetkiä värittävien tuntemusten jälkikäteinen uudelleenarviointi rakentaa itsenäisempää, vastuullisempaa elämisen tapaa. Tulkintani eivät kuitenkaan koskaan lakkaa kertomasta kulttuurisesta taustastani.

Kokemusten muuttuvaisuus on hämmentävää. Ihastumisen, kammoksumisen, ei-tajuamisen tai ymmärtämisen kokemus täyttää kehon ja mielen yhdessä hetkessä, mutta myöhemmin sama –esimerkiksi jokin musiikki tai kirjallinen teksti – saattaa tuntua aivan toiselta. Muistot kokemusten muuttumisesta kylvävät spontaaniin vakuuttuneisuuteen epävarmuuden siemenen: olisiko kokemus kuitenkin ollut toisenlainen, jos tuntisin paremmin sitä tai tätä musiikkia, jos olisin lukenut tuon tai tämän kirjan, jos olisin nähnyt ja kuullut toisenlaisia asioita? Ohitinko kuitenkin merkityksettömänä jotakin olennaista?

²⁴ Pitkä harkinta-aika, joka esimerkiksi tutkimustekstien arvioinnissa on mahdollinen, ei tietenkään sellaisenaan vielä kyseenalaista spontaanin kokemuksen valta-asemaa – tämä kun vaatii aina erityistä asennetta, jonka voi olla myös ottamatta.

²⁵ Muun muassa Lauri Rauhalan kirja *Ihminen kulttuurissa – kulttuuri ihmisessä* (2005) on selkiyttänyt käsitystäni ihmisen ja kulttuurin vuorovaikutteisesta toisiinsa kietoutuneisuudesta.

On ollut innostavaa huomata, että kykenen jossain määrin hallitsemaan muuttumistani. Musiikillisia tai kirjallisia haasteitani valikoimalla voin aktiivisesti vaikuttaa siihen, millaisiksi herkkyyteni, näkökulmani ja otteeni muodostuvat. Tuntuman jalostuminen on hidasta ja suurimmalta osin huomaamatonta. Jälkikäteen mieleen palaavat lähinnä käännekohtat, tietoiset oivalluksen hetket. (Jatkossa oivallusten muistaminen auttaa palaamaan kerran saavuttamaani ymmärrykseen ja taitoon sekä niiden avaamaan kokemukseen.) Voin oppia kokemaan toisin sen, mikä aluksi herättää vastareaktioita, jos olen valmis ohittamaan torjunnan ja näkemään paljon vaivaa. Aktiivinen, toiminnallinen suhde vastenmieliseltä tuntuvaan muokkaa usein itseäni ja paljastaa kohdetta aivan uudella tavalla. Uudenlaisen tuntuman rakentumisessa ratkaisevaa on kokemukseni kuunteleminen, uudenlaisen herkistymisen aktiivinen etsiminen, ja toistuva toiminnallinen kontakti itselleni outoon.

Tuntumani maailman tapahtumiseen syntyy sen myötä, kun käsittelykykyäni ylittävä kokemusvuo suodattuu ymmärrettävämmäksi. Esimerkiksi kuunnellesani aivan uutta kompleksista musiikkia äänet tulkkiutuvat kokemushorisontini tarjoamien mahdollisuuksien puitteissa, jolloin suuri osa kokemushetkeen liittyvästä kokemisesta putoaa ”merkityksettömänä” pois.²⁶ Kuitenkin myös se, mikä ei juuri nyt tulkkiudu ymmärrettäväksi tai merkitykselliseksi osaksi kokemusta, tuntuu epämääräisenä vastuksena, häiritsevänä seikkana, outoutena. Kokemukseni saattaa sisältää pimeitä kohtia ja epäselviä reuna-alueita, joiden olemassaolo ja merkitys paljastuvat selkeämmin vasta pyrkiessäni tiedostamaan kokemukseni laatuja. Otaksun kuitenkin, että ei-tulkkiutuneella on minuun aina suuri huomaamaton vaikutus – tuntuu mahdottomalta päästä kokonaan eroon yllättävästä, arvoituksellisesta ja hallitsemattomasta.

|||

Musiikin tohtorin tutkintoa suorittaessani ja myöhemmin suuntautuessani uuteen suomalaiseen pianomusiikkiin työskentelin sellaisen musiikin parissa, joka kiinnostavuudestaan huolimatta oli outoa ja vierasta – häiritsevällä, selvittelyyn houkuttelevalla tavalla. Ehkä juuri vierauden, ongelmallisuuden, epäilyttävyyden, jopa vastenmielisyyden tuntemukset pysäyttivät pohtimaan tilannettani: Miltä tuo vieras musiikki mahtaisikaan tuntua, jos sen soittaminen sujuisi? Jos tuntisin jokaisen sävelen, jos osaisin erottaa olennaisen? Jos musiikki ei olisikaan vierasta vaan tuttua?

Kun otan mittaa jostakin itselleni uudesta, otan samalla mittaa itsestäni uudella tavalla. Tunnustelen omia mahdollisuuksiani, yritän saada otetta sellaisesta mistä en vielä tiedä, taitaa sellaista mitä en vielä osaa, kokea tavoilla, jotka ovat vielä vieraita. Tartun toimeen kokonaisvaltaisesti, erilaisia toiminnallisia otteita

²⁶ Erityisesti tämä on tullut esiin uutta musiikkia kohdatessani, mutta aivan ilmeisesti suodattumista tapahtuu jatkuvasti: ilman poispuodottamista ja ”oleelliseen” suuntautumista kokeminen olisi liiallisessa rikkaudessaan täysin kaoottista ja ihmisen toimintakyvytön. Muun muassa A. R. Lurijan (1996) klassikkokokertomus ”suurmuistajasta” havainnollistaa, kuinka tärkeä informaation suodattamisen kyky ihmiselle on.

tavoitellen ja tulkintojani koetellen, haastaen kehollisen herkkyyteni ja vakiintuneet käsitykseni joskus hyvinkin radikaalilla tavalla. Esimerkiksi ”laajennettu piano”²⁷, ”preparoitu piano”²⁸, ”vahvistettu piano”²⁹, soitinteatteri, harvinaiset kokoonpanot, ääninauhan kanssa musisointi ja äänitteiden tekeminen ovat toimineet haastavina vastuksina. Uuteen perehtymisen vaikutukset itseäni ovat lopulta koskeneet koko maailmassa olemisen tapaani ja kaikkia olemassaoloni ulottuvuuksia.

Itselleni uusi musiikki tuntuu usein spontaanisti vain yllättävältä, poikkeukselliselta, oudolta ja epäselvältä. Tarjolla oleva ei aukea välittömästi, vaan uuden rinnalla tuttu saattaa vaikuttaa paljon vivahteikkaammalta, moniulotteisemmalta ja syvällisemmältä. Laajemmat maisemat, joita outo voisi minulle avata, eivät yleensä ole etukäteen nähtävissä eivätkä välittömästi omaksuttavissa. Tästä huolimatta katseeni tuntuu toistuvasti hakeutuvan ymmärrykseni ja taitoni rajoille. Itselleni uusia asioita luotaavat projektit ovat kiehtoneet siitä asti, kun tunnistin niiden muutosta aiheuttavan voiman – sen, että uuden sisäistäminen muuttaa tuntumaa myös kaikkeen aiemmin omaksumaani, avaa uusia näköaloja itseäni ja maailmaan ja suuntaa huomioni siihen, mitä en vielä ole (tehnyt). Samalla, kun outo on tullut tutummaksi, outouden kokemisesta on tullut entistä tärkeämpää ja tavoiteltavampaa.

Suhteessani uuteen on ratkaisevaa, oletanko itseni sellaiseksi kokijaksi, jolle uusi näyttäytyy ”omana itsenään” – vai lähdenkö pohtimaan, missä määrin oma kokeneisuuteni mahdollistaa kohdallisen tulkinnan, missä määrin ehkä johtaa harhaan, sokeuttaa tai vääristää. Usein, jos musiikki ei vastaakaan odotuksiani, jotka ovat mielestäni relevantteja ja oikeutettuja, koen musiikissa olevan jotakin vikaa. Vaikka sitten suostuisinkin kyseenalaistamaan kokemukseni, saattaa tilanne ensialkuun tuntua loukkaavalta, mitätöivältä ja vastenmieliseltä. Joskus on hämmästyttävän vaikea ymmärtää negatiivisten tuntemusten syntyä tavalla, joka paljastaisi miten minun kulloiseenkin kokemukseeni kannattaa suhtautua: uskoako kokemukseen vai pyrkiäkö ottamaan etäisyyttä.³⁰ Juuri tämän kaltaisissa vaikeissa tilanteissa pysyttely on kuitenkin keskeistä, sillä se mahdollistaa ennakkoluulojen ja puolustusreaktioiden tunnistamisen ja siten ehkä avoimeman kohtaamisen tulevaisuudessa. Uuden ja oudon tulkkiutuminen tapahtuu vähitellen ja vaatii usein päättäväistä pidättäytymistä nopeista ratkaisuista, avoimena pysyttelyä, oivallusten odottamista, palaamista aina uudestaan siihen, mikä herättää torjuntaa.

²⁷ Engl. *extended piano*: pianoidiomi, johon kuuluu soittaminen koskettimiston lisäksi myös suoraan soittimen kieliltä.

²⁸ Engl. *prepared piano*: pianoidiomi, johon kuuluu soittimen äänen muokkaaminen työntämällä kielten väliin muun muassa ruuveja, pultteja, kumin- ja muovipalasia.

²⁹ Engl. *amplified piano*: pianoidiomi, johon kuuluu soittimen äänen sähköinen vahvistaminen mikrofonien, vahvistimen ja kaiuttimien avulla.

³⁰ Negatiiviseen kokemukseen suhtautuminen on helpompaa esimerkiksi silloin, kun huomaan, että pettymys musiikkiin syntyi jostakin musiikinulkoisesta syystä, tai kun oivallan, mistä musiikin piirteistä pettymykseni johtui.

IV

Muusikkouteni haltuunoton voi ajatella tapahtuneen kahdella tasolla. Välittömän, yksityisen musiikkisuhteeni kannalta olennaista on ollut hidas itsessä ymmärtäminen: tietyllä tavalla sisäänpäin kääntyvä mielen ja kehon kuuntelu, liikkeiden ja sointien sidosten tunnustelu, ajattelun ja toiminnan yhdessäpitäminen, läsnäolon ja tekemisen yhteyden vaaliminen.³¹ Toisaalta pianistiksi kasvamisessa on ollut kyse musiikin esittäjän rooliin sovittautumisesta ja tämän roolin sisäistämisestä. Esittäjän roolissa suuntaudun ulospäin ja arvioin tekemisiäni kuulijoiden ja katselijoiden asemaan asettuen. Tässä mielessä soittaminen on ollut kiehtova tapa tutkia itseä ikään kuin ulkopuolisin, etäämpää katsovin silmin.

Musiikillinen itsetarkkailuni tapahtuu tarkoitukseltaan ja painoarvoltaan vaihtelevista mielenisäisistä positioista, ”yleisönäkökulmista”, joihin kykenen asettumaan.³² Esimerkkejä voisi mainita lukuisia: (1) Ammattimaisessa musiikin esittämisen taidossa olennaista on itsen tarkkailu muusikko- ja pedagogikollegoiden edustaman toimintayhteisön näkökulmasta. (2) Monilukuiset pianistina esiintymisen kokemukset mahdollistavat kenen tahansa konsertissakävijän asemaan asettumisen. Tähän positioon asettumista pidetään yleensä velvollisuutena, jota ei parane laiminlyödä.³³ (3) Soittavan itseni arvioiminen nuottien kirjoittajan näkökulmasta tuntuu usein mielekkäältä, vaikka tarkkailukulmani onkin oman mieleni kehitelmä, jonka suhde todellisiin säveltäjiin vaihtelee. (4) Television, lehdistön ja radion tarjoamat ihmisenä olemisen mallit ovat olleet lapsesta asti elämässäni läsnä. Tämän väistämättömänä seurauksena on, että itsen katsomisesta yleisjulkisuuden kriteerien läpi on muodostunut yksi olemiseni osa (jolle en kuitenkaan haluaisi antaa valtaa).

Olen havahtunut ajattelemaan, että vallitseva kulttuurinen tapa tarkkailla itseä toisten asemaan asettumalla voi haitata ihmiselle tärkeää kykyä kuunnella omaa olemista – omaa kehoa, tajuntaa, elämäntilannetta, tässä ja nyt. Kokeukseni on, että normatiivinen ”kuka tahansa” vaatii hiomaan taitoja – esimerkiksi muodinmukaista retoriikkaa, oman osaamisen tuotteistamista, verkostoitumista, ulospäin suuntautumista, kehollisten viestien hallintaa – jotka saattavat helposti peittää olennaisen tyhjään toimeliaisuuteen ja lörpöttelyyn.³⁴ Yleisönäkökulmien paljastama tieto siitä, kuinka missäkin tilanteessa tulee toimia, on aina eri asia kuin omaan herkistyneisyyteen ankkuroituva vakuuttuneisuus. Ongelma kuitenkin on, että sisäistyessään ulkopuolisen tarkkailijan näkökulma

³¹ Sanakäänteet, jotka tässä tuntuvat osuvilta, muistuttavat kovasti Timo Klemolan (2004) kuvauksia itäisiin perinteisiin ankkuroituvista liikkeen harjoittamisen taidoista. Otaksun tämän johtuvan siitä, että muusikkouteni on rakentunut soittaen, tavalla, jossa oman liikkeen harjoittaminen on keskeistä.

³² Pertti Julkusen (2005: 246–361) ”minuuden teatteriseuruetta” koskevat tarkastelut ovat olleet inspiroivia.

³³ ”Tavallisen ihmisen” saama normatiivinen asema lienee ajallemme tyypillisimpiä ja eniten pohdittuja ilmiöitä.

³⁴ Sanavalinnat pyrkivät tuomaan esiin Martin Heideggerin (2000: mm. § 27, § 35–38) vaikutusta tämän kokemukseni muotoutumiseen.

alkaa synnyttää omanlaistaan vakuuttuneisuuden kokemusta, eikä eroa lopulta olekaan enää helppo tunnistaa.

Myös tutkivassa kirjoittamisessa vaalitaan vakiintuneita ulkopuolelta katsomisen tapoja, erityisesti jaettavuuteen ja ymmärrettävyyteen vedoten. Äänekäimpien vastalauseiden perusteella voisi ajatella, että tutkiva kirjoittaminen on mahdollista vain sellaisen todellisuuden tuottamisena ja ylläpitämisenä, joka voi avautua kenelle tahansa lukutaitoiselle.³⁵ Kun tutkivana musiikintekijänä artikuloin kokemaani sanoiksi, aiheet nousevat toiminnallisesta elämänkäytännöstäni, tekemisen prosessit kietoutuvat ajatteluun ja kehollinen tuntumani on aina ratkaisevassa asemassa. Hitaat ja vaivalloiset kirjoitusprosessit paljastavat omia totunnaisuuksiani ja avaavat uusia näkemisen ja kokemisen tapoja. Kirjoittamalla mittailen tuntumiani, piiritän niitä sanoilla, ja palasen sieltä täältä onnistun joskus vangitsemaan tekstiin. Kuka tahansa ei voi päästä saaliista osalliseksi, mutta joku aina voi. Jaettavuuden ja ymmärrettävyyden olennaiseksi ehdoksi on osoittautunut jaetun elämänmuodon, tavalla tai toisella yhteisen toiminnallisen ja kokemuksellisen kentän tarjoama perusta. (Vrt. esim. Vadén 2004: 49; Varto 2002: 49–50.)

V

Sibelius-Akatemia on erityisesti yliopistoksi muuttumisensa jälkeen tarjonnut myös tutkimuksen tekemiseen koulivaa opetusta. Tehdyt ratkaisut ovat edistäneet pikemminkin sujuvaa osallistumista tieteen instituutioihin ja keskusteluihin kuin erityisen tutkivan musiikintekijyyden kehittymistä.³⁶ Kun valtaosa tutkijoista on alunperin koulutettu musiikintekijöiksi, on tutkimustoiminnalla kuitenkin monia erityispiirteitä. Näiden piirteiden ymmärtäminen ja artikulointi olisi nähdäkseni oleellista riippumatta siitä, millainen suhde tutkimuksilla on tiedeyliopistojen vakiinnuttamiin malleihin. Olen kokenut voimavarojen vajaa-käytöksi sen, että musiikintekemisen kokemuksiin ankkuroituvan tutkimuksen edistäminen on jäänyt yksittäisten yritysten varaan.

Muutaman kerran olen saanut olla mukana erityislaatunsa tunnistavien ja kokemuksellisen tietämyksensä vakavasti ottavien tutkivien musiikintekijöiden tapaamisissa, joissa yhteinen on vasta mahdollisuutena, tunnustelun kohteena, hapuilevina ehdotuksina, epämääräisinä aavistuksina. Satunnaisinakin tapaamiset ovat toimineet silmiä avaavina. Olen saanut kokea, kuinka keskustelevan yhteisön muodostuminen auttaa ymmärtämään tutkivan musiikintekijyyden mahdollisuuksia ja rajoituksia. Yhdessä keskustelemalla tutkimushankkeiden omalaatuisuuskin on vähitellen alkanut pukeutua sanoiksi.

Monissa muissa yhteyksissä olen kuitenkin huomannut, että kokemuksellisen tietämykseni vakavasti ottaminen koetaan hankalaksi keskustelun lähtökohdaksi.³⁷ Siellä täällä olen kohdannut ajatuksen (joskus avoimesti ilmaistuna, joskus

³⁵ Ajattelen esimerkiksi eräitä Riitta Nelimarkan (2000) väitöksen kirjoittamia kannanottoja.

³⁶ Keskeiset valinnat ovat koskeneet esimerkiksi koulutuslinjoja, koulutuksen sisältöjä, virkojen pätevyyssehtoja, arviointiperusteita ja julkaisupolitiikkaa.

taustalle häivyttynä) musiikintekijöiden vihkimisestä tieteellisiin diskursseihin keskustelemisen helpottamiseksi. Dialogiin pyrkiminen eliminoimalla hankalaksi koettu erilaisuus on kuitenkin tavoitteena ristiriitainen: keskustelemisen mielekkyyttä syntyy juuri osapuolten erilaisuudesta. Musiikintekijöiden elämäntätöön liittyvät kysymykset (tai vastaukset) eivät pääse keskustelussa esiin, jos kokemuksellinen tietämys ohitetaan tai sen relevanssi kielletään. Tällaisissa olosuhteissa oman tietämykseni puolustaminen johtaa joskus ideologisen asemasodan partaalle.

Kulttuurierot vakavasti ottavassa keskustelussa on olennaista tuoda esiin se, millaisiin käytäntöihin itse kukin on kasvanut, millaisia normeja sisäistänyt, millaisesta yhteisöllisyydestä hurmaantunut, millaiseen yksilönä olemiseen totunut. Tällaisessa keskustelussa erilainen oleminen voi tulla esiin kokonaisena, todellisena ja vakuuttavana – sellaisena, jota ei voi oikopäätä ryhtyä muokkaamaan omien arvojen mukaiseksi tai sysätä syrjään epärelevanttina. Toimintapiirien rajoja ylittävissä keskustelussa tapahtuu väistämättä jatkuvaa väärinymmärtämistä.³⁸ On piittaamatonta, jopa väkivaltaista, jos arkisia virhetulkintoja oikovaan tasa-arvoiseen, kulttuurierot tunnustavaan keskusteluun ei tarjoudu jatkuvasti mahdollisuuksia. (Vrt. Hannula 2001.) Taideyliopistoissa tekemisen ja tutkimisen kulttuurit punoutuvat toisiinsa, ja esimerkiksi tutkivassa musiikintekijässä punos on sisään rakentuneena.³⁹ Sibeliuksen Akatemialla on keskeinen merkitys sille, pääseekö musiikin tekemisen näkökulma tutkimuksellisissa keskusteluissa esille painokkaasti ja oman olemuksensa mukaisena. Oleellista olisi tukea musiikin tekemisessä syntyvän tietämyksen esille saattamista, tutkivien musiikintekijöiden yhteisön muodostumista ja avoimia, monikulttuurisia keskusteluja.

VI

Musiikkipedagogisessa työssä kysymys yksittäisen ihmisen ja yhteisön normien suhteesta tulee esiin jatkuvasti ja monin tavoin. Esimerkiksi pianotunneilla musiikintekijöiden yhteisössä elävät toimintakaavat, mallit ja arvot saavat konkreettisesti käsiteltävän muodon henkilöityessään opettajaan. Kahdenkeskinen opetustilanne mahdollistaa aidon dialogin, jossa vallitsevaa kulttuuria ja suhdetta siihen voidaan käsitellä. Henkilökohtaiseen kohtaamiseen latautuukin paljon, eikä kahdenvälisen kanssakäymisen merkitystä vähennä se, että nykyisin lähes

³⁷ Tiedeperinteeseen kasvaminen näyttää tarjoavan mahdollisuuden asettua asemaan, josta muita toimintayhteisöjä voi kritisoida tutkimustiedon nojalla sivuttaen sekä humanististen tieteiden spekulatiivinen perusluonne että kokemukselliseen tietämykseen perustuvat näkemykset.

³⁸ Väärinymmärtämiset ovat opettaneet katsomaan yksittäisten ihmisten välille aukeavien erimielisyyksien yli siihen, millaisiin perinteisiin osapuolet ovat kasvaneet.

³⁹ Tämä on yksi syy siihen, miksi puhe ”taiteen ja tieteen vuorovaikutuksesta” ei kuvaa taideyliopistojen tai tutkivien musiikintekijöiden todellisuutta kovinkaan osuvasti.

kaikille on tarjolla monenlaisia mestareita, monenlaista taitavuutta, monenlaisia ihanteita ja arvoja.

Opettajana olen pianotunneilla läsnä näkyvänä ja persoonallisena vallan lähteenä, auktoriteettina, ja arvojeni täytyy siksi näkyä ja kuulua – jo pelkätään siksi, että niitä täytyy voida koetella. Omaa kokeneisuuttani esiin tuoden sekä omia näkemyksiäni ja toimintatapojani selittäen ja perustellen voin tehdä musiikintekemisen kulttuurisia normeja ymmärrettäväksi ja mahdollistaa oppilaalle omakohtaiset vapauttavat oivallukset (vrt. Ojakangas 2001: 54). Aito läsnäoloni kokonaisena, kokeneempana ihmisenä on kaiken muun perusta (vrt. Varto 2007; Vuorikoski & Kiilakoski 2005). Hetket, jolloin kohtaaminen onnistuu aidosti ja avoimesti, tuovat erityisen selvästi näkyville kasvatukseen liittyvän vallan ja vastuun, ja ovat siten oppimisen paikkoja aina myös itselleni.

Olen sortunut myös virheisiin ja joutunut huomaamaan, kuinka kaikkein hyväntahtoisinkin kulttuuriin kasvattamisen yritys voi tuottaa loputtomasti ahdistusta: ulkopuolisuuden, juurettomuuden, riittämättömyyden, turhautumisen, hyväksikäytön tai manipuloiduksi joutumisen kokemuksia.⁴⁰ Yhteisöön kasvattamisen kokemus värityy negatiiviseksi, jos tarvittavaa liikkumavaraa ei löydy siinä, kuinka oma tekeminen voi asettua osaksi yhteistä kenttää. Jos opetettavien toimintatapojen noudattaminen ja tuotosten ”oikeanlaiset” piirteet muodostuvat liian tärkeiksi tai jos kontrolli on liian systemaattista, ilmapiiri voi muodostua ahdistavaksi. Laajempi liikkumavara päästää esiin aloittelijan oman senhetkisen ymmärryksen. Hän ohjautuu arvioimaan itse tekemisiään ja tavoitteitaan. Tarkoittamani liikkumavara ei siis ole mikään neutraali tila, jossa voi tehdä mitä tahansa, vaan kriittisen (itse)ymmärryksen kehittymiselle välttämätön suoja-alue. Riittävä liikkumavara kasvattaa aktiiviseen ja vastuulliseen maailmassaolemiseen, ja on siksi erityisen tärkeä nuorille ja aloittelijoille, mutta myös kaikille uusiutumisesta kiinnostuneille.

Musiikillinen perinne on kuitenkin aina läsnä myös mukautumisen paineena. Musiikkioppilaitoksissa pinnan alla kytevät oletukset ja odotukset, ajattelun kaavat ja vakiintuneet tulkinnat ohjaavat toimintaa huomaamattomasti, mutta usein varsin voimakkaasti. Julkisesti esitetyjen pyrkimysten lisäksi toimintaan vaikuttavat syvältä perinteestä nousevat (joskus tiedostamattomat, joskus vaietutkin) mukautumisen vaatimukset, jotka oppilaitosten arjessa vetäytyvät taustalle, lähes näkymättömiin. Ne saattavat ilmetä puheissa vain ei-tarkoitettuina tai piilotettuina viesteinä, tai tulla esiin puheiden ja toiminnan ristiriitoina. Mukautumisen paine syntyy yhteisön halusta vaalia omaa kulttuuriaan, ja se tuntuukin ilmenevän sitä voimakkaampana mitä uhatummasta kulttuurimuodosta on kyse. Vaikka paine saattaa tulla koetuksi epämiellyttävänä, se on alkuperältään yhteisöä rakentava ja suojaava voima. Kasvatustyössä on olennaista erottaa mukautumisen paineen positiiviset, kulttuuria ylläpitävät ja suojaavat muodot ahdistavista ja tuhoavalla tavalla liikkumavaraa kaventavista muodoista.

⁴⁰ Musiikkioppilaitoksissa tämä ahdistus on aina läsnä yhtenä työstämisen kohteena, mutta kirjallisuudessa sitä on kuvattu ilmeisen vähän. Kimmo Lehtosen (2001; 2004) musiikkipedagogiikkaa käsittelevät tekstit ovat täyttäneet tätä aukkoa.

Opettaessani joudun jatkuvasti kamppailemaan muun muassa seuraavien tasa-päistävien, yhdenmukaistavien ja passivoivien paineiden kanssa:

(1) Havahdun toistuvasti epämukavaan tunteeseen siitä, että musiikilliseen kasvatustyöhön kohdistuu tehokkuuden odotuksia, joiden täyttämiseen en oikeastaan haluaisi ryhtyä. Kasvatettavien kanssa työskentely vaatii aikaa, tilaa ja avoimuutta, mutta ympäristö tuntuu ahneena odottavan ”tuloksia”. Ikään kuin pianotunneilla pitäisi pikavauhtia syntyä normien mukaisia esiintyjiä, säestäjiä ja tutuilla lauluilla viihdyttäjiä, kysyntää tyydyttämään. Tehokkuuden liiallinen korostuminen saattaa houkutella esimerkiksi pakottamiseen, jatkuvaan kontrolloimiseen, epäsuoraan houkutteluun ja lahjontaan, suoranaiseen kiristämiseen tai oman opetuksen oppisisältöjen ulkopuolelle jäävästä vaikenemiseen – sellaiseen manipuloivaan kasvatukseen, jota myös kouluissa, kodeissa, urheilu- ja taitoharrastuksissa ja yliopistoissa toisinaan harrastetaan.

Paine sitoutua tehokkuuden vaatimuksiin saattaa ilmetä hyvinkin huomaamattomalla tavalla. Esimerkiksi laajan liikkumavaran salliminen, opiskelijalle tarpeellisilla sivupoluilla viipyily tai vallitsevien käytäntöjen negatiivisten seurausten esiintuominen saattavat vaikuttaa kyseenalaisilta ja asiaankuulumattomilta – ikään kuin yrityksiltä estää koulutustehdasta toimimasta tehokkaasti.⁴¹ Toimiminen ”samaan hiileen puhaltaen” suosii yhdenmukaista, vakioitua ja normaalia – ja saattaa peittää arvon, joka toisin toimimisella on jatkuvasti uudistuvassa kulttuurissa. Pelkkä hegemonisten toimintatapojen tehokas välittäminen ei riitä kasvatukseksi, vaan tarvitaan myös tilaa ja persoonakohtaista ohjausta tietojen ja taitojen omakohtaiseen haltuunottoon (vrt. Varto 2007). Elämäntaidon ei voi olettaa kasvavan pelkästään irrallista osaamista tai tietoa kartuttamalla. Kokeen tuki ja esimerkki sekä toisin tekemisen mahdollisuus ovat korvaamattoman tärkeitä.

(2) Musiikkikoulutuksessa puhutaan kannustavassa hengessä ja hyvässä tarkoituksessa ”positiivisen kehityksen kierteestä”, johon mahdollisimman monen oppijan toivotaan pääsevän. Nopeat oppijat kierre imaiseekin helposti mukavaan työskentelyyn, kun valmiiksi hahmotellut polut johtavat konkreettisten palkintojen äärelle. Joillekin oppijoille etukäteen määritettyyn kehityskaareen vertautuminen muodostuu kuitenkin aivan selvästi ahdistavaksi, ja heidän kehitystään leimaa usein syrjäytyminen. Tämä ei johdu piittaamattomuudesta, vaan kyse on vallitsevien ihanteiden puolesta toimimisen (väistämättömästä?) kääntöpuolesta. Ilmiö ei liity mitenkään erityisesti musiikkioppilaitoksiin: yhteiselämä ja sen instituutiot rakentuvat muuallakin ennakolta suunnitelluiksi poluiksi, joiden kuuliaiseen seuraamiseen suhtaudutaan joskus kuin kansalaisvelvollisuuteen. Ennakoitavissa oleva, valmiiksi avatuilla laduilla viihtyvä ihminen tuntuu muodostuneen normatiiviseksi ihanteeksi kulttuurissamme.

⁴¹ Robert Reichin ajatuksesta inspiroituen Vuorikoski & Kiilakoski (2005: 311–312) vertaavat koululaitostamme tehtaaseen. Kierrätän ajatusta edelleen, sillä se muistuttaa helposti peittyivistä vivahteista musiikkioppilaitoskokemuksissani – ja koska ajattelen, että vertauksen osuvuuden pohtiminen on tärkeää kaikissa oppilaitoksissa.

(3) Vasta tutustuttuani lahjakkuutta käsitteleviin kirjallisiin teksteihin olen alkanut kiinnittää huomiota lahjakkuus-sanan arkiseen käyttöön. Kun ne, jotka toimivat ihannoidulla tavalla, nimetään ”lahjakkaiksi”, tarjotut päämäärät muodostuvat tavattoman houkutteleviksi. Samalla toisenlaiset suhtautumisen ja toimimisen tavat peittyvät tai hahmottuvat suorastaan paheksuttaviksi. Musiikillisessa kasvatustyössä lahjakkuuspuheiden ongelma on, että ne suuntautuvat ihmiseen pikemminkin kuin hänen musiikintekemiseensä. Varsinkin nuori tai aloittelija saattaa kokea, että kytkeytyessään lahjakkuuteen tekemisten laatu ratkaisee kokonaisvaltaisen hyväksynnän tai poissulkemisen, itsen arvokkuuden myöntämisen tai kieltämisen (vrt. Nevanlinna 2000: 42–43). Vaikutukset ovat pitkäkestoisia, sillä suoritukset unohtuvat yleensä nopeasti, mutta lahjakkuuden tai lahjattomuuden leima ei helposti kulu. Taidealoilla – ehkä vieläkin enemmän kuin muilla – on tapana viljellä lahjakkuuden käsitettä tavalla, joka (joskus tarkoituksella, joskus tarkoituksetta) vahvistaa hegemonisen aseman saaneita ihanteita ja vakiintuneita valta-asetelmia.

(4) Menestymisen ihanteen suuresta vallasta kertoo, ettei sen olemuksesta, tavoittelusta tai tavoittelun seurauksista yleensä tohdita puhua. Menestykseen tähtäävä katsoo itseään ulkopuolisen silmin ja opiskelee suoraviivaisesti sellaiset tekemisen tavat, joiden tietää vakuuttavan ne, joiden vakuuttaminen on menestymisen kannalta välttämätöntä. Erityisesti nuorilla menestymisen ihanne voi olla elämässä läsnä hiljaisella mutta uuvuttavalla, rajoittavalla ja kaventavalla tavalla. Viralliseksi tavoitteeksi menestyminen ilmoitetaankin vain niin yleisellä tasolla, ettei negatiivisiin seurauksiin – jotka liittyvät ihmisenä kasvamisen unohtamiseen – tarttuminen ole mahdollista.

(5) Laajojen, pitkien, monialaisten ja monenlaisia taitoja kartuttavien opintojen sijasta houkuttelevaksi on muodostunut – ilmeisen moninaisista syistä – valmiiksi paketoitujen oppisisältöjen nopea omaksuminen ja huipun saavuttaminen valitulla alueella. Esimerkiksi opinto-ohjelmien sisältöjä kapeuttamalla, opinto-oikeuksia rajaamalla ja opiskeluaikoja lyhentämällä yhä korkeamman huipun saavuttaminen on tehty mahdolliseksi yhä useammalle. Yhden ideologian vaikutuspiirissä pysyttelemiseen ja siihen juurtumiseen on jokaisella oikeus, mutta koulutusinstituutioissa tulisi mielestäni keskustella avoimesti erilaisista maailmankuvista, ideologioista ja asiantuntijuuksista. Avoin erojen käsittely on olennainen osa (omien) totunnaisuuksien koettelua ja (oman) toiminnan seurausten kriittistä pohdiskelua.

Kirjallisuus

- Arho, Anneli 1998. Kuvia musiikista. *niin&näin* 2, 61–66.
— 2004. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Väitöskirja, tutkijakoulutus. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
Gadamer, Hans-Georg 1975. *Wahrheit und Methode*. 4. painos. Tübingen: J. C. B. Mohr.

- 2001. *Gadamer in Conversation. Reflections and Commentary*. Käänt. ja toim. Richard E. Palmer. New Haven: Yale University Press.
- Hannula, Mika 2001. *Kolmas tila. Väärinymmärtäminen eettisenä lähtökohtana*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Heidegger, Martin 2000. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Julkunen, Pertti 2005. *Julkisuus ja nomenklatuura*. Tampere: Tampere University Press.
- Kiljunen, Satu & Mika Hannula (toim.) 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofia – filosofian taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Laine, Timo 2003. Maailman avautumisen syntyperät. Leena Kakkori (toim.) *Katseen tarkentaminen. Kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino, 167–181.
- Lehtonen, Kimmo 2001. Paistaako musiikkioppilaitoksissa musta aurinko? *Psykologia* 36 (5), 306–315.
- 2004. *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan*. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja B: 73. Turku: Turun yliopiston kasvatustieteiden laitos.
- Lurija, A. R. 1996. *Suurmuistaja ja Mies jonka maailma pirstoutui*. Suom. Mika Koivisto. Helsinki: Gaudeamus.
- Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Nelimarkka, Riitta 2000. *Self portrait: Elisen väitöskirja: Variaation variaatio*. Helsinki: Seneca.
- Nevanlinna, Tuomas 2000. *Hyväkuntoisena taivaaseen*. Helsinki: Tammi.
- Ojakangas, Mika 2001. *Pietas. Kasvatuksen mahdollisuus*. Helsinki: Summa.
- 2002. *Kenen tahansa politiikka*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Rauhala, Lauri 2005. *Ihminen kulttuurissa – kulttuuri ihmisessä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Satulehto, Markku 1992. *Elämisaailma tieteiden perustana. Edmund Husserlin tieteen filosofia*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Vadén, Tere 2004. Mitä on paikallinen ajattelu? *niin&näin* 1, 49–55.
- 2006. *Karhun nimi – kuusi luentoja luonnosta*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Varto, Juha 2000. *Uutta tietoa. Värityskirja tieteen filosofiaan*. Tampere: Tampere University Press.
- 2002. Hermeneutiikka ja historismi: kaksi vuosisadanvaihdetta. *niin&näin* 3, 46–51.
- 2007. Ihmisen seuraaminen. *Synnyt. Taidekasvatuksen verkkolehti*. <http://arted.uiah.fi/synnyt/>. (Luettu 6.2.2007.)
- Vuorikoski, Marjo & Tomi Kiilakoski 2005. Dialogisuuden lupaus ja rajat. Tomi Kiilakoski – Tuukka Tomperi – Marjo Vuorikoski (toim.) *Kenen kasvatus? Kriittinen pedagogiikka ja toisinkasvatuksen mahdollisuus*. Tampere: Vastapaino, 309–334.
- Ylijoki, Oili-Helena 2003. *Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisatio*. 3. painos. Tampere: Vastapaino.

MT Anneli Arho (anneli.arho@siba.fi) on säveltäjä, musiikintoreettisten aineiden opettaja Sibelius-Akatemiassa ja kirjoittaja.

MT Tuomas Mali (tuomas.mali@elisanet.fi) on vapaa pianisti, pianopedagogi ja kirjoittaja. Hän on toiminut opettajana useissa eri musiikkioppilaitoksissa.

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 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 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-automaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Nume-

roidut 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 NoteWriten- 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. 5 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 5 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 7,50 €
- 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. 7,50 €
- AMF 13 Seppälä Hilka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 7,50 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 10 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 10 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 10 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 10 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 — Loppuunmyyty!
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. — Loppuunmyyty!
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 15 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 15 €
- 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. 20 €
- 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. 5 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 5 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. — Loppuunmyyty!

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatter”. 5 €

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). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 2002– 10 € numero

Musiikki 1993–2001 6 € numero

Musiikki 1984–1992 5 € numero

Musiikki 1980–1983 3 € numero

Musiikki 1971–1979 1,50 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta.

Artikkelit

Olli Heikkinen: Genre ja rekisteri populaarimusiikissa	7
Kari Kurkela: "Taiteellinen" maailman kohtaamisen muotona: psykoanalyttinen näkökulma	27
Tuire Ranta-Meyer: Melartinin <i>Aino</i> -oopperan reseptiohistoria	43

Arvostelut ja puheenvuorot

John Richardson: Ansiokas tutkimus Kaija Saariahon <i>Kaukainen rakkaus</i> -oopperasta (Liisamaija Hautsalo, <i>Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden</i> <i>semantiikka Kaija Saariahon oopperassa</i>)	87
Vilma Hänninen: Kiinnostavaa pohdiskelua taiteilijäkäsityksen diskursiivisuudesta (Marja-Liisa Saarilampi, <i>Meediotaiteilijasta mediataitajaksi.</i> <i>Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä</i>)	95
Pekka Gronow: Esimerkillinen elämäkerta (Marja-Liisa Näsänen, <i>Abraham Ojanperä. Laulajan elämä</i>)	99
Elina Hytönen: Freedom Sounds – vapaus, politiikka ja jazz (Ingrid Monson, <i>Freedom Sounds – Civil Rights Call Out to Jazz and Africa</i>)	101
Veijo Murtomäki: Sibelius Tomi Mäkelän pesuvedessä: sekasotku ja outoja väitteitä perustellun säveltäjäkuvan sijaan	103
Tomi Mäkelä: Sibelius-kuva ja sen metamorfoosi meillä ja muualla	148

Kannen kuva: Jalmari Finne ja Erkki Melartin 1800-luvun viime vuosina.

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 Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki; www.musiikkilehti.fi; **Päätoimittaja:** FT Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.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 musiikkiteollisuuden 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), 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

Toimittajalta

Tämän *Musiikin* numeron myötä aloitan tämän merkittävän ja korkeatasoisen musiikkitieteellisen julkaisun päätoimittajana. Kiitän Suomen Musiikkitieteellistä Seuraa luottamuksesta ja pyrin jatkamaan edeltäjäni viitoittamalla musiikillisen moniarvoisuuden ja avarakatseisen keskusteleavuuden tiellä. Tavoitteeni on pitää *Musiikki* vähintään yhtä hyvänä lehtenä kuin se on viime vuosina totuttu näkemään.

Toimittajakauteni alkaa kiinnostavana aikana. Jo vähintään kahden vuosikymmenen aikana on totuttu toteamaan, että musiikintutkimus on murrosvaiheessa: musiikin läpikotainen kulttuurisuus, sosiaalisuus ja ideologisuus olivat 1980-luvun alkupuolen (uus)kriittisen paradigman sotahuuto, joka jakoi leirejä ja sai aikaan musiikintutkimuksellista ristivetoa. Kaikki eivät tuolloin halunneet nähdä musiikkia osana ympäröivää kulttuuria ja ajattelua. Tämä keskustelu ei toki ole vieläkään ohitse – ja hyvä niin – mutta tämän verran kuitenkin on jo varmaa: kulttuurinen musiikintutkimus on musiikintutkimuksen valtavirtaa, eivätkä institutionaaliset rajat ennen tiukasti erillisten tieteenalojen kuten musiikkitiede, etnomusikologia, mediatutkimus, semiotiikka tai naistutkimus, ole enää lainkaan tiukkoja ja tieteenaloja toisistaan erottavia – saati sitten usein tarpeellisiakaan. Musiikki itsessään, kaikkine merkityksensä horisontteineen, on ainoa koko musiikintutkimuksen kenttää yhdistävä tekijä. Voisi jopa väittää, että näinä kaiken moni- ja poikkitieteellisyyden aikoina musiikki tutkimuskohteena on saavuttanut eräänlaisen uusautonomian; olemme alkaneet huomata koko musiikillisen kirjjon kiinnostavuuden tutkimuskohteena, sen, kuinka monesta eri tulokulmasta siitä ilmiönä voi tuottaa uutta tietoa. Poikkitieteellisyys ei enää ole ajankohtainen debatin aihe. Myöskään tutkimusalueiden vanhat arvohierarkiat eivät enää päde – tässäkin lehdessä Melartinin *Aino*-ooppera ja populaarimusiikin genret löytävät paikkansa samojen kansien välistä.

Vaikka musiikintutkimusta syväluotaavat, tutkimuksen ajanhenkeä tekevät tilannekatsaukset ovatkin aina riskialttiita, uskallan kuitenkin todeta sen, että mielestäni tilanne on 1980-luvun musiikintutkimuksen ajoista edelleen monimutkaistunut ja -arvoistunut. Tätä kirjoittaessani on Suomen Akatemian toteuttama taidealojen tutkimuksen arviointi hyvässä vauhdissa, ja ”taiteellisen tutkimuksen” asemaa osana ihmistieteitä ollaan toden teolla käymässä selvittämään. Kaikissa Suomen taidekorkeakouluissa toimii tätä nykyä oma tutkimusyksikkönsä – Sibelius-Akatemian DocMus-yksiköllä alkaa pian olla jo ensimmäinen vuosikymmen täynnä – ja taiteellinen tutkimus elää myös institutionaalisesti voimakasta noususuhdannetta. Vielä tämä ei kuitenkaan ole paljon näkynyt julkaisuissa – musisoiva tutkija/tutkiva muusikko ei kovin usein ole ollut tieteellisen

tekstin lähtökohta. Fenomenologinen musiikintutkimus, jonka piiristä tämänkin lehden lähihistoriassa on julkaistu ansiokasta tutkimusta, on tähän tarjonnut korjausliikettä, mutta myös muunlaista taidetta tekevän subjektin näkökulmasta syntyvää tutkimusta tarvitaan.

Tieteenfilosofisesti ja epistemologisesti taiteellinen tutkimus on hyvin kiinnostava kysymys. Mitä tapahtuu perinteisille tieteellisen tutkimuksen normeille, kuten verifioitavuudelle, läpinäkyvyydelle ja ”objektiivisuudelle” kun tutkimuskohteena on musiikkia tekevä ja kokeva taiteellinen persoona ja argumentoinnin yhtenä työkaluna soitin? Onko heitettävä vanha ideaali tutkimuksesta ”totuuden etsintänä” romukoppaan? Tässä numerossa Kari Kurkelan artikkeli pyrkii luotaamaan juuri näihin kysymyksiin liittyvää konkreettisempaa kysymystä – millaiselle tietoteoreettiselle pohjalle taiteellinen tutkimus rakentuu? Mikä osa siitä on ongelmitta kommunikoitavissa kirjallisen tekstin muodossa? Kurkelan näkökulma on tutkimuksen kannalta varsin moniakin toiveita herättävä – ”taiteen” ja ”tieteen” välillä on paljonkin yhteistä kosketuspintaa, eikä loppujen lopuksi taiteen ”subjektiivisuus” ole sen suurempi ongelma kuin tieteenkään parissa. Vaikka taiteellista tutkimusta tehdäänkin eri puolilla aktiivisesti, on sen kriittinen tiedefilosofinen tarkastelu vielä aivan alussa. Tässä suhteessa Kurkelan puheenvuoro on ansiokas keskustelunavaus toistaiseksi vähän käsiteltyyn aihepiiriin.

Vaikka musiikintutkimuksessa useimmiten otetaankin kohteen ontologia annettuna – tutkitaan teoksia, säveltäjiä, kulttuurihistoriaa, musiikkiyhteisöjä – on myös metatason teoretisoinnille paikkansa. Olli Heikkisen artikkeli käsittelee genreä käsitettä ja ”genreytymistä” erityisenä musiikin merkitykselle keskeisenä tekijänä. Heikkisen fokus on erityisesti populaarimusiikissa, mutta aihe on kaikkea muuta kuin loppuunkaluttu myös taidemusiikin puolella: mitä muuta voimme päätellä pohtiessamme esimerkiksi ”Sinfonian” ja ”sinfonisuuden” erityistä painolastia post-Sibeliaanisessa musiikkikulttuurissamme! Heikkiselle genre on ennenkaikkea historiallinen ja sosiaalinen käsite, jonka kautta musiikki ”tulee joksikin” reseptionsa kautta: iskelmäksi, diskoksi, rockiksi. Genre toimii ikään kuin sosiaalis-historiallisena kehyksenä musiikin ja sen kontekstien välissä, ja Heikkisen argumentoinnin ydin sijaitseekin juuri tässä kohtauspisteessä. Musiikki ei sinällään ole vielä kovinkaan paljon merkityksensä osalta – ennen kuin siitä aletaan puhua (tai tehdään tietoinen päätös olla puhumatta). Musiikki siis ”syntyy” kulttuurisesti tietyn genre viitekehityksessä jossa sen reseptio alkaa elää omaa elämäänsä.

Tyystin toisesta näkökulmasta reseption teemaa käsittelee myös Tuire Ranta-Meyer artikkelissaan Erkki Melartinin *Aino*-oopperasta. *Aino* reseptio heijastaa kiehtovalla tavalla koko Suomen kulttuurikeskustelun 1900-luvun alkupuolen teemoja: mystiikkaa, metafysiikkaa, seksuaalisuutta, symbolismia, karelianismia ja teosofista etsintää. Ooppera toimii tässä ikään kuin reseptiopeilinä, jonka verbaalisen välittyneisyyden kautta yleisölle tarjottiin mitä se halusi: yhteyksiä Eurooppaan, kansainvälistä korkeakulttuuria, joka kuitenkin ponnistaa kalevalaisesta maaperästä. Wagnerismi oli myös tähän vahva lisämauste niin Melartinin omien musiikkikäsitysten kuin musiikin vastaanotonkin kannalta. Ranta-

Meyerin jäljiltä *Ainoa* ei enää kuuntele vanhoin korvin: musiikki herää eloon, alkaa kertoa oman aikakautensa tarinaa symbolien, vihjeiden ja viittausten kautta.

Tämän numeron keskustelu-osio todistaa, että Sibelius on maassamme edelleen tärkeä ja delikaatti aihe. Professori Tomi Mäkelän tuoreet ja paljon julkaistua saaneet kirjat *Sibelius, me ja muut* sekä ”*Poesie in der Luft*”. *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk* saavat tässä numerossa varsin kriittisen arvion toiselta Sibelius-tutkijalta, professori Veijo Murtomäeltä. Aiheen merkittävyyden ja ajankohtaisuuden vuoksi olen julkaissut Murtomäen pitkän puheenvuoron sekä Mäkelän vastineen miltei sellaisinaan, lyhentämättä tai editoimatta tekstiä. Se, että keskustellaan on hieno asia ja todistaa tutkimustradition elävyydestä ja uudistuvuudesta. Kokonaan toinen asia on sitten se, onko konsensus enää mahdollista – tai toivottavaa – jatkuvasti kansainvälistyvässä Sibelius-tutkimuksen kentässä. Samankaltainen suomalainen ”Sibelius-yhteisö” kuin mikä oli olemassa vielä kolme vuosikymmentä sitten, ei enää tutkimuksessa ole olemassa.

Onneksi musiikki (ja toivottavasti myös *Musiikki*) kuitenkin säilyy vaikka sitä ympäröivät merkitykset, identiteetit, arvot ja normit eivät sitä tee.

Markus Mantere

EVTEK-ammattikorkeakoulu ja Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia yhdistyivät 1.8.2008 Metropolia Ammattikorkeakouluksi. Metropolia opiskelee 14 000 nuorta ja aikuista, joista vuosittain valmistuu lähes 2 500 oman alansa ammattilaista 48 eri koulutusohjelmasta.

Musiikin koulutusohjelma Metropolia Ammattikorkeakoulussa

Metropolia Ammattikorkeakoulun musiikin koulutusohjelman opetus keskittyy klassiseen musiikkiin. Korkeatasoinen opettajakunta, kaksi omaa orkesteria, oopperaproduktiot ja sijainti pääkaupunkiseudun musiikkielämän keskellä luovat erinomaiset työskentely- ja oppimismahdollisuudet. Musiikin koulutusohjelmiin voi hakea seuraavan kerran kevään 2009 yhteishaussa.

Tutkintoon johtava koulutus

- **Muusikko (AMK) 270 op**
orkesterimuusikko, kamarimuusikko, laulaja, säestäjä/korrepetiittori
- **Musiikkipedagogi (AMK) 270 op**
instrumentin- tai laulunopetus, kuoron- tai yhtyeenjohto, vapaa säestys, vanha musiikki, säveltäminen ja musiikinteoria, varhaisiän musiikkikasvatus

Tutkintoon johtava aikuiskoulutus

- **Musiikkipedagogi (AMK) 90 op**
konservatorion soitonopettajan tutkinnon suorittaneille
- **Musiikkipedagogi (AMK) 240 op**
kaksoispätevyyden hankkimiseen, tutkinnon täydentämiseen

Musiikin ylempi ammattikorkeakoulututkinto

(klassinen ja pop/jazz)

- **Muusikko (ylempi AMK) 60 op**
- **Musiikkipedagogi (ylempi AMK) 60 op**

Genre ja rekisteri populaarimusiikissa

Olli Heikkinen

Verrattuna moniin muihin kulttuurinaloihin, kuten klassiseen musiikkiin, elokuvaan tai kirjallisuuteen, on genrenimillä populaarimusiikkidiskurssissa oma erityinen luonteensa. Populaarimusiikkiin viittaavat genrenimet (esim. iskelmä, disko, hevi) käyttäytyvät yleensä ainesanojen tapaan, kun taas klassiseen musiikkiin viittaavat genrenimet (sinfonia, sinfoninen runo, jousikvartetto), elokuvaan viittaavat genrenimet (lännelokuva, romanttinen komedia) tai kirjallisuuteen viittaavat genrenimet (runo, näytelmä, romaani) käyttäytyvät useimmiten kappalesanojen mukaan. Aivan kuten me voimme sanoa, että ”Opel on auto”, ”Tämä rakennus on kirkko” tai ”Eilen näkemäni lintu oli muuttohaukka”, me voimme sanoa, että ”*Tapiola* on sinfoninen runo”, ”Tämä elokuva on romanttinen komedia” ja ”Eilen lukemani kirja oli romaani”. Edellä olevat genrenimet (sinfoninen runo, romanttinen komedia, romaani) ovat nominatiivissa ja viittaavat siihen, että lauseen subjekti (*Tapiola*, elokuva, kirja), jolle genrenimi toimii predikatiivina, on kokonainen yksikkö, jonka osilla ei ole samoja ominaisuuksia kuin kokonaisuudella. Samoin kuin kirkon porstua ei ole kirkko eikä linnun siipi muuttohaukka, kahden sekunnin näyte *Tapiolaa* ei ole sinfoninen runo eikä luku *Tuntemattomasta sotilaasta* romaani. Ne ovat osia kokonaisuudesta: kirkosta, linnusta, sinfonisesta runosta ja romaanista.

Sen sijaan me emme yleensä sano, että ”YMCA on disko” tai ”Tämä äänite on hevi” (paitsi ehkä vahvasti retorisessa merkityksessä), vaan me sanomme, että ”YMCA on diskoa” ja ”Tämä äänite on heviä”, siis aivan samoin kuin me sanomme, että ”Evian on vettä” tai ”Tämä kimpale on kultaa”. Nyt genrenimi on partitiivissa, joka viittaa epämääräisyyteen ja rajoittamattomaan paljouteen. YMCA on osa kokonaisuutta (diskomusiikkia), ja sen osilla on samat ominaisuudet kuin sillä itsellään. Samoin kuin hippu on kultaa yhtä lailla kuin se kimpale, josta se on peräisin, myös kahden sekunnin näyte YMCA:ta on diskoa siinä missä koko äänitekin. On huomattava, että populaarimusiikin genrenimien perään on yleensä mahdollista liittää sana ”musiikki” merkityksen muuttumatta, mikä esimerkiksi klassisen musiikin genrenimissä ei yleensä ole mahdollista tai ei ainakaan ole normaalia kielenkäyttöä (jousikvartetto – jousikvartettomusiikki). Voimme siis sanoa, että ”YMCA on diskomusiikkia” ja ”Tämä äänite on hevimusiikkia”. ”Diskoa”, ”iskelmää” ja ”heviä” voidaankin pitää lyhenteinä pidemmistä versioista ”diskomusiikki”, ”iskelmämusiikki” ja ”hevimusiikki”.¹ Jos haluamme

¹ On kuitenkin huomattava sanan ”iskelmä” kaksi eri merkitystä, vanhempi ja uudempi. Vanhempi on käännös saksankielen sanasta ”schlager”. Sen alkuperäinen muoto oli ”iskusävelmä”, mutta Yleisradion kamreeri ja sanoittaja R. R. Ryyänen lyhensi sen muotoon ”iskelmä” (Jalkanen 2003, s. 25). Sanan uudempi merkitys viittaa genreen. Nämä merkitykset elävät nykyisin osittain rinnakkaista elämää.

populaarimusiikissa nimenomaisesti viitata kokonaisuuteen, täytyy genrenimen perään laittaa kokonaisuutta kuvaava sana, kuten 'äänite', 'kappale' tai 'biisi': esim. "YMCA on diskoäänite" tai "YMCA on diskobiisi".²

Ovatko nämä erot genrenimien käytössä merkinä siitä, että populaarimusiikkidiskurssissa genren käsitteellä tarkoitetaan eri asiaa kuin elokuva-, kirjallisuus- tai klassisen musiikin diskurssissa? Olisiko siis syytä tehdä ero eri genrekäsitteiden välillä tai ainakin musiikin tutkimuksessa lakata sekaannuksen välttämiseksi pitämästä joko populaarimusiikin tai klassisen musiikin luokittelevia ilmauksia genreinä?

Genren käsitteestä ei ole kuitenkaan helppo luopua. Populaarimusiikin tutkimukseen se tuli melko varhain. Franco Fabbri julkaisi jo vuonna 1982 artikkelin "A theory of musical genres: two applications", jossa hän määritteli genren joukoksi musiikillisia tapahtumia, joita ohjaa tietty joukko sosiaalisesti hyväksytyjä muodollisia, teknisiä, semioottisia, käyttäytymiseen liittyviä, sosiaalisia, ideologisia, taloudellisia ja juridisia sääntöjä (Fabbri 1982a, 55–59, ks. myös Fabbri 1982b; 1999). Fabbriin artikkeli ei syystä tai toisesta saavuttanut aluksi suurta vastakaikua, mutta viimeisen viidentoista vuoden aikana on genre teoreettisena työkaluna ja tutkimuksen kohteena noussut yhä keskeisempään asemaan (esim. Moore 1993; Fornäs 1995; Frith 1998; Negus 1999; Toynbee 2000; Kärjä 2000, 2005; Moore 2001a, 2001b; Brackett 2002; Holt 2007). Myös muussa populaarimusiikkidiskurssissa sen käyttö on selvästi yleistynyt 2000-luvulla.

Tässä historiallisessa tilanteessa käsitteen hylkäämistä parempi ratkaisu onkin pyrkiä selvittämään, miten genren käsitteen käyttö populaarimusiikkidiskurssissa poikkeaa sen käytöstä muiden kulttuurinalojen diskurssissa ja mikä näissä diskurssissa on samaa. Artikkelissani pyrin selvittämään, mistä alussa mainittu eroavuus genrenimikkeiden käytössä eri kulttuurinaloilla johtuu. Samalla pyrin löytämään teoreettisen mallin, joka mainitut eroavuudet huomioon ottaen mahdollistaisi genren käsittelyn eri kulttuurinaloilla yhden ja saman mallin avulla. Artikkelini aluksi selvitan lyhyesti genreteorian historiaa ja osoitan kaksi dilemmaa, joihin genretutkimus on törmännyt. Seuraavaksi esittelen, miten systeemis-funktionaalisen kielitieteen piirissä kehitetty genre- ja rekisteriteoria onnistuu kyseiset dilemmat ratkaisemaan. Tämän jälkeen sovellan genre- ja rekisteriteoriaa yhdistämään eri kulttuurinalojen genrekäsityksiä. Lopuksi esimerkinomaisesti esittelen genrediskurssia elokuvassa ja populaarimusiikissa substantifikaation ja adjektifikaation välisenä dialogina.

Genre substanssina

Genreteoriaa käsittelevät kirjoitukset alkavat useimmiten Aristoteleen *Runousopista*, enkä aio siinä suhteessa tehdä poikkeusta. *Runousopin* lähtökohtana

² On tosin melko helppo keksiä ainesanojen tapaan käyttäytyviä luokittelevia nimiä myös klassisen musiikin diskurssista: "oopperaa", barokkimusiikkia". Tähän seikkaan palaan artikkelini lopuksi.

on kirjallisuuden luokitteluun lajeihin biologisen lajiluokittelun mukaisesti. Aristoteles käyttää tässä yhteydessä sanaa *eidōs* (εἶδος), joka asiayhteydestä riippuen on käännetty joko lajiksi (lat. *species*) tai muodoksi (lat. *forma*). *Kategorioissaan* Aristoteles puolestaan erottelee kahdenlaisia substansseja: Sokrates ja Callias ovat ensisijaisia substansseja ja ihmisen laji, joihin edelliset kuuluvat, on esimerkki toissijaisesta substanssista. Myöhemmin *Metafysiikassaan* Aristoteles samaistaa toissijaiset substanssit muodoiksi, ja tästä johtuen sana *eidōs* voi tarkoittaa sekä lajia että muotoa. (Woods 1993, 399–403) Toinen lajiin viittaava sana Aristoteleella on *genos* (γένος), jota biologiaa käsittelevissä kirjoituksissaan Aristoteles useimmiten käyttää synonyymina sanan *eidōs* kanssa (Balme 1962). Logiikkaa käsittelevissä kirjoituksissa kuitenkin *genos* on selkeästi yläkäsite ja *eidōs* alakäsite, ja tästä onkin peräisin myöhempi biologinen luokittelu sukuun (*genus*) ja lajiin (*species*). Kirjallisuuden genreteoriassa sen sijaan lajia tarkoittavaksi sanaksi vakiintui *genus*, joka myöhemmin muutui muotoon *genre* (Duff 2000, 17). Yleisen genreteorian kannalta oleellisinta Aristoteleen käsitteistössä kuitenkin on ensinnäkin se, että luokittelun kohteena ovat yksilöt (tekstit), ja toiseksi se, että mikä on yhteistä saman genren yksilöille (teksteille), sisältyy niiden muotoon ja on siis niiden essentiaalinen ominaisuus. Tekstikeskeisyys ja essentialismi ovatkin olleet genreteoriassa keskeisimpiä piirteitä, joihin teorioiden on täytynyt ottaa kantaa – joko puolesta tai vastaan.

Yksi selkeä ero kirjallisuuden lajien ja biologisten lajien välillä kuitenkin on. Eläin tai kasvi kuuluu tiettyyn lajiin luonnostaan perimänsä pohjalta, kun runo tai romaani on ihmisen valmistama artefakti. Tästä syystä Aristoteleen *Runousoppi* ei pelkästään luokittele vaan antaa myös runoilijoille ohjeita, miten oikeaoppinen eepos tai tragedia rakennetaan (Rorty 1992, 3). Tämä normatiivinen piirre oli erittäin voimakas klassisella kaudella, jolloin kirjallisuutena pidettiin vain sitä, mikä noudatti genrelle ominaisia piirteitä: ”Tietty genre, esimerkiksi tragedia, oli itse asiassa mittatikku, jolla yksittäisiä töitä mitattiin ja arvioitiin. Luokittelun tarve ei ollut kokonaan poissa, mutta se tuli aina jäljessä...” (Schaeffer 1989, 168; ks. myös Reichert 1978, 74; Threadgold 1989, 111, 121–122).

Geneerisen luokittelun juuret ovat siis elävien organismien luokittelusta (Huisman 1978, 124; Schaeffer 1989, 173; Rorty 1992, 3; Lyytikäinen 2006, 166). Kun biologiassa 1800-luvun alussa kiinnostuttiin lajien luokittelun lisäksi lajien synnystä ja kehitymisestä, sai myös kirjallisuuden genreteoria saksalaisten romantikkojen kirjoituksissa diakronisen ulottuvuuden: kuten biologiset lajit, myös kirjallisuuden lajit syntyvät, kehittyvät ja muuttuvat toisiksi (Genette 1992, 38–44; Duff 2000, 4). Ranskalainen kirjallisuudentutkija Ferdinand Brunetiére sovelsi Darwinin kehitysoppia genreteoriaan sellaisenaan (Salomon 1978, 210; Duff 2000, 4). Romantiikan myötä genreteorian normatiivisuus väheni, kun romantikot alkoivat korostaa taiteellisen toiminnan yksilöllistä luonnetta. Selkeimän muotoilun genrevastainen näkemys sai Benedetto Crocen kirjoituksissa (esim. Croce 2000).

Essentialismista poispäin genreteoriaa veivät 1900-luvulla venäläiset formalistit (esim. Shklovsky ja Tynjanov; ks. Duff 2000, 6–8) ja heiltä vaikutteita saaneet strukturalistit (esim. Guillén, Culler ja Todorov; ks. Tenhunen 1989, 89–91). Heidän näkemyksensä mukaan tekstit ja genret ovat tutkittavissa vain suhteessa muihin teksteihin ja genreihin. Yhdessä ne muodostavat historiallisesti kehittyvän genresysteemin, jossa genret muuntuvat, sulautuvat ja syrjäytyvät. Juri Tynjanov nimesikin oman genreteoriansa systeemis-funktionaaliseksi (Duff 2000, 29; 2003, 554–555). Formalistien myötä genreteorian kohde siirtyi tekstien esentiaalisista ominaisuuksista tekstien ja genrejen funktioon tiettyssä kontekstissa. Palataksemme Aristoteleen teoriaan kategorioista, formalistien näkemyksen mukainen genre ei ole (toissijainen) substanssi vaan relaatio. Muoto ja funktio voivat olla toisistaan riippuvaisia ja kehittyä yhdessä, mutta yhtä hyvin ne voivat olla toisistaan riippumattomia. Tynjanovin mukaan teksti tai genre, jonka muoto pysyy samana, voi saada eri aikoina ja eri kontekstissa erilaisen funktion (Duff 2003, 556). Moni teksti on historian kuluessa määritelty eri genreen kuuluvaksi kulloisenkin genresysteemin mukaisesti. Tästä ovat esimerkkinä Mary Shelley'n *Frankenstein* (1818), jota jälkikäteen on alettu pitää ensimmäisenä tieteisromaanina (Pettersson 2006, 156–157), sekä Edwin S. Porterin ohjaama elokuva *The Great Train Robbery* (1903), jota puolestaan on jälkikäteen pidetty ensimmäisenä lännenelokuvana, vaikka aikanaan se liittyi ennemminkin suosittuun matkaelokuvien genreen (Altman 2002, 52–54).

Sen lisäksi, että genre on ymmärretty tekstien ja muiden genrejen välisenä funktiona, on sitä usein pidetty myös tekstien tuottajan ja yleisön välisenä sopimuksena.³ Taustaoletuksena genren sopimusteoriassa on se, että tuottaja ja yleisö ikään kuin istuvat sopimuspöytään ja allekirjoittavat sopimuksen, jolla määritellään se, miten teksti tulee merkityksellistää (tolkullistaa). Käytännössä kuitenkin sopimuspöydällä on tuottajan sopimuksen lisäksi aina muita, kilpailuvia sopimuksia, joihin ainakin osa yleisöstä mieluummin laittaa nimensä alle. Tätä kilpailevien sopimusten ristiriitaa kuvaa hauskaasti Mel Brooks'n elokuva *The Producers* (Kevät koittaa Hitlerille). Elokevassa kaksi huijaria päättää tuottaa Broadwaylle perinteisen musikaaligenren mukaisen musikaalin, mutta huijaustarkoituksessa musikaalista yritetään tehdä mahdollisimman huono. Käsikirjoitukseksi valitaan newyorkilaisen uusnatsin Hitleriä ihannoiva teksti *It's Spring Time for Hitler*. Tuottajat olettavat, että yleisö ja kriitikot ovat heidän kanssa samaa mieltä musikaalin huonoudesta, ja ensi-illan jälkeiset esitykset perutaan. Ensi-illassa yleisö kuitenkin ulvoo naurusta, musikaali osoittautuu menestykseksi ja huijareiden juoni paljastuu. Tässä tapauksessa sopimuspöydässä on kaksi erillistä sopimusta. Vaikka tuottajat ja käsikirjoittaja ovat eri mieltä musikaalin esteettisestä laadusta, heidän sopimuksessaan esityksen genre on perinteinen Broadway-musikaali. Yleisön tuomassa sopimuksessa puolestaan genreksi on määritelty parodia, jonka kohde on musikaali.

³ Varhaisena esimerkkinä tästä ks. Neale 1980.

Genre-teorian juuret ovat vahvasti kirjallisuudentutkimuksessa, mutta varsinkin 1900-luvun lopulla genren käsite on levinnyt usealle tutkimuksen alalle. Elokuvatutkimukseen genren käsite tuli strukturalistis-semioottisen tutkimusotteen myötä 1960-luvun lopulla, ja siitä se siirtyi televisiotutkimukseen brittiläisessä kulttuuritutkimuksessa 1970-luvulla (Ridell 1992, 129). Televisiotutkimukseen genre tuntuukin sopivan mitä mainioimmin. Ihmiset katselevat usein mieluummin juuri tiettyntyyppisiä ohjelmia (esim. saippuasarjoja, uutisia) ja jaksottavat päivärytmiänsä sen mukaan. Televisio-ohjelmat jakautuvat lajeiksi ikään kuin luonnostaan (Fiske 1991, 109). Kirjallisuuden-, elokuva- ja televisiotutkimuksesta hieman erillään genren käsitettä on käytetty systeemis-funktionaalisessa kielitieteessä, joka tutkii kielen käyttöä jokapäiväisissä tilanteissa, esim. asiointissa kioskilla tai lääkärin ja potilaan kohtaamisessa. Tähän palaan myöhemmin. Genre on ollut merkittävä käsite myös folkloristiikassa (ks. esim. Ben-Amos 1982; Honko 1989) sekä amerikkalaisessa retoriikan tutkimuksessa (ks. esim. Miller 1984; Freedman 1989).

Tekstikeskeisen genretutkimuksen dilemmat

Yhteistä relaatiota korostaville tutkimussuuntauksille on se, että strukturalistisista ja kontekstia painottavista ohjelmajulistuksista huolimatta käytännön genretutkimus on niidenkin keskuudessa ollut hyvin tekstikeskeistä (Ridell 1994, 138; 1998, 50; 2006, 192, 209). Vaikka genren ajatellaan muodostuvan tekstien ja muiden genrejen välisistä suhteista tai tuottajan ja yleisön välisestä suhteesta, keskitytään tutkimuksessa silti tiettyä tekstijoukkoa yhdistäviin tekstuaalisiin piirteisiin. Oletus tälle tutkimukselle on se, että vaikka genren ontologinen status on tekstien funktioissa, vallitsee funktionaalisten ominaisuuksien ja tekstuaalisten ominaisuuksien välillä korrelaatio, minkä johdosta genre voidaan määrittää puhtaasti tekstuaalisten ominaisuuksien perusteella. Ero aiempaan essentialistiseen tutkimukseen on ainoastaan siinä, että tekstuaalisia ominaisuuksia ei pidetä tekstin substanssina. Kuvaavaa genre-teorian (tai -teorioiden) tekstikeskeisyydelle on se, että SKS:n vuonna 2006 julkaisema kirjoituskokoelma genreistä on otsikoitu *Genre – tekstilaji* (Mäntynen et al. 2006).

Mutta mitkä sitten ovat niitä tekstuaalisia ominaisuuksia, jotka yhdistävät eri tekstejä saman lajityypin edustajiksi. Teoreettiset genreluokitukset pyrkivät usein luomaan eksklusiivisia luokkajakoja, joissa teksti kuuluu yhteen ja vain yhteen luokkaan, ja kaikilla samaan luokkaan kuuluvilla teksteillä on ainakin yksi yhteinen piirre. Hyvin yleinen näkemys nykyään on kuitenkin se, että kun tutkitaan todellisia, historiallisia genrejä, on mahdotonta löytää yhtä yhteistä ominaisuutta, joka olisi kaikille tietyn genren teksteille yhteinen. Samaan genreen kuuluvat tekstit muodostavat ennemminkin perheen, jossa tietyt ominaisuudet ovat vallitsevia, mutta mikään niistä ei ole kaikille jäsenille yhteinen. Tässä yhteydessä usein genrekirjallisuudessa viitataan Wittgensteinin perheyttääläisyys-käsitteeseen (Wittgenstein 1981, 65). Toinen mahdollisuus on

nähdä genre eräänlaisena ideaalityypinä (Weber 1949, 88) tai prototyypinä (Rosch 1975, 193), jota genren tekstit muistuttavat enemmän tai vähemmän. Sekä perheyhtäläisyys- että ideaalityypinäkemyksellä on se hyvä puoli, että ne mahdollistavat genren muuttumisen: tietyt perheyhtäläisyysominaisuudet mennävät merkitystään ja ideaalityyppi muuttuu ajan kuluessa. Lisäksi kumpikin mahdollistaa sen, että teksti voi kuulua kahteen tai useampaan genreen yhtä aikaa. Ideaalityyppi tai prototyyppi voi olla myös konkreettisesti tietty teksti (esim. *Hyökkäys erämaassa* lännenelokuvan prototyypinä), ikään kuin lajinsa paras edustaja, vaikkakin tämä vähentää käsitteen dynaamisuutta. *Hyökkäys erämaassa* saattaa olla hyvä prototyyppi 1930-luvun lännenelokuvalle, mutta ei 1950-luvun lännenelokuvalle.

Tekstilähtöisessä genretutkimuksessa on kuitenkin yksi ongelma, jonka elokuvatutkija Andrew Tudor (1974, 135–138) nimesi *empiristiseksi dilemmaksi*, mutta johon kirjallisuudentutkija Günther Müller oli kiinnittänyt huomiota jo 1931:

Genrejen historian tutkimuksen dilemma on se, että me emme voi päättää mikä kuuluu mihinkin genreen tietämättä ensin mikä on tuolla genrelle tunnusomaista; mutta me emme voi tietää mikä on tuolle genrelle tunnusomaista tietämättä ensin kuuluuko tämä tai tuo kyseiseen genreen. (Siteerattu Stahl 1978, 90; ks. myös Wel-
lek 1970, 252.)

Emme voi tietää, kuuluuko objekti johonkin luokkaan, elleimme ensin tiedä niitä kriteereitä, joilla tähän luokkaan kuulutaan. Ja näitä kriteereitä ei voida määritellä objekteista käsin. Tämä on ongelma silloin, kun ajattelemme, että genrejako on eksklusiivinen luokkajako, mutta myös silloin, kun pidämme genreä ideaalityypinä tai prototyypinä.

Tudor (1974, 138) näkee tähän dilemmaan kaksi ratkaisua. Yksi ratkaisu on, että tekstien luokittelussa käytetään tutkijan tarkoitusta varten valitsemia *a priori*-kriteerejä. Tältä pohjalta muodostetuista genreistä käyttää Todorov (1993, 13–14) nimitystä teoreettinen genre vastakohtana historialliselle genrelle, jonka olemassaolo on Todorovin mukaan historiallinen tosiasia. Tunnetuin esimerkki teoreettisesta genrenmuodostuksesta kirjallisuudentutkimuksessa on Northop Fryen tutkimus *Anatomy of Criticism* (1957). Modernin genreteorian klassikkoteoksessaan *Kinds of Literature* Alastair Fowler (1982) puolestaan esittelee käsitteen ”geneerinen repertuaari”, joka koostuu 15 erilaisesta akselistä, joista kirjalliset genret ammentavat ominaisuutensa. Näitä ovat esimerkiksi representaation tapa (kertova, draamallinen, diskursiivinen), ulkoinen rakenne (säkeistöt, kappaleet), koko (lyhyt, pitkä) ja aihe (pastoraali, herooinen). Teoreettisten genrejen ongelma on se, että ne harvoin vastaavat yleistä konsensusta siitä, mitä genrejä tietyllä hetkellä on olemassa.

Toinen ratkaisu onkin hyväksyä yleinen konsensus siitä, miten tekstit eri genreihin kulloinkin jakautuvat. Näin pyrkivät tekemään esimerkiksi Ridell (1998, 15) ja Holt (2007, 15). Konsensuksen aste vaihtelee kuitenkin suuresti aloittain. Televisio-ohjelmat jakautuvat hyvin selväpiirteisesti eri lajeihin. Esimerkiksi uutiset televisiogenrenä, joka on Ridellin tutkimuksen kohteena, on viidenkym-

menen vuoden aikana muuttunut paljon, mutta siitä, mikä ohjelma on uutinen ja mikä ei, tuskin vallitsee erimielisyyttä. Sen sijaan populaarimusiikin genret, jotka ovat Holtin tutkimuksen kohteena, ovat rajoiltaan erittäin liukuvia ja kiistanalaisia (ks. esim. Walsen 1993, 4–7, 27). Lisäksi genreluokitteluun ja genrenimikkeisiin musiikissa sisältyy usein voimakkaita arvolatauksia, jotka ohjaavat luokittelua.

Toinen ongelma tekstilähtöisessä genretutkimuksessa on metafora, parodia, pastissi ja yleisesti ottaen kaikki intertekstuaalisuuden muodot (Lyytikäinen 2006, 181–182). Tähän *intertekstuaaliseen dilemmaan* viittaa myös Karvonen (1995, 26):

[R]akenteeltaan täydellinen teksti voi olla parodia, jolloin sen toimintatavoite liittää sen toiseen genreen. Rakenteelliset ominaisuudet eivät siis yksin ratkaise genreen kuulumista, vaikka niitä voidaanakin käyttää apuna genrejen tunnistamisessa.

Esimerkiksi *Hei me lennetään* on parodia katastrofielokuvista ja *Mies ja alaston ase* parodia agenttiseikkailuista (esim. Bond-sarja). Niillä on hyvin paljon yhteisiä tekstuaalisia piirteitä niiden elokuvien kanssa, joita ne parodioivat, ehkäpä enemmän kuin keskenään. Niinpä tekstilähtöinen analyysi saattaisi luokitella ne katastrofielokuvaksi ja agenttiseikkailuksi, vaikka harvalla katsojalla on vaikeuksia ymmärtää niiden kuuluvan siihen laajaan Hollywood-elokuvien kategoriaan, jossa parodioidaan elokuvan eri lajityyppejä. Esimerkiksi Mel Brooks'n tuotanto hyvin suurelta osin kuuluu juuri tähän lajityyppiin. Myös Fabbrin (1982a, 55) mukaan tyyllilainat populaarimusiikissa ovat niin yleisiä, ettei genremäärittelyä voi tehdä pelkästään musiikin soivan ilmiön perusteella.

Genre kommunikatiivisena tasona

Jotta edellä mainituilta ongelmilta vältytään, on luovuttava tekstikeskeisestä genrekäsityksestä ja avattava sitä sosiokulttuurisen kontekstin suuntaan. Hedelmällisen lähtökohdan tähän tarjoaa systeemis-funktionaalisen kielitieteen genre- ja rekisteriteoria.

Systeemis-funktionaalinen kielitiede on 1970-luvulla M. A. K. Hallidayn kirjoitusten pohjalta syntynyt tutkimussuuntaus, jossa kieltä tarkastellaan systeeminä, jota ihmiset käyttävät kommunikoidessaan toistensa kanssa konkreettisissa vuorovaikutustilanteissa. Päinvastoin kuin aiemmassa chomskylaisessa formaalissa kielitieteessä, jossa kieli nähtiin kokoelmana sääntöjä, joita noudattaen ihmiset muodostivat oikeaoppisia lauseita, nähtiin systeemis-funktionaalissa kielitieteessä kieli erilaisia valintoja sisältävänä systeeminä, joka kielenkäytössä on kussakin kielenkäyttötilanteessa käytettävänä (Martin 1992, 3). Kieli saa merkityksensä vain käyttötilanteissaan ja niinpä chomskylainen jaottelu (Saussuren pohjalta) kompetenssiin ja performanssiin käy tarpeettomaksi. Kielellinen kompetenssi kun on juuri sitä, että osaa käyttää sitä kommunikoinnin välineenä (Luukka 2002, 97).

Kielellä on kussakin tilanteessa, missä sitä käytetään, aina tiettyjä funktioita täytettävänä. Nämä funktiot Halliday jakaa kolmeen yleisempään luokkaan, joita hän kutsuu metafunktioiksi. Lyhyesti kuvattuna ideationaalinen metafunktio liittyy siihen, miten jäsenämme ja tulkitsemme maailmaa; interpersonaalinen siihen, miten toimimme muiden kanssa vuorovaikutustilanteessa; ja tekstuaalinen metafunktio siihen, miten rakennamme koherentin ja merkityksellisen tekstin (Luukka 2002, 101–103). Hallidayn johtoajatus oli, että kieli on kehittynyt edellä mainittuja funktioita täyttämään, ja se pystyy ne täyttämään, koska se on rakentunut tietyllä tavalla. Funktiot heijastuvat kielisysteemeissä ja vastaavasti kielisysteemi tarjoaa resurssit funktioiden toteuttamiseen (Halliday 1973, 23). Erona puheaktiteoriaan (Austin 1965 [1961], Searle 1969) ja muihin teorioihin, joissa kieltä kuvataan funktionaalisesti, onkin se, että Hallidaylle kielen funktionaalisuus ei ole pelkästään kielen käyttötapojen kuvaamista, vaan kielen systeemin ominaisuus: ”Kielen systeemi on rakentunut niiden funktioiden varaan, joita täyttämään kieli on sosiaalisissa tilanteissa kehittynyt” (Luukka 2002, 101–102).

Kussakin kielenkäytön tilanteessa (esim. luento, lastenkasvatus, ostaminen) funktiot toteutuvat eri tavalla – ne saavat ikään kuin kontekstista riippuen erilaisia arvoja. Tätä kontekstista johtuvaa variaatiota kielenkäytössä Halliday kutsui rekisteriksi (Halliday 1992, 31–32). Rekisteri jakautuu kolmeen osaan, jotka vastaavat kielen metafunktioita. Hallidayn oppilaat Suzanne Eggins ja J. R. Martin (1998, 238) kuvaavat rekisterin paradigmoja seuraavasti:

Ala, sosiaalinen toiminta (Field): mitä tapahtuu, sosiaalisen toiminnan luonne: mikä on se tapahtuma, johon osanottajat osallistuvat, ja jossa yksi olennaisista elementeistä on kieli.

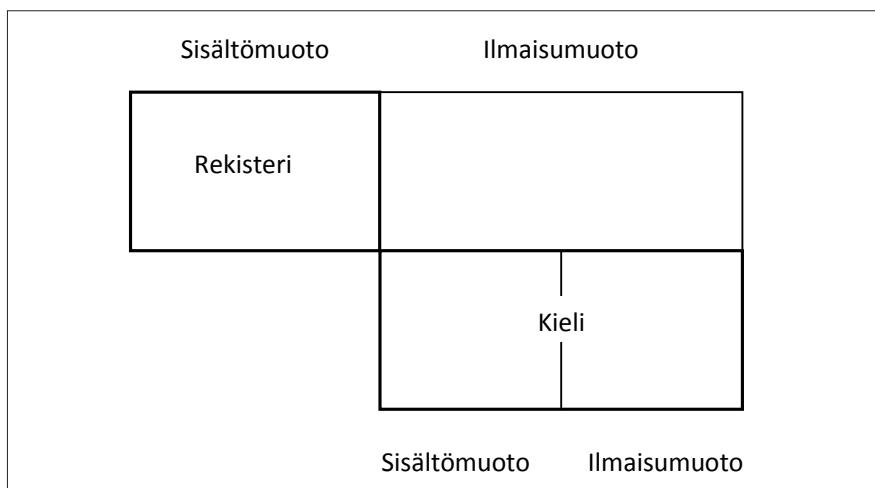
Roolit, roolirakenne (Tenor): kuka ottaa osaa, osanottajien luonne, heidän stautuksensa ja roolinsa: minkälaisia roolisuhteita osanottajien välillä on, mukaan lukien kaikentyyppiset pysyvät ja tilapäiset suhteet; sekä puheroolit kielellisessä vuorovaikutuksessa että koko se sosiaalisten roolien kokonaisuus, jossa he ovat mukana.

Tapa, symbolinen organisoituminen (Mode): mikä osa kielellä on, miten osanottajat olettavat kielen vaikuttavan heihin tai heidän vaikuttavan kielen avulla tilanteessa: tekstin symbolinen organisoituminen, sen status ja funktio kontekstissa, mukaan lukien kanava (puhuttu, kirjoitettu tai edellisten yhdistelmä) ja myös retorinen moodi, joka toteutuu tekstissä sellaisina kategorioina kuin suostutteleva, esittelevä, opettava jne.

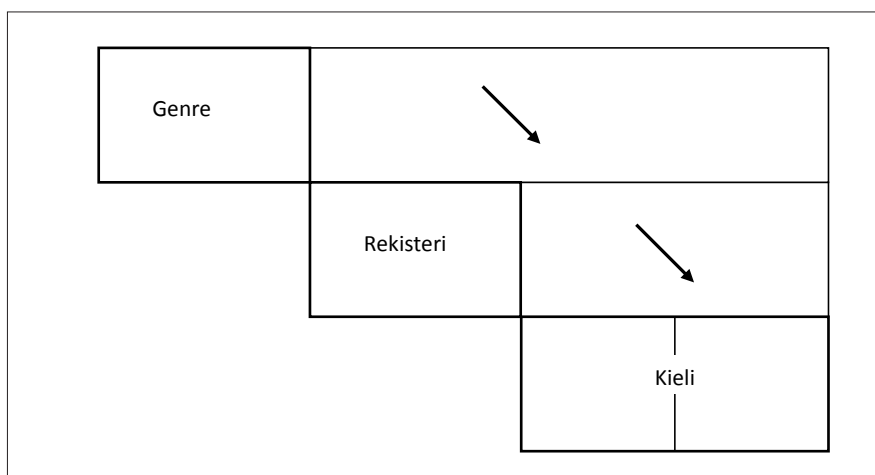
Eri kielenkäyttötilanteet aktivoivat erilaisia alan, roolien ja ilmenemismuotojen yhdistelmiä. Esimerkinä tästä kuvaa Martin (1985, 250–251) diskurssia, jossa alana on seksi. Seksi alana ei yhdisty vallan (roolit) ja arkisen jutustelun (tapa) kanssa. Esimiehen alaiselle kohdistama arkinen jutustelu seksistä ei ole ainaakaan länsimaissa kovin suotavaa ja saattaa johtaa syyteteisiin esimiesaseman väärinkäytöstä. Sen sijaan luentotilanne, missä myös toteutuu valtasuhde (roolit), seksi on sovelias ala, kunhan puhetyyli ei ole jutusteleva vaan asiallinen (tapa). Kaikki mahdolliset rekisterivariaatiot eivät tietyllä hetkellä ole käytössä, vaan yhteiskunnan rekistereissä on aukkoja, joista osa liittyy tabuihin, kuten edellä olevassa esimerkissä (Lemke 1995, 176–180).

1980-luvun alusta lähtien Martin kehitti omien oppilaidensa kanssa rekisteriteoriaa edelleen soveltamalla siihen Louis Hjelmslevin käsitettä konnotatiivinen semiotiikka. Sillä Hjelmslev viittasi systeemiin, jossa sekä ilmaisutaso että sisältötaso ovat semioottisia (Hjelmslev 1963, 114). Näin ollen Hallidaysta poiketen Martin käsitteellisti rekisterin kommunikatiiviseksi tasoksi, jonka ilmaisutaso on kieli ja joka vastaavasti on kielen sisältötaso. Konnotatiivisen ja denotatiivisen systeemin suhdetta Martin kuvasi kaaviolla 1.

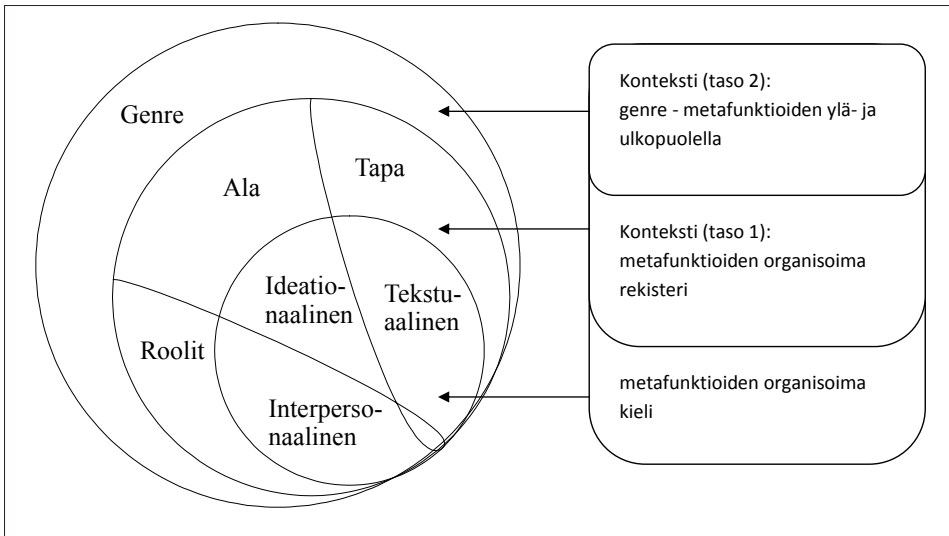
Lisäksi Martin otti käyttöön genren käsitteen, jonka merkitys Hallidaylla oli ollut vähäinen. Genren Martin asetti rekisterin yläpuolelle konnotatiivisen semiotiikan mukaisesti: genre on kommunikatiivinen taso, jonka ilmaisutaso on rekisteri ja joka on rekisterin sisältötaso (Martin 1985, 249–250).⁴ Genren, rekisterin ja kielen suhdetta Martin havainnollisti kaaviolla 2 (Martin 1985, 250).



Kaavio 1. Kieli rekisterin (ala, roolit, tapa) ilmaisutasona (Martin 1999, 29)



Kaavio 2. Rekisteri (ja kieli) genren ilmaisutasona (Martin 1999, 30)



Kaavio 3. Genre suhteessa rekisteriin ja kieleen (Eggs & Martin 1998, 243).

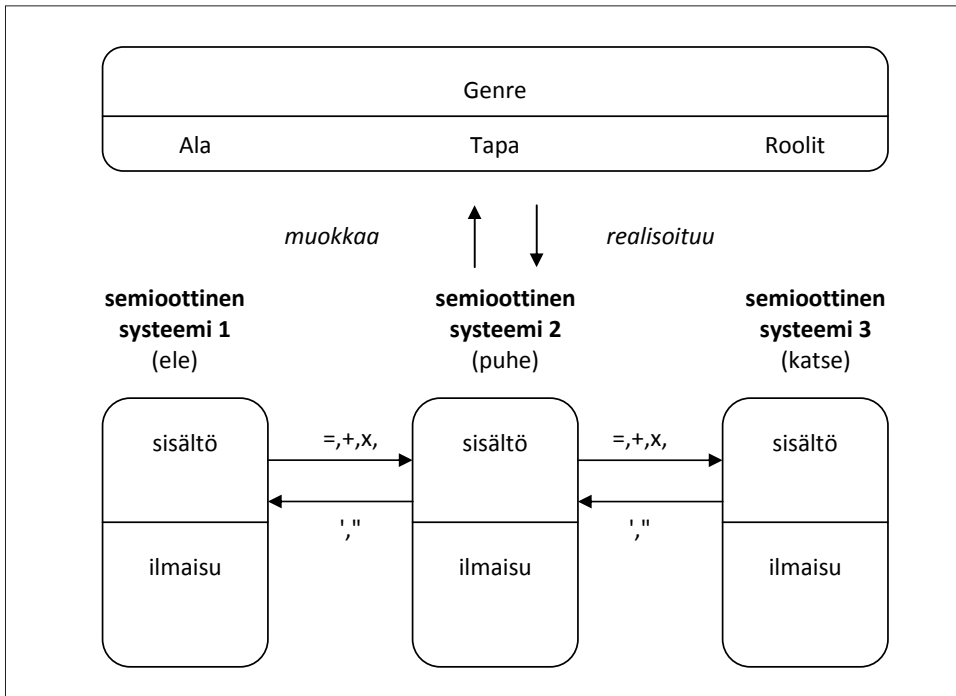
Myöhemmin Martin oppilaineen otti kuvauksessa käyttöön sisäkkäiset ympyrät, joka mahdollisti metafunktioiden ja rekisterin parametrien realisaatiosuhteen kuvaamisen. Tätä kuvaa kaavio 3.

1980-luvun lopulta lähtien systeemifunktionaalisen kielitieteen huomio kiinnittyi enenevässä määrin kielen lisäksi myös muihin semioottisiin systeemeihin. Inhimillistä vuorovaikutusta pyrittiin ymmärtämään kokonaisvaltaisesti, jossa kommunikaatiota tapahtuu useita erilaisia semioottisia systeemejä (kieli, eleet, ilmeet, äänensävyt jne.) käyttäen usealla eri tasolla sanoista ja museeista rekisterin kautta genreihin. Genre- ja rekisteriteorian multimodaalista versiota kuvaa kaavio 4, johon semioottisista systeemeistä on esimerkinomaisesti asetettu eleet, puhe ja katse. Semioottisten systeemien väliset merkit (=, +, x, ' ja ") viittaavat systeemien välisiin loogissemanttisiin yhteyksiin. Toisen systeemin avulla välitettyä viestiä on mahdollista värittää tai moduloida toista systeemiä käyttäen. Esimerkiksi äänenpainolla ja katseella voimme viestittää, että puhumamme lausuma on tarkoitettu ironiseksi, tai tekemällä sormilla ilmassa "sitaatit" voimme viestittää, että lausuma on lainaus.

Genre diskurssina

Genren ja rekisterin erottaminen erillisiksi kommunikatiivisiksi tasoiksi tarjoaa mahdollisuuden ratkaista edellä mainitut tekstilähtöiseen genremäärittelyyn

⁴ Hjelmslevin konnotatiivisen semiotiikan hyödyntäminen genren ja rekisterin käsitteellistämässä ei ole saanut yksimielistä hyväksyntää systeemifunktionaalisen kielitieteen piirissä. (kriitikistä ks. Hasan 1995)



Kaavio 4. Sosiaalisen kontekstin ja semioottisten systeemien välinen suhde (Muntigl 2004, 46).

liittyvät dilemmat. Tekstin tuottajalla ja vastaanottajalla on kullakin hetkellä käytössään semioottisten systeemien lisäksi enemmän tai vähemmän vakiintuneita rekistereitä eli erilaisia alan, roolien ja tavan yhdistelmiä, jotka realisoituvat semioottisten systeemien tasolla. Näitä enemmän tai vähemmän vakiintuneita rekisterivariaatioita tekstin tuottajat käyttävät hyväkseen tuottaessaan tekstejä, jotka on tarkoitettu tiettyihin enemmän tai vähemmän vakiintuneisiin genreihin kuuluviksi. Vastaavasti tietty yleisö tai tulkintayhteisö tietyllä hetkellä hyödyntää enemmän tai vähemmän vakiintuneita rekistereitä jakaessaan tekstejä enemmän tai vähemmän vakiintuneisiin genreihin kuuluviksi. Tuottajien ja yleisöjen käsitykset siitä, mitä genrejä on olemassa ja mitä rekisterivariaatioita kukin genre sisältää, käyvät jatkuvaa neuvottelua keskenään. Genren paikka ei siis ole ensisijaisesti tekstissä vaan siinä kommunikaatiossa ja niissä diskursiivisissa käytännöissä, joissa tekstejä tuotetaan ja vastaanotetaan. Tästä genrekäsityksestä käytän artikkelissani nimitystä *diskursiivinen genre- ja rekisteriteoria*.⁵

Kun genreä ei käsitetä tekstin ominaisuudeksi, vaan tavaksi, jolla tuottajat tuottaessaan ja vastaanottajat vastaanottaessaan luokittelevat tekstejä, ratkeaa empiristinen dilemma. Genretutkimus lähtee liikkeelle tuottajien ja vastaan-

⁵ Todorov (1990, 17; 2000, 198, 200) erottelee diskursiivisen ja metadiskursiivisen genrekäsityksen toisistaan. Diskursiivinen genre ilmenee diskursiivisten käytäntöjen jättäminä samankaltaisina jälkinä teksteissä. Metadiskursiivinen genre puolestaan on tietoista keskustelua genreistä. Artikkelissani tyydyn yksinkertaisempaan ratkaisuun.

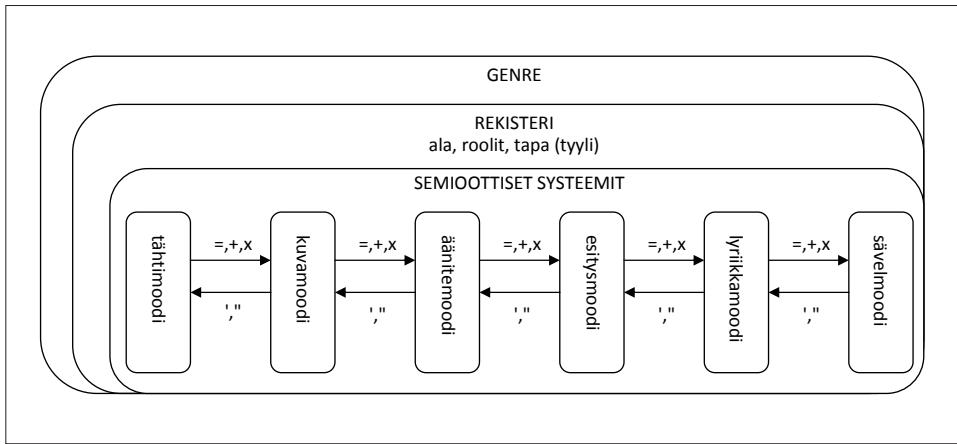
ottajien genreluokitteluista ja etenee niistä rekisterien kautta eri semioottisia systeemejä hyödyntäviin teksteihin. Yksittäinen teksti voi eri aikoina ja eri tulkintayhteisön tulkitsemana saada hyvinkin erilaisen genremäärittelyn osakseen, riippuen siitä, mitkä rekisterivariaatiot kulloinkin ovat merkitseviä genren tasolla. Esimerkiksi Yhdysvaltain elokuvatuottajille ja -kriitikoille melodraama tarkoitti vielä 1940-luvulla rikoksia, aseita, väkivaltaa, toimintaa ja jännitystä. Nykyisin kyseinen rekisterivariaatio ja sitä hyödyntävät elokuvat (esim. *Farewell, My Lovely*) luokitellaan yleensä *film noir* -genreen kuuluviksi. Melodraamalle sen sijaan on myöhemmässä elokuvatuotkimuksessa katsottu olevan ominaista, että se ”pysyy kotilieden ympärillä ja painottaa korostuneen tunteellisuuden ja sentimentaalisuuden rekisteriä”. (Neale 1999, 168–170) Vastaavasti populaarimusiikissa voimasointu⁶, joka 1960-luvun lopulta lähtien on toiminut hevimusiikin tunnusomaisimpana ominaisuutena (Walser 1993, 2), on 2000-luvulla tehnyt tuloaan suomi-iskelmään ja siten osittain menettänyt tehoaan genrejä erottavana rekisterivariaation osana (Heikkinen 2008).

Diskursiivinen genre- ja rekisteriteoria ratkaisee myös intertekstuaalisen dilemman. Parodisessa tekstissä tekstin tuottaja hyödyntää parodioitavan genren vakiintunutta rekisteriä (esim. kauhuelokuvan kuvastoa) samalla kun tekstissä tai kontekstissa (esim. markkinoinnissa) annetaan vihje, jonka perusteella vastaanottaja voi tunnistaa tuottajan parodisen asenteen ja etäännyä tekstin kirjaimellisesta tasosta tarkastelemaan tekstin sisältämiä intertekstuaalisia ja geneerisiä viittauksia. Joskus tuottajan sisällyttämät vihjeet jäävät vastaanottajalta huomaamatta, kuten kävi 1960-luvun tangoparodioiden *Elsa* ja *Vanha pelargonia* yhteydessä. Parodia ei siis ole tekstin vaan tuotannon ja vastaanoton diskursiivisten käytäntöjen ominaisuus.

Nyt on syytä palata alussa esiteltyihin eroavaisuuksiin genrenimien käytössä eri kulttuurialoilla. Eroavaisuuksien taustalla tuntuvat olevan erilaiset käsitykset siitä, mikä on genreluokittelun kohde. Elokuva-, kirjallisuus- ja klassisen musiikin diskursseissa luokittelun lähtökohtana ja kohteena ovat ensisijaisesti kokonaiset tekstit ja teokset, ei niinkään se tapa, jolla näitä tekstejä ja teoksia tuotetaan ja vastaanotetaan. Elokuvadiskursseissa luokitellaan genreiksi elokuvia, kirjallisuudessa kirjoja ja klassisessa musiikissa sävellyksiä. Koska luokittelun kohde on yksilöolio, käyttäytyvät myös genrenimet kappalesanojen lailla. Populaarimusiikidiskursseissa sen sijaan luokittelun lähtökohtana ja kohteena eivät ensisijaisesti ole tekstit ja teokset vaan musiikin tuottamisen ja vastaanottamisen tapa eli tyyli. Koska tyyli ei ole yksilöolio vaan muistuttaa enemmän ainetta, käyttäytyvät genrenimet ainesanojen tavoin.

Genren käsite onkin käynyt populaarimusiikin tutkimuksessa kilpailua tyylin käsitteen kanssa, ja on tässä kilpailussa jäänyt aluksi tappiolle (Moore 2001b, 433). Mutta mikä on genren ja tyylin välinen suhde? Tyylin ja genren suhdetta pohtineet Franco Fabbri, Philip Tagg ja Allan Moore päätyvät erilaisista lähtökohdistaan huolimatta suurin piirtein samaan johtopäätökseen: tyyli on osa genreä ja sille alisteinen. Fabbrin (1982a, 3) mukaan kullakin genrellä on sille

⁶ Voimasointu on särökitaran paksuilla kielillä soitettu puhdas kvartti tai kvintti (Walser 1993: 2).



Kaavio 5. Populaarimusiikin kommunikaatioresurssit ja -tasot

ominainen tyyli, jota on mahdollista toisessa genressä lainata. Viittausta genreen Tagg (1992, 5) nimittää puolestaan genre synekdokeeksi: genren osa, tyyli, toimii tekstissä koko genren edustajana. Moorelle (2001b, 441) tyyli viittaa musiikillisten eleiden artikulaatiotapaan ja genre niiden eleiden identiteettiin ja kontekstiin. Voimme tarkentaa nyt genren ja tyylin välistä suhdetta populaarimusiikissa hyödyntäen diskursiivisen genre- ja rekisteriteorian käsitteitä. Genret koostuvat ensisijaisesti niille ominaisista tuottamisen ja vastaanottamisen tavoista, eli tyyleistä, jotka kuuluvat rekisterin parametriin 'tapa'. Tyyli puolestaan realisoituvat semioottisten systeemien tasolla. Tätä verkostoa kuvaa kaavio 5, johon olen soveltanut toisaalla esittämäni jaottelua populaarimusiikin semioottisista moodeista (Heikkinen 2007). Tyylien suhde genreihin ja semioottisiin systeemeihin (kuten rekisterivariaatioiden suhde yleisemminkin) on jatkuvan neuvottelun kohde tuottajien ja yleisöjen välillä.

Genre substantifikaationa

Huolimatta eroavaisuuksista sen suhteen, mikä on genreluokittelun kohde, on eri kulttuurinalojen genreluokitteluja mahdollista tutkia hyödyntäen rekisterin käsitettä. Se, mitä rekisteriparametreja pidetään genreluokittelussa merkityksellisinä, vaihtelee kulttuurinalojen välillä suuresti. Klassisen musiikin säveltäjä- ja teoskeskeisyys ilmenee myös genreluokittelussa. Vielä keskiajalla ja renessanssissa musiikkia jaoteltiin pääasiassa sen funktion mukaan, mikä sillä oli kirkon ja hovin seremonioissa, sekä sen mukaan, mihin tekstiin musiikki oli sävelletty. Uudella ajalla keskeisiksi rekisteriparametreiksi nousivat sävellysmuoto ja soitinkokoonpano. (Dahlhaus 1987, 33) Populaarimusiikin esitys- ja esittäjäkeskeisyys puolestaan ilmenee edellä mainitussa tyylin korostuneessa asemassa. Genrejaottelun kannalta merkityksellisempää kuin se, mitä laulua laulaa, on se,

miten ja kuka laulaa.⁷ Kirjallisuuden genreteoriassa aiemmin mainittu Alastair Fowlerin 15-akselinen ”geneerinen repertuaari” nimeää laajan skaalan erilaisia rekisteriparametreja. Genette (1992, 78) on puolestaan varovaisesti tyypistänyt tuon listan kolmeen parametriin: teemaan, moodiin ja muotoon. Elokuvasa keskeisiä parametreja ovat olleet teema ja kerronnan tapa. Se, miten kukin näistä parametreista suhteutuu systeemifunktionaalisen kielitieteen genre- ja rekisteriteorian parametreihin ’ala’, ’roolit’ ja ’tapa’, jää erillisen tutkimuksen selvitettäväksi.

Se, että genressä on kysymys rekisteriparametreista, käy hyvin ilmi siitä substantifikaation ja adjektifikaation välisestä leikistä, jota Rick Altman kuvaillee kirjassaan *Elokuva ja genre* (Altman 2002, 72–75). Ennen kuin lännenelokuva (*western*) tunnistettiin itsenäiseksi lajityypiksi, liitettiin adjektiivi ”lännen” aiemmin tunnistettuihin lajityyppeihin, jolloin saatiin lännen-takaa-ajelokuvia, lännen-maisemaelokuvia ja lännen-melodraamoja. Se, mikä näille takaa-ajelokuille, maisemaelokuille ja melodraamoille oli yhteistä, sisältyi rekisterin parametriin ’ala’: ne kaikki sijoittuivat Yhdysvaltain läntisille rajamaille. Samoin ennen kuin musikaali (*musical*) tunnistettiin itsenäiseksi lajityypiksi, liitettiin adjektiivi ”musiikillinen” aiemmin tunnistettuihin lajityyppeihin, jolloin saatiin musiikillisia melodraamoja, musiikillisiä komedioita ja musiikillisiä romansseja. Se, mikä näille melodraamoille, komedioille ja romansseille oli yhteistä, sisältyi rekisterin parametriin ’tapa’: ne hyödynsivät ilmaisussaan laulua. Adjektiivista, joka kuvasi tiettyä rekisterin parametria, tuli substantiivi, *genre*.

Substantifikaatio on tunnusomaista myös populaarimusiikin genreytymiselle. 1970-luvun alussa rock oli Suomessa vasta institutionalisoitumisensa alkuvaiheella. Suurimmalle osalle suomalaisista rock ei ollut *genre* vaan tanssimuoto ja tarkoitti tanssikappaletta. Tanssiorkesterit saattoivat soittaa valssien, tangojen ja humppien ohella loppuillasta myös yhden tai kaksi paria rock-tanssikappaleita, jos nuorempi yleisö sitä halusi ja vanhempi yleisö siihen suostui. Mutta oli myös bändejä, kuten Hurriganes, joka eivät muuta soittaneetkaan. Näitä bändejä kutsuttiin rockbändeiksi. Tämä ”rock”-termin kaksijakoisuus kappale- ja genrenimenä näkyy vielä esimerkiksi Juice Leskisen rocksanoituksia käsittelevässä artikkelissa vuodelta 1974 (Leskinen 1974). Leskinen kiittelee Jarkko Laineen tekstejä *Suomen Talvisota* -albumilla, vaikka Leskistä ”hänen rockiansa tilapäisluonne, huolimattomuus, toisinaan vaivaakin.” Tässä rock esiintyy kappalemuotoisena käsitteenä: Jarkko Laineen ”rockit” ovat lukumääräisesti laskettavissa ja erotettavissa hänen ”ei-rockeistaan”. Toisaalta Leskinen toteaa, että ”Beatlesien [samoin kuin Bob Dylanin, Pink Floydin, David Bowien ja Lou Reedin] musiikki on rockia.” Leskinen ei siis erittele Beatlesin musiikista ”rockeja” ja ”ei-rockeja”, vaan Beatlesin koko tuotanto on rockia, koska se hyödyntää rekisterissään rock-tyyliä ja kuuluu näin ollen rock-genreen.

Edellä olevasta kaksijakoisuudesta huolimatta Leskinen on ennen kaikkea kiinnostunut rockista genrenä, ja tarkalleen ottaen siitä rockista, johon liitetään adjektiivi ”suomalainen”. Ja suomalaista rockia on hänen mukaansa rock, jossa

⁷ Populaarimusiikin asettamista haasteista teos-käsitteelle ks. Torvinen 2007, 145–147.

on suomenkielinen teksti. Niinpä hän artikkelissaan nostaakin esiin *Suomen Talvisota* -kolmikon, Rauli Badding Somerjoen, M. A. Nummisen ja Jarkko Lai-
neen, jotka "ovat jyräilleet suomalaista rockia eteenpäin," sekä Hectorin, jonka
"toiminta suomalaisen rockin hyväksi on ollut näkyvä" (Leskinen 1974, kursii-
visetty). Kun Mikko Montonen haastatteli Juice Leskistä *Suosikkiin* syksyllä 1981,
oli "suomalainen rock" -termin rinnalle ilmaantunut termin lyhennetty versio
"Suomi-rock" (Montonen 1981, 17), ja numerossa 12/1983 *Suosikki* aloittikin
juttusarjan otsikolla "Suomi-rockin profiili '84", jossa esiteltiin Sielun Veljet,
Tuomari Nurmio, Eppu Normaali, Pelle Miljoona ja Dave Lindholm. Adjektiivis-
ta "suomalainen" oli tullut substantiivinen etuliite "Suomi-". Rekisterin 'tapaan'
kuuluva ominaisuus, eli se, että musiikkia tehdään suomeksi, oli substantifioitu-
nut genreksi. 1970-luvun myötä suhteellisen yhtenäisen suomalaisen populaarimusiikkigenre oli jakautunut kahtia: rockiin ja iskelmään, jotka olivat vahvasti
institutionalisoituneet muun muassa lehtien, radio-ohjelmien, esiintymispaikko-
jen, ohjelmatoimistojen, levymerkkien ja levy-yhtiöiden suhteen. Suomirock ja
suomi-iskelmä olivat kokeneet substantifikaation eli genreytymisen.⁸

Mutta kehitys kulkee myös toiseen suuntaan: substantiivista adjektiiviin.
Tätä on melodraaman yhteydessä kuvannut Christine Gledhill (2000, 227–230).
1800-luvulla melodraama koostui useista näyttämölle sijoittuvista institutiona-
lisoituneista alagenreistä. Vastakohtana yläluokkaiselle arvokkaalle ja perinteitä
kunnioittavalle teatterille se oli alemmille yhteiskuntaluokille suunnattua tun-
nekyläistä populaariviihdettä, jonka esteettiset, kulttuuriset ja ideologiset piir-
teet säilyivät erityisenä "esteettisenä artikulaationa" vielä sen jälkeenkin, kun
ne synnyttäneet instituutiot olivat lakanneet olemassa. Tästä esteettisestä arti-
kulaatiosta käyttää Gledhill nimeä modaliteetti ja rinnastaa sen eksplisiittisesti
socio-lingvistiikan rekisteriin, josta edellä esittelemäni genre- ja rekisteriteoria
on eräs variaatio. Genresubstantiivista melodraama tuli rekisteriadjektiivi melo-
dramaattinen, joka on käytettävissä ja käytössä useissa eri genreissä.

Myös populaarimusiikissa, kun genre on institutionalisoitunut, sen nimi on
adjektiivimuodossaan käytettävissä kuvaamaan toiseen genreen liittyvää teks-
tiä. Jussi Raittisen mukaan Robinin single *Onnen päivät* (1978) oli "rockvaikut-
teista iskelmää" ja Juho Juntusen mukaan 1979 Popedan kappaleissa oli "iskel-
mällisiä aineksia" (Ripatti 1978, 126; Juntunen 1979, 10). Robinin single kuului
siis Raittisen mukaan iskelmägenreen, mutta hyödynsi rockgenren rekisteriä.
Vastaavasti Juntusen mukaan Popedan kappaleet hyödynsivät iskelmägenren
rekisteriä, mutta kuuluivat rockgenreen. Rock voi olla "iskelmällistä" ja iskelmä
"rokahtavaa", mutta vasta sen jälkeen, kun iskelmän ja rockin rekisterivariaatiot
ovat institutionalisoituneet genreiksi.

⁸ Suomirock ja iskelmä olivat 1980-luvun alussa suomalaisen populaarimusiikin
tärkeimmät genret, joiden rinnalla tietenkin eli joitakin vähemmän institutiona-
lisoituneita, vähemmän substantifikoituneita genrejä, kuten disko. Suomirockin
ja suomi-iskelmän genreytymistä olen käsitellyt laajemmin toisessa artikkelissani
(Heikkinen 2008).

Olen artikkelissani tarjonnut uutta käsitettä – rekisteriä – musiikintutkimuksen käyttöön. Olen tarkastellut sitä ensisijaisesti populaarimusiikin genrediskurssin kannalta. Koska kuitenkin uskon, että rekisteri on käyttökelpoinen käsite myös klassisen musiikin genretutkimuksessa, lievennän alussa argumentin vuoksi tekemääni jyrkkää eroa klassisen musiikin ja populaarimusiikin genrenimien välillä. Näin toivon teorialleni uskottavuutta ja laajempaa relevanssia.

Sävellysmuoto ja soitinkokoonpano (ks. Dahlhaus 1987, 33) eivät ole ainoat seikat, joiden perusteella klassista musiikkia luokkiin jaotellaan. Samaan aikaan kun 1800-luvun alussa musiikki nostettiin kaunotaiteiden joukkoon teoskäsitteen avulla, luotiin musiikille historia, joka muiden taiteiden tavoin jakautui tyylikausiiin. Meidän ei tarvitse kuunnella kokonaista sävellystä tunnistaaksemme, onko jokin musiikki barokkia vai nykymusiikkia – sävellyksen tyyli riittää. Ja kuten tästä esimerkistä huomaamme, tyylikausiiin liittyvät nimet käyttäytyvät ainesanojen tapaan. Toinen huomioonotettava seikka on edellä mainittu substantifikaation ja adjektifikaation välinen leikki. Samalla tavoin kuin melodraamasta kehkeytyi melodramaattinen tyyli, voidaan oopperan tyyliä kutsua oopperamaiseksi (*operatic*) ja oopperamaisesti tuotettua heviä oopperaheviksi (*operatic heavy*). Ja oopperahevi on oopperaa samoin kuin sinfoninen rock on sinfoniaa – ainesanoja jälleen.

En halua kuitenkaan ottaa selkeää kantaa siihen, ovatko klassisen musiikin tyylikaudet genrejä samassa mielessä kuin sävellysmuodot ja soitinkokoonpanot. Genren paikka on siinä kommunikaatiossa ja niissä diskursiivisissa käytännöissä, joissa tekstejä tuotetaan ja vastaanotetaan. Jotkin näistä käytännöistä institutionalisoituvat suhteellisen pysyviksi konserttien, konserttitoimistojen ja -salien, lehtien, tutkimuksen, apurahajärjestelmän ja koulutuksen verkostoiksi. Näin on aikoinaan käynyt oopperoiden, sinfonioiden ja jousikvartettojen suhteen, mutta myöhemmin myös vanhan musiikin ja nykymusiikin suhteen. Nimikkeitä, joita ihmiset käyttävät musiikin jaottelemiseen, on lukematon määrä, mutta institutionalisoitumisen aste vaihtelee. Osa nimikkeistä jää musiikkikriitikoiden ohimeneviksi neologismeiksi, osa vakiinnuttaa paikkansa alakulttuurissa ja onnekkaimmat onnistuvat institutionalisoimaan genren, joka saa valtion ja yhteiskunnan täyden tuen. Musiikin genrejaottelussa ja genrejen institutionalisoitumisessa kun aina on kyse arvoista, vallasta ja rahasta.

Lähteet

- Altman, Rick 2002. *Elokuva ja genre*. Suom. Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.
- Austin, J. L. 1965. *How to do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Balme, D. M. 1962. *Γένος* and *εἶδος* in Aristotle's biology. *The Classical Quarterly, New Series* 12: ss. 81–98.

- Ben-Amos, Dan 1982. Perinnelajikäsitteet. Suom. Irma-Riitta Järvinen. Teoksessa *Kerto-musperinne. Kirjoituksia proosaperinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Toim. Irma-Riitta Järvinen & Seppo Knuutila. Helsinki: SKS, ss. 11–28.
- Brackett, David 2002. (In search of) musical meaning: genres, categories and crossover. Teoksessa *Popular Music Studies*. Toim. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold, ss. 65–83.
- Croce, Benedetto 2000. Criticism of the theory of artistic and literary kinds. Teoksessa *Modern Genre Theory*. Toim. David Duff. Essex: Pearson Education Ltd, ss. 25–28.
- Dahlhaus, Carl 1987. *Schoenberg and the New Music*. Transl. Derrick Puffett & Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duff, David 2000. Introduction. Teoksessa *Modern Genre Theory*. Toim. David Duff. Essex: Pearson Education Ltd, ss. 1–24.
- 2003. Maximal tensions and minimal conditions: Tynianov as genre theorist. *New Literary History* 34, ss. 553–563.
- Eggs, Suzanne & Martin, J. R. 1998. Genres and registers of discourse. Teoksessa *Discourse as Structure and Process. Discourse Studies: a Multidisciplinary Introduction, Volume 1*. Toim. Teun A. van Dijk. London: Sage, ss. 230–256.
- Fabbri, Franco 1982a. A theory of musical genres: two applications. Teoksessa *Popular Music Perspectives*. Toim. David Horn & Philip Tagg. Göteborg: IASPM, ss. 58–81.
- 1982b. What kind of music? Transl. Iain Chambers. *Popular Music* 2: ss. 131–143.
- 1999. Browsing music spaces: categories and the musical mind. http://www.franco-fabbri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabbri990717.pdf (luettu 12.1.2008).
- Fiske, John 1991. *Television Culture*. London: Routledge.
- Fornäs, Johan 1995. The future of rock: discourses that struggle to define a genre. *Popular Music* 14: Ss. 111–125.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Freedman, Aviva 1989. Reconceiving genre. *Texte* 8: Ss. 279–292.
- Frith, Simon 1998. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frye, Northrop 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Genette, Gérard 1992. *The Architext. An Introduction*. Transl. Jane E. Lewin. Berkeley: University of California Press.
- Gledhill, Christine 2000. Rethinking genre. Teoksessa *Reinventing Film Studies*. Toim. Christine Gledhill & Linda Williams. London: Arnold. Ss. 221–243.
- Halliday, M. A. K. 1973. *Explorations in the Functions of Language*. London: Edward Arnold.
- 1992. *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- Hasan, Ruqaiya 1995. The conception of context in text. Teoksessa *Discourse in Society: Systemic Functional Perspectives*. Toim. Peter H. Fries & Michael Gregory. Norwood: Ablex, ss. 183–283.
- Heikkinen, Olli 2007. Semioottiset moodit populaarimusiikin tuotannossa. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja* 19. Toim. Markus Mantere & Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, ss. 53–72.
- 2008. Sata kesää tuhat yötä. Genre- ja rekisteripeliä Pohjolassa. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja* 20. Toim. Maija Kontukoski, Tuuli Talvitie-Kella & Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Hjelmslev, Louis 1963. *Prolegomena to a Theory of Language*. Transl. Francis J. Whitfield. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Holt, Fabian 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Honko, Lauri 1989. Folkloristic theories of genre. Teoksessa *Sudies in Oral Narrative*. Toim. Anna-Leena Siikala. Studia Fennica 33. Helsinki: SKS, ss. 13–28.
- Huisman, Johannes A. 1978. Generative classifications in medieval literature. Teoksessa *Theories of Literary Genre*. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VIII, Toim. Joseph P. Strelka. University Park: The Pennsylvania State University Press, ss. 123–149.
- Juntunen, Juhon 1979. Uusi aalto. *Suosikki* 5/1979: ss. 8–10.
- Karvonen, Pirjo 1995. *Oppikirjateksti toimintana*. Helsinki: SKS.
- Kärjä, Antti-Ville 2000. Genre, historia, identiteetti. *Musiikin suunta* 3/2000: ss. 100–115.
- 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.
- Lemke, Jay L. 1995. *Textual Politics: Discourse and Social Dynamics*. London: Taylor & Francis.
- Leskinen, Juhani 1974. Rock on runoa ja musaa. *Helsingin Sanomat* 28.1.1974: s. 13.
- Luukka, Minna-Riitta 2002. M.A.K. Halliday ja systeemifunktionaalinen kielitiede. Teoksessa *Kielentutkimuksen klassikoita. Soveltavan kielentutkimuksen teoriaa ja käytäntöä*. Toim. Hannele Dufva & Mika Lähteenmäki. Jyväskylä: Soveltavan kielentutkimuksen keskus, Jyväskylän yliopisto, ss. 89–123.
- Lyytikäinen, Pirjo 2006. Rajat ja rajojen ylitykset. Laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin. Tietolipas 213. Helsinki: SKS, ss. 165–183.
- Martin, J. R. 1985. Process and text: two aspects of human semiosis. Teoksessa *Systemic Perspectives on Discourse, Volume 1. Selected Theoretical Papers from the 9th International Systemic Workshop*. Toim. James D. Benson & William S. Greaves. Norwood: Ablex, ss. 248–274.
- 1992. *English Text. System and Structure*. Philadelphia: John Benjamins.
- 1999. Modelling context. A crooked path of progress in contextual linguistics. Teoksessa *Text and Context in Functional Linguistics*. Toim. Mohsen Ghadessy. Philadelphia: John Benjamins, ss. 25–61.
- Miller, Carolyn R. 1984. Genre as social action. *Quarterly Journal of Speech* 70: ss. 151–167.
- Montonen, Mikko 1981. "Rock on kuin elinkautinen tuomio!" Juice Leskinen stoori osa 1. *Suosikki* 10/1981: Ss. 16–21.
- Moore, Allan F. 1993. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. Buckinham: Open University Press.
- 2001a. *Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. 2nd edition. Aldershot: Ashgate.
- 2001b. Categorical conventions in music discourse: style and genre. *Music & Letters* 82: ss. 432–442.
- Muntigl, Peter 2004. Modelling multiple semiotic systems. The case of gesture and speech. Teoksessa *Perspectives on Multimodality*. Toim. Eija Ventola, Cassily Charles & Martin Kaltenbacher. Amsterdam: John Benjamins, ss. 31–50.
- Mäntynen, Anne & Shore, Susanna & Solin, Anna (toim.) 2006. *Genre – tekstilaji*. Tietolipas 213. Helsinki: SKS.
- Neale, Steve 1980. *Genre*. London: BFI.
- 1999. *Genre and Hollywood*. Florence, USA: Routledge.
- Negus, Keith 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Peterson, Bo 2006. Kirjallisuuden lajien teoriasta ja käytännöstä. Teoksessa *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin. Tietolipas 213. Helsinki: SKS, ss. 151–164.

- Reichert, John 1978. More than kin and less than kind: the limits of genre theory. Teoksessa *Theories of Literary Genre*. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VIII, Toim. Joseph P. Strelka. University Park: The Pennsylvania State University Press, ss. 57–79.
- Ridell, Seija 1992. Journalismi ja genre. Teoksessa *Kanssakäymisiä: juhlaKirja Veikko Pietilälle*. Toim. Tarmo Malmberg & Lauri Mehtonen. Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitoksen julkaisuja 3/1992. Tampere: Tampereen yliopisto, ss. 129–152.
- 1994. *Kaikki tiet vievät genreen. Tutkimusretkiä tiedotusopin ja kirjallisuustieteen rajamaastossa*. Tampereen yliopiston Tiedotusopin laitoksen julkaisuja, Sarja A, 82. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 1998. *Tolkullistamisen politiikkaa. Televisioutisten vastaanotto kriittisestä genrenäkökulmasta*. Acta Universitatis Tamperensis 617. Tampere: Tampereen yliopisto.
- 2006. Genre ja mediatutkimus. Teoksessa *Genre – tekstilaji*. Toim. Anne Mäntynen, Susanna Shore & Anna Solin. Tietolipas 213. Helsinki: SKS, ss. 184–213.
- Ripatti, Tapani 1978. Juke-box jury. *Suosikki* 9/1978: ss. 128–129.
- Rorty, Amélie Oksenberg 1992. The psychology of Aristotelian tragedy. Teoksessa *Essays on Aristotle's Poetics*. Toim. Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, ss. 1–22.
- Rosch, Eleanor 1975. Cognitive representations of semantic categories. *Journal of Experimental Psychology: General* 104: ss. 192–233.
- Salomon, Herman P. 1978. Observations on the definition, evolution, and separation of genres in the study of French literature. Teoksessa *Theories of Literary Genre*. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VIII, Toim. Joseph P. Strelka. University Park: The Pennsylvania State University Press, ss. 209–228.
- Schaeffer, Jean-Marie 1989. Literary genres and textual genericity. Teoksessa *Future Literary Theory*. Toim. Ralph Cohen. New York: Routledge, ss. 167–187.
- Searle, John R. 1969. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stahl, Ernest L. 1978. Literary genres: some idiosyncratic concepts. Teoksessa *Theories of Literary Genre*. Yearbook of Comparative Criticism, vol. VIII, Toim. Joseph P. Strelka. University Park: The Pennsylvania State University Press, ss. 80–92.
- Tagg, Philip 1992. Towards a sign typology of music. <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/trento91.pdf> (luettu 12.1.2008).
- Tenhunen, Iris 1989. Genre-teoria kirjallisuuden historian näkökulmasta. Teoksessa *Kirjallisuushistoria tänään*. Toim. Liisa Saariluoma. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 43. Helsinki: SKS, ss. 83–100.
- Threadgold, Terry 1989. Talking about genre: ideologies and incompatible discourses. *Cultural Studies* 3: Ss. 101–127.
- Todorov, Tzvetan 1990. *Genres in Discourse*. Transl. Catherine Porter. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1993. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Transl. Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalisen-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Toynbee, Jason 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Tudor, Andrew 1974. *Theories of Film*. New York: Viking Press.
- Walser, Robert 1993. *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Weber, Max 1949. *The Methodology of the Social Sciences*. Transl. Edward A. Shils & Henry A. Finch. New York: Free Press.

- Wellek, René 1970. *Discriminations. Further Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press.
- Wittgenstein, Ludwig 1981. *Filosofisia tutkimuksia*. Suom. Heikki Nyman. Helsinki: WSOY.
- Woods, Michael 1993. Form, species, and predication in Aristotle. *Synthese* 96: ss. 399–415.

Genre and register in popular music

There are great differences in how genre-names in different cultural domains (film, literature, classical music, popular music) work in Finnish language. Does this mean that the concept “genre” has different meanings in these contexts? In this article I present a short history of genre-theory, together with two dilemmas of text-oriented genre-study. As one solution to these dilemmas I present the Genre and Register Theory (GRT) which has before been discussed within Systemic-Functional Linguistics (SFL). After that GRT is shown to be able to connect aforementioned different genre-conceptions. A relation between the concepts of genre and style in popular music is also being studied. Finally, based on Rick Altman’s and Christine Gledhill’s theories on film genres, I study genre discourse as a dialogue between substantification and adjectification in film and popular music.

FL Olli Heikkinen (olli.heikkinen@uta.fi) toimii vastuuopettajana Sibelius-Akatemian ja Tampereen yliopiston Rytmimusiikin maisterikoulutusohjelmassa Seinäjoella.

”Taiteellinen” maailman kohtaamisen muotona: psykoanalyttinen näkökulma

Kari Kurkela

Johdanto

Inhimilliset pyrkimykset merkityksellistää todellisuutta ovat kulttuurissamme eriytyneet ja erikoistuneet kahdeksi luovan työn muodoksi, joista toista on tapana kutsua taiteeksi ja toista tieteeksi. Tietyissä tilanteissa ne erotetaan toisistaan kategorisesti, toisinaan taas mainittavaa eroa ei niiden välille tehdä. Kirjoitukseni taustaoletus on, että taiteeksi ja tieteeksi erikoistuneet todellisuuden artikuloinnin tavat nousevat pohjimmiltaan samasta inhimillisestä perustasta¹. Kulttuurinen erikoistuminen on kuitenkin johtanut niin tieteessä kuin taiteesakin rajauksiin: kun on pyritty tavoittamaan jotain, jostain on jouduttu luopumaan². Yhteisestä inhimillisestä perustastaan huolimatta taiteelliset ja tieteelliset pyrkimykset näyttäisivätkin eroavan nykymuodoissaan toisistaan. Sosiaalisesti säädeltyinä toiminnan muotoina niiltä myös edellytetään toisistaan poikkeavia toimintatapoja.

Tässä artikkelissa keskityn nimenomaan ”taiteelliseen” lähestymistapaan ja tarkastelen aihetta yleisestä näkökulmasta³. Tarkoitukseni on reflektoida joitain psykologisia taustatekijöitä, jotka toimivat taiteen käyttövoimana. Nojaudun lähinnä psykoanalyysin tarjoamaan näkökulmaan. Aihe on laaja, ja artikkeli onkin sitä koskeva alustava hahmotelma. Kirjoituksen taustalla on laajempi kiinnostukseni muun muassa taiteen ja tieteen eroihin, yhteisiin piirteisiin sekä ajatus niiden keskinäisestä, hedelmöittävästä vuorovaikutuksesta. Toivon

¹ Tätä näkemystä voisi perustella paitsi psykologisesti myös esimerkiksi käsitehistoriallisesti. *Art*-sanan varhainen käyttö on viitannut ylipäätään taitoon, oppimiseen ja oppineisuuteen. Esimerkiksi 1200-luvulla sen tiedetään merkinneen myös oveluutta, viekkautta, jekkuja ja hämäämistä.

² *Art*-sanan soveltamista taiteisiin (nykyaikaisessa mielessä) alkoi esiintyä joskus 1600-luvun lopussa tai seuraavan vuosisadan alussa. Englannin kielessä alettiin 1700-luvulla erottaa taiteet nykymielessä tutkimuksesta ja ”tavanomaisemmas-ta” käsityöläismäisestä osaamisesta termillä *fine arts* (ranskan kielessä vastaa-vasti *les beaux arts*). 1700-luvun loppuun ajoittuu myös I. Kantin ”kriitikeissään” suorittama jako puhtaaseen järkeen (tiede), käytännölliseen järkeen (moraali) ja arvostelukykyyn (taide).

³ Kun kirjoitan ”taiteellisen” lainausmerkein, alleviivaan, että kyse ei ole taidefilosofisesta pohdiskelusta. Tarkastelen yleisempää inhimillistä maailmaan orientoitumista, jota tosin on kehitetty taiteeksi kutsutussa toiminnassa ja se ilmenee siinä ”taiteellisena” suhtautumistapana.

voivani jatkaa myöhemmin tästä teemasta. Tässä artikkelissa on rajauduttava ”taiteelliseen” ja sen taustoihin⁴.

Yksilöä ja kulttuuria (ryhmää, sosiaalista ympäristöä) ei tässä ole aiheellista erottaa tiukasti toisistaan. Yksilöllisyys (persoonallisuus, itseys) ei muodostu sosiaalisesta kanssakäymisestä erillään. Sitä voisi kuvata vaikkapa psyykkiseksi ilmiöksi, joka rakentuu perinnöllisistä lähtökohdista henkilöhistorian kuluessa ja aktualisoi-
tuu eri tavoin erilaisissa kohtaamisissa. Toisaalta yksilöt muovaavat yhteisöä. Myös todellisuuden merkityksellistämisen strategiat voivat *mutatis mutandis* kertautua yksilön ja ryhmän tasolla.⁵ Peruspyrkimyksenäni on kuvata ihmisen ”taiteellista” suhdetta todellisuuteen ”laajakaistaisena”, ”implisiittisenä”, ”maternaalisena”⁶ merkityksellistämisen muotona, joka sallii monenlaisia vuorovaikutuksen tasoja ja sisäisten ristiriitojen läsnäoloa. Näin ”taiteellinen” suhde todellisuuteen on merkityksen muodostuksen keinona heterogeeninen ja sisällöltään rikas, monitasoinen, tulkinnanvarainen, joskus myös vallankumouksellinen.

Inhimillisiä merkityksellistämisen pyrkimyksiä olisi helpompi lähestyä viit-
taamatta lainkaan sellaisiin termeihin kuin ”taiteellinen” (tai ”maternaalinen”). Kun tällaiset termit otetaan käyttöön, joudutaan helposti alueille, joilla ruuti on kuivaa ja neutraali asenne vaikeasti hallittavissa. Kirjoitukseni lähtökohta on kuitenkin yhtäältä se, että taide on osa aikaamme. Toisaalta taas oletan, että taide perustuu tietyille psyykkisille lähtökohdille, jotka ovat tässä varsinaisen kiinnostukseni kohde. Siksi ”taiteellisuutta” ei voi sivuuttaa. En kuitenkaan halua esittää mitään lukkoon lyötyjä näkemyksiä siitä, mitä taide on tai varsinkaan siitä, mitä hyvä taide on.

Kannanotto siihen, millaista taiteen pitäisi olla, ilmentää joitain arvoja. Jotkut pitävät esimerkiksi taiteen arvoja metafysisesti annettuina – apriorisina to-
tuuksina, joita ei voi eikä saa muuttaa. Toisaalta esimerkiksi Habermasin (1987) postmetafysisinen näkemyksen mukaan normit rakentuvat sosiaalisessa argu-
mentaatioissa, joka ihannetapauksessa on vapaa erilaisista taustaintresseistä ja jossa konsensus asiasta saavutetaan. Vaikka taiteen luonteen näkisikin ennen-
min sosiaalisena sopimuksena kuin metafysisesti määrittynäänä, ei tarvitse olet-
taa, että yhteisö olisi täysin vapaa määrittelemään sen luonnetta. Vaikka kes-
kustelu olisi sosiaalisessa ja psykologisessa mielessä kuinka vapaata, pyrkimys,
jota kutsun ”taiteellisuudeksi” ja joka ilmiönä laajenee taiteen ulkopuolelle, on
ilmeisesti asettanut reunaehjoja taiteeksi kutsutulle toiminnalle.

⁴ Käsitteisenä on, että samat taustatekijät vaikuttavat osittain myös muun muassa tieteellisessä työskentelyssä. Tätä puolta tai taiteen ja tieteen pyrkimysten ja kei-
nojen eroista ja yhteisistä lähtökohdista juontuvia implikaatioita ei kuitenkaan
voi käsitellä tässä artikkelissa.

⁵ Edellä sanotun osalta nojaudun yhtäältä tietoon, joita ryhmäpsykoanalyt-
tissa havainnoinnissa on tullut ilmi (esim. Bion 1991a) ja toisaalta siihen mitä
sosiaalipsykologiassa aiheesta on kirjoitettu (mm. Rom Harrén ”nelikenttä”, ks.
esim. Ylijoki 2001).

⁶ Tarkoitukseni ei ole sukupuolittaa ”taiteellista”. Mutta kuten tuonnempana
viitataan, tämän lähestymistavan yksi yleinen ilmenemismuoto on havaittavissa
äidin ja lapsen suhteessa. Myös isä voi suhtautua lapseensa ”maternaalisesti”.

Vapaa, oivaltava itseilmaisu transformaationa

Edellä esitetyt varaukset muistaen pohdin nyt hieman lähestymistapaa, joka kulttuurissamme pitkälle eriytyneenä ilmenee muun muassa taiteeksi kutsutussa toiminnassa. Kiinnostavaa tässä on pyrkimys kohti itseilmaisuja, joka näyttäisi olevan luonteeltaan vapaata ja oivaltavaa ja perustuvan todellisuuden monimuotoiselle kohtaamiselle. Tämän ei siis tarvitse olla välttämätön kriteeri taideteokselle. Luonnehdittu todellisuuden monimuotoinen kohtaminen on kuitenkin kiinnostava ilmiö, ja oman kokemukseni perusteella se pyrkimyksenä näyttäisi usein liittyvän myös taiteelliseksi kutsuttuun toimintaan.

Vapaus on aina suhteellista. Myös tarkoittamani itseilmaisu on ”vain” suhteellisesti vapaata sikäli, että se ilmentää inhimillistä kokemusmaailmaa⁷ tietyissä rajoissa. Nuo rajat alkavat havaitsemisen ehdoista (joita esimerkiksi Kant puhtaana järjen kritiikissään pohti) ja päätyvät muun muassa ilmaisugenren⁸ asettamiin rajoihin. Tarkoittamani itseilmaisu on toisin sanoen suhteellisen vapaan transformaatio-prosessin tulos: erilaiset kohtaukset synnyttävät mielensisäisiä transformaatioita (”tiloja”, dispositioita, hahmotuksia, asenteita, rakenteita jne.), ja nuo mielelliset transformaatiot tulevat ilmi jonkin ilmaisugenren tarjoamin keinoin materiaalisina transformaatioina⁹. Taideteos (niin kuin mikä tahansa tässä tarkoitettu itseilmaisu) voi olla kuvattuna kaltaisen transformaatio-sarjan päätepiste mutta myös sellaisen lähtökohta ja näin osallinen prosesseissa, jotka tuottavat vastaanottajalleen kokemuksia erilaisista todellisuuksista ja hänestä itsestään osana niitä.¹⁰

Kiinnostukseni kohteena on siis itseilmaisun prosessi, joka on periaatteessa vapaata. Vapaus kuitenkin määrittyy genrekohteisesti ja on muun muassa siksi sosiaalisesti säänneltyä. Tarkoittamani itseilmaisu perustuu erilaisten kokemusmaailmojen oivaltavalle kohtaamiselle (aluksi mielensisäisinä transformaatioina) ja ilmenee sitten oivaltavina, oivallusta ilmentävinä ja oivallusta herättävinä materiaalisina transformaatioina (kuten taiteellisina tuotoksina).

⁷ Ne ”todellisuudet” tai ”kokemusmaailmat”, jotka voivat tulla kohdatuiksi ja joihin tässä siksi viitataan, ovat luonteeltaan tietenkin hyvin monenlaisia.

⁸ Ilmaisugenren ymmärrän tässä sosiaalisesti jaetuksi, normatiiviseksi järjestelmäksi, jonka asettamisessa rajoissa – ja jonka rajoissa rajoja rikkoen – vapaa sosiaalinen vuorovaikutus voi olla mahdollista.

⁹ Olen johtanut transformaation käsitteen tähän yhteyteen (ryhmä)psykoanalyttikko Wilfred R. Bionin (1991c) ajattelusta. Myös toinen psykoanalyttikko, Julia Kristeva (1984, 55), soveltaa tätä termiä kuvatessaan teettistä murtumaa (*thetic break*).

¹⁰ Olisi mielenkiintoista pohtia tarkemmin myös sitä, miten suhtautuminen taideteokseen voi vaihdella. Ajattelen erityisesti ”taiteellisen” ja ”tieteellisen” orientaation dialektiikkaa. Tässä on kuitenkin sivuutettava esimerkiksi sellaiset mahdollisuudet ja haasteet, joita voi sisältyä siihen, kun objektiin ”taiteellisesti” orientoitunut henkilö käyttää omaa näin saavutettua kokemustaan objektista ”tieteellisen” lähestymistavan empiirisenä aineistona.

Vapauden ohella liitän siis oivaltavuuden käsiteltävänä olevaan itseilmaisuun. Mitä oivaltamisella tarkoitan? Oivaltavuuden erästä osatekijää on psykoanalyttisessa teoriassa valotettu esimerkiksi seuraavin käsittein: psykosomaattinen, vietti, tiedostamaton, primaariprosessointi (Freud 2001/1900), true selfin ydin (Winnicott 1991), semioottinen (Kristeva 1984), sense impression/emotional experience, beeta-elementti, O (Bion 1991b, 1991c) ja vitaaliaffektit (Langer 1953, Stern 1985). Myös neuropsykologisesti (neuropsykoanalyttisesti) ilmiötä on hahmotettu (ks. esim. Solms & Turnbull 2002 ja Schore 2002, 2008). Oivaltavuuden (ja sitä kautta itseilmaisuun) osatekijää, johon tässä viitataan, voisi kuvata hämärästi rajautuvana alueena, jolla ihminen on vapaimmillaan ja kaikkivoipaisimmillaan sikäli, että siellä sosiaaliset rakenteet eivät juurikaan rajaa herääviä ylykkeitä. Toisaalta, mikäli ihminen ei ole vielä saavuttanut tiettyä kehityksellistä tasoa, hän on tällä alueella avuttomimmillaan siinä mielessä, että hän on heräävien ylykkeiden armoilla: hän ei pysty kanavoimaan impulssejaan riittävästi sosiaaliin rakenteisiin (kuten luonnolliseen kieleen tai taiteelliseen ilmaisutraditioon) tavalla, joka voisi tarjota mahdollisuuden symboliseen ilmaisuun. Tämän vuoksi esimerkiksi vauva tarvitsee äitiään, joka ”lainaa” oman miensä vauvan käyttöön (ks. esim. Winnicott 1990 ja Fogany et al. 2002). Tässä puhutaan ihmisen elävyyden ja luovuuden primaareista lähteistä. Pidän tätä villiä *primaarielävyyttä* yhtenä keskeisenä oivaltamisen osatekijänä.

Villi, kahlitsematon primaarielävyys ei kuitenkaan yksin riitä. Keskeinen ihmisen psyyken kehittymisen piirre on se, että se kykenee sietämään jännitteitä, joita syntyy erilaisten halujen ja toisaalta halujen välitöntä tyydyttämistä rajoitavien realiteettien (tosiasioiden) välille; pohjimmainen haaste on hyvän (kuten turvan, ravinnon, lämmön, läheisyyden – alkujaan äidin) poissaolon sietäminen ja tämän asiointilan riittävä hyväksyminen (ks. esim. Bion 1991b). Kehittynyt mieli siis kykenee sietämään realiteetteja, vaikka ne olisivat epämiellyttäviäkin. Vain tältä pohjalta ihminen yleensä kykenee selviytymään kutakuinkin menestyksekkäästi. Tämä realiteettihakuisuus onkin nähdäkseni toinen välttämätön oivaltavuuden osatekijä. Se elää dialektisessa suhteessa primaarin, villin elävyyden kanssa. Helppoa tämä ei kuitenkaan ole. Välttääkseen rajoittavien tekijöiden aiheuttamaa psyykkistä kipua ihminen voi nojautua todellisuuksien tarkoitus-hakuiseseen ja valikoivaan kohtaamiseen – viime kädessä vihamieliseen, ympäristöä ja omaa ymmärryskykyä tuhoavaan psykoottisuuteen. Silloin edellytykset tosiasioiden tunnustamiseen ja tunnistamiseen heikkenevät dramaattisesti.

Kehitystä on myös kyky luoda vaihtoehtoisia ratkaisuja tilanteessa, jossa pyrkimysten ja kohdattujen rajojen välille nousee sovittamaton ristiriita. Kyse on silloin paitsi rajojen toteamisesta, myös niiden hallitusta ylittämisestä. Näin taito – kyky rajojen ylittämiseen hukkaamatta realiteettien havaitsemisen kykyä tai toisaalta villin, primaarin elävyyden synnyttämää painetta – on myös oivaltavuuden yksi osatekijä. Keskeinen piirre tässä kehityksessä on ajattelun (symbolifunktion) kehittyminen.¹¹

¹¹ Psykoanalyttisessa teoriassa (ks. esim. Bion 1991c) kuvataan tätä mm. siten, että kehittyvän mielen on kyettävä riittävästi sietämään poissa olevan äidin realiteettia, jotta se voisi luoda symbolin poissa olevan äidin ”paikalle”.

Oivaltavuus rakentuu näin kahlitsemattoman primaarielävyyden kanavoitumisesta sosiaaliseen järjestykseen, jota edustavat mm. kieli ja käsitteellisyys, sosiaaliset säännöt, arvot, normit, tavat ja taidot. Toisaalta sitä tukee ihmisen luontainen pyrkimys nähdä asiat niin kuin ne ovat. Kyky sosiaaliseen järjestykseen (kuten symboliseen ajatteluun) ja pyrkimys nähdä asiat niin kuin ne ovat eivät tietenkään ole erillisiä asioita. Esimerkiksi tarjotessaan oman kielensä kautta käsitteellisen välineistön kulttuuri luo yksilölle mahdollisuuksia todellisuuden jäsentämiseen, usein realiteettihakuisuutta tukevalla tavalla. Näin oivaltavuus merkitsee osittaista luopumista primaariin, villiin elävyyteen liittyvästä, autistisesti ja privaalisti muotoutuvasta elämänmoodista, joka ilmenee rajuimmoin psykoosina. Ranskalainen psykoanalyttikko Jacques Lacan (1977) viittaa muun muassa tähän luopumiseen puhuessaan kastroitiosta, jonka kohteeksi lapsi joutuu, kun realiteetit astuvat hänen elämäänsä (usein tätä kohtaloa symbolisoi isä). Toinen psykoanalyttikko, Donald Winnicott, pohtii tavallaan pohjimmiltaan samaa kirjoittaessaan kompromisseista, joita ihminen joutuu tekemään kehittyessään ja soziaalistuessaan (*compliant self, false self*; ks. Winnicott 1990 ja Kurkela 2004, 140–144). Julia Kristeva (1984) puolestaan analysoi teettistä murtumaa (*thetic break*) tai hyppyä, joka mahdollistaa asettumisen sosiaaliseen järjestykseen sekä symbolisaation, kielen, maailman merkityksellistymisen ja totuuden ilmenemisen.¹² Samoin Wilfred Bion on pohtinut paljon sitä, kuinka hyvän poissaolon sietäminen tosiasiana on edellytys symbolifunktion synnylle, minkä seurauksena transformaatiot kuvallisiksi, äänellisiksi, kielellisiksi, geometrisiksi, matemaattisiksi ja muiksi ilmaisun muodoiksi tulevat mahdollisiksi (ks. esim. Bion 1991c).

Tässä puheena oleva itseilmaisu edellyttää ainakin kahta kykyä. Tarvitaan riittäviä psyykkisiä välineitä käsitellä mielellisiksi transformaatioiksi – työstetyiksi kokemuksiksi – erilaiset merkityksellistämistä vaativat kohtaamiset. Toisaalta tarvitaan riittävät taidolliset välineet noiden mielellisten transformaatioiden työstämiseksi adekvaateiksi materiaalisiksi transformaatioiksi asiaankuuluvassa mediumissa, kuten kielessä ilmaistuiksi ajatuksiksi, säveliksi, muodoiksi, väreiksi tai liikkeeksi. Myös äidin rauhoittava puhe ja muu käyttäytyminen vauvan kanssa on vastaavien välineiden hallintaa. Näin ajatellen ihmisen koko persoona ja ehkä erityisesti sen viltimmät elävyyden syvyydet voivat olla "taiteellisen" luovuuden lähde ja voimavara. Lisäksi tarvitaan kylliksi itsen ymmärtämisen välineitä, ilmaisun taitavuutta sekä kykyä sosiaaliseen vuorovaikutukseen valitun genren puitteissa. Kyseessä on siis ensin psyyken sisäinen, havaittavan todellisuuden sisällyttävä haltuunotto¹³ ja sitten tällaisen aineksen jatkotyöstäminen ja jakaminen vuorovaikutuksellisesti ja laajemminkin sosiaalisesti toimivalla tavalla. Tässä mielessä rakenteita tarjoavat ilmaisun mediumit (kuten kieli tai länsimai-

¹² "[– –] 'the social' and 'the symbolic' are synonymous, they both depend on what we call the *thetic*" (Kristeva 1984, 72).

¹³ Tätä sisällyttävää haltuunottoa on paljon tarkasteltu brittiläisessä psykoanalyysissa. Laajemmassa muodossa käsitteen toi keskusteluun Bion, joka viittasi siihen termeillä *containment, container* ja *contained*.

nen säveljärjestelmä) ovat jotain sellaista, joka kykenee mielensisäisesti ja ulkoisesti sisällyttämään ja samalla muodontamaan kohtaamisen kokemuksena.

Tässä yhteydessä on sanottava muutama sana fantasiasta. Kun esimerkiksi pohjimmiltaan villi, primaari elävyys kohtaa jotain, joka edustaa radikaalia toisetta – kun tuohon primaariin elävyyteen liittyvä kaikkivoipaisuus ja vapaus törmäävät ilmiöön, joka ei olekaan täysin hallittavissa – syntyy emotionaalinen kokemus. Sellaisena se ei kuitenkaan ole vielä käsitettävissä. Käsittäminen kuitenkin olisi ilmiön uudelleen hallintaan saattamista – tällä kertaa symbolisessa viitekehyksessä. Se voisi tehdä kokemuksesta siedettävämmän, ja se mahdollistaisi ymmärtämisen ja oppimisen. Niinpä yleensä pyrkimys on transformoida tuo kohtaaminen mielessä symbolisesti käsitettäväksi ja joskus vielä materiaalisesti ilmaistuksi. Yleisesti ottaen tätä voisi kutsua fantasian muodostamiseksi, työstämiseksi ja ilmaisemiseksi. Esimerkiksi uni on näin ajatellen fantasia ja unen kertominen on fantasian materiaallinen ilmiasu. Yleinen fantasian muoto on narratiivi. Ymmärrän kuitenkin myös musiikin ja jopa abstraktin maalauksen eräänlaisena narratiivina siinä mielessä, että ne ilmentävät symbolisessa muodossa jotain, joka on kohdattu ehkä hyvinkin syvällä villin, primaarin elävyyden tasolla. Jotta voisi kertoa, ei aina tarvita suksessiota, juonta. Kerrottava voi olla muutenkin läsnä ilmaisussa.

Kokonaan toinen kysymys on se, missä määrin fantasia kertoo todellisuudesta. Millaisista todellisuuksista se ylipäätään voisi kertoa? Usein ajattelemme, että todellisuus on sama kuin ulkoinen todellisuus. Meillä on kuitenkin myös sisäinen todellisuutemme, jossa esimerkiksi villin primaarin elävyyden ja radikaalin toiseuden kohtaamisen tuloksena ilmenee emotionaalisia kokemuksia. Lähtökohtaisesti voitaisiin ajatella, että fantasia kertoo ennen kaikkea sisäisestä todellisuudesta (kuten mainituista kohtaamisista) ja että se voi pyrkiä olemaan totuudellinen tässä suhteessa, ilman että sen tarvitsisi olla aktuaalisen ulkoisen todellisuuden kuvaajana totta (esimerkiksi totuuden korresponditeorian tarkoittamassa mielessä). Sadut (ja unet) ovat esimerkkejä tästä. Myös vaikkapa Edward Munchin *Huuto*-maalaus kertoo voimakkaasti sisäisestä todellisuudesta (vaikka se on myös kannanotto ulkoiseen todellisuuteen, värien käyttöön ja niin edelleen). Voisi myös spekuloida, että tähdentäessään musiikin soivien muotojen merkitystä ja arvoa yli musiikin kuvailevan kyvyn Hanslick (1957/1854) ei ollut formalisti vaan hän ennen kaikkea ymmärsi musiikin merkittävyyden sisäisen maailman ja sanojen ilmaisukyvyn ulottumattomiin jäävien realiteettien ilmentäjänä. Ehkä siksi hänelle oleellisella tavalla ”kaunista” ei ollut se, että musiikki voi kuvailla esimerkiksi auringonlaskua. Soiden liikkuvat muodot olivat ehkä oleellisia siksi, että niissä mielen salaperäiset ja kaivatut liikkeet saavat totuudellisen ilmaisunsa. Soiden liikkuvat muodot tarjoavat näin mielen sanatomille liikahduksille mahdollisuuden kutoutua materiaaliseen ja tulla kohdatuiksi musiikkina. Tässä mielessä musiikin kuunteleminen sisäisen ja ulkoisen keskinäisenä kohtaamisena on fantasia-kokemus.

Fantasiassa toiseus – kohdattiinpa se sisältä tai ulkoa tulevana – saa tulkinnan, se ikään kuin kotiutetaan, siitä tehdään tuttu. Mielellään se asetetaan johonkin vanhastaan käyttökelpoiseen rooliin. Tunteettoman usein rutiininomaisessa

tutuksi luokittelussa ulkoisen ja sisäisen raja hämärtyy – joskus enemmän, joskus vähemmän.¹⁴ Esimerkiksi jos sisäinen, villi elävyys on tuottanut sisäiseen todellisuuteen voimakkaan paranoidisen tilan, tuloksena saattaa olla täysin vailla vihamielisiä intressejä olevan ulkomaailman hahmon hahmottuminen vainoavaksi objektiksi. Fantasiassa sekoittuvat silloin vahvasti sisäisen ja ulkoisen todellisuuden tilat (joku löytää silloin itsensä toisen fantasiasta roolissa, joka saattaa tuntua hänestä kovin vieraalta). Sisäinen outo voi saada ilmaisunsa kohdatussa ulkoisessa, mutta ulkoinen outo myös värityy sisäisen voimasta. Joskus sisäisen tai ulkoisen oudon kohtaamisessa voi tapahtua luova prosessi¹⁵.

Fantasiat tekevät sietämättömästä siedettävämmän. Winnicott (1991) esittää, että ihminen ei voi koskaan hyväksyä ulkoista todellisuutta sellaisenaan ja siksi hän joutuu elämään sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välisessä jännitteessä. Helpotusta tähän tuo eräänlainen välittävä vyöhyke, joka jää primaarin luovuuden ja realiteetin testaukselle perustuvan objektiivisen havaitsemisen väliin. Se on lepopaikka ihmiselle, jonka täytyy pitää sisäinen ja ulkoinen todellisuus yhtä aikaa toisistaan erossa mutta myös vuorovaikutuksessa. Winnicott toteaa, että tässä välitilassa ilmenevät mm. leikki, taide, filosofia, luova tiede ja uskonto. Mutta siinä ilmenee myös hulluus, jos aikuinen pakottaa toisia omaksumaan oman subjektiivisuutensa objektiivisuutena. (Winnicott 1991, 2, 11, 14; Kurkela 2004.) Tähän voisi ehkä lisätä, että jännite ei ilmene vain sisäisten halujen ja toiveiden ja toisaalta ulkoisen reaali maailman välissä vaan myös ymmärretyn ja ei-ymmärretyn välissä, jolloin ei-ymmärretyn haaste kohdataan paitsi ulkomaailmasta käsin, myös mielen syvyyksistä. Fantasioiden leikki- ja pelitilassa (*play, spela, Spielen*) ihminen paitsi löytää väliaikaisen helpotuksen halun ja arjen väliin, myös rakentaa ymmärrystään ja hallinnan tunnetta tuntemattoman äärellä muokkaamalla siitä tuttua tai jopa luomalla uutta, joka antaa tuntemattomalle vähitellen tutuksi tulevan muodon. Tuo tuntematon voi nousta myös sisäisen maailman "tyhjyydestä ja muodottomasta äärettömyydestä"¹⁶ – ja tulla muodonnetuksi ja sisällytetyksi esimerkiksi soittamalla (*play, spela, Spielen*).

Kohdatun mutta ehkä vielä tuntemattoman ilmentäminen voi olla pitkälle tiedostamatonta ja symbolisenkin sivuuttavaa vuorovaikutusta. Viime vuosituhannen lopulla on neurobiologisesti kuvattu kaksisuuntaista implisiittis-affektiivista (protodialogista) viestintää, joka tapahtuu lapsen ja äidin välillä. Sille on tyyppillistä silmästä silmään tapahtuva koordinoitu viestintä, kosketusviestintä, eleet ja prosodiset äänteet, jotka tuottavat emotionaalisia vaikutuksia. Tällaisella viestinnällä on merkittävä rooli myös psykotераpeuttisessa suhteessa. (Schore

¹⁴ Esimerkiksi stereotyyppiset luokittelut, joihin nojautuen tuntemattoman ihmisen ajatellaan rodun, sukupuolen tms. seikan perusteella olevan tietynlainen, on yksi tällaisen fantasian ilmenemismuoto.

¹⁵ Oudosta voidaan esimerkiksi hahmottaa uusi ilmiö ja sitten nimetä se. Tällaisessa prosessissa tuo outo rajautuu vähitellen osaksi ihmisen olemismaailmaa ja samalla integroituu hänen käsiteverkostoonsa. Näin siitä tulee vähitellen tuttu.

¹⁶ Viittaa tässä Bionin (1991c) Milton-sitaattiin:

*The rising world of waters dark and deep
Won from the void and formless infinite.* (Paradise Lost)

2002, 2008.) Tämä on vuorovaikutusta, joka ei ole symbolista, vaan se on vieti-
tielämän rytmittämää dynaamista olemista (jota karakterisoivat halu ja tyydytys,
jännite, lepo ja niin edelleen, niin kuin niitä on kuvattu esimerkiksi vitaali-
affekteina tai semioottisena khorana). Vuorovaikutus voi olla myös subsymbolista tai
transitionaalista symbolisuutta – miten sitä nyt milloinkin on kuvaavaa nimetä.
Tällainen implisiittinen, intuitiivinen viestintä on ei-tietoista – tiedostamatto-
masta tiedostamattomaan siirtyvää vuorovaikutusta¹⁷. Se on hyvin ”laajakais-
taista” ja sen avulla äiti ymmärtää lapsen sanatonta viestintää. Se myös helpot-
taa äidin pyrkimyksiä mentalisoida lapselleen tämän mielentiloja, minkä myötä
lapsi oivaltaa vähitellen mielen olemassaolon, oppii ymmärtämään sen sisältöjä
ja käsittää symbolisen viestinnän periaatteen (Fogany et al. 2002).

Jos niin haluamme, voimme yrittää kiteyttää implisiittisen, intuitiivisen ja
ei-propositionaalisen (kuten myös semioottisen, somato-affektiivisen, vitaali-
affekteja sisältävän tms.) aineksen läsnäolon vuorovaikutuksessa myös ilmai-
suun maternaalinen suhteessaolo. Pitkälle erikoistuneena sosiaalisen vuorovai-
kutuksen käytäntönä sitä kutsutaan usein myös taiteeksi.

Olen hahmotellut edellä tietynlaista itseilmaisua ja ehdottanut sille seura-
vankaltaista sisältöä. Kyse on itseilmaisusta, joka on suhteelliselle vapaudelle pe-
rustuvaa, oivaltavaa ja periaatteessa realiteettihakuista toimintaa. Sen kuluessa
ihminen kohtaa erilaisia todellisuuksia oman elävyytensä voimalla siten, että
hän pystyy ottamaan vastaan kohtaamaansa, prosessoimaan ja jäsentämään
sitä kokemuksensa nojalla sekä antamaan sille materiaalsen ilmiön valitse-
mansa genren kriteerejä soveltaen. Lähtökohtaisesti tässä itseilmaisussa on kyse
fantasian muodostuksesta, jossa suhde ulkoihin ja sisäisiin realiteetteihin vaihte-
lee. Edellä sanottu luonnehtinee siis myös ajoittain (ellei peräti usein) toimintaa,
joka yleisesti luokitellaan taiteeksi ilman että kuvausta tarvitsee ajatella norma-
tiiviseksi kannanotoksi keskustelussa siitä, mitä taide on tai mitä sen pitäisi olla.

”Taiteellinen” orientaatio

Helposti tulee ajatelleeksi, että ”taiteellisuus” sanana viittaa vain tietyille objek-
teille tyypillisiin piirteisiin. Tässä kirjoituksessa minua kuitenkin kiinnostaa ”tai-
teellisuus” laajemmin suhteessaolon ja maailmassaolon muotona ja käytäntönä.
Esimerkiksi siihen, ovatko pisuaari tai tikkujen katkominen taidetta, vaikuttaa
osaltaan se, millaisessa sosiaalisessa viitekehyksessä ne tarjotaan ja miten vas-
taanottaja on virittynyt ne kohtaamaan – tietenkin sen lisäksi, että ilmaisun
luojan on alunperin pitänyt orientoitua riittävän ”taiteellisesti” pisuaariin tai tik-
kujen katkomiseen, jotta hän on kyennyt kokemaan niissä erityistä ilmaisullista
potentiaalia. On puhuttava paitsi tekijään ja kohteeseen myös kohtajaan ja
sosiaaliseen viitekehykseen liittyvistä piirteistä – siitä, miten jonkin annetaan

¹⁷ Neurotieteen termin ilmaistuna kyse on somato-affektiivisten ja vastaavien
nonverbaalista, esirationaalista ekspressiivistä materiaalia prosessoivien aivo-
alueiden kommunikaatiosta interpersoonallisella tasolla.

ilmetä jonkinlaisena jollekin jossain ja miten joku antaa jonkin itselleen olla jotain jossain. Kyse on orientaatiosta, jota erityisesti taiteen yhteydessä ilmeväenä kutsun "taiteelliseksi". Tämänäyttöinen orientaatio ei siis liity pelkästään siihen vuorovaikutukseen, jota kutsumme taide-elämäksi, vastaavaa voi havaita muissakin yhteyksissä. Taide-elämäänkin se kuitenkin näyttää usein kuuluvan, ja silloin se voidaan löytää yhtä lailla taideobjektien tuottamisesta kuin myös niiden vastaanottamisesta. "Taiteellisuus" näin ajatellen ei ole vain objektin ominaisuuksia koskeva ja mahdollisesti arvottava luonnehdinta vaan se kertoo myös aktuaalisista psykososiaalisista käytännöistä. Pohdin seuraavaksi lisää, minkä luonteinen "taiteellinen" orientaatio psykososiaalisena käytäntönä saattaisi olla.

Tarkoittamaani todellisuussuhteessa olemisen tapaa voisi kuvata muun muassa termeillä synteettisyys, implisiittisyys, inklusiivisuus ja monimerkityksellisyys tai monimielisyys. Synteettisellä viittaa Kantin hengessä ilmaisun tietynlaiseen kompaktiuteen¹⁸. Ehdotan, että "taiteellisen" kohteen merkitys on synteettinen, kun sen merkityksen (ja merkittävyden) sallitaan muodostuvan kohteen potentiaalisista viittaussuhteista vastaaviin objekteihin. Lisäksi "taiteellisessa" orientaatioissa objektin merkitys rakentuu myös sen potentiaalisista assosiaatioista ja suhteista inhimillisen elämän moniin muihinkin osatekijöihin.

Edellä mainittu sallivuus – tai "laajakaistaisuus" – viittaussuhteiden ja assosiativisten polkujen suhteen vaatii lisäselvitystä. Kuvatakseni tätä otan käyttöön termit "implisiittisyys"¹⁹ ja "inklusiivisuus". "Taiteelliseksi" objektiksi mielletystä kohteesta – toisin sanoen "taiteellisen" lähestymistavan kohteesta – lähtevät, merkityksiä luovat polut ovat suhteellisen vapaasti tarkastelijan valittavissa. Esimerkiksi yleisen käsityksen mukaan ei ole olemassa yhtä oikeaa assosiativista operaatiota, jolla taideobjekti tulisi niitata sen merkitystä luovaan ympäristöön. Näin sen ajatellaan eroavan esimerkiksi tieteen kielijärjestelmässä esiintyvistä termistä tai lauseesta, jonka denotatiivinen merkitys tulee ainakin periaatteessa voida analysoida eksplikoimalla sen kiinteät käsitteelliset yhteydet (vrt. alaviite 18). Tässä valossa "taiteellinen" orientaatio näyttäytyy suhteellisen villinä ja vapaana, se nojautuu vihjeisiin ja nauttii vaihtoehtojen mahdollisuudesta. Vastaanottaja voi lähestyä kohdettaan monimerkityksellisenä, monimielisenä – sen poimuista voi löytää monenlaisia aspekteja. Silti sen oletetaan olevan mielekäs²⁰ – eikä vain mielekäs vaan jopa totuudellinen siinä mielessä, että se voi

¹⁸ Esim. ilmaisun *poikamies* merkitys on synteettinen, sen voidaan nähdä purkautuvan analyttisesti ainakin käsitteisiin 'naimaton', 'aikuinen' ja 'mies'.

¹⁹ Implisiittinen-sanan etymologia johtaa *-ply*-ilmaisun kautta (vrt. *imply*, *explain*, *plywood* jne.) sanskritin kielen turbaania merkitsevään sanaan. Implisiittinen viittaa siis siihen, että vaatteen poimuissa on kaikenlaista, joka ei ensi näkemältä ole ilmeistä.

²⁰ Mielekkyydellä tarkoitan, että kohteen oletetaan olevan enemmän kuin autistista vuodatusta vailla sosiaalisesti tunnistettavia assosiativisia tms. suhteita. Vastaavantyyppinen ero näkyy hallusinaation ja unen välillä, joista jälkimmäinen tuottaa assosiaatioista ja siten merkitsee jotain; hallusinaatio vain on, se ei symbolisesti edusta poissaolevaa eikä näin sijoitu assosiativiseen verkostoon. Se ei myöskään reaalisesti korvaa poissaolevaa olemalla se (ks. Bion 1993, 16–18).

olla portti uuteen oivallukseen, se ikään kuin sisältää ”tärkeän viestin”, joka tulee ymmärtää.²¹ Eli implisiittisyys ja inklusiivisuus ”taiteellisen” orientaation osatekijöinä eivät tässä ole esimerkiksi impulsiivisen mielivallan tai holtittoman merkityksenmuodostuksen synonyymejä.

Monimerkityksellisyys on haaste ja mahdollisuus harkitun itseilmaisun luojalle. Esimerkiksi säveltäjä voi pyrkiä nuottikuvassaan mahdollisimman tarkkaan soivien tapahtumien määrittelyyn (*ex-ply, explain*, vrt. alaviite 19). Hän voi myös tietoisesti pyrkiä implisiittiseen ilmaisuun ja jättää nuottisymbolien tulkitsemisen suuressa määrin esittäjän varaan – niin kuin esittäjän on viime kädessä jätettävä esityksen merkityksen hahmottaminen kuulijan aktiivisuuden varaan. Taiteilija voi jopa tietoisesti pyrkiä sisällyttämään rikkaan implisiittisyyden teokseensa. Hän saattaa esimerkiksi vihjata erilaisiin assosiativisiin polkuihin, jotka voivat näyttäytyä myös keskenään ristiriitaisina. Näin taiteilijan ”taiteellinen” orientaatio tuottaa (ehkä hyvinkin spesifiin) todellisuuskokemukseen perustuvan kannanoton, joka kuitenkin luonteeltaan saa olla monimerkityksellinen. Se sallii erilaisia tulkintoja vastaanottajalta, joka on valmis kohtaamaan teoksen ”taiteellisesti”. Näin saattaa paljastua jokin teoksen potentiaali merkitys. Tällaista prosessia voisi nimittää avautuvan todellisuuden hermeneuttiseksi rikastumiseksi.

Tässä yhteydessä on välttämätöntä viitata myös ”taiteelliseen” orientaatioon usein liittyvään implisiittisyyteen, joka toteutuu ennemminkin tiedostamattomina psyykkisinä prosesseina kuin tietoisien viestinnällisen harkinnan ja valinnan ohjaamana. Luulen, että esimerkiksi taideobjektin ilmaisullinen rikkaus, monitasoisuus, sen kyky viitata useisiin suuntiin ja säteillä monimerkityksellisyyttä ja jopa tietynlaista arvoituksellisuutta tai numinoosiutta, seuraa osin prosessista, jossa tekijä käyttää omaa tiedostamatonta, implisiittistä, assosiativista luovaa kykyään ja tulee näin tiivistäneeksi teokseensa vahvan ilmaisuvoiman ja potentiaalisen monimerkityksellisyyden. Tuo ilmaisun tuottamisen prosessi muistuttaa unen tuottamista siinä määrin, että olisin valmis toteamaan: taideteos on yhteisön uni – tapa uneksua ja myötäuneksua. (Ogden 2001 ja 2005, Kurkela 2006.²²)

Musiikille on ominaista, että se on luonteeltaan lähes ei-kielellistä. Sama ominaisuus on monilla muilla taiteeksi kutsutuilla ilmaisumuodoilla. Myös runous ja kirjallisuus operoivat vahvasti kielen ei-semanttisesti eksplisiittisesti määritellyillä ominaisuuksilla, kuten esimerkiksi Kristeva (1984) on painottanut kuvatessaan kielellisen ilmauksen merkityksen muodostumisen heterogeenisiä elementtejä, semioottisen ja symbolisen dialektiikkaa. Jo tämä kielen ulkopuolella operoiminen antaa taiteen ilmaisumuodoille mahdollisuuden monimerkityksellisyyteen. Yksilönkehityksellisesti voidaan puhua esimerkiksi esikiel-

²¹ Kohde voi sisältää viestin olipa kohde sitten artefakti kuten taideteos, inhimillinen käyttäytyminen, sosiaalinen tapahtumasarja tai vaikka luonnon objekti, kuten yksinäinen mänty kallionkielekkeellä eksistentiaalisen meditaation kohteena.

²² Unesta sosiaalisen tiedostamattoman synteettisenä ilmauksena, ks. esim. Lawrence 1998.

lisyydestä, transitionaalisesta symbolisuudesta tai symbolisista samastuksista. Nämä suhteessa olemisen muodot eivät kehityksen myötä katoa vaan saavat seurakseen myös muuta, mikä saa hahmottamaan asiaa myös toisin – esimerkiksi Roger Scrutonin (1982) sanoin toteamaan, että merkityksen muodostus on *ekspressiivistä*, ei representationaalista²³. Tyypillinen tilanne lienee silloin se, että kohteen ekspressiivisesti merkitystä luoviin elementteihin sovelletaan kielellis-käsitteellistä järjestelmää. Esimerkiksi musiikin rakenneyksiköt voivat ilmentää ekspressiivisesti kielellis-käsitteellisesti jäsentyviä kohteita (kuten auringonnousua). Toisaalta ekspressiivinen esittäminen mahdollistaa myös sellaisen aineksen tavoittelun, jota kieli ei kykene symbolisesti edustamaan (kuten kun musiikki toimii sanoin ilmaisevattoman ilmaisijana). Tämän lisäksi esimerkiksi elävä musiikki kuljettaa mukanaan ainesta, joka ylittää musiikin kanonisoidun (kuten nuottikuvassa määritellyn) rakenteen; se on musiikin ja sen esittäjän idiosynkraattista elävyyttä ja myös musiikillisen systeemin aukkopaikoissa ilmevä (tyyliuskollisuutta, säveltäjäuskollisuutta, teosuskollisuutta tai omaa intentiota rikkovaa) semioottista anarkiaa – kanavoitumatonta, villiä primaarielävyyttä. Tuo ulkopuolelle jäävä siis ilmenee taiteellisen diskurssin myötä, mutta silloin sen sisällyttävien yksiköiden välissä, ohessa ja muissa aukkopaikoissa ja myös yksiköitä rikkoen²⁴. Tässä tarkoitettu ekspressiivinen merkityksenmuodostus edellyttää aiemmin puheena olleen implisiittis-affektiivisen, protodialogisen viestinnän tason aktiivisuutta.

"Taiteellisessa" orientaatiossa kohteen annetaan osoittaa, mutta ei niinkään analyttisesti vaan ennen kaikkea synteettisesti ja implikoimalla. Näin merkityksellistyminen jatkuu myös kielen tuolla puolen. "Taiteellisessa" orientaatiossa kohteen annetaan osoittaa kielen ulkopuolelle silloinkin kun mediumina on kieli. Tehdessään tämän "taiteellinen" ei voi täysin alistua kieleen sääntöjä ja rajoituksia asettavana systeeminä, ei myöskään muihin vastaaviin rakenteisiin (kuten sosiaaliseen järjestykseen). Psykoanalyttikko Pirkko Siltala (2008, 39) lähestyy asiaa seuraavasti: "Taide iskee läpi ajattelun ja totuutta ohittavien klišeiden [– –] Taide murtaa halkeaman asioiden tuttuun järjestykseen." Taiteessa voidaan kohdata kätketty tuttu, "joka on torjuttuna muuttunut oudoksi, vieraaksi, pelottavaksi". Näin taide Siltalan mukaan johdattaa piilotajunnan äärelle, "joka ei tunnusta pakkoa eikä vaatimusta". Siltala toteaa edelleen, että piilotajunta ei alistu vallankäyttöön, eikä piilotajunnan antamaa tietoa "voi jollain manipuloinnilla tuottaa, se ei alistu vallan välineeksi niin kuin ei taidekaan". (Mt.) Kielelliset diskurssit, kuten myös kaikki taiteen diskurssit (järjestelmät, tekniikat, tyylit, ideologiat jne.) ovat vallan palveluksessa – myös emansipaatiota edistäessään ne (rajoja asettavina) edustavat jotain näkemystä ja tuohon näkemykseen

²³ Ekspressiivisessä merkityksenmuodostuksessa rakenneyksiköt eivät ole jonkin eksplikoidun ja pysyvän tulkintafunktion mukaan semanttisesti määriteltyjä, eli niiltä puuttuu denotatiivinen merkitys. Esimerkki tästä voisi olla kallonkielekeellä pinnistelevä yksinäinen kakkärämänty, joka voi merkityksellistyä "taiteellisessa" orientaatiossa monin tavoin, ei kuitenkaan mielivaltaisesti.

²⁴ Kielen puolella esimerkki tästä voisi olla esimerkiksi freudilainen lipsahdus: "Pyydän kaikkia kysymyksen esittäjiä nostamaan kätensä ulos".

ehkä liittyvää valtapyrkimystä. Tähän holistinen, synteettinen osoittaminen ei voi mukautua, se ilmenee väistämättä osittain systeemisten rajojen ulkopuolisena. Muuten se ei olisi holistinen luonteeltaan. Se menettäisi oikeutensa ilmentää myös kahlitsematonta primaarielävyyttä.

”Taiteelliset” objektit – siis kohteet, joihin sisältyy edellä kuvatun kaltainen rikkaus ja potentiaali – eivät luonteensa mukaisesti voi avautua myöskään vastaanottajalleen tyhjentävästi pelkässä analyttisessä (systeemisessä, loogisessa) tarkastelussa. Analyttinen diskurssi ei siis kykene sisällyttämään täysin sitä, minkä sisällyttäjäksi se pyrkii. Jotta tuon koskettavuuden tavoittaisi, se on eletävä ruumiissa, sanattomina tunteina ja mielteinä – synteesejä hahmottavissa prosesseissa, pre-, para-, postlingvistisesti – musiikin yhteydessä esimerkiksi musiikinteoreettisen, nuottikuvan ilmentämään systeemisyteen nojautuvan tarkastelun tuolla puolen soivissa kokemuksissa ja mielikuvissa. Analyysi ei koskaan tyhjäntä tuota koskettavan ”taiteellisen” ilmaisun (vapaan ja oivaltavan itseilmaisun) holistista sisältöä, joka aina lopulta ylittää esimerkiksi taiteen formaalien rakenneyksiköiden rajallisen sisällyttämiskyvyn ja väistää analyttisen kielen symbolisointikyvyn ja valotusvoiman.²⁵

Mitä tahansa ihminen kohtaakaan, se aktivoi hänessä jonkin puolen ja tulee näin herättäneeksi hänet elämään jonkinlaisena subjektina – toisin sanoen ihminen realisoituu jollain tavoin aktuaalisessa suhteessa (sosiaalisessa tilanteessa). Tätä puolta on korostanut ns. sosiaalinen konstruktionismi omalla tavallaan – muun muassa Harré työtovereineen subjektiposition käsitteellään.²⁶ Psykoanalyysin puolella aiheeseen ovat kiinnittäneet huomiota esimerkiksi Kristeva (1984; *le sujet en procès*) ja Bollas (2006; ajatus *true selfistä* tai persoonasta dynaamisena idiomaattisten dispositioiden joukkona, joka tuottaa ilmiäsuja kohtaamisissa objektien kanssa). Näin esimerkiksi musiikki saattaa herättää kuulijassa jopa aiemmin oudoiksi jääneitä potentiaalisia subjektiuksia ja synnyttää uutta itseymmärrystä (itseilmaisua). Ei siis ainoastaan teos vaan myös sen vastaanottaja on synteettinen, implisiittinen, inklusiivinen, monimerkityksellinen ja monimielinen. Siksi – vaikka soiva tapahtuma ja korvat pysyisivät samoina – voi musiikkia eri kerroilla kuunnella eri subjekti. Jos säveltäjä uneksuu teoksensa olemassa olevaksi, niin teoksen mahdollinen esittäjä ja vastaanottaja myötäuneksuvat teoksen eloon (Kurkela 2006). Samalla säveltäjä ja esittäjä uneksuvat itsensä taiteilijasubjekteiksi ja vastaanottaja itsensä maailman ”taiteelliseen” merkityksellistämiseen myötäosallistuvaksi ja sen mukaisesti positioituvaksi subjektiksi.

Näin esimerkiksi taiteesta avautuu vastaanottajalleen laaja potentiaalisten merkitysten kirjo, jonka mahdollisuuksiin vastaanottaja voi kiinnittyä aktuaalisista subjektiuttaan muodostaessaan. Prosessissa, jossa teos koskettavuudessaan aktualisoituu vaihtoehtoisena ykseytenä, paljastuu myös vaihtoehtoinen totuus persoonasta aktuaalisena – tai prosessuaalisena – ja myös kielen ja käsitteiden jäsentämän todellisuuden rajat ylittävänä subjektina.

²⁵ Tämä liittyy siihen, mistä oli puhetta alaviitteessä 10.

²⁶ Ks. esim. Davies & Harré 2001, Harré & van Langenhove 1999 tai Harré & Moghaddam 2003.

Edellä olen viitannut siihen, kuinka "taiteellinen" orientaatio näyttäisi ilmevän omalla tavallaan myös äidin ja vauvan välisessä sanattomassa ja vähitellen myös sanallistuvassa vuorovaikutuksessa. Tällä en tietenkään tarkoita, että taide pitäisi jotenkin kapeuttaa herttaiseksi äidin ja lapsen väliseksi lepertelyksi. Itse asiassa asia taitaa olla juuri päinvastoin. Varhaisessa maternaalisesti värittyvässä mielenmaisemassa kohtaamme ehkä kaikkein rajummat ja kauheimmat todellisuudet. Siihen nähden ihmisen myöhäisempi elämä näyttäytyy usein kieltämisenä, torjuntana ja kielen lohduttavien kliseiden taakse kätkeytymisenä. Kuten Siltala (2008, 39) toteaa: "[Taide] hahmottaa esimerkiksi niitä väkivallan ja kuoleman voimia, joiden keskellä elämme mutta joilta suojaudumme oman torjuntamme kehikkoon."

Äidin luontaisena taipumuksena on kohdata lapsensa kokonaisvaltaisesti vuorovaikuttavana olentona. Tämä haaste on tarjolla myös muissa ihmissuhteissa. Edellä totesin, että teoksen "vastaanottaja on synteettinen, implisiittinen, inkluusiivinen, monimerkityksellinen ja monimielinen". Kuka tahansa meistä on tätä. "Laajakaistainen" toisen kuuntelu on näin yksi inhimillisen ymmärryksen peruslähtökohta. Kehityksellisen perustan sille luo juuri äidin kyky suoriutua tästä vauvansa kanssa (Fogany et al. 2002). Erytisen haasteellisenä tämä tulee esiin psykoanalyttisessa suhteessa. Siinäkin hahmotetaan (muun muassa) noita Siltalan mainitsemia "väkivallan ja kuoleman voimia, joiden keskellä elämme mutta joilta suojaudumme oman torjuntamme kehikkoon".

Vauvan ja äidin välinen kanssakäyminen, psykoanalyysi ja taide – kaikissa näissä voidaan havaita korostuneina intuitiivisen, implisiittisen vuorovaikutuksen läsnäolo. Mikään näistä inhimillisen elämän alueista ei toimi, mikäli "kapeakaistaisesti" rajoitutaan rationaaliseen, analyttiseen, semanttisesti eksplikoitavissa olevaan materiaaliin. Vauvan ja äidin välisessä vuorovaikutuksessa tämä on tietenkin keskeistä jo käytännöllisten syiden vuoksi (*infant*, puhumaan kykenemätön). Taiteista runous (poeettinen kieli) on Kristevalle tärkeä monessakin mielessä, mutta ainakin siksi, että siinä on läsnä kieli, jota voitaisiin lähestyä pelkästään denotatiivisessa mielessä. Kuitenkin oleellista siinä Kristevalle on myös ja nimenomaan hänen semioottiseksi nimeämä implisiittinen sisältö (Kristevan ohella myös toinen psykoanalyttikko, Thomas Ogden, on intensiivisesti paneutunut runouden ja psykoanalyttisen ymmärtämisen välisiin yhteyksiin, ks. esim. Ogden 2004.) Ei-propositionaalinen, semioottinen merkitystekijä on luonnollisesti keskeistä myös muilla taiteen aloilla, jotka ilmentävät sitä rakenteissaan ja sisällyttävät sitä niihin mutta myös kuljettavat sitä mukanaan rakenteiden aukkopaikoissa (musiikin osalta ks. myös Välimäki 2005).

"Taiteellinen" vuorovaikutus tuottaa ymmärryksen selittämättä. Ei vauvaansa ymmärtävän äidin, ei elämää ymmärtävän taiteilijan, ei taidetta ymmärtävän vastaanottajan tarvitse, eikä hän ehkä voikaan, tyhjentävästi kertoa, miten tai miksi hän on päätenyt ymmärrykseen omassa asiassaan. Tämä on selvää, jos asiaa tarkastelee edellä puheena olleen valossa. Ymmärrykseen päätyminen ei luonteensa vuoksi ole tyhjentävästi selitettävissä. Mikäli täydellisen eksplikaation vaatimus esitetään, sitä tulee armottomalla tavalla "taiteellisuutta" kahlitseva tekijä. Esimerkiksi uutta luovan taiteilijan implisiittiseen, intuitiiviseen, so-

matosensoris-affektiiviseen, non-, pre-, para- ja postlingvistiseen kokemiseen kuuluu vapaus, jonka mahdollistamaa synteettistä kokemisen tapaa – ”taiteellista” uneksuntaa – verbalisoitavan tiedostamisen vaatimuksen ei tule kahlita. Tämä on looginen johtopäätös, joka seuraa, mikäli hyväksytään taiteilijan toimintaan kuuluvaksi se, mitä aiemmin edellä on esitetty. Teos kertoo itse ja omasta puolestaan sen, minkä pitää tulla kerrotuksi. Taiteilijan selonteoilla, joista käy ilmi hänen pyrkimyksensä, voi olla vain toissijaista merkitystä (Beardsleyn teesiä mukaillakseni: jos taiteilija sanoo, että hän pyrki tekemään punaisen ja karheen veistoksen mutta se meistä on sininen ja sileä, niin uskomme itseämme). Taiteilijan selostukset voivat olla esimerkiksi teknisesti kiinnostavia ja informatiivisia, mutta en usko, että ne koskaan yltävät siihen mikä taiteellisen prosessin ytimessä on oleellisinta – täydellisimmin teoksen sisältö tulee esiin teoksessa itsessään.

Tarvitaan myös vastaanottaja, joka on valmis kohtaamaan teoksen koko persoonallisuutensa voimalla. Hänen on oltava valmis subjektin muodostumisen prosessiin, jonka lopputulos ei periaatteessa ole ennakoitavissa. Vastaanoton rajoittaminen analyttiseen, kielen ohjaamaan kehikkoon kaventaa merkityksen muodostuksen mahdollisuuksia ja pahimmillaan johtaa kliseiseen, hengettömään kohtaamiseen. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö analyttinen lähestymistapa voisi tuoda uusia ja arvokkaita ulottuvuuksia taiteen kohtaamiseen vaan sitä, että itsessään se ei kuitenkaan riitä. Vain kokonaisvaltainen herkkyyks, avoimuus ja elävyyks kanssakäymisessä voivat viime kädessä välittää teoksen totuudellisuuden.

Lopuksi

Olen hahmottanut yllä ”taiteellisuuden” ilmiötä tietystä näkökulmasta. Oletan ”taiteellisuudessa” ilmenevän lähestymistavan esiintyvän eri muodoissaan monilla elämänaloilla – edellä olen viitannut taiteen lisäksi äidin ja lapsen väliseen suhteeseen ja psykoanalyttiseen (tai terapeutiseen) työskentelyyn. Muitakin ilmenemismuotoja lähestymistavalla tietenkin on, samoin siihen liittyy aspekteja, joita tässä ei ole käsitelty. ”Taiteellisuuden” yksi keskeinen piirre on vapaa, oivaltava itseilmaisuus. Oivallus puolestaan perustuu ihmisen kykyyn tuottaa fantasioita. Fantasiat ovat usein tiedostamattomia,²⁷ mutta niiden jotkut aspektit voivat ilmetä myös tiedostettuina. Oivalluksina kiteytyvät fantasiat rakentuvat villille primaarielävyydelle, suhteelliselle vapaudelle ja realiteettihakuisuudelle sekä näiden välisille dialektisille suhteille sisäisen ja ulkoisen välisessä jännitteessä, oudon ja tuntemattoman äärellä, siten että jonkin osapuolen dominanssi voi värittää fantasiaa. ”Taiteellinen” itseilmaisuus rakentuu transformaatioprosesseissa, jotka alkavat erilaisten todellisuuksien kohtaamisista ja päätyvät jaettavissa olevaan, jonkin ilmaisugenren ehdoin tuotettuun materiaaliseen transformaatioon.

²⁷ Tiedostamattomista fantasioista on kirjoittanut erityisesti psykoanalyttikko Melanie Klein (1988a ja 1988b).

Lähteet

- Bion, Wilfred R. 1991a [1961]. *Experiences in Groups and other papers*. London and New York: Tavistock/Routledge.
- 1991b [1962]. *Learning from experience*. Third printing. London: Karnac Books.
- 1991c [1965]. *Transformations. Change from Learning to Growth*. Second impression. London: Karnac Books.
- 1993 [1970] *Attention and interpretation*. Third impression. London: Karnac Books.
- Bollas, Christopher 2006 *Being a Character. Psychoanalysis and Self Experience*. London and New York: Routledge.
- Davies, B. & Harré, R. 2001. Positioning. The Discursive Production of Selves. Teoksessa M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (toim.) *Discourse Theory and Practice*. London: Sage, ss. 261–271.
- Fogany, P., Gergely, G., Juris, E., Target, M. 2002. *Affect Regulation, Mentalization, and the Development of the Self*. New York: Other Press.
- Freud, Sigmund 2001 [1900]. *Unien tulkinta*. Suomennos Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus.
- Habermas, Jürgen 1987. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Translated by F. Lawrence. Cambridge: MIT.
- Hanslick, Eduard 1957 [1854]. *Vom Musikalisch-Schönen*. Englanninkielinen käännös: *The Beautiful in Music*. Translated by G. Cohen. Indianapolis, New York: The Bobbs-Merrill Company.
- Harré, R. & van Langenhove, L. 1999. *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Oxford: Blackwell.
- Harré, R. & Moghaddam, F. 2003. *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. London: Praeger.
- Klein, Melanie 1988a. *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921–1945*. London: Virago Press.
- 1988b. *Envy and Gratitude and Other Works 1946–1963*. London: Virago Press.
- Kristeva, Julia 1984. *Revolution in Poetic Language*. Translated by M. Waller. New York: Columbia University Press.
- Kurkela, Kari 2004. Winnicott, raja, luova asenne. – *Psykoteraapia 2/2004*. Helsinki: Therapeia-säätiö.
- 2006. Uneksunta ja kokemuksen kuva. – *Finaali 2/2006*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, DocMus. <http://dept.siba.fi/docmus/fin/index.php?pid=946>. Tarkistettu 20.9.2008.
- Lacan, Jacques 1977. *Écrits. A Selection (1966)*. Translated from the French by Alan Sheridan. New York, London: W. W. Norton & Co.
- Langer, Susanne 1953. *Feeling and Form*. New York: Scribners.
- Lawrence, Gordon W. (ed.) 1998. *Social Dreaming @ Work*. London: Karnac Books.
- Ogden, Thomas H. 2001. *Conversations at the Frontier of Dreaming*. Northvale, NJ/London: Jason Aronson.
- 2004. *Reverie and Interpretation: sensing something human*. Lanham, Maryland: A Jason Aronson Book/Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- 2005. *This Art of Psychoanalysis. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries*. London and New York: Routledge.
- Schore, Allan N. 2002. Advances in Neuropsychoanalysis, Attachment Theory and Trauma Research: Implications for Self Psychology. – *Psychoanalytic Inquiry*, 22: ss. 433–484.
- 2008. Neuropsykoanalyttinen näkökulma. – *Psykoteraapia 1/2008*, ss. 2–18. Helsinki: Therapeia-säätiö.
- Scruton, Roger 1982. *Art and Imagination. A study in the Philosophy of Mind*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul.

- Siltala, Pirkko 2008. Taiteen merkityksestä. – *Psykoterapia 1/2008*, ss. 39–44. Helsinki: Therapiea-säätiö.
- Solms, Mark & Turnbull, Oliver 2002. *The Brain and the Inner World. An Introduction To The Neuroscience of Subjective Experience*. New York, London: Karnac.
- Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant*. USA: Basic Books.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Imatra: International Semiotics Institute.
- Winnicott, Donald Woods 1990 [1965]. *The Maturational Processes and The Facilitating Environment*. London: Karnac Books and The Institute of Psycho-Analysis.
- 1991 [1971]. *Playing and Reality*. London and New York: Routledge 1991.
- Ylijoki, Oili-Helena (2001) Rom Harré – Toimijuus, kieli ja moraali. Teoksessa *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjät*. Toim. V. Hänninen, J. Partanen, O-H. Ylijoki. Tampere: Vastapaino.

“Artistic” orientation as a method for approaching the world:
a psychoanalytic point of view

The article deals with “artistic” orientation as a psychoanalytically understood phenomenon. It is supposed, in the paper, that “artistic” orientation in the context of arts is a culturally advanced realization of a more general strategy, by means of which a meaningful relation towards the real(ity) is created. “Artistic” orientation is illustrated as an implicit, inclusive or “maternal” communication, with various types and layers of interaction acting simultaneously. “Artistic” relationship as a means of making sense of the world is further characterized as rich, open to various interpretations, and sometimes even revolutionary. Interaction of this type has also been documented, for instance, in psychoanalytical psychotherapy and in the relationship between the infant and mother. Emotional interaction of this kind is partly carried out from unconscious to unconscious.

Self-expression is connected to “artistic” orientation. Self-expression is characterized as an insight based on primary, untamed liveliness and animation of the human being (pleasure principle). In this respect it is a basically unchained way of manifesting oneself. However, it is also regulated by the human being’s natural predisposition towards truth (reality principle) and by social constraints. As a material statement it is a result of transformation processes during which a “broadband artistic” encounter with the real(ity) is first contained as psychical content on a primary level (low-level transformation) and finally expressed materially within the limits and standards of the given genre of expression (high-level transformation). As such, it presents itself as a further object for “artistic” apperception.

FT, diplomipianisti Kari Kurkela (kakurkel@siba.fi) toimii esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorina Sibelius-Akatemiassa. Hänellä on myös pieni yksityispraktiikka ryhmäpsykoanalytikkona ja terapeutina.

Melartinin *Aino*-oopperan reseptiohistoria

Tuire Ranta-Meyer

Erkki Melartinin 100 vuotta täyttävä ooppera *Aino* on erityislaatuinen niin synty-ajankohtansa ja -historiansa, aatesisältönsä kuin useiden uusintaesitystensä sekä niiden pohjalta kirjoitettujen teosarvioiden valossa. Erkki Salmenhaara (1996: 374) ja Veijo Murtomäki (2000a: 14 ja 2000b) selittävät *Ainolle* muodostunutta vahvaa mainetta ja poikkeuksellista asemaa sen pääsyllä esiin toistuvasti: se on ensimmäinen suuri suomenkielinen ooppera, joka jäi pysyvästi kotimaiseen kantaohjelmistoon. Saavutus on merkittävä, koska *Ainoa* ei – kielestään ja tui- kitutusta kalevalaisesta aiheestaan huolimatta – voi pitää varsinaisesti kansan- oopperana. *Hufvudstadsbladetin* kriitikko ”Bis” Wasenius totesi jo 5. joulukuuta 1909 pidetyn ensiesityksen perusteella, ettei oopperassa ollut välttämättä ai- neksia tulla suurten joukkojen helppotajuiseksi suosikiksi. ”*Aino är egentligen ej en opera för massan, utan för musika- ristokratin. Den fordrar, för att fattas fullt, ett ingående studium af motiven och af den orkestrala behandlingen, hvori dessa äro förlagda.*” Murtomäki olettaa aatesisällön vaikeatajuisuuden syyksi siihen, miksei *Aino* ansioistaan huolimatta ole saanut kansallisoopperan asemaa Madetojan *Pohjalaisten* tapaan. (*Hbl* 13.12.1909; kts. myös Salmenhaara 1996: 366 ja Murtomäki 2000a: 21.)¹

Tarkastelen tässä tutkimuksessa Erkki Melartinin ainoan oopperan synty-, esitys- ja reseptiohistoriaa näkökulmasta, jonka taustalla ovat erityisesti Hermann Danuserin ja Friedhelm Krummacherin kokoama kirja *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (1991) sekä suomenkieliset, Mikko Heiniön (1992a ja 1992b, 1999), Matti Huttusen (1995) ja Jukka Sarjalan (2002) pätevät yleiskatsaukset reseptiotutkimukseen. Artikkelin reseptiohistoriallinen osuus pyrkii tarkastelemaan sitä, miten *Ainoa* on tulkittu, millaisia mielikuvia siitä on luotu julkisuuteen ja millaisia merkityksiä, attribuutteja tai epiteettejä sille on annettu sen satavuotisen historian eri vaiheissa. Esityshistoriallista tarkastelua on mukana siltä osin kuin sen on voinut katsoa täydentävän ja tekevän reseptiohistoriaa ymmärrettäväksi. Tutkimuksen kohteena ovat henkilö- ja mikrohistoriallisesta näkökulmasta myös teoksen syntyvaiheet sekä säveltäjän, hänen lähipiirinsä ja ylipäätään kuulijakunnan siitä aikoinaan

¹ Heiniön (1999: 232–238) mukaan kansanoopperan ominaispiirteinä on pidetty helppotajuutta, puhuttelevuutta ja yleisömenestystä sekä sitä, että teosten tuli tarjoutua ja avautua ns. suurelle yleisölle – vaikkakaan ei ns. rahvaan ehdoilla. Kansanomaisuus ei välttämättä yksin riittänyt, vaan sen tuli kansanoopperassa yhdistyä yleispätevään filosofiseen tai poliittiseen sisältöön. Suutela (2005: 52–53) katsoo, että kansallisen tehtävän täyttävässä oopperassa on oltava yleisön yhteishengelle elintärkeä samaistumiskohde, jotta se onnistuisi muodostamaan elävän ja uusiutuvan vuorovaikutussuhteen kuulijoihin.

kirjoittamat kommentit. Danuserin ja Krummacherin (1991: 9) mielestä nämä edustavat sanomalehtikritiikkien ohella luontevaa todistusaineistoa 1800-luvun tai sitä myöhemmän aikakauden musiikin reseptiossa. Tavoitteena on reseptiohistoriaan liittyvän tutkimuksen avulla syventää *Aino*-oopperaan kohdistuvaa ymmärrystä. Kiinnostava tutkimuskysymys liittyy myös Sarjalaa (2002: 148) mukaillen musiikinhistorioitsijan mahdollisuuteen arvioida, kykeneekö reseptio- ja tulkintahistoriallisen tutkimuksen avulla avaamaan teoksesta sellaisia näkökohtia, jotka poikkeavat aiemmista tulkinnoista.

Musiikin reseptiotutkimuksen piirteitä

Danuserin ja Krummacherin (1991: 10) mukaan säveltäjän oman aikakauden reseptio ja sen päälle rakentuneet reseptiohistorialliset kerrostumat ovat avainasemassa: vasta niiden tarkastelun avulla esiin tulleiden aspektien summa voi riittävällä arvovallalla kuvata teoksia, niiden historiallista merkitystä ja niiden taiteellista potentiaalia. Krummacher korostaa erityisesti vastaanoton historiallisen tarkastelun ja musiikkianalyysin kytköksiä: reseptiohistoriallisten dokumenttien merkitystä tutkijan omien analyttisten näkemysten selventäjänä, avartajina ja korjaajina (Danuser & Krummacher 1991: 11; Huttunen 1995: 2000). Tomi Mäkelän (2007: 191) mielestä vanhoja teoksiin liitettyjä käsitteitä voidaan kaivaa esiin ja arvioida, jos halutaan ymmärtää jonkin tietyn aikakauden tapaa lähestyä uusia taideteoksia – riippumatta siitä, haluammeko antaa menneiden aikojen vaikuttaa omaan tapaamme nauttia taiteesta tai ymmärtää sitä.

Heiniö erottaa toisistaan *verbaalisen* ja *musiikillisen reseption*. Edellisessä tutkimusaineistona ovat kirjoitukset ja puheet, joista ilmenee, miten musiikki on ymmärretty ja miten siihen on suhtauduttu; jälkimmäisessä on kyse vaikutteiden kulkemisesta säveltäjältä toiselle ja niiden ilmenemisestä itse musiikissa. Verbaalinen reseptio kohdistuu diskursiiviseen² todellisuuteen, eikä siihen miten attribuutit ”todella vastaavat” musiikkia, joten tarkastelu voi perustellusti edetä tekstistä toiseen. Heiniö peräänkuuluttaa kuitenkin historioitsijalta kriittisyyttä siinä mielessä, että reseptiotutkimuksen tuottama kuva olisi tärkeä suhteuttaa itse sävellystä koskevaan analyttiseen tietoon – ”onhan attribuuttien konnotaatioita vaikea selvittää, ellei tiedä edes mitä attribuutit denotoivat”. (Heiniö 1992: 30–31 ja 1999: 62.)

Kuten Huttunen (1995: 199, 208–209) on todennut, reseptiohistorioitsija ei myöskään voi jättäytyä ainoastaan konstruoimaan yksittäisen teoksen konstituoitumista, kuvaamaan sitä miten musiikkiteos on vähitellen muodostunut, kun ihmiset ovat esittäneet siitä erilaisia mielipiteitä. Käytännössä hänen mukaansa

² Diskurssi ymmärretään tässä tutkimuksessa keskusteluna, puheena ja käytäntönä, jolla on institutionaalinen ja produktiivinen luonne; diskurssianalyttinen tutkimus kielen käytön ja muun merkityksiä välittävän toiminnan analysoinniksi sen suhteen, miten todellisuutta tuotetaan erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä (Jokinen & Juhila & Suoninen 1993: 9–14; Kalha 2006: 31, 52).

”reseptiotutkimusta on melkein mahdotonta estää luisumasta yleiseksi aatehistoriaksi, koska jos säveltäjästä on ylipäättään sanottu jotakin, hänen musiikkinsa on jo saanut aatteellista merkitystä”. Yksittäistä teostakin koskevat toteamukset on Huttusen mukaan nähtävä osana laajaa ajatushorisonttia, suurempaa aatteellista kontekstia.

Musiikin reseptiotutkimus on nojannut kirjallisuustieteen parista lähtöisin olevaan näkemykseen siitä, että taideteoksen vastaanottajat tulkitsevat aktiivisesti havaitsemaansa ja luovat taideteosten sisältöjä ja merkityksiä yhtä kauaskantoisella tavalla kuin kyseisten teosten tekijät. Tästä lähtökohdasta katsottuna musiikki muodostuu säveltäjän, kuulijan, esitysten ja vastaanoton välisenä suhteena, ja se on aina resipointua. Sävellys saa esteettisen arvon vasta kohdatessaan inhimillisen tajunnan. Reseptiohistoriassa keskitytään usein siihen, millaisia luonnehdintoja musiikille tai sen luojalle on annettu ja miten musiikkiin liitetyt merkitykset painottuvat aikojen kuluessa. Pyrkimys on rekonstruoida tietyllä aikakaudella tai yhteisölle luonteenomaista kollektiivista tajuntaa, erilaisia kuvittelun stereotyyppioita, arvostuksia ja mieltymyksiä. (Sarjala 2002: 145–148; Heiniö 1992a: 30–31; Danuser & Krummacher 1991: 9; Lissa 1983: 361–363.) Klaus Kropfingerin (1998: 218) tietokirjamääritelmä painottaa historiallisten luonnehdintojen ja teoksen mielen avautumisen vuoropuhelua: ”Reseptio on kontekstisidonnaisen teoksen ja sen merkityksen avautumisen, historiallisuuden ja kertomuksellisuuden välistä vastavuoroista ja välittävää dialogia; reseptioestetiikka on tämän ymmärryksen pyrkivän vuoropuhelun tuottamien tekstien, eräässä mielessä teoksen ”likiarvojen” analyysia ja fenomenologiaa, reseptiohistoria on eri vaiheissa tapahtuneiden ymmärtämisyritysten historiallinen ketju – musiikkietiteessä kuitenkin on lisäksi jälkikäteen jäsentävä ja tarkasteleva tutkimusote.”³

Ruth-Maria Gleissner (2002: 15) on määritellyt reseptiotutkimuksen ”tietoisesti toteutettuna taideteoksen tai sen yksittäisten elementtien ja aspektien menneisyyden ja nykypäivän merkitysten kuvaamisena. Taustalla on selvästi Hans Heinrich Eggebrechtin määritelmä, jonka mukaan ”Beethovenin reseptio on se, mikä sijoittuu aikoinaan eläneen ja nykyajassa vaikuttavan Beethovenin väliin” ja mitä voidaan tarkastella esitysten historian, käytön historian, funktio-, sävellys- ja perseptiohistorian, arvostusten historian ja vaikkapa taidehistorian eri näkökulmista. (Eggebrecht 1972: 38–53; Heiniö 1992b: 8; Huttunen 1995: 210). Zofia Lissan (1983: 362–363) artikkelin mukaan reseptiotutkimus on aina preferenssien tutkimista. Jokainen reseption tyypittely johtaa suoraan arvojen tutkimiseen liittyviin kysymyksiin. Tietyissä kulttuurisessa yhteisössä, maassa tai yhteiskunnallisessa ryhmässä syntyy kuuntelutottumuksia, stereotyyppisiä suhtautumistapoja, kuvittelumalleja ja arvostuksia, jotka muodostavat eräänlaisen kollektiivisen tajunnan. Stereotyyppit manifestoituvat Heiniön mukaan lauseina

³ ”Rezeption ist sinnerschließender und Geschichte im doppelten Wortsinn vermittelnder Dialog mit dem kontext-gebundenen Werk; Rezeptionsästhetik ist Analyse und Phänomenologie dieser Näherungswerte des Verstehen erstrebenden Austausch; Rezeptionsgeschichte ist Stafette der Stationen des versuchenden Verstehens – Musikwissenschaft aber ist doppelt nachholendes und visierendes Einsichtnehmen zugleich.”

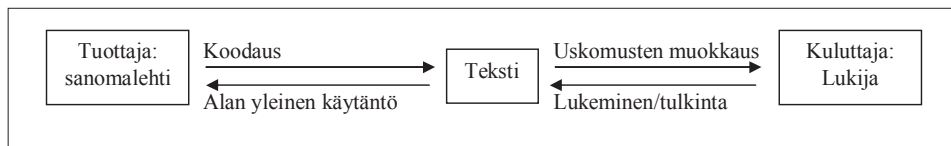
tai muutaman sanan mittaisina ilmauksina. Niissä kiteytyy kollektiivinen, koko ryhmälle yhteinen käsitys, joka on luonteeltaan vaikeasti muutettava, vahvasti yksinkertaistava ja yleistävä. Luontevia tutkimustehtäviä ovat, paitsi tietyn teoksen vastaanoton tarkastelu kautta aikojen, myös tiettyä sävellystyyliliä tai säveltäjää – säveltäjäkuva – koskevien käsitysten muodostumisen ja kehittymisen hahmotus. (Heiniö 1999: 67)

Kun reseptiohistoriassa ja -estetiikassa tarkastellaan taiteen vaikutuksia, keskiössä on yleisö, jonka rooleja, hahmottamis- ja tulkintatapoja tutkitaan. Kuitenkin historiallisen tutkimuksen tekijä kohtaa vaikeuksia siinä, ettei musiikkia vastaanottaneen yleisön reaktioista kertovien dokumenttien tavoittaminen ole helppoa. Menneisyyden ihmisten kuuntelutavoista, arvioinneista ja musiikillisista kokemuksista on säilynyt niukasti tietoja, usein ei mitään. (Sarjala 2002: 149; Huttunen 1999: 267.) Niinpä käytännössä historiallisen tutkimuksen aineiston keskeisimmän osan muodostaa musiikkipublistiikka. Musiikin reseption peruslähteaineistoja ovat sanomalehtien ja aikakausjulkaisujen arvostelut, mutta myös muu journalismi, konserttiohjelmat ja -mainokset sekä musiikin-historiankirjoitus. (Heiniö 1992b: 7 ja 1999: 63; Sarjala 2002: 150.) Esimerkiksi Susanna Grossmann-Vendrey (1991: 255–259) on kuvannut vuosien 1876–1976 Wagner-reseptioon liittyvän tutkimuksensa yhteydessä niitä kriteerejä, joiden avulla hän pystyi valitsemaan tavattoman laajasta lähdemateriaalista hallittavissa olevan aineistomäärän ja arvioimaan tutkimukseen lopulta valikoituneen lähes 2000 eri tekstin merkityssisältöjä. Ruth-Maria Gleissnerin kansallissosialistisen Saksan Sibelius-reseptiota koskeva tutkimus *Der unpolitische Komponist als Politicum* (2002) käyttää materiaalinaan musiikkia kommentoivaa lehdistöä, äänilevyjä, radio-ohjelmia, elokuvia, konsertteja ja erityisilaisuuksia sekä kunianosoituksia. Mikko Heiniön tutkimus *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä* (1999) perustuu Kokkosen ja Sallisen oopperoita käsitteleviin sanoma- ja aikakauslehtikirjoituksiin sekä käsiohjelmiin.

Sanomalehdillä on ollut merkittävä rooli yhteiskunnan jäsenten tietojen ja mielipiteiden muodostumisessa. Sanomalehtien lukemisen avulla myös tutkija saa havainnollisen käsityksen tutkittavan ajankohdan poliittisesta ja yhteiskunnallisesta miljööstä tai kulttuurisesta atmosfääristä. Esimerkiksi Tuomas Lohen väitöskirjan *Suomen johtavan lehdistön suhtautuminen Urho Kekkoseen vuosi-na 1944–1956* mukaan sanomalehtien yhteiskunnallinen funktio korostui tilanteessa, jossa lehdistö muodosti keskeisimmän osan suomalaista mediaa. Vielä kehittymättömän tiedonvälitystekniikan aikana nimenomaan sanomalehdet olivat se foorumi, joka informoi kansalaisia reaaliaikaisesti yhteiskunnallisista ja poliittisista tapahtumista. Kansa puolestaan muodosti käsityksensä esimerkiksi poliitikoista ja poliittisista tapahtumista pääosin lukemansa lehtiaineksen pohjalta. Ihmisten mielissä kuvat lähihistoriasta rakentuivat ennen muuta lehdistön välittämästä aineistosta. (Lohi 2002: 22.) Vaikka Lohen tutkimus on liittynyt poliittiseen historiaan, sanomalehtien musiikkikritiikillä on ollut samaan tapaan olennainen rooli osana yhteiskunnan pysyvää muistia ja konserttitoiminnan historiaa (Sarjala 1994: 237–243). Musiikkikritiikin tehtävänä lehdistössä on ollut pitää ajan tasalla musiikkielämän tapahtumista, mutta samalla se on luonut kä-

sitteistön, jonka avulla laaja lukijakunta on pystynyt keskustelemaan säveltäjästä, esittäjästä, teoksista tai esityksistä (Schick 1996: 3; Sarjala 1991: 49).

Kun musiikin reseptiohistorian tutkija päätyy usein käytännössä tarkastelemaan ammattiväen julkaistuja näkemyksiä, musiikin vastaanotosta hahmottuu esiin vain tietty kaistale, musiikin julkisuuskuva. Lehdistöjulkisuus tarkoittaa sitä osa julkisuutta, joka tuotetaan nimenomaan sanoma- ja aikakauslehdissä ja jonka seurauksena kansalaiset tulevat tietoisiksi samoista asioista. Koska musiikkikriitikot ja muut ammattikirjoittajat merkityksellistävät kuulemaansa musiikkia, toisin sanoen välittävät lukijoille musiikista löytämiään merkityksiä, he samalla luovat julkisuuteen musiikista mielikuvia. (Heiniö 1999: 61–62, 70–71, kts. myös Heiniö 1994: 29–30.) Siten musiikkiarvostelija tai -toimittaja vaikuttaa siihen, miten musiikista ajatellaan ja puhutaan ja miten sitä otetaan jatkossa vastaan. Yleisön musiikkikäsitteet eivät riipukaan musiikista, vaan suurelta osalta niistä verbalisoiduista tulkinnoista, arvoista ja normeista, joilla perinne ja nykypäivän julkisuus ohjelmoivat kuulijaa. Musiikkia koskeva puhe ei ole koskaan pelkästään faktojen esiin tuomista, vaan lausunnoilla on myös kuuntelemista ohjaava vaikutus. (Heiniö 1992: 7 ja 1999: 75; Schick 1996: 32–26.) John E. Richardson (2007: 39) on kuvannut sanomalehtien diskursiivisen analyysin osatekijät havainnollisesti seuraavan kuvion avulla:



Kuvio 1: Diskurssianalyttiset käytännöt (Richardson 2007: 39)

Tekstianalyysin ja diskurssianalyttisen tarkastelun täydennykseksi tarvitaan kriittistä analyysia sanomalehtien välittämästä sosiaalisesta todellisuudesta. Tekstianalyysi jää riittämättömäksi nimenomaan journalistisen kirjoittamisen analyysissa, mikäli siinä tyydytään lingvististen seikkojen ja sisällön analyysiin tutkimiseen ilman kytkeytymistä käyttötapoihin ja funktioihin. Lingvistisen analyysin perinteisten muotojen lisäksi sanomalehtiaineistoa tuleekin tutkia suhteessa niihin suoriin tai epäsuoriin kytköksiin, joita lehdillä on ideologisten tai sosiaalisten valtasuhteiden uusintamisessa tai vastustamisessa. (Richardson 2007, 38–39.)

Lähdeaineisto ja metodiset rajaukset

Tutkimuksen lähteissä painottuvat kolmentyyppiset aineistot. Syntyhistorian ja säveltäjän itsensä kokeman vastaanoton primaariaineiston muodostavat Erkki Melartinin taskukalentereihinsa tekemät merkinnät sekä hänen henkilökohtaisen kirjeenvaihtonsa erityisesti oopperan tekstikirjoittajan Jalmari Finnen, mutta

myös muiden ystävien kanssa. *Ainosta*, sen esityksistä, sisällöstä tai musiikista on mainintoja myös useiden esiintyvien taiteilijoiden tai silloisten julkisuuden henkilöiden elämäkertoissa tai kirjekokoelmissa, päiväkirjoissa tai muistelmissa, tunnetuimpina esimerkkeinä Aino Ackté ja Wäinö Sola.

Sanomalehtiaineisto koostuu vuosien 1909, 1912, 1923, 1935 ja 1941 esitysten osalta kaikesta siitä kirjoittelusta, joka liittyi ennakkotiedottamiseen, mahdollisiin haastatteluihin ja esityksen saamaan musiikkikritiikkiin suomen- ja ruotsinkielisissä valtalehdistä kuten *Helsingin Sanomat*, *Uusi Suometar* ja *Uusi Suomi*, *Hufvudstadsbladet*, *Nya Pressen* ja *Svenska Pressen*. Tämän lisäksi on huomioitu 1930- ja 1940-luvun muidenkin sanomalehtien, esimerkiksi *Iltalehden* ja *Suomen Sosialidemokraatin* arvosteluja, koska niiden kirjoittajat ovat usein olleet Melartinin entisiä sävellysoppilaita ja ehkä siksi kirjoittaneet *Ainosta* varsin laajasti. Myös musiikin aikakauslehdissä, kuten *Sävelettäressä* ja *Musiikkitiedossa*, on ollut useita teokseen liittyviä artikkeleita, teosesittelyjä ja arvosteluja. Kiinnostavaa näkökulmaa reseption tarkasteluun tuovat myös venäläisten musiikkitoimittajien Vladimir Cederbaumin ja Nikolai Findeizenin laajat artikkelit Savonlinnan ensimmäisiltä oopperajuhlilta 1912.

Melartinin oopperasta on vuoden 1941 jälkeisen pitkän esitystauonkin aikana kirjoitettu joitain katsauksia ja artikkeleita lähes joka vuosikymmenellä. Taneli Kuusiston *Musiikkimme eilispäivässä* vuodelta 1965 on katsaus *Ainoon*, Kalevi Aho on vuonna 1985 kirjoittanut siitä *Suomalainen musiikki ja Kalevala* -kirjaansa, Erkki Salmenhaara on kuvannut ja arvioinut sen perusteellisesti vuonna 1996 ilmestyneessä Suomen musiikin historian toisessa osassa *Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*, ja Veijo Murtomäki on vuonna 2000 kirjoittanut *Ainon* ensimmäiseen levytykseen vaikuttavan ja inspiroituneen esittelytekstin sekä siihen perustuen monipuolisen artikkelin saman vuoden *Musiikki*-lehden ja *Helsingin Sanomiin* (29.3.2000). *Ainoa* sivutaan myös esimerkiksi Toivo Haapasen kirjassa *Suomen säveltaide (1940)*, Sulho Rannan esseekokoelmassa *Musiikin valtateillä* (1942), Hannu-Ilari Lampilan *Suomalaisessa oopperassa* (1997) sekä Pekka Hakon englanninkielisessä kirjassa *Finnish Opera* (2002). Armas Launis on kuvannut *Ainon* tapahtumat kirjassaan *Ooppera ja puhenäytelmä* (1915), mutta ei esitä teoksesta eikä sen musiikista mitään arvioita. Suomen musiikinhistoriaan ja erityisesti Savonlinnan oopperajuhlisiin liittyvissä teoksissa on *Ainoon* liittyen kuvauksia tai joitakin muistitietoon perustuvia kertomuksia.

Lähdeaineisto kattaa noin 100 vuoden ajalta käyttötarkoitukseltaan erilaisia, niin yksityisiä kuin julkisia tekstejä. Siksi tutkimusaineiston suhteen on jouduttu tekemään rajauksia. Kun tavoitteena on ollut tutkia nimenomaisesti teoksen saama vastaanotto, tarkastelun ulkopuolelle on pääsääntöisesti jätetty esitykseen, ohjaukseen ja solisteihin kohdistuva kirjoittelu eli esityskritiikki. Ooppera-arvosteluissa nämä muodostavat usein yhtä laajan osan kuin itse teoksen arviointi (kts. esim. Heiniö 1999: 75–77). Kuitenkin juuri *Ainon* kohdalla sen asema ensimmäisenä varsinaisena suomalaisena oopperana ja sen monitulkintainen sisältö ovat seikkoja, joiden ansiosta teoskriittikin suhteellinen osuus kirjoituksista on varsin suuri.

Usein korostetaan kriitikkojen subjektivisuutta ja muistutetaan, kuinka kunkin arvostelijan kirjoitukset tulisi suhteuttaa nimenomaan hänen yksilölliseen tapaansa kirjoittaa. Tässä tutkimuksessa ei ole tarkoituksenmukaista laajentaa käsittelyä lehdistötutkimuksen suuntaan eikä arvioida tiettyjen lehtien tai kriitikoiden ammattitaitoa tai yleisiä preferenssejä kuin ainoastaan välttämättömyksissä määrin. Vastaavan tarkastelun rajauksen on tehnyt myös Heiniö (1999: 73–77). Tässä artikkelissa pyrkimyksenä on avata uusia aspekteja Melartinin oopperan vastaanottoon ja sen kautta löytää mahdollisesti uusia lähestymistapoja, siltoja teoksen tulkintaan. Siinä mielessä on hyväksyttävä näkemys, että myös reseptiohistorioitsija ikään kuin liittyy osaksi teoksen tulkintaperinnettä.

Teoksen syntyhistoria

Erkki Melartin oli toiminut vasta yhden vuoden Viipurin Musiikin Ystävain orkesterin ja viipurilaisen musiikkielämän johdossa, kun hän sekä terveytensä että sävellystyönsä takia pyysi vapaavuotta kapellimestarin tehtävistä. Viransijaiseksi valittiin Melartinin oma luottohenkilö, viulisti Leo Funtek, ja siksi heti kevätsezonin lopussa 1909 hänen itsensä oli mahdollista jättää kaikki vastuutehtävät Viipurissa ja lähteä lepäämään vanhempien kotiin Hammaslahdelle. Siellä pautunut luomistarve alkoi purkautua. ”Ajatusten paljous on joskus ihan tuskauttavan rikas. Pääasiallisesti olen vaan lyhyesti fikseerannut ideat ja jätän niiden valmistamisen tuonemmaksi, jolloin voin niitä rauhallisemmin hillitä. *Aino* on tietysti jokapäiväisenä ruokana muun työn lomassa”, hän kuvaili tilannettaan jo heti kesäkuun kahdeksantena päivänä 1909 ystävälleen Ester Hällströmille.

Kalevalan neljännen runon dramatisointi oopperaksi oli ideatasolla kuitenkin syntynyt jo yli 10 vuotta aiemmin – eikä ilman ilmeisiä esikuvia. Robert Kajanus oli säveltänyt aiheesta sinfonisen runon orkesterille vuonna 1885, kuvanveistäjä Johannes Takanen oli jo vuonna 1876 ottanut yhden kirjallisista lähteistä alkunsa saaneen pääteoksensa hahmoksi suomalaisen kansanrunouden edustajan Aionon, ja Axel Gallén oli valinnut kertomuksen Ainosta ensimmäiseksi *Kalevalan* tarinoista, jolle hän antoi kuvallisen muodon triptyykissään vuonna 1891. (Vainio 2002: 192–205; *Ateneum-opas* 1987: 66, 84–85.) Vuonna 1893 ilmestyi J. H. Erkon runonäytelmä *Aino*, ja Melartinin *Aionon* tekstikirjailija, teatteriohjaaja ja oopperaentusiasti Jalmari Finne oli omien sanojensa mukaan ollut aivan sen pauloissa. Siksi hän oli kirjoittanut jo vuonna 1897 samasta aiheesta kuusinäytöksisen librettoluonnoksen ihailemaansa Melartinia varten. Nuorella sävellyksenopiskelijalla oli ollut *Hufvudstadsbladetin* mukaan tolkkua torjua siinä vaiheessa epärealistinen idea, ja hanke jäi syrjään vuosiksi. (”Bis” Wasenius *Hbl* 5.12.1909; Finne 1939: 241). Vaikka Finne hylkäsi myöhemmin Erkon näytelmän innoittajanaan ja piti sen hengessä kirjoitettua aiempaa tekstiä laimeudessaan ”vedenkeittämisinä”, on huomattava, että hän kuitenkin säilytti lopullisessa oopperatekstissäänkin Erkon idean liittämällä *Aino*-kohtauksen keskelle *Kalevalan* kolmannen runon, jossa Joukahainen lähtee ”tiedoissa voittelemaan”

ja joutuu Väinämöisen suohon laulamaksi. Sen sijaan Finnen oma dramaturginen ratkaisu oli yhdistää librettoon vielä eepoksen 44. runo, jossa Väinämöinen luo koivusta kanteleen.

Vaikka *Hufvudstadsbladetin* ennakkojutussa (5.12.1909) mainitaan, että vuonna 1905 juuri Melartin olisi vuorostaan ollut aloitteentekijä oopperayhteistyön suhteen, aihe oli kirjeenvaihdon perusteella ajankohtainen jo muutama vuosi aiemmin. Melartin vastasi nimittäin Finnelle kotoaan Liperistä (19.7.1902): ”Aino on taas hyörinyt päässäni luettuani kirjeesi.” Joulukuun 8. päivänä 1904 hän kirjoitti: ”Sain viime yönä Ruususen valmiiksi ja nyt ehkä ennättäisin pikkuisen aloittaa oopperaa – ainakin ajatuksissani. [– –] Kirjoita nyt kohta, kuinka pitkällä olet.” Varsinaisen säveltämisprosessin voi primäärilähteiden perusteella katsoa alkaneen kuitenkin vasta vuoden 1906 alussa. Jalmari Finne oli käynyt joulukuussa 1905 Nummelan parantolassa tervehtimässä tuberkuloosiin juuri sairastunutta säveltäjää, ja tapaamisen perusteella suunnitelmia librettoon ja eri kohtauksiin oli täytynyt jo syntyä. ”Milloin lähetät alkua Ainoon?” Melartin kysyi jo seuraavassa kirjeessään 23.12.1905 Nummelasta ja ehdotti oopperan alkukohtaukseksi Ainoa viitoja noutamassa.⁴

Keuhkotautiin sairastuneella ei ollut helppoa, kun aluksi parantolassa sai pakollisen levon, lihotuskuurin, rankkojen hoitojen ja verenkiertoon ruiskutettavien ”ihmeseerumien” ohella vain lukea ja kirjoittaa kirjeitä. ”Arbeta får jag ej ännu en smula, det är det svåraste, ty arbete har ju varit hela mitt lifs innehåll”, hän kirjoitti ystävälleen Irma von Rosenille uudenvuoden päivänä 1906 ja kahden viikon päästä jälleen: ”Om man finge arbete: det är min dagliga bön!” (Kirjeet 1.1. ja 16.1.1906.) Maaliskuun puolessavälissä Melartinin rukouksiin vastattiin sikäli, että hän sai luvan säveltää lähes kaksi tuntia päivittäin. Filharmonisen seuran johtokunta tilasi häneltä musiikin Axel Gallénin järjestämään kuvaelmaan, joka pidettiin suunnitteilla olevan konserttitalon arpajaisiin liittyen; Sibeliuksen oli määrä säveltää sitä varten myös oma kuvaelmamusiikkinsa.⁵ Työn pariin päästyään säveltäjä sai pian koko partituurin valmiiksi: ”Förspel och sedan pantomimiskt Väinämöinen danande sin kanteles stränger af jungfruns hår. Sommarnatt. Gökrop”, hän kuvaili kotiväelle 15.3.1906. Taskukalenteriinsa hän merkitsi 10.3.1906: ”Arbetade på tablåmusiken (Aino!)” sekä 16.3.1906: ”Arbetade flitigt, fick tablåmusiken färdig och afsände den.”

Finnelle hän kirjoitti samasta asiasta postikortissa, jonka kuvapuoli esittää Nummelan parantolaa ja jonka postileimassa näyttäisi lukevan Røykkä:

Minä olen jo työssä. Kirjoitin alkusoiton ja kuvaelmamusiikin Gallénin arrangeeraamaan kuvaelmaan (sitä taidepalatsia varten). Se on juuri Väinämöisen kanteleenteentä ja sain tilaisuuden siis diskreetillä tavalla käyttää nykyaikaista orkesteria kontrafagotteineen jne, sekä kaikenmoisia Aino-aiheita. Hauska ’förstudie’ ja hyvin opettavainen.⁶

⁴ Tässä vaiheessa Finne oli muutenkin aktiivinen *Kalevala*-teemojen suhteen ja ehdotteli vuosien 1902–1905 aikana myös Sibeliukselle Marjatta-aiheisen, oratoriotyyppisen teoksen säveltämistä (Virtanen 1999: 254–255).

⁵ ”Musiikkipalatsihankeesta” kts. Vainio 2002: 409

Tästäkin sitaatista päätellen *Aino*-oopperan säveltäminen oli Melartinille todellisen luomisinnon kohde. Keväällä 1906 Finnelle kirjoittamissaan kirjeissä hän lähes jokaisessa pyysi lisää tekstiä librettoon, jota ei ilmeisesti saanut haluamalaan vauhdilla.⁷ ”Oletko sinä puolestasi hylännyt koko oopperasuunnitelman, tai oletko kääntynyt jonkun toisen puoleen [– –] katsos minulla olisi nyt niin paljon hyvää aikaa, joka ehkä ei koskaan enää tule takaisin”, hän vetosi Finneen 11.7.1906 kirjeessään Liperistä. Tätä libretistin osalta hitaasti siivilleen nousutta vaihetta kuvaa *Hufvudstadsbladetin* ennakkojuttu 5.12.1909: ”Under teaterverksamheten i Viborg gjorde hr F. utkast till tre akter, men därvid stannade det. ’Pegasen ville ej röra på sig’, säger Finne.”

Melartin ei olisi halunnut tehdä työtä pala palalta aina kulloinkin syntyvän tekstiosion mukaan, vaan ”panna siihen koko voimansa, kun kerran aloittaa”. Vasta kesällä 1907 Melartin sai omien sanojensa mukaan ”ulospuserrettua” Finnellä tekstin, niin että saattoi lukea sen alusta loppuun pariin kertaan. ”Flitigt arbete på ’Ainos’ text. Fått lof att ändra och stryka i det oändiga, Finne dock bra att arbeta med. Gräsligt hysterisk allt ännu”, hän kirjoitti Käkisalmella taskukalenteriinsa 17.7.1907. ”Kyllähän se on kauheasti hysteerinen nainen, mutta minkäs sille mahtaa ja koko lailla abnormi on myöskin Väinö, mutta ei sillekään mahda mitään. Kyllä tästä hyvä tulee”, hän arvioi tekstiä Finnelle. Helmi Krohnille hän kuvasi, kuinka teksti oli kovin läpeensä pinnistettyä ja dialoginen rytmitys varsin monotonista, mutta totesi samalla, ettei parempaa tekstiä olisi voinut saada. (Kirjeet 15.4. ja 23.7.1907 Finnelle ja 25.7.1907 Krohnille.) Hän halusi kuitenkin keskittää parhaat kykynsä oopperan säveltämiseen: ”Jag hoppas slå ett stort slag med den. D.v.s. jag tror att den blir bra, och att det redan efter 20 år finns en och annan som kommer att tycka om den!” (Kirje von Rosenille 21.8.1907). Elokuun lopussa 1907 hän kirjoitti kalenteriinsa korjailleensa Finnen tekstiä ystävänsä, Kansallisteatterin näyttelijä Jussi Snellmanin kanssa, mutta edelleenkin hajanainen libretto ei täysin tyydyttänyt. ”Ainotexten gör mig nervös genom sin ihälighet”, hän merkitsi vielä 22.1.1908 muistiin taskukalenteriinsa.

Työ alkoi kuitenkin sujua, joskin hieman hitaasti ilmeisesti rasitusvamman takia kipeytyneen kirjoituskäden takia. ”Minä voin hyvin ja ’Aino’ varttuu hyvää kyytiä”, oopperaa yöt ja päivät miettivä säveltäjä saattoi kirjoittaa jo joulukuussa

⁶ Päiväys ja paikka puuttuvat kortista, ja postileima on erittäin epäselvä. Kansallisarkiston mikrofilmeillä kortti on sijoitettu vuoden 1903 kirjeenvaihtoon, koska postileiman vuosiluvun havaittavissa oleva fragmentti lähinnä muistuttaa numeroa 3. Oikean vuoden kuitenkin täytyy olla 1906 sekä isälle kirjoitetun kirjeen, kortin kuva-aiheen että postileiman paikkakunnan perusteella. Salmenhaara (1996: 230) ei siten anna asiasta täysin oikeata tietoa, mikä perustuu yksinomaan hänelle vuonna 1991 antamaani materiaaliin ja esittämäni virheelliseen ajoitusarvioon. Poroila (2000: 280) mainitsee *Väinämöinen luo kanteleen* opusnumeroimattomien teosten luettelossa arvellen sen tulleen esitetyksi Nummelan parantolassa. Orkesteriteosten esitys ei liene ollut siellä mahdollista, vaan kyse on kuvaelmamusiikista arpajaisjuhliin ja – aivan oikein – harjoitelmasta Ainoa varten. Arpajaisjuhlien esityksestä kts. Ranta-Meyer 2004: 55.

⁷ ”Olen odottanut niin kovasti Ainoa. Lähetä nyt heti ensi näytös. [– –] Lähetä Ainosta niin paljon kuin on valmista”, Melartin kirjoitti esimerkiksi 16.4.1906.

1907. (Kirjeet 29.12.1907 Krohnille ja 6.12.1907 Finnelle.) Jalmari Finne kertoi puolestaan 10.1.1908 Helmi Krohnille ”Erkin valmistavan tavatonta vauhtia Ainoa, ja jos jatko pitää mitä alku lupaa, niin on hän luonut jotain kuolemattomuutta varten. – Se on kerrassaan loistava, uudenaikainen, metodillinen, intensiivinen. Siinä on niin paljon syvintä ja pyhintä tunne-elämää [– –].” Joulukuun viimeisinä päivinä säveltäjä työskenteli omien sanojensa mukaan inspiroituneena ja melkein villiintyneenä *Ainon* parissa: ”Arbetade mycket intensivt på Aino och fick mycket färdig. Nu börjar det ändtligen flyta, början var förfärligt svår. Tror att det blir bra” (taskukalenterimerkinnät 27., 28. ja 29.12.1907).

Kevätkauden 1908 Melartinin elämän täytti ahkera työ muidenkin sävellystöiden ja konsertoimisen parissa. Hän ei säästänyt voimiaan, mutta toisaalta rahaa elämiseenkään ei olisi tullut ilman jatkuvaa yrittämistä. Helmikuussa, jolloin *Ainosta* oli ”jo koko ensi näytös valmis, siis suunnilleen puolet”, hän suoraan kirjoitti toiveestaan saada olla vielä pari kuukautta rauhassa maalla, jotta siinä ajassa panisi teoksen kuntoon. ”Mutta ei auta! Tämä kirottu esittäminen, ja ne yhtä kirotut Pietarin, Viipurin ja Helsingin konsertit ja vielä kirottummat rahasiat panevat minut pakostakin taas matkustamaan, hajoittamaan voimiani”, hän tuskitteli Finnelle. (Kirjeet 9. ja 14.2.1908.)

Finnen melko holtiton impulsiivisuus ei helpottanut tilannetta. Hän oli jälleen esittänyt *Ainon* rinnalle jotain uutta ideaa, jonka Melartin (kirjeissä 30.1. ja 14.2.1908) kuitenkin torjui ”kun Aino kiiluu päässäni ja täytyy pitää kaikki ajatukset ja voimat koossa.” Vuosien varrellahan Finne oli tarjonnut aiheeksi milloin mitään Kiven *Nummisuutareista Kalevalan* Marjatta-taruun. Helmi Krohnin mielestä Finne antoi yhden sormen kullekin monista töistään, eikä kunolla tarttunut yhteenkään, jolloin ei syntynyt myöskään jälkeä (kirje 6.1.1908 EM:lle). Finnen onnistui ylipuhua – itsekkäistä syistä, kuten Helmi Krohn sanoi – Melartin esityttämään *Ainon* alkukohtaukset 29. helmikuuta Etelä-Suomalaisen Osakunnan arpajaisjuhliissa perustellen sitä eräänlaisen aluevaltauksen idealla. Sillä säveltäjä näyttäisi, että ooppera todella oli tekeillä ja että juuri Melartin olisi ensimmäisen suomalaisen oopperan luoja. ”Suomen ensimmäinen musiikkidraama on valmistunut”, luki osakuntajuhlien uutuusmusiikkia esittelevässä artikkelissa (*Säveletär* 1908: 4), vaikka todellisuudessa vasta kolme kohtausta oli valmiina.

Ajatus joka suhteessa suomalaisen oopperan luomisesta oli kytenyt kulttuuripiireissä jo pitkään. Vuonna 1891 oli käynnistetty Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle lahjoitetuin varoin kilpailu, jossa haluttiin palkita ”suomalaisen säveltäjän laatima, Suomen mytologiasta tai historiasta otettua aihetta esittävä ooppera”. Määräajaksi oli asetettu vuosi 1896, mutta kilpailu julistettiin uudelleen sitä seuraavana vuonna, kun yhtään osanottajaa ei ollut ilmaantunut kilpailuun. Uuteen määräaikaan 1898 mennessä ilmestyi yksi teos, Oskar Merikannon *Pohjan neiti*, joka voitti palkinnon ja joka siten oli ensimmäinen suomenkielinen ooppera – joskin kuvaelmanomaisuudessaan ehkä pikemminkin laulunäytelmä kuin varsinainen oopperateos. (Salmenhaara 1996: 359). On huomattava, että *Ainon* säveltämisen aikoihin Merikannon *Pohjan neitiä* ei vielä ollut esitetty. Niinpä Melartinkin oli mukana kilpailussa kansallisen oopperan ensiesityksen synnyt-

tämiseksi. *Nya Pressenissä* oli jo 16.10.1906 laaja artikkeli Melartinista, jossa kerrottiin myös *Ainosta* ja oopperan rakenteesta. ”*Ainosta* on paljon puhuttu täällä [Helsingissä] taiteilijapiireissä ja odotetaan jännityksellä tuloksia. Minne tulen niin kysellään”, hän kertoi Viipurin teatterinjohtajana olevalle Finnelle 22.10.1906. ”Merikannon teos esitetään ehkä ensi kesänä ja Palmgren kiiruhtaa työtään myös minkä voi”, säveltäjä pohti kilpailuasetelmaa Helmi Krohnille (kirjeessä 15.1.1908). ”Saa nyt nähdä kumpainen ennättää ensiksi”, hän oli aprikoinut jo edellisenä syksynä Finnelle (kirjeessä 6.9.1907) kuultuaan Palmgreninkin suunnittelevan oopperaa.

Helmi Krohnin mielestä osakunnan huvittelunhaluinen ylioppilasnuoriso ei arvostaisi musiikkia lainkaan. Kontaktista orkesteriin ja mahdollisuudesta tarkistaa instrumentoinnin ja lauluäänen kuulumisen yksityiskohtia Melartin kuitenkin katsoi olevan sellaista hyötyä, että hän suostui ehdotukseen. (Kirjeet 2.1. ja 15.1.1908 Krohnille; Krohn 6.1.1908 Melartinille.) Huhtikuun 10. päivänä 1908 Melartin piti Helsingissä myös neljännen sävellyskonserttinsa, jossa esitettiin uudelleenmuokattujen 3. sinfonian ja *Siikajoen* lisäksi uutuutena alkusoitto ja kolme ensimmäistä kohtausta *Ainosta*. Oletettavasti tätä tilaisuutta varten painatettiin erikseen libretto, joka sisälsi teoksesta vasta kolme ensimmäistä kohtausta. Signaali syntyneestä uudesta suomalaisesta oopperasta oli kuitenkin selvä, kun librettovihkosen otsikkona oli *Aino. Musiikki-draama. 2 näytöstä ja epiloogi*. Konsertin solisteiksi saatiin monen vastoinkäymisen jälkeen Ester Niska-Forsman ja Eino Rautavaara. *Aino* Ackté oli sairastunut, eikä Hanna Granfelt voinut tulla paikkaamaan häntä ulkomailta. Heikki Klemetin (1966: 23–24) mukaan itse konserttiin ei päässyt Eino Rautavaarakaan sairastumisensa vuoksi, jolloin Väinämöisen kohtausta jouduttiin jättämään pois.

Maalis- ja huhtikuun monet konsertit olivat hidastaneet oopperan edistymistä, mutta toukokuun lopussa 1908 työ *Ainon* parissa jälleen alkoi. ”*Ainolapsemme*”, joksi säveltäjä teosta Finnelle kutsui, osoittautui kuitenkin oikeaksi ”Schmerzenskindiksi”. Siitä oli tullut niin tärkeä ja rakas, ettei sitä voinut jättää kesken, vaikka sen esittäminen ja painattaminen näyttivät ”jäävän jonnekin siniseen tulevaisuuteen”. ”Ehkä se kaikessa tapauksessa on ooppera, joka on tuomittu olemaan muutamia vuosikymmeniä hyllyllä, kunnes joku ’perillinen’ sen sitten löytää”, Melartin arveli välillä alistuneena. Teos aiheutti päänvaivaa myös sikäli, että säveltäjä vaati itseltään ”vain kaikkein parasta”. Niinpä ensimmäisen osan lopun hän kirjoitti useampaan kertaan ja tietyt osuudet 2. näytöksessä tulivat uudelleen muokatuiksi niin, ettei kiveä kiven päälle jäänyt entisestä. ”En ole koskaan mitään muutellut niin paljon ennen”, totesi hän itsekin. (Kirjeet 21.5. ja 4.8.1908 Finnelle; 30.7.1908 von Rosenille.)

Elokuussa 1908 valmiina oli ensimmäinen näytös ja puolet toisesta. Hekkinen työrupeama Viipurin orkesterin johtajana ja musiikkielämän kehittäjänä alkoi syyskuussa, ja sen jälkeen aikaa säveltämiseen oli hyvin vähän. Vasta huhtikuulta 1909 ovat seuraavat kommentit nimenomaan *Ainon* musiikin osalta: ”Tässä lähetän 20 sivua. En ennäätä tätä laittaa muuten kuin yöllä ja siihen eivät voimani tahdo riittää” tai ”*Ainoa* kirjoitan jonkun rivin silloin tällöin.” Oopperan musiikki valmistui lopulta elokuussa 1909, sitä ennen säveltäjä muutti vielä epi-

logia useaan kertaan saadakseen sen kelvolliseksi: "Tässä seuraa 'Ainon' epilogi. Niin kuin huomaat, olen muuttanut hyvin paljon. Vasta nyt se on mielestäni kelvollinen, joskin hiukan pitkä, se kestää 13½ min. Ole hyvä ja anna se m:m Ainolle niin pian kuin mahdollista." Epilogin suunnitelma täydentyi vielä hieman Wagnerin *Reininkultaan* viittaavalla kohtaauksella: "Ainon epiloogiin panin kuitenkin vedenneidoille laulua, aaltoilevaa, hiljaa kutsuvaa. Mutta se on sillä tavalla asetettu, että sen voi jättää pois ellei tunnu hyvältä, jolloin orkesteri täydentää sen paikan." (Kirjeet Finnelle 21.4., 29.4., 22.6. ja 30.7.1909; kts. myös Murtomäki 2000a: 24).

Ensiesitys ja sen saama vastaanotto joulukuussa 1909

Jalmari Finnen tehtäväksi oli sovittu järjestää oopperan esitys miten parhaaksi näki, sillä hän asui Helsingissä, kun taas säveltäjä virkavapaansa aluksi vanhempiensa luona Hammaslahdessa ja myöhemmin Viipurissa. Kokemusta oopperanäytösten organisoimisesta Finnellä oli ainakin Humperdinckin *Hannun ja Kertun* sekä Paciuksen *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* osalta (Finne 1939: 240–241). Vaikka sekä Aino Ackté että Edvard Fazeria välillä kaavailtiin tuottajaksi ja vaikka teosta hetkellisesti ajateltiin suunnitteilla olevan uuden oopperatalon vihkiäisiin, lopulta Finne otti henkilökohtaisesti riskin, vuokrasi Kansallisteatterin, palkkasi esiintyjät, tilasi orkesterin, ohjasi ja käynnisti harjoitukset. Kuuden perättäisen näytöksen sarja ei kuitenkaan kannattanut, vaan Finne joutui vastaamaan taloudellisista tappioista usean vuoden ajan (Finne 1939: 242.) Kansainvälisesti tunnettu oopperatahti Aino Ackté oli saatu kiinnostumaan nimiosasta jo vuoden 1908 alussa, joskin myös Hanna Granfelt olisi ollut halukas rooliin.

Helmi Krohn kommentoi hieman kirpeästi tietoa, että Ackté oli varmistanut ottavansa pääroolin *Ainossa*: "Voisikohan Aino Ackté unohtaa itsensä, se olisi minun ymmärtääkseni ensimmäinen onnistumisen ehto" (Krohn 21.6.1908 kirjeessä Melartinille). Eliel Aspelin-Haapkylä (1980: 180–181) kertookin joulukuun ensiesityksestä seuraavasti: "Aino Ackté nimiroolissa tuntui todella, niin kuin kohta kuulin sanottavan, pariisilaiselta Ainolta. Hänen perin taiteellinen plastiikka on ainakin tässä liioiteltu. Hän olisi yhtä hyvin voinut olla itämainen bajadeeri kuin Aino – liikuntojen puolesta. Melartin on nerokas säveltäjä." Päivälehtikritiikissä sen sijaan Ackté sai yksinomaan loistavat arvostelut. Vain Heikki Klemetti esitti *Sävellettäressä* joitain kriittisiäkin huomioita suomenkielen ääntämisestä.⁸

⁸ Vielä 40 vuotta myöhemmin Klemetti (1949: 332–333) muisteli Acktéta ja tämän diktiota vuoden 1909 esityksissä: "Erityisesti minua häiritsi hänen esiintymisensä Melartinin Ainona, josta 'koittdhi päivä' on kuin eilispäivänä kuultu mielessäni." Aino Ackté puolestaan on kertonut muistelmissaan (1935: 172) pitäneensä rooliaan runollisena, mutta äänellisesti vaativana eikä erityisen kiitollisena. Kalevalaista aihetta hän piti ylipäättään haastavana toteuttaa vakuuttavasti.

Väinämöistä esittämään saatiin Eino Rautavaara ja Joukoa Taneli Hurri. Kun Ainikin rooliin ei tahtonut löytyä sopivaa sopraanoa, Melartin sai Aino Acktén taipumaan melko kokemattoman Erna Gräsbeckin kiinnittämiseen siihen. Tainan rooli oli kirjoitettu ”ihan koko ajan Alexandra Ahngeria silmällä pitäen”, ja Melartin piti häntä aivan välttämättömänä esityksessä, mutta kahden A. A.:n välille syntynyt epäsopu oli lähes kaataa Ahngerin mukana olon. (Kirje Finnelle 16.9.1909.)

Syksyllä 1909 Melartin työskenteli joko Viipurissa, Hammaslahdella tai ystävänsä Juho Ampialan luona tämän kartanossa Käkisalmeilla aivan synnyinkodin Tapiolan naapurissa. Hän saapui Helsinkiin vasta marraskuun alussa ja kirjoitti kalenteriinsa 9.11.1909: ”Ja[Ima]rin luona. Kaikki hiukan rempallaan. En tullut päivääkään liian aikaisin. Kuoro-harjoitus illalla. Hyvin epävarmat vielä. Toin tuskin osaavat nuotit.”

Melartinin oopperan ensi-ilta joulukuun 5. päivänä 1909 oli Helsingissä, kun Merikannon *Pohjan neiti* oli esitetty ensimmäisen kerran edellisen vuoden kesänä Viipurin soitto- ja laulujuhilla ja vasta sen jälkeen muutama kuukausi myöhemmin Helsingissä (ks. esim. Näsänen 2008: 428–432). Melartinin teoksella oli siten pääkaupungissa ensiesitetyn ensimmäisen kokonaan suomalaisen oopperan noviteettiarvoa. Osaltaan myös Aino Acktén vetoimaisuus vaikutti siihen, että Kansallisteatterin katsomo oli ääriään myöten täynnä ja tunnelma ilmeisen innostunut. Niin pääkaupungin lehdet kuin *Viipurin Sanomat* ja pietarilainen *Journal de St: Petersburg* huomioivat oopperan. Yksityiskohtaisemmin, yhteensä viidessä laajassa ja kolmessa suppeammassa artikkelissa *Aino*a, sen esitystä, sisältöä, säveltäjää, musiikkia ja Acktén roolisuoritusta esitteli ja arvioi *Hufvudstadsbladetin* Wasenius. Yleissävy oli erittäin myönteinen ja arvostava: ”Först och främst har Melartin ställt denna sin första operamusik på en berömvärdt hög nivå. Intet däri är vulgärt, intet är baserad på tom effekt eller ytlighet.” Silti hän arvioi varsin objektiivisella otteella Melartinin musiikkia tuoden esiin niin heikkouksia kuin vahvuuksia. Hän kiinnitti huomiota joidenkin johtoaiheiden karakteristisuuden puutteeseen, alkusoiton hieman kaavamaiseen johtoaiheiden esiinmarssiin, vokaalittylin pysyttelemisestä kovin resitoivana ja siten hieman yksitoikkoisena ainakin ensimmäisessä näytöksessä. Toisesta näytöksestä alkaen hän kuitenkin katsoo Melartinin inspiraation siivittävän ja kaunistavan teoksen loppuun asti koskettavana, kohottavana, poeettisena, draamallisena ja mestarillisena:

Vi möta här välljud, skönhet, klarhet. Utvecklingen fortgår naturligt och musiken är af högt värde. Högpöetisk klingar i denna miljö Ainos sång (med de karelska tonfallen) vid hennes björk. Detta arioso är skrivet ur hjärtat, däraf dess äkta stämning och klang. Det är en af dessa poetiska skogsblommor, hvilkas frö komponisten upp tog i unga dagar i det fagra, vemodiga Karelen. Elegins djupa, sorgsna ton kommer äfven vårt hjärta att dallra. En sång med sådan verkan är förvisso lefvande och en berömmelse för sin komponist. (*Hbl* 13.12.1909.)

Esityksessä myös säveltäjän kapellimestarintyö saa kiitosta: ”Herr Melartin, komponisten, ledde med sans och säkerhet det hela. Med nöje följde man hans musikaliskt insiktsfulla, från nervositet fria dirigering.” (*Hbl* 6.12.1909.)⁹ Myös

Nya Pressenin Axel Stenius kiinnitti huomiota varmaan johtamiseen, joka sytytti usein ja varsinkin toisen näytöksen lopussa laulajat imponoivaan esiintymiseen, vaikka esimerkiksi kuorot eivät olleetkaan moitteettomia. (NPr 6.12.1909.) Arvostelu oli suppeahko, keskittyi lähinnä solistien suorituksiin, eikä siinä luotu katsausta *Ainon* musiikkiin juuri lainkaan. Karl Flodinin muutto pois Suomesta näkyi *Nya Pressenin* musiikkikirjoittelun tasossa ainakin yksityiskohtaisen ja perustellun arvioinnin puuttumisena.

Helsingin Sanomien Aarne Wegeliuksen mielestä toiminnan puute leimasi hieman alkupuolta, mutta muuten hän antaa teoksesta erittäin myönteisen arvion: ”Erkki Melartin on Aino-oopperallaan luonut kauniin ja merkittävän teoksen. Suurella inspiratsioonilla ja lämmöllä on hän käsitellyt aihettaan, Jalmari Finnen librettoa, jossa on paljo lyyrillisesti kauniita ja vaikuttavia kohtia.” Toista näytöstä ja epilogia loppunousuineen hän pitää oopperan huippukohtina. Eriyisesti hän kiittää Melartinin kykyä käsitellä eläytyvästi *Ainon* osaa kaikissa kolmessa suuressa monologissa. (HS 7.12.1909.) Jean Guiton kirjoitti pietarilaisen *Journal de S:t Petersbourgiin* Lettre de Finlande -otsikolla kaksi artikkelia, joissa ensimmäisessä hän innostuneesti kuvaili *Ainon* tapahtumia ja jälkimmäisessä arvioi musiikkia ja esitystä. Ensimmäisen artikkelinsa arviona hän kirjoitti:

Vaikka teoksen ensisijaiset lainalaisuudet noudattavatkin wagneriaanisen taiteen lakeja, tämän suomalaisen säveltäjän itsenäinen ominaislaatu käy kuitenkin varsin vastaansanomattomasti ilmi. Voimakkaan, väkevän ja omaperäisen yksilöllisyyden läsnäolon voi aistia. Aino on ainutlaatuinen, hyvin erikoinen luomus, jonka tekee otolliseksi varsinkin valikoituneelle yleisölle hyvin oppinut tekniikka; sitä paitsi, seuratien Berliozin ilmaisemaa ajatusta ”olisi todella valitettavaa, jos tietyt ihmiset ihailisivat [vain] tiettyjä teoksia.”⁹

Hufvudstadsbladetin mukaan hän oli kirjoittanut jälkimmäisessä arviossaan ”säveltäjälle riittävän, että on luonut tämän mestariteoksen, jottei hänen lahjakkuutensa korkeasta tasosta tarvitse enää keskustella. Millä nimellä tahansa luomusta haluaakin luokitella: lyyrinen draama, myytti, musiikillinen runoelma tai

⁹ Muut Waseniuksen artikkelit ilmestyivät 5.12., 7.12., 8.12., 11.12. ja 15.12.1909. Oopperan ensiesitystä varten painetun oopperalibretton liitteenä on esitelty – Melartinin käsialalla kirjoitetuin nuottiesimerkein – teoksen 22 johtoaihetta, minkä vuoksi kriitikot todennäköisesti kiinnittivät huomiota yksityiskohtaisestikin joihinkin niistä sekä johtoaihetekniikan käyttöön ja ”wagnerilaisuuteen” yleisesti. *Ainon* johtoaiheet esiteltiin myös Launinksen vuonna 1915 ilmestyneessä kirjassa, ja nykyään taulukko niistä on sekä painetun pianopartituurin alussa että vuoden 2000 *Musiikki*-lehden liitteessä (Murtomäki 2000a, 26–27). Orkesteripartituuria ei ole julkaistu eikä painettu.

¹⁰ ”Cependant, si les primordiales lois de cet ouvrage sont celles de l’art wagnérien, les qualités d’indépendance du compositeur finlandais, ne s’en imposent pas moins avec une indéniable autorité. On se sent en présence d’une individualité puissante, vigoureuse, originale. Aino est une création unique, bien spéciale, qu’une très-savante technique rend apte à plaire surtout à un public d’élite; d’ailleurs, suivant la pensée exprimée par Berlioz, ”il serait vraiment regrettable que certaines œuvres fussent admirées par certain gens”. Kiitän FM Juha Karvosta avusta lainauksen suomentamisessa.

yksinkertaisesti ooppera, Aino säilyy yhtenä kauneimmista, mitä pitkään aikaan lyyrisellä näyttämöllä on tehty.”¹¹

Ensiesityksen kiittävien arvioiden ohella oli kuitenkin myös muutamia kielteisempiä näkemyksiä, joiden on arveltu kielineen tietystä Melartinin vastaisesta asenteesta (Salmenhaara 1996, 366, 368; Ranta-Meyer 2004, 57–58). *Uuden Suomettaren* kriitikon Evert Katilan suomalaisuusihanteita ei *Kalevalan* yhdistäminen wagnerilaiseen tyyliin tyydyttänyt, ja hän otti melko jyrkän asenteen oopperaan. Katilan mielestä puhenäyttämötoteutuksetkin, esimerkiksi J. H. Erkon näytelmä *Aino* olivat olleet arveluttavia, mutta nyt oopperassa henkilöt ja kanteleen käyttö saivat suorastaan triviaalin noloja teatteri- ja iltamapiirteitä. ”Jokainen, joka ajatuksella on tutustunut Kalevalaan, tuntee elävästi, kuinka toivottomia täytyy olla yritysten luoda sen pääkohtia uuteen muotoon”, Katila kirjoittaa. Myös toiminnan ja sen runollisuuden puute, joka *Kalevalassa* kulta kyseiset säkeet, oli vakava heikkous. Melartinin musiikkia hän moitti köyhemmäksi kuin olisi odottanut, lauluosia suunnattoman ikäviksi ja epäkiitollisiksi ja löysi pientä tunnelmamaalausta siinä, missä oopperamusiikki vaatii suuria muotoja, selviä piirteitä ja rakennetta. Katila kuitenkin myönsi, että toisesta näytöksestä alkaen musiikki käy puoleensavetävämmäksi ja että epilogi on teoksen kaunein osa, jossa ”Melartinin sävelhenki ylenee huomattavaan kirkkauteen.” (*US:tar* 12.12.1909; Salmenhaara 1996: 366–368.)¹² Katilan lisäksi *Sävelettären* Heikki Klemetti arvosteli suorasanaisesti libretton hänelle hämäräksi jäänyttä symboliikkaa ja musiikin modernia tyyliä:

Hra Melartinin johtoihteista useimmat ovat siksi epäsoinnuisia, että niitä orkesteri ei ainakaan selvittänyt, pikemmin vaan sumensi. [– –] Luulemme että hra Melartinin ooppera olisi voittanut, jos siihen olisi enemmän sirotettu semmoisia sulavia, melodiselta tekotalvaltaan yksinkertaisempia osia, kuin esim. Ainin äidin Tainan. Kokonaisuus ei kuitenkaan ole nytkään vallan ehjä. Yksinkertainen, helpotajuinen aines törmää tuontuostakin yhteen semmoisen kanssa, joka modernisen teko- tapan- sa vuoksi on enemmän tahi vähemmän kaukana siitä hengestä, jota tällainen näytelmä edellyttää. (Klemetti 1909: 258.)

Klemetti ihaili italialaistyyppistä sulavaa melodisuutta ja suhtautui Wagnerin musiikkiin ristiriitaisesti. Esimerkiksi *Jumalten tuho* ja *Siegfried* jäivät hänelle vieraiksi, eikä hän ylipäättään hyväksynyt sitä haltioituneisuutta ja palvontaa, joka säveltäjään Suomessakin kohdistui. (Virrankoski 2004: 188–189.) Melartinin erityisesti johtoihteiden käytön osalta wagnerilaisuudesta vahvasti ammentanut oopperatyyli ei ehkä tästäkään syystä tehnyt vaikutusta: Klemetti kirjoitti vielä vuosikymmenien jälkeen näkemyksensä, ettei ”*Aino*-oopperassa ollut muuta sisältöä kuin sovinnaiskalevalainen deklamointi” (Klemetti 1949: 333).

¹¹ *Hbl* 16.1.1910. Guitonin ensimmäinen, 7.1.1910 kirjoitettu ranskankielinen artikkeli on säilynyt Melartinin leikekirjassa (Coll.530.39), jälkimmäisestä on vain toisen käden tietoa *Hufvudstadsbladetin* uutisessa.

¹² Katilan ennakkojuttu 1.12. ja heti ensi-illan jälkeen kirjoitettu, lähinnä esittäjiin keskittynyt arvostelu 7.12. *Uudessa Suomettaressa* olivat neutraaleja tai varovaisen myönteisiä.

Melartinin ooppera *Aino* sai ensimmäisen uudelleenesityksensä jo kahden ja puolen vuoden päästä, kun Aino Ackté perusti vuonna 1912 Savonlinnaan oopperajuhlat. Ackté kirjoitti kaupungin valtuusmiehille anomuksen kannatusavustuksen saamiseksi oopperanäytöksen toimeenpanoon. Hän sitoutui kirjeessään järjestämään yhden tai useamman kotimaisen, suomen kielellä esitettävän oopperan ”hintoihin, jotka eivät ketään estäisi pääsemästä näytäntöihin.” (Savolainen & Vainio 2002: 331–333.) Suomenkielisiä oopperoita ei kuitenkaan ollut kovin monta vielä syntynyt, eikä Ackté käytännössä tuntenut Oskar Merikannon teoksia *Pohjan neiti* ja *Elinan surma* ollenkaan. Kun hän tietenkin halusi itse laulaa pääroolin ja kun valmisteluaikaa oli vähän, Melartinin *Aino* tarjoutui luontevaksi valinnaksi: joulukuun 1909 esitysten perusteella teos oli vielä riittävästi Acktén muistissa. (Savolainen 1999: 181; Savolainen & Vainio 2002: 333.) ”Ihanteellisen sään vallitessa ja kaikkien taivaan lintujen avustamina, innostuksen korkealle kohotessa esitimme Melartinin *Aino*-mysterion”, Aino Ackté on myöhemmin muistelmissaan kuvannut juhlien avajaispäivän oopperaensi-iltaa 3. heinäkuuta 1912 (Ackté 1935: 190; Savolainen 1995: 30 ja 1999:182). Ainikin ja Tainan roolissa olivat aiemmat esittäjät Gräsbeck ja Ahnger, mutta miespääosissa olivat uudet solistit: Väinämöisen osasta vastasi Adolf Niska ja Joukahaisen Paavo Costiander.

Oopperan ohjaajaksi Aino Ackté oli pyytänyt äitinsä Emmy Achtéen, ja lehdistössä paljon myönteistä huomiota saaneen lavastuksen oli suunnitellut ja toteuttanut tanskalainen Peder Knudsen Helsingin ruotsalaisesta teatterista. ”Knudsens fonder med deras perpektiv af oändliga vidder gjorde sig utmärkt och den naturliga grönskan hos de på scenen uppflyttade träna gick illusoriskt väl ihop med dekorationerna. Kostymerna voro också utmärkt vackra och gjorde bilden på scenen både färgrik och liffylld”, Aino Ackté kertoi tyytyväisenä *Hufvudstadsbladetin* haastattelussa 13.7.1912 juhlien päätyttyä.

Olavinlinnaan sijoitettu ooppera ja sen neljä peräkkäistä esityskertaa olivat siksi merkittävä tapahtuma, että helsinkiläisetkin lehdet kirjoittivat siitä useita uutisointeja ja arvosteluja. Suomen matkailijayhdistyksen julkaisema *Matkailulehti* kirjoitti jo toukokuussa 1912 ennakkojutun tulevista oopperajuhlista ja Aino Acktén roolista niiden organisoimisessa. Artikkelissa hieman ihmeteltiin juhlien pääteoksen valintaa, sillä *Ainoa* pidettiin sävellystyyliltään vaativana:

Saavuttaako nyt juuri tämä mutkikas ooppera, jolle me helsinkiläiset, jotka kumminkin olemme tottuneet vihonviimeisimmän uusimuotiseen, olemme pudistelleet päätämme, maaseutulaisten tunnustuksen huolimatta näyttämökoristuksista ja vaikeuttavasta esityksestä; mutta orkesteri kyllä ymmärretään ja linnan akustiikka kuuluu olevan erinomainen. Ja täytyyhän myöntää, että oopperan puitteet ovat melkein luvattoman romantilliset. Näyttämö laitetaan linnanpihan nurkkaan ja katetaan kanalla, kulisseina on kasvia puita.” (Nimimerkki E. H. 1912: 65–66.)¹³

¹³ Tämän kuten jatkossa muidenkin vain nimimerkinä ilmoitetun kirjoittajan kohdalla henkilöllisyys ei ole selvinnyt esim. Salavan [s.a.], Hirvosen (2000) tai Heinin (1985) teosten avulla.

Nya Pressenin arvostelija G.E. huomautti (6.7.1912) puolestaan, miten osuva valinta juuri *Aino* oli ollut linnanpihalla esitettäväksi, kun sen kaikkien näytösten tapahtumat sijoittuvat ulkoilmaan. Linnan vanhat, salaperäiset puitteet loivat sadunomaisen tunnelman, jota luonnosta kuuluneet lintujen äänet vahvistivat niin, että vaikutus oli jotain aivan toista, intensiivisempää, kuin mihin Kansallisteatterin esityksessä oli vuonna 1909 päästy. Jälkimmäisessä arvostelussaan (*NPr* 9.7.1912) sama nimimerkki totesi, miten Savonlinnassa useita peräkkäisiä esityksiä kuuntelemalla pystyi joka kerta löytämään uusia kauneusarvoja teoksesta. Ne kohdat, joihin aluksi oli kaivannut tiivistämistä, vaikuttivatkin sisältävän uusintakerroilla joukon niin hienoja detaljeja, ettei yhdestäkään halunnut enää luopua. Hieman samaan kiinnitti *Hufvudstadsbladetin* tuntemattomaksi jäänyt arvostelija huomiota ensi-iltakritiikissään (6.7.1912). Hänen mukaansa teoksen ensiesityksessä Helsingissä kuorokohtaukset olivat saaneet eniten huomiota ja tunnustusta, kun nyt vasta Olavinlinnassa tulivat päähenkilöille sävelletyt kohdat kunnolla esiin ”och kompositören fick säkert af många som nu för andra gången hörde operan höra erkännande och beundran om partier som tidigare varit dunkla.” *Hufvudstadsbladetin* arvostelija korosti myös sitä, miten hyvin teos sopi librettonsa runollisuuden ja säveltensä maalauksellisuuden vuoksi Savonlinnan laulujuhlien keskipisteeksi.

Helsingin Sanomien Otto Kotilainen [nimimerkki O.K.] kiinnitti huomiota Olavinlinnan juhlapihan akustiikan ominaispiirteisiin ja ongelmakohtiin, lavastusratkaisuihin sekä siihen runollisuutta lisäävään seikkaan, että ”lukuisasti pikku lintuja otti syrjäpuolelta oopperan esitykseen osaa.” Itse oopperasta, esittäjästä tai orkesterista hän ei esittänyt arvioita. *Uuden Suomettaren* nimimerkki H. kirjoitti ”Savonlinnan opera-, soitto- ja laulujuhlilta” 7.7.1912 laajan katsauksen, jossa hän kuvasi tapahtuman taustoja, järjestelyjä, juhlayleisöä, konsertteja sekä arvioi *Ainon* kahta ensimmäistä esitystä. Kun ensi-illassa oli hänen mukaansa lukuisia tyhjiä paikkoja ilman koleuden takia ja kun savonlinnalaisista harastelijoista koottu kuoro esiintyi osittain hapuilevasti ja epävarmasti, hänen mielestään oopperatunnelma ei hevin lähtenyt syttymään. Kuitenkin hän antoi erinomaiset arvostelut solisteille: erityisesti Aino Acktéille, jonka ”suuri, kantava ääni kuin leikiten kiiri pihan yli, yli muurien, yli selkien” ja Adolf Niskalle, joka ”oli paras Wäinämöis-tyyppi mitä meillä milloinkaan lienee esitetty”. Teoksen hän katsoi ilmaisevan runollisesti ja uskollisesti *Kalevalan* henkeä ”soinnukkaine, helposti tajuttavine ja selvine musiikkiaiheineen”.

Oopperan toiseen esitykseen on Savonlinnassa liittynyt kirjoitusten perusteella aivan erityinen taiteellinen lataus ja koettu huippuelämys. ”Ihanan ihana” lavastus pääsi loistavan kesäsään vallitessa oikeuksiinsa ja *Uuden Suomettaren* kriitikon mielestä nyt kaikki sujui erinomaisesti. Orkesteri oli täsmällinen, yhteislaulut sointuivat hyvin ja jäljettömiin oli kadonnut edellisen päivän ensikerätaisuus kuoroista. Hänen mukaansa ”rva Ackté lauloi, lauloi niin että kovinkin sydän olisi hänen tunneherkän esitystapansa kuvista heltynyt” ja ”mahtava, harras Wäinö juuri sellaisena kuin hänet Kalevalasta tunnemme [– –] istuu todellakin ilmielävänä edessämme. Ei kukaan voi laulun voimaa, surun säveltä vastustaa”. *Hufvudstadsbladet* kirjoitti 5.7.1912 kuinka esittäjät ylittivät itsensä,

tunnelma oli koskettava ja yleisön innostus haki purkautumiskanavaa loputtomien aplodien avulla. ”Framställningen var helt enkelt storartad och i synnerhet gjorde slutsenen i andra akten ett djupt intryck. Hvarje öga tårades, och nästan andaktsfullt följde den tusenhöfdade publiken representationens gång”, lehden kirjeenvaihtaja kuvasi näytöstä puhelimitse Helsinkiin. Acktélekin toinen näytös oli tunnelmallisuudessaan vertaa vailla oleva kokemus: ”Den ljuvliga sommarkvällen, den härliga naturen, den gamla borggården med sin atmosfär af medeltiden – allting samverkade till en stämning, som var underbart gripande. Jag har aldrig ännu sjungit under intryck af en så egendomlig känsla, aldrig känt mig så disponerad som denna härliga kväll.” (Hbl 13.7.1912.)

Savonlinnalaisten, kesävieraiden, ympäröivältä maaseudulta tulleen väen ja kulttuurielämän merkinimien lisäksi juhlayleisön joukossa oli myös paljon ulkomaisia matkailijoita (US:tar 7.7.1912; Pakkanen 1988, 247, 252; Savolainen 1995, 34–35) Oopperajuhlilta kirjoitettiin kaksi laajaa venäjänkielistä artikkelia: Nikolai Findeizenin kirjoittama *Russkaja muzykalnaja gazetassa* ja Vladimir Cederbaumin lehdessä, jota ei ole toistaiseksi pystytty tunnistamaan.¹⁴ Cederbaumin mielestä kapellimestarinakin lahjakas Melartin on säveltäjänä ennen kaikkea lyyrikko, joka on mielenkiintoisin kuvatessaan musiikilla luontoa. Mieleenpainuvimpina hän piti kohtausta heräävässä metsässä [toisen näytöksen alkua] ja auringon nousua merestä [epilogissa]. Sen sijaan siellä, missä tarvittaisiin enemmän draamallista ilmaisuja ja voimaa, säveltäjältä puuttuu hänen mielestään selvästi ilmaisukeinoja, eikä musiikki ole täysin vakuuttavaa. ”Oopperan johti itse Melartin, joka hallitsee orkesterin erinomaisesti ja johtaa sitä harvinaisen yksinkertaisesti, vähääkään liioittelematta”, Cederbaum kuvaa.

Findeizen on paneutunut artikkelissaan yksityiskohtaisesti oopperan tapahtumien ja esityksen esittelemiseen, mutta hän arvioi poikkeuksellisen paljon myös musiikkia, sen tyyliesikuvia ja edellytyksiä muodostua suomalaiseksi kansanoopperaksi. Hänen mukaansa ”Aino on tunnustettava ehdottomasti suuren, omaperäisen lahjakkuuden luomaksi teokseksi” ja hän nostaa Melartinin oopperansa ja 3. sinfoniansa nojalla ”vanhemman ja maineikkaamman säveltäjän, Sibeliuksen, rinnalle.” Findeizen jatkaa erittelyään seuraavasti:

Muutamit soitinepisodit, nimittäin johdanto, joka yllättävän taidokkaasti ja herkästi avaa viehättävän Aino-aiheen ja yhtenä sivuteemana nuoruusaiheen sekä erinomainen scherzomainen välisoitto, joka yhdistää toisen näytöksen ja epilogin, ovat kuin villi, satumainen ’Waldweben’. Sen soidessa – ikäänkuin Ainon mielessä – kertautuvat aiheet eletystä draamasta, joka johti tytön meren syliin. Nämä ohjelmamusiikin luonteiset sinfoniset osat osoittavat, että säveltäjä on paitsi suuri mestari, myös herkkä taiteilija. Samaa on sanottava oopperan orkesterisäestyksen lähes sinfonisesta kudoksesta.

Ainon osa on Findeizenin mielestä lämpimimmän ja taiteellisimmin sävelletty ja hänen mielestään Aino Ackté esittäminä ensimmäisen näytöksen ja epilogin monologit, hyvästijättö koivulle, tervehdys merelle ja auringolle olivat todellisia

¹⁴ Pakkanen 1988: 249, Savolainen 1995: 35–40 ja Salmenhaara 1996: 374 mainitsevat venäjänkieliset artikkelit, mutteivat nosta esiin lainkaan *Ainon* esityksiin ja musiikkiin liittyviä kiinnostavia kritiikkejä.

kohokohtia, jotka Melartinin suurenmoinen musiikki ansaitsi. ”Sanoin on vaikea kuvata Melartinin musiikin harrasta suloa, sen runollista kauneutta. Suomen kansaa voi onnitella tällaisen teoksen syntymästä”, hän vielä korosti artikkelinsa loppuosassa.

Ensimmäinen uusintaesitys itsenäisessä Suomessa

Hiljattain itsenäistyneen maan pääkaupungissa Suomalainen Ooppera pyrki tukemaan voimakkaasti kansallisen oopperataiteen nousua. 1920-luvulla suomalaisten säveltäjien oopperoita oli ohjelmistossa yhdeksän kappaletta, mitä voidaan pitää huomattavan suurena määränä. Oskar Merikannon ja Armas Launin oopperoiden esitysten ohella merkittävä ensi-ilta oli lokakuussa 1924 Madetojan *Pohjalaisten* myötä, mutta esimerkiksi Aarre Merikannon *Juha* ei päässyt ohjelmistoon yrityksistä huolimatta.¹⁵ (Lampila 1997: 243–245; Heikinheimo 1985: 236–237.)

Kalevalan päivänä 1923 Erkki Melartinin *Aino* sai kolmannen näyttämötoiteutuksensa: tällä kertaa ohjauksesta vastasi Väinö Sola, pääroolissa oli uutena Ainona Jennie Costiander, uutena Väinönä Toivo Louko ja Tainana Elbe Nissinen. Ainikkia esitti jo kolmannen kerran Erna Gräsback ja Joukoa toisen kerran Paavo Costiander. Alkusoiton johti säveltäjä itse, mutta muuten kapellimestarina toimi Tauno Hannikainen. Suomen ensimmäisen tasavallan presidentin puoliso Ester Ståhlberg oli esityksessä mukana ja kirjoitti päiväkirjaansa saman päivän iltana: ”Erkki Melartinin ’Aino’ oopperassa Jalanderin seurassa. Se oli liian vähän draamallinen” (Ståhlberg 1985, 187).

Hufvudstadsbladetin nimimerkki N. P. ei tuntenut teosta entuudestaan, joten hänen tärkein ensivaikutelmansa liittyi orkesterin rooliin päähenkilöiden sielunliikkeiden kuvaamisessa tai erilaisten luonnontunnelmien ilmaisemisessa. Näyttämöllistä toimintaa oli vähän, mutta säveltäjä oli useimmissa tapauksissa kyennyt välttämään pitkissä monologeissa piilevän yksitotisuuden vaaran. Musiikkia arvostelija piti kokonaisuudessaan kiinnostavana, motiiveja hyvin karakteristisina, harmonisia ratkaisuja moderneina, yllättävinä ja dissonoivina sekä orkestraatiota värikkäänä ja omintakeisena. Aionon roolihahmon erityislaatua ilmentäessään säveltäjä oli hänen mielestään luonut syvintä, kauneinta ja ilmaisuvoimaisinta musiikkiaan, joskin myös luontoa kuvaavat orkesteriosuudet olivat runollisia ja maalauksellisia. (*Hbl* 1.3.1923.) Melartinin läheinen ystävä Leo Funtek ihailee *Svenska Pressenin* kritiikissään teoksen kuultavia värejä, syvän mystistä tunnelmaa ja kykyä kuvata taitavasti niin luontoa kuin ihmissydämen

¹⁵ Oskar Merikanto kirjoitti Bad Nauheimista pojalleen Aarrelle 3.6.1922: ”Kylähän Kordelinin rahastosta saisivatkin edistää kotimaisten oopperain esittämistäkin, eikä vaan Launin oopperain säveltämistä. Toivottavasti saadaan sitten seuraavana talvena ’Juha’ esitetyksi. Melartinin ’Aino’ tulee nyt olemaan hyvin laiha teos tässä välissä, mutta pääasia, että joka vuosi jokin suomalainen ooppera esitetään. (Heikinheimo 1985: 237)

liikkeitä; toisaalta hän hieman apologeettiseen sävyyn toteaa teoksen olevan nuoruudenteos, jonka puutteita dramaturgisen jännitteen rakentamisen ja purkautumisen osalta tulee suhteuttaa sen asemaan säveltäjän ensimmäisenä oopperana. "Om det icke är överväldigande kraftfullt så är det dock alltigenom älskvärt och finkänsligt, ungt och blomstrande", hän korostaa. (SPr 1.3.1923.)

Uuden Suomen arvostelija Toivo Haapanen kiitti erityisesti musiikkia, joka hänen mielestään kannatteli koko teosta. Etenkin toisen näytöksen loppu ja epilogi nostivat hänen mielestään teoksen suureen musiikilliseen vaikuttavuuteen, lauluosat olivat kauniit ja niiden melodiset linjat selkeät ja suuret etenkin päärooleissa. "Aino-oopperassa tuntee säveltäjä-inspiratsioonin, joka välittömästi vaikuttaa", Haapanen kuvasi samalla kun ennusti teokselle pysyvää paikkaa suomalaisen oopperan ohjelmistossa. (US 1.3.1923.) *Iltalehteen* kirjoittanut Arvo Laitinen [nimimerkki A.L-n.] ja *Suomen Sosialidemokraatin* Väinö Pesola [nimimerkki -la.] olivat molemmat Erkki Melartinin entisiä sävellysooppilaita. Erityisesti opettajaansa suuresti ihailut Laitinen vaikuttaa keskustelleen opettajansa kanssa teoksesta, sillä muuten lauseet kuten "ulkonaista toimintaa on siinä tahallisesti kartettu niin paljon kuin mahdollista" olisivat melko rohkeita väitteitä ja tahallisuutta olisi tuskin voinut musiikillisen sisällön kautta päätellä. Laitinen pitää alkusoittoa keskitettynä ja kirkastuneena, epilogia nerokkaasti maalaillevana musiikkina ja näytösten sinfonisia loppukohtauksia vaikuttavina. Pesolan mielestä oopperassa tunnelmakuvaus on onnistunutta, lyyrinen yleissävvy korostaa mystiikan ilmapiiriä, melodia on luonnollisen leveätä ja orkestraatio elegantisti toteutettu. (IL ja SSd 1.3.1923; Laitisesta Melartinin sävellysooppilaana kts. Ranta-Meyer 2008, 59–62.) Suomenkieliset lehdet eivät nosta musiikista esiin yhtään kriittistä huomiota, ja vain Toivo Haapanen esittää kielteisiä arvioita libretosta. Arvosteluissa huomionarvoinen piirre oli aatesisällön ja symboliikan täysin aikaisemmasta kirjoittelusta poikkeavat tulkintanäkökulmat. Ruotsinkieliset arvostelijat eivät puolestaan maininneet libretosta mitään, mutta sinänsä erittäin myönteisissä kritiikeissään toivat esiin joitain myös musiikkiin liittyviä heikkouksia. Vuoden 1909 ensiesityksessä tilanne oli toinen: ruotsinkielinen lehdistö oli innostunein ja myönteisin, suomenkieliset arvostelijat suhtautuivat melko kielteisesti teokseen.

Kalevalan juhlavuosi 1935 ja Sortavalan laulujuhlat

Vuosi 1935 merkitsi jo elämänsä viimeisiä vaiheita elävälle Erkki Melartinille ja hänen musiikilleen varsinaista juhlaa. Säveltäjän 60-vuotispäivien yhteydessä järjestettiin helmikuussa suuri juhlakonsertti, *Kalevalan* 100-vuotisjuhlien yhteydessä Melartinin *Kalevala*-aiheiset teokset orkesterilegenda *Marjatta* (op. 79) ja *Pohjolan häät* (op. 179) olivat merkittävässä osassa helmikuun viimeisen viikon ohjelmaa. Kaupunginorkesteri esitti helmikuussa sekä 5. sinfonian (op. 80) että *Sursum cordan* (op. 125), ja Toivo Haapasen radio-orkesteri esitti 5. sinfonian uudelleen syksyllä. Suomen Lääkäriseuran tilaustyö, kantaatti 100-vuotisjuhlisiin

(op. 178) valmistui kesällä ja sai esityksensä lokakuussa. Melartinin musiikkia soitettiin myös radiossa.

Suomalainen Ooppera otti ohjelmistoonsa ilmeisesti *Kalevalan* riemuvuoden kunniaksi myös *Ainon*, joka pääsi jälleen esiin 12 vuoden tauon jälkeen. Melartin lienee ollut tyytyväinen teoksensa osaksi tulleeseen arvostukseen, olihan hän vuonna 1929 käynyt läpi suuren joukon partituurejaan ja todennut (taskukalenterissa 9.8.1929) *Ainon* olevan ”bra instrumenterad i det stora hela, dock ej just raffinerad”. 23. helmikuuta 1935 Melartin kirjoitti taskukalenteriinsa: ”Tyttyöjen ym. kanssa oopperassa, ensi-iltana 'Aino'. Suuri 'succes' vaikka ei täynnä. Kaikki meni odottamattoman hyvin.” Ohjaajana oli nytkin Wäinö Sola, mutta kaikki solistit lauloivat osansa ensimmäistä kertaa. *Ainon* pääroolissa ollut Irja Aholainen herätti kriitikoissa ihailua sekä äänellisesti että näyttämöllisesti korkean kvaliteettinsa ansiosta, ja Oiva Soini esitti uskottavasti Wäinön osan.

Svenska Pressenin Birger Buchert kirjoitti kaksi artikkelia: ensiesityksestä ja uusinnasta viikkoa myöhemmin. Hänen mielestään teos tulvi musiikillista innoitusta ja poeettista tunnelmaa ja ”tuskin oli tahtiakaan, josta ei olisi aistinut raikasta hurmaantumista ja jossa ei olisi ollut valmis virittämään omaan vastaanottamiskykyään säveltäjän intentioiden mukaisesti”. ”Ainomusiken kan anses som en sällsynt lyckad fullträff i avseende å musikalisk omdiktning och karakterisering av ett poetiskt stoff”, hän lisäsi. Toisen näytöksen loppu ja epilogi tekivät häneen suurenmoisen vaikutuksen eikä niihin olisi voinut toivoa mitään lisää. Hän esitti loppuarviointinaan, että teos on säilyttänyt koko nuoruuden raikkautensa ja että hehkeän fantasiatunnelman leimaama musiikki vaikutti yhtä voimakkaasti kerrasta toiseen. (*SPr* 25.2. ja 3.3.1935.) *Hufvudstadsbladetin* arvostelijana oli kiinnostavasti Selim Palmgren, joka tunsikin Melartinin jo lähes 40 vuoden takaa ja joka oli nähnyt jo vuoden 1909 esityksenkin. Hänen mielestään *Aino* edusti jotain kaikkein kauneinta ja ylevöittäväntä, mitä Suomessa oli ylipäätään säveltaiteen alalla luotu: erityisesti tämä koski sitä toisesta näytöksestä alkavaa ilmaisuvoiman vähittäistä ja keskeytymätöntä nousua, joka purkautui loppukohtauksen huikeaan vaikuttavuuteen. Vähän heikompana hän piti ensimmäistä näytöstä hieman pitkitettyine mono- ja dialogeineen. (*Hbl* 24.2.1935.)

Uuden Suomettaren Yrjö Suomalainen piti kalevalaisen aiheen siirtämistä laulunäyttämölle yleisesti epäkiitollisena tehtävänä, mutta katsoi Melartinin taipuisan säveltäjäluonteensa avulla onnistuneen kannattelemaan teosta. ”Melartinin lyriikka, usein surunvoittoiseen suloon herkistyen, soljuu kokonaisuudessa kuin itsestään kumpuavana ja [– –] säveltäjän rikkaassa musikaalisessa ajattelussa tuntuu herkkä runosuonen sykintä läpi koko teoksen.” *Helsingin Sanomien* nimimerkki ”-k.” mainitsi Melartinin kauniin musiikin, orkesterin koloriitin ja johtoihteiden monivivahteisen kudelman paneutuessaan arvostelussa kuitenkin pääosin solistien suorituksiin.

Kalevalan juhluvuonna pidettiin yleiset laulu- ja soittojuhlat Sortavalassa. Ne muodostivat toisen suuren kulttuuritapahtuman Helsingissä helmikuussa pidetyn *Kalevala*-viikon ohella. Jo joitakin vuosia aikaisemmin *Laatokka*-lehdessä Sortavalaa oli ehdotettu kalevalaisnäytäntöjen esityspaikaksi, jotta ulkomaalaisille tarjoutuisi mahdollisuus tutustua muinaiseen suomalaiseen kansanelämään.

Toteutuessaan ne olisivat merkinneet aivan uutta kulttuurin aluevaltausta ja antaneet suomalaiselle matkailulle mielenkiintoisia haasteita. (Pajamo 1985: 131.) Laulujuhlien erityisteeman vuoksi ei ollut ihme, että Vakkosalmen puistoon pystytetylle kuorolavalle haluttiin myös *Ainon* näytös, olihan se karjalaissyntyisen säveltäjän *Kalevala*-aiheinen ooppera ja sattumoisin juuri äskettäin Helsingissä esitettyä Suomalaisen Oopperan solistien muistissa. Helsingistä saatiin kaupunginorkesteri Sortavalaan, koska laulujuhlien ohjelmassa oli mukana myös useita merkittäviä orkesteriteoksia. Vakkosalmen puiston komeat havupuut loivat uljaan taustan oopperaesitykselle, ja lavalla kohosivat tuoreet koivut ja vihreät kuuset valkoisten pilvien noustessa taivaan sineä vastaan, kuten *Uuden Suomen* kirjeenvaihtaja (30.6.1935) Sortavalasta kirjoitti.

Oopperaesitykseen oli Pajamon (1985: 144) mukaan ostanut lipun noin 10 000 henkilöä, ja vaikka melko heikossa kunnossa ollut Melartin ei ollut valmistautunut esiintymään, yleisö vaati häntä johtamaan alkusoiton. Tämä erityinen säveltäjän läsnäolon ja henkilökohtaisuuden kokemus lienee vaikuttanut esityksen ainutlaatuisen tunnelmaan, jota *Uudessa Suomessa* (30.6.1935) kuvattiin seuraavasti: "Nyt on ilta hämärtynyt ja aivan harvinaisen ehyt kalevalainen tunnelma vallitsee tässä suuressa oopperasalissa, jonka kattona on sininen iltataivas ja jonka seiniä, korkeita kuusenlatvoja, auringon viimeiset säteet kultraavat." Myös säveltäjä on kuvannut illan kokemuksia taskukalenterissaan 29.6.1935:

Nukuin vähän, mutta Tauno [Relander] pani minut nukkumaan 3 tunniksi. Sitte työt *Ainon* kanssa. Ihmisiä, noin 25.000 ihmistä! Ja minä 'itse' johdin alkupuolen. Ja ihmiset herttaiset. Kaikki tuli yhä kauniimmaksi ja kauniimmaksi. Aurinko meni alas ja Aino samalla kertaa.

Kokemus oli niin valtava, että Melartin kirjoitti kalenteriinsa kaksi päivää myöhemmin sydämensä olevan aivan täynnä. *Aino* jäi monen osanottajan ja juhlavieraankin mieliin laulujuhlien kenties kauneimpana saavutuksena (Pajamo 1985: 144). Varsinaista musiikkikritiikkiä ei esityksestä kirjoitettuihin sanomalehtiartikkeleihin sisältynyt juuri lainkaan. *Laatokassa* 30.6.1935 ilmestyneessä katsauksessa kuitenkin kuvattiin oopperan aatesisältöä, siihen liittyvää "ikuisen ikävän" symboliikkaa ja mysteeriluonnetta sekä todettiin että "sävelteoksena on Aino taiteellisesti erikoisen ehyt ja elinvoimainen ja että tekijä on erinomaisesti onnistunut pukiessaan säveliin esittäjäin tunne-elämän."

Välirauhan aikainen esitys 1941

Lähes tarkalleen puoli vuotta ennen jatkosodan alkamista *Aino* sai viidennen uusintaesityksensä 13. marraskuuta 1941 Helsingissä. Sekä *Suomen Sosialidemokraatissa* että *Hufvudstadbladetissa* tuotiin esiin aiheen ajankohtaisuus ja Melartinin karjalainen synnyinseutu, olihan vuoden 1940 Moskovan rauhasta seurannut rajojen tarkistukset Itä- ja Pohjois-Suomessa ja luovutettavan Karja-

lan tyhjentäminen. ”Nyt kun ajan kasvot näyttävät koko karjalaiskalevalaisen tarumaailman aivan kuin uudessa valaistuksessa, on hetki sangen ajankohtainen teoksen uudelleen esittämiselle”, kirjoitti Väinö Pesola (nimimerkki ”-la” 14.11.1941 *SSd*). ”Att den nu återupptas beror naturligtvis till en del på de omständigheter som ånyo fört Karelen, fyndorten för Kalevala, i brännpunkten av intresset. Därvid är samtidigt att märka, att även Melartin själv var ett stycke karelare [– –] där han också vanligen tillbragte sina somrar med Ladogas havsartade vidder inför blicken”, Otto Ehrström kuvasi teoksen ja säveltäjän kytköksiä Karjalaan (nimimerkki Ehr. 13.11.1941 *Hbl*). Taneli Kuusisto (1941: 133; sit. myös Salmenhaara 1996: 375) totesi *Musiikkitieto*-lehden arvioinnissaan *Ainolla* olevan kalevalaisena oopperana vahva ajankohtaisuuden leima ”hetkellä jolloin kaikkien suomalaisten ajatukset suuntautuvat Karjalaan”.

Esityksen ohjauksesta vastasi jo kolmannen kerran Väinö Sola, ja *Iita-Sanomien* nimimerkin ”Kuuntelija” mukaan ”näyttämöllisesti, varsinkin pukuihin nähden ooppera kaipaisi paljonkin uusimista, mutta tähän aikaanhan sitä ei voi vaatia”. Kapellimestarina oli Leo Funtek, joka Väinö Pesolan mielestä ”tavallista herkemmin suhtautui orkesterin voimavaihteluihin ja laulajain ja orkesterin yhteistoimintaan” (nimimerkki ”-la” 14.11.1941 *SSd*). Kanteleosan soitti Paul Salminen kuten vuoden 1935 esityksessäänkin. Päärooleissa esiintyivät lähes samat solistit kuin vuonna 1935: Irja Aholainen, Oiva Soini, Karin Ehder ja Greta von Haartman. Ainoastaan Joukahaisen osaan oli kiinnitetty nuori tenori Jorma Huttunen. Solisteista erityisesti Irja Aholaisen ”hieno laulutaide ja sielukas näytteleminen” tekivät suuren vaikutuksen ja saivat kaikilta kriitikoilta täyden tunnustuksen. ”Suurimmat solistitehtävät teoksessa ovat vaativia. Niinpä nimiosa on vokaalisesti suurta intensiteettiä vaativa ja näyttämöesityksenä herkkää ja samalla voimakkaaseen ilmaisykykyyn vetoava. Irja Aholainen suoritti sen kummassakin suhteessa sisäisesti kypsyneen taiteilijan elävällä havainnolla aidon vakuuttavasti”, Yrjö Suomalainen eritteli *Uudessa Suomessa* 17.11.1941 nimiroolia ja sen esittäjää.

Svenska Pressenin Birger Buchert arvosteli nyt (14.11.1941) toistamiseen teosta, jota hän piti kotimaisen oopperataiteen hienostuneimpana ja innoittuneimpana tuotoksena. Aatesisällön tulkinnasta riippumatta hänen mielestään ”kuulija antautuu ensisijaisesti sointikylläisen, kauniin ja värikkään musiikin valtaan ja vaikuttuu mitään kyseenalaistamatta siitä keväisestä raikkaudesta ja runoudesta, joka sävellyksestä säteilee. ”Längtan och dröm, sångens makt, naturens mystik omdiktas med frisk ingivelse i detta verk”, hän tiivistää oopperan keskeiset teemat unohtamatta mainita toisen näytöksen loppukohtauksen draamallisempia kohtauksia. Kuitenkin koko teoksen ylittämättömimpänä osana hän pitää epilogia sen aina tehoavassa, säteilevässä kauneudessaan. *Hufvudstadsbladetissa* (13.11.1941) Otto Ehrström pitää pitkiä lyyrisiä osuuksia teoksen mysteeriluonteeseen liittyvänä runkona, kun taas näytösten lopuissa dramaattisemmat episodit osoittavat säveltäjän leimallisen koloristista lahjakkuutta ja persoonallista orkesterityyliä. ”Bland de många lyckade partierna i beledsagningen må endast nämnas den utomordentligt skickliga kombination av kantele och orkester i andra aktens slut”, Ehrström tähdentää.

Uuden Suomen Yrjö Suomalainen toteaa (17.11.1941) kotimaisten teosten yli-päättään olevan harvoin esillä ja Melartinin oopperan olevan jo oman maan tuotantoon tutustumisen vuoksi yleisöä kiinnostava. Teoksella oli hänen mielestään oma puhdas lyyris-dramaattinen viehätyksensä ”sekä vapaana ja ilmeikkäänä pulppuavassa musiikissa että näyttämöilmaisussa”, mutta muuten Suomalainen keskittyy arvostelussaan pääosin ohjaukseen, musiikinjohtoon ja solistisuoritukseen.

Suomen Sosialidemokraatin Väinö Pesola arvosteli 14.11.1941 myös jo toista kertaa *Ainon* esitystä ja katsoi entisen opettajansa ”aitokarjalaisena säveltäjänä syvemmin kuin muut luovat säveltaiteilijamme” päässeen kalevalaisen kauneuden ja erikoisesti sen mystiikan alkulähteille. Pesolan mielestä epilogissa wagnerilaisen päättymättömän melodian käyttö on hieman selkiytymätöntä, mutta ”sitä kirkastuneempana, suorastaan intomieliseen kauneuden palvontaan siivittäytyneinä soivat hänen polyfoniseen kudokseen punotut sävelensä molemmissa varsinaisissa näytöksissä ja aivan henkeään pidättäen voi kuulija antautua säveltäjän loistavasti rakennettujen huipennuksien ja loppunousujen tenhopiiriin”.

Laajimman arvostelun *Ainosta* kirjoitti *Helsingin Sanomiin* (14.11.1941) niin ikään Melartinin entinen sävellysoppilas, Sulho Ranta. Hänen mukaansa säveltäjän helposti hersyvä lyyrillisuus on teoksessa parhaimmillaan ja erityisesti *Ainon* nimiosan ympärille piirtyvät kauneimmat melodiat. Draamallisia vastakohtia esiintuova musiikillinen keksintäkin on vaikuttavan voimakasta. Tyyllisesti *Aino* liittyi hänen mielestään yhtäältä tekijänsä nuoruusaikaiseen herkkään sanontaan, mutta ”siinä on myös uutta, värikästä, joskus jo impressionismista kertovaa koloriittia merikuvineen, päivännousuineen ja luonnon sykintöineen.” Ranta tuo esiin myös esimerkiksi turmioaiheessa soivan kokosävelasteikon ylinousevine kolmisointuineen ja sen, miten ”ikuisen ikävän suomalainen surumielisyys on aidon vaikuttavaa sävelellistä kaipuun runoa”.

Vuoden 1941 esityksen kritiikin yleissävyä voi pitää erittäin myönteisenä. Melartinin sävellystyylä ja oopperan musiikillisia ominaispiirteitä arvioitiin yhtä laajasti kuin aiemmilla esityskerroillakin. Musiikkinsa osalta teos sai varauksentonta kiitosta – Väinö Pesolan yhtä kriittistä huomiota lukuun ottamatta – aivan samaan tapaan kuin se oli saanut edellisinä vuosikymmeninä. Vuonna 1940 ilmestyneessä kirjassaan *Suomen säveltaide* (s. 124) Toivo Haapanen lukee *Ainon* Melartinin kaikkein huomattavimpien teosten joukkoon ja toteaa ”Melartinin musiikin olevan teoksessa kukkeimmillaan: kaunista, rikkaasti kehiteltyä ja vaikuttavaa, lauluäännet monin kohdin hyvin kiitolliset – esim. *Ainon* ’Koivuaria’ ja Epilogi – ja orkesterikäyttö värikästä.”

Myöhemmässä kirjoittelussa Sulho Ranta (1942: 151) toteaa esseekokoelmassaan *Musiikin valtateillä* *Ainon* olevan ”ensimmäinen taiteelliset mitat täyttävä *Kalevala*-aiheinen ooppera”, vaikka teoksen kauneusarvot ovatkin hänen mukaansa paremmin sisäisesti herkkiä kuin oopperamaisesti vaikuttavia. Väinö Solan (1951: 133) muistelmien mukaan ”Melartin on säveltänyt Finnen tekstiin musiikin, joka juuri *Ainon* osassa helkkyy tosi *Kalevala*ista henkeä”. Taneli Kuusisto, hänkin Melartinin entinen sävellysoppilas, esittelee ja arvioi kirjan-

sa *Musiikkimme eilispäivää* (1965: 180–188) yhdessä luvussa laajasti ja erittäin arvostavasti *Ainoa*. Kirjoituksen taustalla on hänen vuonna 1941 *Musiikkitoon* laatimansa artikkeli, jota hän kuitenkin on jossain määrin muokannut kirjaa varten. Kuusiston mielestä ”säveltäjän suoni on Ainossa vuolaimillaan, teoksen sävelasu hersyvä ja värihohteinen”, eikä teos ole vaatinut säveltäjältään yhtä paljon draamallista kuvausvoimaa kuin kykyä luonnonkuvaukseen ja lyyrissävyisten tunne-elämysten ilmentämiseen, missä tehtävässä säveltäjä on voinut liikkua omimmalla alallaan. Kalevi Aho (1985: 18–22) on pitänyt *Ainoa* Sulho Rantaa mukaillen ”Kalevala-aiheen ensimmäisenä merkittävänä oopperatoteutuksena ja ylipäänsä ensimmäisenä taiteelliset mitat täyttävänä oopperana”. Hänen mielestään *Ainon* melodiikka on vuolasta, joskaan ei erityisen persoonallista. Teoksen harmoniikkaa hän sen sijaan pitää omaperäisenä ja siihen sisältyviä moderneja piirteitä – esimerkiksi kuoron rytmiiikan aleatorisuutta epilogissa – ylipäättään sellaisina, joilla ei ole vastinetta viime vuosisadan alkupuolen taidemusiikissamme.

Kuten aiemmin on kuvattu, Evert Katilan ja vähäisemmässä määrin Heikki Klemetin arvostelut vuoden 1909 ensiesityksestä muodostavat merkittävän poikkeuksen *Ainon* musiikin koko sanoma- ja aikakauslehtireseptiossa vuosien 1909–1941 aikana. Myös Kai Maasalo kuittaa *Ainon* kirjassaan *Suomalainen musiikki II* (1969: 10) yhdellä lauseella ja perustelematta näkemystään: ”Melartinin *ainoa* ooppera, ’Kalevalamysterio’ *Aino*, on wagnerilaisista piirteistään huolimatta epädramaattinen ja musiikiltaan oudon persoonaton.” Nykypäivän arvioista lisäksi Erkki Salmenhaaran (1996: 362–376) näkemystä voi pitää varsin kriittisenä, vaikka hän toisaalta – päinvastoin kuin Katila – katsoo säveltäjän kirjoittaneen laulajille ”ilmeikästä, vapaasti polveilevaa ja vokaalisesti kiitollista resitatiivia, jota värikkäänä kuohuva orkesteri johtoaiheineen kannattelee, kommentoi ja vie eteenpäin”. Salmenhaaran arvostelun kärki kohdistuu ”hajanaisuuden, epädraamallisuuden ja pitkäpiimäisen filosofoinnin” ohella oopperan jälkiwagnerilaiseen tekniikkaan, joka hänen mielestään on teoksen voima ja heikkous: jälkiwagnerilaiseen reseptiin nojautuminen oli hänen mielestään osoitus tietystä itsenäisen musiikillisen sanottavan puutteesta ja tyylistä, joka nopeasti kauhtui myös kansainvälisesti. Hänen näkemyksensä mukaan Wagnerin musiikillinen maisema istui lopulta kuitenkin keinotekoisesti kalevalaiseen ilmapiiriin.

Salmenhaara on arviossaan ehkä ottanut vaikutteita Nikolai Findeizenin vuoden 1912 arvostelusta. Findeizen kirjoittaa, että *Aino*-oopperan säveltäminen wagnerilaisen musiikkidraaman hengessä on sen suuri ansio, mutta myös puute: ”ansio, koska nuori säveltäjä luo hyvin taitavasti täysin eurooppalaisen oopperan suomalaisten kansanrunojen aiheista. Mutta wagnerilaiseen pateettiseen deklamaatioon on vaikea yhdistää suomalais-kansallisia aineksia. Suomalaisen hahmon läpi näkyy Wagner tai pikemminkin joku hänen sankarinsa”. Wagnerilta omaksuttu lauluilmaisu ja johtoaihetekniikka rajoittivat tämän venäläisen musiikkikriitikon mielestä nimenomaisesti kansallisen aineksen esille pääsyä, mitä hän olisi pitänyt välttämättömänä voidakseen nostaa *Ainon* varsinaiseksi kansan- tai kansallisoopperaksi. Findeizenin lausunnossa voi nähdä

heijastuksia sekä kansallisromanttisesta, synnyinmaan merkitystä luomistyön perustana korostavasta ajattelusta että ajan musiikinesteettisestä näkemyksestä, jonka mukaan yleiseurooppalaiseen sävelkieleen liitetty kansallisesti väritynyt ominaislaatu toimi eräällä tavalla ehtona musiikin kansainväliselle hyväksytyksi tulemiselle (Dahlhaus 1974: 77). Kansallisuus liittyi originaalisuusestetiikkaan: ajateltiin että oikealla tavalla kansallinen musiikki on originaalisti sävellettyä; ja kääntäen: kansanhengen ajateltiin olevan niin perinpohjaisesti ihmiseen juurtunut, että epigonismista vapaa musiikki oli väistämättä oikealla tavalla kansallista (Huttunen 1993: 55, 125–126).

Findeizenin kommenttiin nähden Salmenhaaran 80 vuotta myöhemmin esittämänä sama näkemys jää aatehistoriallisesti hieman irralliseksi, samoin kuin hänen osoittamansa voimakas kritiikki oopperatekstiä kohtaan. ”Vakavasti otettavana oopperana *Aino* kuitenkin kaatuu – niin kuin moni suomalainen ooppera – onnettomaan ja harrastelijamaiseen, kvasikalevalaista kieltä arkaismeineen edustavaan librettoonsa”, Salmenhaara (1996: 374) päättää arvionsa, eikä vapauta Melartinia kokonaan vastuusta tekstin suhteen, ”osallistuihan hän täysin rinnoin sen hämärän teosofis-mystisen sanoman julistamiseen”. Katilan ja Klemetin ensiesitysvuonna 1909 ja Haapasen vuonna 1923 kirjoittamien kriittisten näkemysten lisäksi ei vuosien 1909–1941 arvioinneissa kuitenkaan esiintynyt juuri lainkaan varauksia librettoa kohtaan. Esimerkiksi vuoden 1941 arviossaan Kuusisto kirjoitti Finnen kehittelleen tekstin *Kalevalan* kertomuksesta ”vaikuttavalla tavalla”, vaikka sittemmin, 1965 ilmestyneen kirjan vastaavasta luvusta hän on nämä kiittävät attributit poistanutkin.

Veijo Murtomäen (2000: 17–18, 21–26) lähes vastakkaisen näkemyksen mukaan ensinnäkin Finnen teksti liittyy uskalevalaiseen, vaikkapa Eino Leinon *Helkavirsien* tapaan varsin kestäväksi osoittautuneeseen tyyliin, ja on runollisuudessaan virkistävä.¹⁶ Toiseksi hänen mukaansa *Aino* on onnistuneesti nimenomaan *Kalevalan* hengelle uskollinen ooppera tuodessaan esiin tunnelmia, tuntemuksia, aatoksia ja aatteita sen sijaan, että toiminta olisi mitenkään olennaisessa tai keskeisessä roolissa. Ainin kolme suurta kohtausta molempien näytösten alussa ja epilogissa synnyttävät hänen mielestään oopperaan kantavan rakenteen, ja musiikki ylipäättään on monipuolisen raikasta sekä huomattavan yksilöllistä keksinnässään. Hän katsoo, toisin kuin Salmenhaara, wagnerilaisen sinfonisen johtoaihetekniikan käytön luovan ajatuksellisia ja ajallisia suhteita eri tilanteiden välille ja olevan siten kokonaisuutta kiinteyttävää ja ideasisältöä selkiyttävää. Murtomäki (2000a: 21–22) on tutkinut kiinnostavasti myös oopperan johtoaiheiden Wagner-yhteyksiä ja oopperan sävellajituntua. Hänen mukaansa se on joistain impressionistisista ja vapaatonaalisista piirteistä huolimatta usein varsin selvä, jopa niin että sävellajit tuntuvat muodostavan systeemin, jossa jokaisella on jokin tietty funktio. Hän myös ainoana kirjoittajana havainnut, miten

¹⁶ Tutustuminen esimerkiksi juuri J.H. Erkon näytelmään *Aino* on mielenkiintoinen ja varsin suositeltava kokemus. Se antaa oivan vertailukohtan ja esimerkin siitä, miten loppujen lopuksi juuri Finne on kyennyt välttämään kalevalaiselle kielelle liian uskollisen ja nykypäivänä varsinkin puhenäytelmässä epäaidolta vaikuttavan tyylin.

Melartin mitä ilmeisemmin on suunnitellut johtoaiheet alusta pitäen niin, että niitä voi käsitellä myös kontrapunktisesti (mts. 24–25). Arviossaan *Ainosta*, ko-rostaessaan sen myöhäisromanttista hehkua, hurmion ja haaveellisuuden kyl-lästävä tunnelmaa ja esittäessään sen aatesisällöstä useita tuoreita tulkintoja Murtomäki on tavoitellut täysin uutta näkökulmaa teokseen ja säveltäjän mah-dollisiin pyrkimyksiin. Hän on ensimmäisenä nykytutkijana nostanut Melartinin teoksen oopperakirjallisuuden suomalaisten mestariteosten joukkoon.

Oopperaan *Aino* liitetyt lajimääreet ja toistuvat attribuu-tit

Oopperatutkimuksessa on Heiniön (1989: 67–68) mukaan kiinnitettävä huo-miota teoksen lajinimeen tai alaotsikkoon, koska termit yleensä merkitsevät kannanottoa perinteeseen. Melartinin *Ainon* synty- ja reseptiohistorian tarkas-telu osoittaa, että pelkästään tässä suhteessa teoksen alaotsikkoon liittyy kiin-nostavaa häilyvyyttä. Vuonna 1908 painetussa, kolme ensimmäistä näytöstä sis-äältävässä tekstivihkosessa ja vuoden 1909 ensiesityksen yhteydessä julkaistussa koko oopperan libretossa on teoksen ainoana lajimääreenä musiikkidraama.¹⁷ Ruotsinkielinen lehdistö käytti vuonna 1909 teoksesta läpikäyvästi nimitystä ooppera, ja myös Melartin itse käytti ainoastaan tätä lajimäärettä kalenteri-merkinnöissään ja kirjeenvaihdossaan. Suomenkielisistä kriitikoista Katila puhui ”operasta”, kun taas Klemetti ja Wegelius käyttivät libretton otsikon mukaista musiikkidraaman määrettä ennakkouutisissa ja ensiesityksen arvioinneissa. Sa-vonlinnan vuoden 1912 esityksistä käytettiin nimitystä ooppera kaikissa niin suomen-, ruotsin- kuin venäjänkielisissä lehtiartikkeleissa. Säveltäjä itse, oop-perajuhlien perustaja Aino Ackté ja Oskar Merikanto puhuivat teoksesta oop-perana keskinäisessä kirjeenvaihdossaan vuonna 1912 (kts. Savolainen & Vainio 2002: 334–339), ja vuonna 1915 myös Launis käyttää kirjassaan teoksesta vain ooppera-nimikettä. *Ainon* synty- tai reseptiohistoriasta ei löydy ennen 1920-lukua lainkaan viitteitä muihin lajinimiin.

Tästä näkökulmasta onkin kiinnostavaa jäljittää teokseen yleisesti liitetyn *kalevalaisen mysteerion* määreen historialliset taustat. Ensimmäisen kerran uusi lajinimi näyttäytyy vuoden 1923 esityksen arvosteluissa: Leo Funtek (*SPr*) aloit-taa kirjoituksensa sanoilla ”Kalevala-mysterium kallar E. Melartin sin opera” ja Toivo Haapanen (*US*) mainitsee säveltäjän nimittävän oopperaa ”Kalevalaiseksi mysterioksi”. Myös Väinö Pesola (*SSd*) kirjoittaa ”ooppera Ainosta eli kalevalai-sesta mysteriosta”, mutta erityisesti Arvo Laitinen (*IL*) vaikuttaa tuoneen esiin säveltäjän omat perustelut lajinimen muutokselle: ”Aino ei ole ooppera, eikä säveldraamakaan tavallisessa mielessä. Ulkonaista toimintaa on siinä tahallisesti kartettu niin paljon kuin mahdollista. Se on sielundraama, jossa kaikki suun-

¹⁷ Termi *musiikkidraama* viittaa – ikään kuin erotuksena numero-oopperasta – Wagnerin alulle panemaan pyrkimykseen luoda jatkuva dramaattinen virta, joka ei katkeile suljetuiksi aarioiksi tai ensembeiksi, vaan jota kannattelee *unendliche Melodie* (Heiniö 1989: 67).

tautuu sisäänpäin. 'Kalevalaiseksiysterioksi' säveltäjä itse kutsuu teostaan. Vasta tämän symbolisen aineksen huomioonottaminen auttaa löytämään oikean näkökulman teoksen henkisen sisällön ja ulkonaisen rakenteenkin arvostamiseksi”.

Sanomalehtikirjoittelun perusteella on ilmeistä, että juuri säveltäjä – eivät siis teoksen vastaanottajat eikä tekstikirjailija – halusi 1920-luvulla liittää oopperaan merkityksiä, joita siihen ei alun perin kuulunut. On todennäköistä, että mysteeri-nimityksellä Melartin halusi uusintaesityksessä välttää teoksen toiminnallisuuden puutteeseen liittyvää kritiikkiä ja korostaa lyyristä yleissävyä (Salmenhaara 1996: 370; Murtomäki 2000a: 16). *Mysteeri*-sanan etymologia liittyy, paitsi arvoitukseen, salaisuuteen tai selittämättömään asiaan, myös antiikin salaisiin jumalanpalveluksiin, keskiajan raamatullisiin näytelmiin ja erityisesti Kristuksen kärsimysnäytelmään (Häkkinen 2004: 755; *Kielitoimiston sanakirja* 2006 sv. mysteeri), ja mahdollisesti myös moitteet hämärästä aatteellisesta sisällöstä oli kätevä torjua mysteerin tulkinnanvaraisen lajinimen avulla. Mutta mistä kumpusi Melartinin tarve juuri vuonna 1923 selitellä teoksen tyyliä tai aatesisältöä? Esimerkiksi vuoden 1912 esityksen kritiikeissä Finnen tekstiä pidettiin erittäin runollisena, eikä tulkinnallisesta vaikeaselkoisuudesta mainittu yhdessäkään kirjoituksessa. Jos Katilan ja Klemetin ensiesityksen kielteisävyiset arvostelut olisivat olleet pontimina lajinimen tarkistukselle, olisi Savonlinnan esityksiä varten vaihdoksen jo voinut tehdä. Oopperan uuteen määrittelytarpeeseen onkin täytynyt olla myös muita, ajankohdan kulttuurisiin aatevirtauksiin liittyviä selityksiä.

Vuoden 1923 kritiikeistä löytyy *mysterio*-nimityksen lisäksi toinen, teokseen sittemmin sitkeästi liitetty *teosofisuuden* attribuutti, jonka reseptiohistoriallista taustaa ei ole kuitenkaan koskaan selvitetty. Toivo Haapasen (*US* 1.3.1923) mukaan Jalmary Finnen kirjoittamassa libretossa ”henkilöt edustavat aatteita, jotka ovat ymmärrettävissä lähinnä teosofis-mystillisen maailmankatsomuksen pohjalta”. *Ainon* kohdalla ”ikuisen ikävän” teema ilmeni hänen mukaansa kaipauksena auringon eli jumaluuden yhteyteen ja Väinöllä haluna löytää jo saavuttamansa viisauden täydennykseksi yhteys luontoon *Ainon* avulla. Arvo Laitinen esittää niin yksityiskohtaisia tulkintoja oopperan ydinaatteeksi nostamastaan aurinkoprinsiipistä korkeimman jumalallisen rakkauden ja viisauden symbolina, että oletettavasti hän on haastatellut opettajaansa ja seurannut arvostelun kirjoittamista varten ehkäpä teoksen harjoituksiakin ennen ensi-iltaa. Laitinen ei kuitenkaan liitä teoksen symboliluonnetta suoraan teosofiaan tai ei ainakaan mainitse tätä sanaa arvostelussaan. Myöskään ruotsinkielinen lehdistö ei mainitse vuoden 1923 reseptiossa teosofiaan liittyviä kytköksiä lainkaan. Teoksen yhteyksiä teosofiseen aatesisältöön ei tuoda ilmi *Kalevalan* riemuvuoden 1935 teosarvioinneissa, eikä sitä tee Haapanen enää itsekään vuonna 1940 ilmestyneessä kirjassaan. *Helsingin Sanomien* vuoden 1941 esityksen ennakkojutussa (13.11.1941) toistetaan kuitenkin sanasta sanaan Haapasen vuoden 1923 arvostelun tekstiä ja tuodaan uudelleen esiin teosofis-mystillinen maailmankatsomus henkilöiden edustamien aatteiden taustalla. Nimimerkki ”Kuuntelija” (*Ilta-Sanomien* 14.11.1941) tuo esiin, miten ”säveltäjä on pyrkinyt ilmentämään

omaa, uskonnollisävytteistä elämäkatsomustaan”. Sulho Ranta mainitsee tekijän mystillis-uskonnollisen perusajatuksen, joka hänen mielestään on *Ainossa* johtanut *Kalevalan* tulkintaan ”Idän Viisaiden hengessä”¹⁸ ja vuotta myöhemmin kirjassaan *Musiikin valtateillä* hän mainitsee oopperan ”teosofis-mystillisen maailmankuvan ja sen hieman etäälle vievän vertauskuvallisuuden”. Kun Taneli Kuusisto (1965: 183) kirjoittaa oopperatekstin läpikäyvän perusajatuksen olevan teosofis-panteistinen ja ”runoilijan nähneen Kalevalan Melartinia varmaankin kiehtoneessa ruusuristoläisessä valossa”, teos on saanut kaikki myöhemminkin yleisesti esiintyvät epiteettinsä.¹⁹

Kuitenkin vuoden 1941 esityksen yhteydessä Väinö Pesola (14.11.1941 *SSd*) kirjoittaa: ”On viitattu siihen, että Erkki Melartin on Aino-mysterioon punonut omaksumansa teosofian eräitä ajatuksia. Tätä on vaikea todeta, jollei tutustu yksityiskohtaisesti Jalmarin Finnen tekstiin.” Pesolan näkemyksen mukaan teosofinen sisältö ei nouse esiin teoksessa eikä se tavalliselle kuuntelijalle asetu olennaiseen rooliin. On kuitenkin kiinnostava tarkastella, mitä avaimia teosofisen ajattelun mahdollisesta heijastumisesta teokseen on löydettävissä. Onko teosofisen elämäkatsomuksen tai ruusuristoläisen valaistuksen liittäminen *Ainon* vasta oopperan uusintaesityksiä myöhemmin nähneiden jälkipolvien huolimattonta kirjoittelu? Osoittautuvatko määreet loppujen lopuksi anakronistisiksi attribuuteiksi? Esimerkiksi Finnen kiinnostuksesta teosofiaan ei ole tiedossa mitään dokumentteja²⁰, eikä aiemmin ole lainkaan tutkittu, miten teosofian suomalaiset alkuaskeleet olisivat ehtineet vaikuttaa Melartinin ajatteluun oopperatekstin syntyajankohtana.

Matti Klingenin mukaan teosofia oli Suomessakin hyvin vaikuttava henkinen virtaus etenkin 1900-luvun kolmella ensimmäisellä vuosikymmenellä. Teosofiset katsomukset levisivät Ruotsista jo 1880-luvulla, ja esimerkiksi J. H. Erkon näytelmä *Tietäjä* (1888) heijasti niitä. Teosofia liittyi tolstoilaisuuteen ja idealistiseen sosialismiin pyrkimyksessään korvata virallinen, konservatiivinen ja dogmaatti-

¹⁸ Teosofian erityisesti angloamerikkalainen suuntaus otti ratkaisevia virikkeitä buddhismista, sen jälleensyntymisopista, mediaation korostamisesta ja etiikasta sekä uskosta ”viisauden mestareihin”, *mahatmoihin*, ja sen historiaan kuuluu teosofien kasvattijaksi ottama intialainen Krishnamurti (Klinge 2006: 547). Melartinilla oli Sahib-niminen intialainen henkinen opas Gallspachin vuoristorantolassa 1930-luvulla, mikä on todennäköisesti ollut Rannankin tiedossa ja ehkä vaikuttanut osaltaan viittaukseen itämaisestä filosofiasta oopperan tulkinnan taustalla.

¹⁹ Kuusiston vuoden 1941 *Musiikkitiedon* kirjoituksessa ei mainita teosofis-panteistisia eikä ruusuristoläisiä yhteyksiä lainkaan, vaikka artikkeli on muuten pohjana vuoden 1965 kirjan *Aino*-luvulle.

²⁰ Teosofinen seura on julkaissut vuonna 1911 vihkosen, jonka liitteenä on kyseisen vuoden jäsenluettelo. Vihko tai kirjanen on nimeltään *Wähäsen suomalaisen teosofian vanhinta historiaa ennen 1907*. Luettelossa on Melartin, mutta Finneä ei löydy. Seurassa on aiempienkin vuosien jäsentietoja, mutta Finnen jäsenyydestä ei ole löytynyt toistaiseksi tietoa. Kiitän Teosofisen seuran puheenjohtajaa Marja Artamaata 27.3.2008 sähköpostitse saamista tiedoista.

suudessaan vanhentunut kristinusko historiallisesta kristinuskosta vapautetulla eettisellä uskonnolla. (Klinge 2006: 546–547.)

Melartinin ensimmäiset viittaukset tähän ajankohtaiseen aatesuuntaan löytyvät jo tammi- ja helmikuulta 1906, kun hän kirjoitti taskukalenteriinsa (23.1. ja 22.2.) keskustelleensa Nummelassa joidenkin parantolavieraiden kanssa teosofiasta. Saman vuoden viimeisinä päivinä hän merkitsi kalenteriinsa puhuneensa myös veljensä Ivarin kanssa siitä. Suomen Teosofinen Seura perustettiin vuonna 1907, ja seuraavana vuonna Melartin liittyi jäseneksi (Poroila 2000: 9). Kuitenkin ilmeisesti vasta vuonna 1909 kiinnostus syveni, koska silloin kalenterissa on useita merkintöjä teosofiaan liittyvistä asioista. Esimerkiksi 11.6.1909 hän kirjoitti: ”Alan lukea yhä enemmän teosofiaa (Blavatsky, Tietäjä).” Juuri *Ainon* ensi-iltaa edeltävällä viikolla hän kuvasi Irma von Rosenille (kirjeessä 26.11.1909) tulleen kyseisenä vuonna niin rauhalliseksi, kun oli yhä enemmän syventynyt teosofiaan. Teosofiasta oli vuosi vuodelta tullut hänen elämänsä kiintopiste, keskus, joka piti kaiken koossa. Siksi häntä varten tuskin oli olemassa surua tai iloa. ”Det är min teosofi. För närvarande: slutpunkten till min utveckling. Nog skall det väl i alla fall också i framtiden vara riktning.”²¹

Vuonna 1875 syntyneen teosofisen liikkeen ajattelun tausta on Maarit Leskelä-Kärjen mukaan antiikin gnostilaisuudessa ja uusplatonismissa, keskiajalta periytyvässä okkultismissa sekä tietystä määrin juutalais-kristillisessä perinteessä. Liikkeen perustajien Helena Blavatskyn ja Henry Steel Olcottin matka Intiaan toi seurauksena hindulaisuuteen ja buddhalaisuuteen pohjautuvat näkemykset esimerkiksi karman laista ja inkarnaatiosta. Teosofian perusnäkemyskuuluu ihmiskunnan yleinen veljeys ja tasa-arvoisuus, syyn ja seurauksen lain painottaminen, uudelleensyntyminen ja uskontojen perimmäinen samankaltaisuus. Teosofien tarkoituksena on tutkia luonnon selvittämättömiä lakeja ja ihmisen piileviä voimia; päämäärän tuli olla ihmisen henkisessä kehityksessä esimerkiksi mietiskelyn avulla. (Leskelä-Kärki 2006: 254; Klinge 2006: 547.)

Teosofian tärkeimmät perusajatukset – jälleensyntyminen ja syyn ja seurauksen laki tai kaiken olevaisen takana vaikuttava absoluuttinen jumaluus – eivät ole Jalmarin Finnen libretossa ilmeisiä. Hannu-Ilari Lampila (1997: 245) onkin olettanut 1920-luvun kriitikoiden olleen hyvin perehtyneitä teosofiseen aatteeseen, kun aurinko on kyetty tulkitsemaan korkeimman jumalallisen rakkauden tai viisauden symboliksi ja ”ikuisen ikävän” teema haluksi sulautua jumaluuteen tai löytää viisauden ja voiman tietäjä-sankari Väinämöiselle luontoa edustava elämän täydellistyttyä. Murto-mäen (2000: 18) mukaan ”oopperan teosofista perusideaa, ”ikuista ikävää”, jonka vallassa Aino on ja joka saa kohta valtaansa myös Väinön ja Joukon, ei ole aivan helppo käsittää.” Hän pitää selvänä, että oopperan perussanoma on panteistinen: ihmisen jano sulautua kokonaisuuteen ja käsittää kaiken olevaisen yhteen kietoutuminen. Myös Kuusisto (1965: 183)

²¹ Leskelä-Kärjen (2006, 255) mukaan liikkeen toiminta koostui esitelmä- ja keskustelutilaisuuksista, ja ohjelmaan kuului usein myös musiikkia, jota Melartin ja muut säveltäjät, esim. Leevi Madetoja ja Oskar Merikanto, esittivät. Esitelmien aiheet käsittelivät okkultismia, uskontoa ja eksistentiaalisia kysymyksiä.

on tulkinnut oopperan perusajatuksen panteistiseksi ja perustellut sitä hieman hämärästi ”tekstissä ilmaistulla käsityksellä ihmisen salatusta yhteydestä luontoon”. Ensimmäisen kerran panteismiin liittyvän attribuutin *Ainon* yhteydessä on esittänyt *Suomen Sosialidemokraatin* nimimerkki K.A.I. (25.2.1935): ”Ja jollei jokaisen korva hyväksyen auennutkaan sanallisille selityksille ja tekstille (Jalmari Finne), niin sitä mieluisammin käsitteettömälle musiikille, sen laulaessa ikuista panteistista ikävää ja paloa, äärettömän valon kaipuuta, tyydytystä ja täyttymystä säveltäjälle ominaisin, rikkain melodia- ja soitintukeinoin ja usein hienosti tavatuin soitintehostein.”²²

Helmi Krohnin ja Erkki Melartinin välisestä kirjeenvaihdosta juuri libretton valmistumisen aikoihin voi kuitenkin löytää vielä uudenlaisen tulkinnan. Molempia yhdisti kiinnostus henkiseen kehitykseen, teosofiaan ja vaihtoehtoihin aatteellisiin suuntauksiin. Leskelä-Kärjen mukaan vuonna 1906 alkanut kirjeenvaihto avaa syvällisen näkymän Krohnin henkiseen etsintään. Keväällä (kirjeessä 26.5.1907) Krohn kysyi ystävänsä näkemyksiä kuolemasta: hänelle itselleen se liittyi kehityksen ja työnteon jatkumiseen, siihen ”kehitykseltään korkeampaan elämään, jossa me itsetietoisesti voimme jatkaa sitä työtä, jonka me täällä olemme alkaneet.” Krohnilla oli kaipuu elävään yhteyteen hengellisyyden kanssa, ja kiihkeän etsinnän alkamisesta kertovat hänen sanansa Melartinille: ”Minusta tuntuu vain kuin seisaisin jonkun uuden ja salaperäisen edessä, jonne minun täytyy mennä, tuntui se miten järjettömältä tahansa.” (Kirjeet 28.7. ja 28.8.1907, 17.4.1908; sit. Leskelä-Kärki 2006: 252–258.) On ajateltavissa, että jos säveltäjä otti Helmi Krohnin eksistentiaalisesta etsinnästä ja henkisyiden kaipuusta vaikutteita oopperaansa, aurinko edusti Ainolle oopperan hurmioituneessa loppukohtauksessa ”uutta ja salaperäistä” täyttymystä: oman henkisen perilläolon ja korkeamman tietoisuuden löytämistä. Tällaisen tulkinnan valossa teoksen teosofinen, muttei niinkään panteistinen, ulottuvuus on kiistaton.²³

²² *Panteismi* on filosofinen katsomus, jonka mukaan kaikkeus eli luonto on sama kuin jumala, joka siten on persoonaton ja ääretön. Jumala ei ole maailman ulkopuolella eikä transsendenttinen, vaan sisältyy maailmankaikkeuteen. Tässä suhteessa panteismi, mystiikka ja teosofia ovat lähellä toisiaan. (Iso sivistysanakirja 2005, sv. panteismi.) Pidän tärkeänä Tomi Mäkelän (2007: 82) huomiota siitä, että panteismin usein monenkirjavaa filosofis-maailmankatsomuksellista käsitettä tulisi käyttää varoen, varsinkin jos oikeasti tarkoitetaan esimerkiksi säveltäjän kiinteää luontoyhteyttä.

²³ Pirjo Lyytikäinen (2007) on L. Onervan symbolistista, 1908 ilmestynyttä *Mirdjaa* arvioidessaan tuonut esiin siinä esiintyvän, kiinnostavan näkökulman itsenäisen naisen dilemmasta rakkauden ja yksilöllisyyden yhdistämisessä. Rakkaus näyttäytyi naisen yksilöllisyyden uhkana, koska naisen oletettiin tulevan hallituksi ja muuttuvan rakastamansa miehen heijastukseksi miehen narsismia ruokkivassa rakkaussuhteessa. Melartinin *Ainossahan* nimihenkilöllä on itsekeskeiselle Väinämöiselle vain välinearvo, joten *Mirdjan* hengessä jonkin ihanteellisemman, korkeamman ja jumalallisemman tavoittelemisen antautumisen ja yksilöllisyyden menettämisen hintana olisi feministis-emansipatorinen tulkinta *Ainon* tekemästä ratkaisusta.

Suomessa teosofisen liikkeen suuntaukseksi hahmottui jo varhain oma ”suomalaisen renessanssin” aate, joka nosti ”pyhäksi kirjakseen” *Kalevalan*. Se halusi vastata ajan voimakkaaseen rotuajatteluun kehittämällä käsitystä romanttis-kalevalaisesta suomalaisesta lahjakkuudesta ja sen maailmankulttuurista rikastuttavasta merkityksestä. Tästä tuli ruusuristiläisyyden kantava aate, kun liike jakautui 1920-luvulla. Teosofisen Seuran keskushahmona ollut kirjailija Pekka Ervast perusti vuonna 1920 itsenäiseksi järjestökseen teosofisen Suomen Ruusu-Ristin salatieteellisen tutkimusseuran. (Klinge 2006: 548–552; Leskelä-Kärki 2006: 255.) Melartin liittyi Ervastin myötä ruusuristiläisiin ja oli seuran jäsen vuosina 1921–1934 (Poroila 2000: 10).²⁴ Klingen (2006: 548–549) mukaan *Kalevala*-suuntaus oli elänyt Ervastin, Eino Leinon ja muiden ajatuksissa voimakkaana jo 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä, ja esimerkiksi vuonna 1904 oli *Teosofisk Tidskriftissä* julkaistu Herman Hellnerin kirjoitus ”Kalevala ett teosofiskt diktvärk” (Ervast 1916: 8). Aate nousi ensimmäisen maailmansodan aikana ja heti Suomen itsenäistymisen yhteydessä erityiseen merkitykseen. Ervast oli alkanut valmistella Suomen itsenäistä hengenelämää *Kalevala*-aatteen pohjalta ja julkaisi vuonna 1916 laajan kirjansa *Kalevalan avain*. Eino Leinokin liittyi tähän suuntaukseen *Sunnuntai*-lehdessään – johon hän esimerkiksi juuri vuonna 1916 pyysi Melartinia kirjoittamaan suhteestansa *Kalevalaan* – ja korostamalla runoissaan ”tietäjä-valtiashenkimotiiviaan”, joka myös Ervastille oli tuolloin keskeisessä asemassa. (Klinge 2006: 549, 552; Ranta-Meyer 2007: 5.)

Kalevalaiseen sankarimenneisyyteen kytkeytynyt ”suomalainen renessanssi” ja Ervastin *Kalevalan avain* ovat avaimia myös *Ainoon* liitetyn epiteetin *mysterio* historiallisuuden ymmärtämiseen. Kysymykseen, kuinka pyhä kirja tulisi määritellä, Ervast (1916: 27) antaa seuraavan vastauksen: ”Pyhä kirja on kirja, johon on kätkeytynä elämän ja kuoleman jumalallisia mysterioita, kirja, joka osaa neuvoa totuuden etsijälle tien näennäisesti yliluonnolliseen tietoon.” Ervastin mukaan *Kalevalan* joka lauseeseen ei ole kätkeytynä viisautta, mutta ”pyhiä ovat kirjassa vissit suurenmoiset mieli- ja ajatuskuvat. [– –] Ajatuskuvat ovat kotoisin mysterioista ja ilmituovat samaa viisautta kuin toistenkin pyhien kirjojen ajatuskuvat”. Ervastin esittämän näkemyksen mukaan ”*Kalevala* kuului sisältönsä puolesta vanhoihin mysterio-oppaisiin, jotka ”antavat tiedon tiestä ja neuvovat totuutta etsimään”. (Ibid: 27–28, 32). Onkin selvää, että antamalla oopperalleen vuonna 1923 uuden, *mysterin* lajimääreen, Melartin ei ainoastaan torjunut teoksen sisänpäin kääntyneeseen tunnelmaan mahdollisesti kohdistuvaa kritiikkiä. Kutsumalla teosta ”*kalevalaiseksi mysterioksi*” hän tunnusti samalla julkisesti ajankohtaista ruusuristiläistä väriä. Sen myötä aiemmin oopperaksi – tai Wagner-vaikutteisesti musiikkidraamaksi – luokiteltu *Aino* sai teoksena ikään kuin kokonaan uuden tulkintakehyksen ja ympärilleen sellaisen salaperäisyyden verhon, jota aiempien vuosikymmenten reseptiossa ei voi havaita.²⁵

²⁴ Leskelä-Kärjen (2006: 255) mukaan Melartin oli ollut vuonna 1920 perustetun Ruusu-Ristin perustajajäsen.

Melartin symbolistisen taiteen vaikutuspiirissä

Klingen mukaan muinaisromantiikan ja kalevalaisuuden ihailu kulki maassamme aaltaina. Jo 1890-luvun symbolistinen käänne oli johtanut Gallénin, Sibeliuksen, nuoren Leinon ja monet muut näkemään *Kalevalassa* ja ”kalevalaisuudessa” olennaisen henkisen inspiraatiolähteen ja spiritualistisen vastauksen suomalaisuuden ja ihmisyyden kysymyksiin. 1900-luvun alussa nousi koko *jugend*-symbolismin kalevalaisuus todistamaan suomalaista alkuvoimaa. Teosofia, karelianismi ja symbolismi ovat kietoutuneet sekä keskenään että punoutuneet voimakkaasti viime vuosisadan alun suomalaiseen taiteeseen ja sen ilmiöihin. (Klinge 2006: 549–550) Esimerkiksi Mäkelän mukaan symbolismi oli taiteen tyyliuunnista ajankohtaisin juuri niinä vuosina, jolloin Sibelius kehittyi säveltäjäksi. Hänen mielestään olisi tyylihistoriallinen laiminlyönti olla tarkastelematta symbolismia Sibeliuksen yhteydessä, vaikka musiikin alalla on helpompi osoittaa esimerkiksi impressionistisia vaikutteita. (Mäkelä 2007: 207.) Vastaavasti myös oopperan *Aino* kohdalla on välttämätöntä pohtia sen yhteyksiä symbolismiin teosofisten ja ”*Kalevala*-renessanssiin” tai kansalliseen historismiin liittyvien kytkösten rinnalla.²⁶

Melartin kuului siihen harvaan säveltäjäsukupolveen, joka ehti kuulla Sibeliuksen *Kalevala*-aiheiset teokset *Kullervon* ja *Lemminkäis*-sarjan *Tuonelan joutsenineen*, ennen kuin säveltäjä veti ne pois julkisuudesta. Hän haltioitui nuorena opiskelijana vuonna 1895 symbolistien taidenäyttelystä ja eritoten Magnus Enckellin kohua herättäneistä maalauksista. (Ranta-Meyer 2004: 41–42.) *Ainon* libreton valmistumisvuonnakin hän kirjoitti taskukalenteriinsa (31.10.1907) käyneensä Enckellin ja Hugo Simbergin näyttelyssä. Jalmari Finnen ansiosta hän tutustui näyttämötaiteeseen ja sävelsi sekä vuonna 1897 että 1901 musiikin tämän suomentamaan Gerhard Hauptmannin *Hanneleen*, edelleen 1903 Finnen suomentamaan Maurice Maeterlinckin *Sisar Beatriceen*, Jalmari Hahlin kääntämään Gabriele d’Annunzion *Kevätaamun unelmaan* ja Jussi Snellmanin suomentamaan Oscar Wilden *Salomeen* vuonna 1905 (Ranta-Meyer 1992: 58,78, 106–107; Poroila 2000: 61, 282–283, 286; Finne 1939: 60–63, 131.)

²⁵ *Iltalehden* arvostelussa 1.3.1923 korostetaan myös ensi kertaa sitä, kuinka *Ainon* sanat on kirjoittanut Jalmari Finne ”tarkkaan säveltäjän suunnitelman ja aatteitten mukaan”. Laitinen jättää – ilmeisesti Melartinin haastatteluun nojautuen – Finnen merkityksen oopperatekstin luojana ikään kuin sivurooliin ja nostaa Melartinin ansioita ”ruusuristiläisessä valaistuksessa”. Huom! *Kalevala* ei luonnollisestikaan näytellyt ruotsinkielisessä teosofiassa samaa osaa kuin suomenkielisessä liikkeessä (Klinge 2006: 549). Ilmeisesti tästä johtuen ruotsinkielisten lehtien reseptiossa ei kiinnitetty lainkaan huomiota teosofiseen aatesisältöön eikä etsitty teosofista symboliikkaa henkilöahmoista tai johtoihteista.

²⁶ Mäkelän (2007: 213) mukaan akateeminen historismi Keski-Euroopassa oli romantiikan tavoin kiinnostunut menneisyydestä, mutta sen tavoitteena oli ennen kaikkea oman kansallisen menneisyyden ihannointi kasvattavassa hengessä. Suomessa historismi sai keveämpiä muotoja, kun historian ja hallitsijasukujen painolastia ei ollut samassa mitassa kuin esimerkiksi keisarillisessa Saksassa.

Kesällä 1907 Melartin opiskeli englantia muiden muassa lukemalla Edgar Allan Poen runoja ja elämäkertaa (kirje von Rosenille 17.5.1907) ja vaihtoi useassa kirjeessä ajatuksia Helmi Krohnin kanssa Oscar Wilden kirjasta *De Profundis*, jota Krohn parhaillaan käänsi suomeksi (Leskelä-Kärki 2006: 118–122, 170, 251). Yksinlauluja hän sävelsi näiden samojen vuosien aikana esimerkiksi Paul Verlaineen, Eino Leinin, Otto Mannisen ja L.Onervan runoihin. Samana kesänä, jolloin *Aino* valmistui, hän luki syventyneesti Maeterlinckin näytelmää: ”Nu har jag läst Larssons ’Intuition’ och gjort det t.o.m. två gånger. Det är en alldeles utmärkt bok, klar och djup samtidigt. [–] Också håller jag på med Maeterlinks härliga *Le trésor des humbles*. Underligt går den ihop med ’Intuition’ och med min hela tankeriktning nu för tiden” (kirje von Rosenille 8.6.1909).²⁷ Melartin omisti Sibeliuksen teoksista juuri Pelléas ja Mélisanden orkesteripartituurin (kts. Ranta-Meyer 2003: 170 ja 2004: 46) ja esimerkiksi 6.8.1908, vuotta ennen *Ainon* valmistumista hän kirjoitti taskukalenteriinsa: ”Spelat på Debussys Pelleas & Melisande med stort intresse.”

Kuten tunnettua, Melartin suhtautui lähes ammatillisen vakavasti myös kuvataiteeseen. Taidehistorioitsija Laura Gutman-Hanhivaara onkin pitänyt häntä harvinaisena, musiikin ja kuvataiteen keinoja rinnan samassa luovassa prosessissa käyttäneenä taiteilijana. Hänen mukaansa Melartinin maalauksista, pastelleista, monotypiosta ja valokuvista valtaosa on symbolistisiksi luettavia maisemia: tunnelmaltaan salaperäisiä valotutkielmia, joissa luonto näyttää värähtelevän maailmojen soitosta. ”Kuvat ovat kuin epätarkkoja merkintöjä lyhyistä valaistumisen hetkistä, jotka todistivat synesteettisten vastaavuuksien olemassaolosta”, tutkija korostaa. (Gutman-Hanhivaara 2007: 30–31.)

Mäkelä (2007: 203–206) ja Kurki (1997: 31–32) ovat tarkastelleet joutsenen erityistä, taiteilijaproblematiikkaa ja taiteen ideaalia edustavaa symboliikkaa Sibeliuksen ja hänen aikansa taiteessa niin Euroopassa kuin Suomessakin. Melartinin tuottama ainutlaatuinen monitaiteinen kontribuutio samaan tematiikkaan on kuitenkin jäänyt Sibeliuksen varjoon: tunnelmaltaan mietiskelevän piano-teoksen *Kaksi joutsenta* (op. 5 *Kaksi balladia* vuodelta 1899) painetun nuotin vasemmallalla aloitussivulla on Eino Leinin runo *Kaks’ joutsenta virralla vierekkäin* teoksen mottona, ja vaikuttavan nuotinkannen tumma joutsenaihe perustuu säveltäjän itse tekemään pastellimaalaukseen. Erkki Melartinin voi katsoa eläneen ja kehittyneen säveltäjänä viime vuosisadan vaihteen molemmin puolin mitä selvimmin symbolismin värjäämässä maailmassa, kun tarkastelee edellä mainittuja kirjailija-, taiteilija- ja teosnimiä sekä hänen omaa luovaa työtään.²⁸

²⁷ Hans Larsson (1862–1944) oli teoreettisen filosofian professori Lundin yliopistossa (1909–1926) ja Ruotsin akatemian johtaja vuosina 1925–1944. Hän puolusti intuition merkitystä tieteessä älykkyyden korkeimpana muotona ja kirjoitti vuonna 1892 esikoiskirjansa *Intuition* (kts. [http://sv.wikipedia.org/wiki/Hans_Larsson_\(filosof\)](http://sv.wikipedia.org/wiki/Hans_Larsson_(filosof))).

²⁸ Eija Kurki (1997: 16, 22, 25, 30) mainitsee lähes täsmälleen samat kirjailijat ja taiteilijat symbolismin keskeisinä edustajina, kts. myös Mäkelä 2007: 196–198 ja Pirjo Lyytikäisen (2007) verkkoaineisto. Klingen (2006: 548) mukaan Maeterlinck oli myös teosofi.

Kiinnostava yksityiskohta Melartinin oopperan reseptiossa liittää *Ainon* Sibeliuksen symbolistisen vaiheen teoksiin. Sulho Ranta (*HS* 14.11.1941) tuo arvostelussaan aluksi yleisellä tasolla esiin sen, miten 1890-luvun *Kalevala*-taide oli ratkaisevasti vaikuttanut myöhempiin käsityksiin ja mielikuviin kalevalaisista hahmoista:

Kullervo ei hevin ota muuttuakseen Gallen-Kallelan tutusta hahmosta eikä sävelin kuvattua Lemminkäistä, monista yrityksistä huolimatta, ole saatu juuri miksiäkään muuttumaan Sibeliuksen Saarelaisesta. Onpa niin, että jossain myöhemmässä Lemminkäis-sävellyksessä on varmaan melkein vaistomaisesti syntynyttä sävelaiheellistakin sukulaisuutta mestarimme Kyllikin-ryöstäjän motiivien kanssa.

Rannan mielestä ei voinut kieltää, etteivätkö *Ainon* musiikissa jotkut sibeliaanisista käänteet olisi heijastusta syntyäkseen vaikuttaneista esikuvista. Myös Klemetti kuuli useassa kohdassa musiikissa esimerkiksi mollin suuren sekstin ja korottamattoman seitsemännenten asteen, ”joita olemme tottuneet suomalaisuuden merkkeinä musiikissa pitämään, ja kauniilta se kuuluu.” Esimerkiksi ensimmäinen näytös päättyy modaalisiin kadensseihin – joonis-aioliseen ja lyydiseen, kun toisen näytöksen aloittava *Ainon* aaria koivulle on selvästi A-doorinen. Myös Sibelius-tutkija Juhani Alesaro on havainnut teoksen modaalisisissa piirteisissä yhteyksiä nimenomaisesti Sibeliuksen 1890-luvun *Lemminkäis*-legendojen ja *Sadun* maailmaan.²⁹

Symbolistiset tunnusmerkit ja niiden yhteenkietoutuminen *Ainossa*

Symbolistit olivat kiinnostuneita Richard Wagnerista, jonka tuotannossa oli suuria myyttejä, primitiivisiä voimia, *Tristanin* erotiikkaa ja *Parsifalin* mystiikkaa. Wagnerin musiikki ikään kuin avasi kuulijoilleen oven ekstaasinomaiseen mystiseen taide-elämykseen, joka samalla käsitettiin korkeimman, kirkkaimman henkisen tietoisuuden tilaksi. Symbolistien synesteettinen ajatus taiteiden keskinäisestä vastaavuudesta kiteytyi Wagnerin ideaan kokonaistaideteoksesta, ja Bayreuthista tuli symbolisteille tärkeä kaupunki. (Kurki 1997: 19.)

Melartin oli Wienin-opintojensa aikana päässyt tutustumaan Wagnerin oopperoihin – vieläpä Gustav Mahlerin johtamina – eikä hän halunnut ulkomaisten opintojensa päätteeksi jättää väliin mahdollisuutta vieraillla myös Bayreuthissa. Kirjeessä kotiin (29.4.1901) hän perusteli matkan merkitystä kokonaistaideteoksen ideaan tutustumisella:

[– –] jag anser det [*Parsifal*] vara af kolossal vikt för min utveckling att komma på det klara med dess värde för mig, det är ett slags afgörande för min konstrikning i visst afseende, och jag kan ingen föreställning få om den genom blotta noter ty just där måste man se och höra. (läsa och föreställa sig räcker ej till). Ty Wagner har där

²⁹ Keskustelussa 1.2.2006 Alesaro on nostanut esiin 1890-luvun Sibeliukseen nojaavia modaalisia kadensseja ja kokosävelisyyttä esimerkiksi ensimmäisen näytöksen 7. kohtauksessa ja 2. näytöksen alussa.

trott sig kunna göra det omöjliga möjligt: (kanske lyckats) att skapa ett 'allkonstvärk', ett verk där dikten, musiken, framställningen, bilderna, allt med ett ord är lika viktigt och uppgår fullkomligt i hvarann och som att döma af allt hvad som säges skall värka öfverväldigande.

Kolme kuukautta myöhemmin Bayreuthissa Melartin joutui *Parsifalin* lumoihin. Heti näytöksen jälkeen, puoli kahdeltatoista yöllä, hän kiirehti kertomaan elämyksiään kotiväelle (kirjeessään 5.8.1901): "Det var storartadt i alla afseenden. Själva teatern, uppförandet, stämningen, allt var något absolut nytt, något som man väntat men knappast vågat hoppas."

Ystävälleen Torelle hän kuitenkin hieman myöhemmin (15.8.1901) kirjoitti, ettei kokonais-vaikutus Bayreuthista ollut suurenmoisuudesta huolimatta ehdottoman ehyt. Parasta oli ollut orkesteri, jonka sointi oli aivan hämmästyttävän kaunis: "Det var som om luften skulle själf börjat sjunga – som om naturen fått stämma, man visste ej hvarifrån tonen kom och det värkade nästan öfverväldigande."

Bayreuthin ainutlaatuisella ilmapiiirillä ja *Parsifalin* esityksellä on saattanut olla melko välitön yhteys kiinnostukselle oopperan säveltämiseen. Kesällä 1902 Jalmari Finnelle kirjoitetusta kirjeestä ilmenee Melartinin suunnitelleen Prinsessa Ruususta oopperan aiheeksi. Hän oli kuitenkin joutunut luopumaan hankkeesta, koska Engelbert Humperdinck oli juuri samana vuonna ehtinyt säveltää aiheesta satuoopperan *Dornröschen*.³⁰ Kuten aiemmin mainittu, kyseisestä kirjeestä löytyy myös ensimmäistä kertaa maininta Aino-aiheesta ja sen säveltämisestä. Tyyliestikuvana Wagner on juontunut melko suoraan varhaisesta Bayreuthin vierailusta. (Melartin kirjeessään 19.7.1902 Finnelle; kts. myös Ranta-Meyer 1992: 105 ja Salmenhaara 1996: 194). *Hufvudstadsbladet* (5.12.1909) kertoo lisäksi, kuinka säveltäjä oli kesällä 1907 soittanut Finnelle katkelmia *Mestarilaulajista* inspiroidakseen kitkaisesti sujunutta libreton kirjoittamista. Saman vuoden lokakuussa Melartin mainitsi taskukalenterissaan (27.10.1907) soittaneensa iltamyöhään asti Wagneria: "Spelat åter till 1/210 Tristan! Så härlig." Kun Melartin johti vielä Wagnerin musiikille omistetun konsertin Viipurissa juuri *Ainon* sävellystyön ollessa kiihkeimmillään, kalevalaisaiheisen teoksen saksalainen, symbolistien ihailema musiikillinen taustahahmo on ilmeinen.

Melartin kutsui oopperaansa "lapseksi" tai "Schmerzenskindiksi" ja kuvasi sen edistymistä esimerkiksi lauseella "Minä voin hyvin ja 'Aino' varttuu hyvää kyytiä!" (kirjeessä 29.12.1907 Krohnille). Myös tässä on nähtävissä kytkös Wagnerin käsityksiin runouden ja musiikin suhteesta. Wagnerille runous oli maskuliininen, musiikki feminiininen elementti. Kokonaistaideteoksessa miehinen teksti "hedelmöittää" naisellisen musiikin ja siten luovan työn tuotokset ovat eräänlaisia taiteilijan neitseellisesti syntyneitä lapsia. (Sinkkonen 2001: 213–215; kts. myös Salmenhaara 1996: 356; Kurki 1997: 40).

Oopperan esityksistä kirjoittaneet kriitikot toivat yleensä aina esiin teoksen yhtymäkohdat wagnerilaiseen sävellystekniikkaan. Yksityiskohtaisimmin joh-

³⁰ Carl Dahlhausin (1983: 162) mukaan nimenomaan satuooppera oli vuoden 1900 paikkeilla säveltäjille keino väistää niitä rasitteita ja vaatimuksia, joita Wagnerin musiikkidraamat jälkipolville asettivat.

toaiheita, pitkälinjaisen melodisen resitatiivin ja sinfonisen orkesteritekniikan piirteitä esittelivät ja arvioivat *Hufvudstadbladetin* K. F. Wasenius ja *Russkaja muzykalnaja gazetan* Nikolai Findeizen. Heikki Klemetti (1909, 258–259) arvioi ”tavallisista muodoista vapautunutta, vapaasti puhelevaa laulua, joka tosin joskus, kuten Wagnerillakin puhelaulu, toisinaan saa itsenäisen melodiikin, mutta enimmäkseen kuitenkin perustaa vaikutuksensa orkesterin soinnutukseen ja sointisävyyn.” Sulho Ranta on nostanut vuonna 1941 esiin wagnerilaisina lähtökohtina toisaalta johtoaiheet ja orkesterinkäytön, mutta toisaalta sen, ettei ”päähenkilö Ainoa suotta tarvitse verrata Wagnerin uhrautuviin, pelastaviin nais-hahmoihin.” Vuoden 2000 artikkelissaan *Ainosta* Veijo Murtomäki on yksityiskohtaisuudessaan muista kirjoittajista erottuvalla tavalla koonnut ja arvioinut Melartinin teoksen sekä ideologisia, dramaturgisia että musiikillisia yhteyksiä Wagnerin oopperoihin. Erityisesti hän on havainnut yhteyksiä *Ainon* ja *Siegfriedin* välillä, eikä ehkä ihme: Melartin piti *Nibelungenring*-tetralogian oopperoista *Siegfriediä* kaikkein kauneimpana (EM kirjeessä 15.10.1910 von Rosenille).

Melartinin oopperan vastaanotossa teokseen liitetyt attribuutit korostivat sadunomaisuutta, ylimalaisuutta, salaperäisyyttä, unenomaisuutta, mystisyyttä, myyttisyyttä, kaipausta sulautua luontoon tai jumalalliseen rakkauteen tai toivetta päästä korkeamman jumaluuden yhteyteen. Eija Kurki (1997: 29) on kuvannut tutkijoiden Debussyn musiikista löytämiä symbolistisen koulukunnan piirteitä lähes identtisillä määreillä. Symbolismissa pyrittiin allegorioiden avulla ylittämään asioiden olomuoto ja viittaamaan näkymättömään ja iankaikkiseen (mts. 30). Kanteleen luominen koivusta, kuvainnollisesti *Ainon* henkisyiden ja sielun toisinnosta tai kaksoissaresta, toimii *Ainossa* esimerkiksi tällaisena symbolistisena viittauksena. Uhrauksellaan, antamalla sielunsa, hiussuortuvansa ja lopulta ekstaattisessa mielentilassa henkensä Aino ikään kuin lahjoitti vapautta symboloivan musiikin Suomen kansalle, kuten *Sävelettären* (1908: 4) uutisessa teko tulkittiin.³¹

Murtomäki (2000a: 19) pitää vakavana laiminlyöntinä, jos *Ainon* kohdalla kaihdetaan tekstin seksuaalisen tematiikan käsittelyä. Tutkittaessa nimenomaisesti Melartinin oopperan reseptiohistoriaa aiheen käsittely ei ole yksinkertainen tehtävä, koska taidekritiikin kulttuuriset pelisäännöt ovat aiemmin rajanneet sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvien seikkojen käsittelyn melko tehokkaasti diskurssin ulkopuolelle. Kuten Kalha on ”Enckellianassaan” todennut, tietyn aikakauden häveliäisyys- tai hienotunteisuusnormit eivät ole sallineet viittauksia seksuaalisuuteen, mutta asian sulkeistaminen saattoi myös tuottaa taideteksteihin ja tutkimuksiin hyvinkin outoja painotuksia tai vääristymiä. Symbolististen taiteilijoiden yhteydessä selityksiä saatettiin lähteä etsimään androgynian, dekadenssin, mystiikan, antiikin, uusplatonilaisuuden ja teosofian käsitteistä, kun

³¹ Murtomäki (2000: 20–21) on löytänyt artikkelissaan verhotun symbolisen poliittis-patrioottisen aatetaustan yhtenä *Ainon* mahdollisena sisältönä. Hyökkäysteeman ohella juuri ns. sortovuosien aikana musiikin merkitystä korostanutta vapaus- tai itsenäistymisaatetta vasten tulkinta vaikuttaa esiin nostettuna täysin ilmeiseltä. Kuitenkaan reseptiosta, Melartinin primaariaineistosta tai esimerkiksi Finnen myöhemmästä muistelmateoksesta ei tulkinnalle löydy vahvistusta.

polttopisteessä oikeasti on ollut esimerkiksi Enckellin kohdalla homoseksuaalisuus. (Kalha 2005:13–25.)

Ainon osalta Murtomäki on ensimmäinen ja ainoa tutkija, joka on ylipäättään nostanut esiin tekstisisällön tulkinnaissa freudilais-symbolisen tason. Tätä aiemmasta reseptiosta ei voi löytää tematiikkaan liittyvää käsittelyä, vaikka Murtomäen (2000a: 19) mukaan ”eroottisuuden ja seksuaalisuuden aihepiirit ilmenivät taiteessa vahvasti 1900-luvun vaihteen molemmin puolin ja vaikka *Ainon* libretto erityisesti nimiroolin osalta on enemmän kuin vihjaileva”.

Murtomäki (2000a: 25) katsoo *Ainon* toisen näytöksen välisoiton kuvaavan taitavasti sielullisen prosessin, joka syntyy *Ainon* todellisuuteen havahtumisen ja ajatustakautumien yhteenkietoutumisesta. Myös Findeizen kiinnitti jo 1912 samaan huomiota. Toisen näytöksen ja epilogin yhdistävästä orkesterivälisoitosta Salmenhaara (1996: 372) on kirjoittanut, miten ”lopussa *Ainon* johtoaihe kohoaa intohimoisena jousikantilenana kerta kerralta korkeammalle päätyäkseen viulujen ylimmän rekisterin eteerisiin soituihin. Kurjen (1997: 32–33) tutkimuksessa symbolistisen musiikin yhdeksi tunnusmerkiksi on havaittu viittaus yliluonnolliseen siten, että orkesterin matala rekisteri vaihtuu vähitellen korkeampaan ja ”musiikki kohoaa kohti korkeutta ja jumaluutta. Myös Murtomäen (2000a: 21, 25) artikkelissaan mainitsema ”*Ainon* glorifikaatio ja kirkastus” epilogissa on tulkittavissa symbolistiseksi yhteistaideteoksen vaikuttavaksi eleeksi: aurinko, musiikki ja täydellistymistä kaipaava Aino nousevat yhdessä kohti ylimaallista äärettömyyttä.

Epilogi

Mystiikka, kiinnostus tuonpuoleista kohtaan, eksistentialinen etsintä, seksuaalisuuteen ja sukupuoli-identiteettiin liittyvän problematiikan käsittely taiteessa usein symbolitasolla, henkityhteelliset pyrkimykset, teosofia, karelianismi ja kansallisen kulttuurin nousun ihanteet liittyvät Melartinin oopperan syntyajankohdan henkiseen ilmaisiin. Suomalainen symbolismi oli vaikuttavimmillaan niinä vuosina, jolloin Melartin opiskeli, aloitti uraansa Helsingissä ja tutustui oopperan *Aino* tekstirunoilijaan Jalmarin Finneen. Melartin sukeltautui intomielisesti ajankohdan taidesuuntauksiin ja kirjallisuuteen, sävelsi symbolististen kirjailijoiden teksteihin näyttämömusiikkia, yksinlauluja ja pianomusiikkia sekä toteutti synkretistisiä ihanteita yhdistämällä runotekstejä, symbolistisia allegorioita, maalaustaidetta, valokuvia ja musiikkia. Hän kävi Bayreuthissa ja liittyi monien symbolististen taiteilijoiden tavoin Wagnerin yhteistaideteoksen ihailijoihin.

Tässä artikkelissa näkökulmana on ollut Erkki Melartinin *Ainon* synty- ja reseptiohistoriallinen tarkastelu. Tutkimukseen sisältyneen laajan lähdeaineiston ja sen analyysin nojalla voi todeta teoksen musiikin saaneen historiansa eri vaiheissa aina erittäin kiittävän, jopa ylistävän vastaanoton. Yksittäisinä poikkeuksina on pidettävä ensiesitysvuoden 1909 kahta suomenkielistä arvostelua sekä jossain määrin *Suomen musiikin historiaan* sisältyvää, Erkki Salmenhaaran

laajaa katsausta vuodelta 1996. Säveltäjänsä ainoasta oopperasta eri aikoina eri tarkoituksiin tuotetut kuvaukset ja teosarvioinnit ovat kirjoituksina, sisältönsä perusteella, yllättävän itsenäisiä ja yksilöllisiä. Samojen käsitteiden tai ilmaisujen rutiininomaista toistumista ei voi havaita juuri lainkaan lukuunottamatta oman lähistoriamme suppeita suomalaisen tai kalevalaisen oopperan yleiskuvauksia. Ainoastaan oopperan dramaattis-sisällöllisen luonnehdinnan osalta voi havaita tiettyä varovaisuutta tai kapea-alaisuutta, kun vertailukohtaksi asetetaan Murtoäen vuoden 2000 artikkelissa avautuvat monet kokonaan uudet tulkinnan tasot ja nykypäivän näkökulmasta ilmeisiltä näyttävät huomiot.

Oopperaan liitettyä *teosofisuuden* attribuuttia voi pitää perusteltuna, vaikka se on otettu käyttöön vasta 1920-luvulla. *Mystisyyden* ja *panteistisuuden* määreet limittyvät osin teosofiaan, osin toisiinsa, eivätkä ne siksi nouse merkitykseltään erityisen karakterisoiviksi. *Mysteerin* lajinimeä on pidettävä teoksen syntyhistorialle vieraana, joskin säveltäjän itsensä teokselle myöhemmin antamana aatteellisena, ruusuristiläisiä tavoitteita myötäilevänä epiteettinä. Ruusuristiläisyyden ja itämaisen filosofian konnotaatioiden liittäminen teokseen on perusteltua korkeintaan siinä määrin, kun niillä on todettuja yhteyksiä 1900-luvun alun teosofiaan.

Erkki Melartinin ainoan oopperan kytkeytymistä syntyajankohtansa symbolistisiin taidevirtauksiin ei ole aiemmin tuotu tutkimuksessa esiin, eikä musiikkikirjallisuudessamme ole totuttu pitämään sitä symbolistisena teoksena. Sen syntyhistoriaan ja vastaanottoon liittyvän tarkastelun nojalla *Ainolle* voitaisiin 100-vuotisjuhlansa kunniaksi kuitenkin antaa uusi attribuutti: *teosofis-symbolistinen musiikkidraama*.

Lähteet

Painamattomat alkuperäislähteet

- Actté-Jalander, Aino. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.4.11.
- Finne, Jalmari. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.6.
- Kirjeet Helmi Setälälle [Krohn]. Kansallisarkisto. Jalmari Finnen kokoelma, PR 172, 173.
- Krohn [Setälä], Helmi. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.9.
- Melartin, Erkki. Kirjeet Jalmari Finnelle. Kansallisarkisto. Jalmari Finnen arkisto, PR 163, 164, 172.
- Kirjeet Ester Hällströmille. Kansallisarkisto. Ester Ståhlbergin arkisto, kansio 30.
- Kirjeet Helmi Krohnille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.24.
- Kirjeet äidille Maria Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.22.
- Kirjeet isälle Oskar Mauritz Melartinille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.23.
- Kirjeet Irma von Rosenille. Kansalliskirjasto. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.24.
- Kirjeet Torelle [sukunimi ei ole toistaiseksi selvinnyt]. Käsikirjoituskokoelma Coll.530.24.

— Taskukalenterit. Kansalliskirjasto. Luetteloimaton aineisto.
Melartin, Oskar Mauritz. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto.Käsikirjoituskokoelma Coll.530.11.

Muu painamaton aineisto ja painamattomat julkaisut

Ranta-Meyer, Tuire 1992. Erkki Melartinin säveltäjän työ vuosina 1986–1903. Elämänvaiheiden, teosten tyylin ja vastaanoton tarkastelua opintovuosista ensimmäiseen sävellyskonserttiin. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, moniste.
— 2003. Ei päivää ilman kynänpää. Erkki Melartinin säveltäjän työ, teosten tyyli ja vastaanotto vuosina 1896–1911. Lisensiaatintutkimus, Jyväskylän yliopiston musiikin laitos, moniste.
Salava, L. A. [s.a.]: Nimiluettelo. Kansalliskirjasto.
— [s.a.]: Salanimet ja nimimerkit. Kansalliskirjasto.
Sarjala, Jukka 1990. Kriitikki ja konserttimusiikki. Normit ja arvot helsinkiläisessä sinfoniakonserttimusiikin päivälehtikritiikissä vuosina 1918–1939. Kulttuurihistorian lisensiaatintutkielma. Turun Yliopisto.

Painetut lähteet

Akté, Aino 1935. *Taiteeni taipaleelta*. Helsinki: Otava.
Aho, Kalevi 1985. *Suomalainen musiikki ja Kalevala*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 426. Mänttä: SKS.
Aino, musiikkidraama. *Säveletär* 1908: 4, ss. 45–46.
Aspelin-Haapkylä, Eliel 1980. *Kirovuosien kronikka*. Päiväkirja 1905–1917. Helsinki: SKS.
Ateneum-opas Isak Wacklinista Wäinö Aaltoseen 1987. Suomen taideakatemian, Ateneumin taidemuseon ja museolehtori Marjatta Levannon kokoama julkaisu. Keuruu: Otava.
Cederbaum, Vladimir 1912. Kansanjuhlat Savonlinnassa. Venäjänkielinen artikkeli tois-taiseksi tunnistamattomassa lehdessä. Artikkelin suomentaja tuntematon. Kansallisarkisto, käsikirjoituskokoelma Coll.530.39.
Dahlhaus, Carl 1974. *Die Idee des Nationalismus. Zwischen Romantik und Moderne*. München: Musikverlag Emil Katzschler.
— 1983. *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München – Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler.
Danuser, Hermann & Krummacher, Friedhelm (toim.) 1991. Esipuhe teoksessa *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, ss. 9–12. Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 3. Hannover: Laaber-Verlag.
Danuser, Hermann 1991. *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag.
Eggebrecht, Hans Heinrich 1972. *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und Literatur.
E. H. [nimimerkki] 1912. Oopperanäytännöt Savonlinnassa. *Matkailulehti* 1912: 4, ss. 63–67.
Erkko, Juhana E. 1893. *Aino*. Runo viidessä näytöksessä. Helsinki: Otava.
Ervast, Pekka 2006. *Kalevalan avain*. Kuudes painos. Kristosofinen Kirjallisuusseura ry. Hämeenlinna: Karisto Oy.
Findeizen, Nikolai 1912. Kesäretkiltä: Musiikkijuhla Savonlinnassa. *Russkaja muzykalnaja gazeta* nro 29–30, ss. 594–604. Artikkelin suomentaja tuntematon. Kansallisarkisto, käsikirjoituskokoelma Coll.530.39.
Finne, Jalmari 1908. *Aino*. Musiikki-draama. 2 näytöstä ja epiloogi. Ensi, toinen ja kolmas kohtaus. Helsinki: Kirjapaino-osakeyhtiö Sana.

- 1909. *Aino Musiikkidraama*. Helsinki: Kirjapaino-osakeyhtiö Sana.
- 1939. *Ihmeellinen seikkailu*. Ihmisiä, elämyksiä, mietteitä. Jälkeenjääneistä papereista painoon toimittanut Yrjö Kivimies. Jyväskylä/Helsinki: Gummerus.
- Gleissner, Ruth-Maria 2002. *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Europäische Hochschulschriften Bd. 218. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Grossmann-Vendrey, Susanna 1991. Wagner. Von der Rezeptionsgeschichte zur Rezeptionsästhetik? Teoksessa Danuser, Hermann & Krummacher, Friedhelm (toim.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*. Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 3. Hannover: Laaber-Verlag, ss. 255–268.
- Gutman-Hanhivaara, Laura 2007. Musiikki ja hiljaisuus. Suom. Riitta Ojanperä. *Taide* 3, ss. 25–33.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Hako, Pekka 2002. *Finnish Opera*. Saarijärvi: Finnish Music Information Centre.
- Heikinheimo, Seppo 1985. *Aarre Merikanto. Säveltäjäkohtalo itsenäisessä Suomessa*. Porvoo: WSOY.
- Heiniö, Mikko 1989. Lähtökohtia oopperatutkimukseen. *Musiikkitiede* 2, ss. 66–94.
- 1992a. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1, ss. 4–78.
- 1992b. Säveltäjäkuva. *Musiikki* 4, ss. 1–24.
- 1994. Musiikki ja kulttuuri-identiteetti: johdatusta keskeiseen käsitteistöön. *Musiikki* 1, ss. 4–70.
- 1999. *Karvalakki kansakunnan kaapin päällä*. Kansalliset attribuutit Joonas Kokkosen ja Aulis Sallisen julkisuuskuvassa 1975–1985. Pieksämäki: SKS.
- Heino, Riitta 1985. *Suomen musiikkilehtien artikkeleita: hakemisto vuosilta 1887–1977*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hirvonen, Maija 2000. *Salanimet ja nimimerkit*. SKS / BTJ Kirjastopalvelu. Jyväskylä: Gummerus
- Huttunen, Matti 1995. Dahlhaus, Husserl ja teosidentiteetin ongelma. Reseptiohistorian perusteista. *Musiikki* 3, ss. 197–217.
- Häkkinen, Kaisa 2004. *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Juva: WS Bookwell Oy.
- Iso sivistyssanakirja. Sivistyssanat hakemistoinen* 2005. Helsinki: WSOY.
- Jokinen, Arja & Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Jyväskylä: Vastapaino ja Gummerus Kirjapaino Oy.
- Kalha, Harri 2006. *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: SKS.
- Kalevala*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 14. 25. painos. Mikkeli: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1984.
- Kielitoimiston sanakirja* 2006. Osa L – R. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. Jyväskylä: Gummeruksen Kirjapaino Oy.
- Klemetti, Heikki 1909. *Aino. Säveletär* N:o 23&24, ss. 258–260.
- 1949. *Maailman mylläkässä*. Porvoo: WSOY.
- 1966. *Sata arvostelua ja muita musiikkikirjoituksia*. Toim. Armi Klemetti ja Jouko Linjama. Porvoo: WSOY.
- Klinge, Matti 2006. *Iisalmen ruhtinaskunta*. Modernin projekti sukuverkostojen periferiassa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1087. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Kropfinger, Klaus 1998. Rezeptionsforschung. Teoksessa *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachtteil bd. 8, 2. neuarb. Auflage. Kassel, ss. 200–224.
- Kurki, Eija 1997. *Satua, kuolemaa ja eksotiikkaa*. Jean Sibeliuksen vuosisadanalun näyttämöteokset. Helsinki: Helsingin kaupparokkeakoulu HeSePrint Oy.
- Kuusisto, Taneli 1941. Erkki Melartinin "Aino". *Musiikkitieto* n:o 8, ss. 131–133.
- 1965. *Musiikkimme eilispäivää*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Laitinen, Kai 1997. *Suomen kirjallisuuden historia*. 4. painos. Keuruu: Otava.

- Lampila, Hannu-Ilari 1997. *Suomalainen ooppera*. Porvoo: WSOY.
- Launis, Armas 1915. *Ooppera ja puhenäytelmä*. Muutamia vertailevia piirteitä. Kansanvalistusseuran Toimituksia 171. Helsinki: Rahtiuskansan Kirjapaino-Osakeyhtiö.
- Leskelä-Kärki Maarit 2006. *Kirjoittaen maailmassa*. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1085. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Lissa, Zofia 1983. Zur Theorie der Musikalischen Rezeption. Teoksessa *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*. Wege der Forschung. Toim. Helmut Rösing. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ss. 361–376.
- Lohi, Tuomas 2003. "Totu sitä sallimahan, mik' ei parkuen parane." Suomen johtavan sanomalehdistön suhtautuminen Urho Kekkoseen 1944–1956. Oulun yliopisto, historian laitos. Verkkojulkaisuna osoitteessa <http://herkules oulu.fi/isbn9514271572/>
- Maasalo, Kai 1969. *Suomalaisia sävellyksiä II*. Porvoo: WSOY.
- Melartin, Erkki 1916. Kirje [suhteesta Kalevalaan] Eino Leinolle. *Sunnuntai* 23.2.1916. Kansalliskirjasto. Käsikirjoitusarkisto Coll.530.40.
- Murtomäki, Veijo 2000a. Erkki Melartinin Aino – suomalaisen oopperan varhainen mes-tariteos. *Musiikki* 1–2, ss. 13–27.
- 2000b. Esipuhe Warner/Chappel Finland 2000 julkaisemaan pianopartituuriin Erkki Melartinin oopperasta *Aino*. Helsinki: Fennica Gehrman.
- Mäkelä, Tomi 2007. *Sibelius, me ja muut*. Hämeenlinna: Teos.
- 2007. Voiko Jean Sibeliuksesta vielä kirjoittaa? *Musiikki* 4, ss. 67–84.
- Näsänen, Maija-Liisa 2008. *Abraham Ojanperä*. Laulajan elämä. Vaajakoski: Faros-kustannus Oy.
- Pajamo, Reijo 1985. *Sortavala. Laatokan laulava kaupunki*. Karjalaisen kulttuurin edistämissäätiö. Joensuu: Pohjois-Karjalan kirjapaino Oy.
- Pakkanen, Outi 1988. *Aino Acté Pariisin primadonna*. Porvoo: WSOY.
- Pohjolan-Pirhonen, Helge 1973. *Olavinlinnan historialliset vaiheet*. Savonlinna: Pyhän Olavinilta.
- Poroila, Heikki 2000. *Erkki Melartinin sävellykset*. Osa I, valmistuneet sävellykset. Helsinki: Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Ranta, Sulho 1942. *Musiikin valtateillä*. Musiikkia ja muusikoita. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Ranta-Meyer, Tuire 2004. Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vai-kutteista ja vallankäytöstä. *Musiikki* 3, ss. 41–63.
- 2007. Kapellimestari, taidekasvattaja ja musiikkielämän kehittäjä: Erkki Melartinin Viipurinvuodet 1908–1911. *Musiikki* 4, ss. 3–36.
- 2008. Nähdä hyvää kaikissa. Erkki Melartin opettajana ja musiikkielämän kehittäjänä. Helsinki: Musiikkikirjastoyhdistys ry.
- Richardson, John E. 2007. *Analysing newspapers*. An Approach from Critical Discourse Analysis. Printed in China. Palgrave Macmillan.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Suomen musiikin historia 2. Porvoo: WSOY.
- Sarjala, Jukka 1991. Miten säveltäjä on omintakeinen. *Musiikki* 1–2. Helsinki: Hakapaino. ss. 48–57.
- 1994. *Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide*. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdistössä 1860 – 1888. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 100. Skripta lingua fennica edita. Turku: Turun yliopisto.
- 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Tietolipas 188. Helsinki: SKS.
- Savolainen, Pentti 1995. *Balladi Olavinlinnan oopperajuhlista*. Porvoo: WSOY.
- 1999. *Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana*. Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Acktén ja Martti Talvelan vaikutus suomalaiseen oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin. Jyväskylä Studies in the Arts 68. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Savolainen, Pentti & Vainio, Matti 2002. *Aino Ackté. Elämänkaari kirjeiden valossa*. Porvoo: WSOY.
- Schick, Robert D. 1996. *Classical Music Criticism*. Printed in the United States of America: Garland Publishing.
- Sinkkonen, Jari 2001. Richard Wagner, nero ja narsisti. Teoksessa Asikainen, Pekka & Sinkkonen, Jari: *Richard Wagner. Nibelungin sormus – myyttien ja mielen näyttämö*. Vantaa: WSOY. ss. 169–209.
- Sola, Wäinö 1951. *Wäinö Sola kertoo*. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Ståhlberg, Ester 1985. *Ester Ståhlbergin kauniit, katkerat vuodet. Presidentin rouvan päiväkirja 1920–25*. Toim. Hilikka ja Olli Vitikka. Porvoo ja Juva: WSOY.
- Suutela, Hanna 2005. Ylhäisiä vai alhaisia naisia? Wäinö Raition oopperoiden vastaanoton problematiikka librettojen tarjoamien ihmiskuvien näkökulmasta. *Musiikki* 4, ss. 52–59.
- Vainio, Matti 2002. "Nouskaa aatteet". *Robert Kajanus. Elämä ja taide*. Juva: WSOY.
- Virrankoski, Pentti 2004. *Heikki Klemetti. Elämäntyö ja henkilökuva*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 976. Hämeenlinna: SKS.
- Virtanen, Timo 1999. Sibeliuksen Pohjolan tytär – käsikirjoitukset, syntyhistoria ja ohjelmallinen tausta. *Musiikki* 3, ss. 243–266.

Tutkimusaineistoon kuuluvat sanomalehdet

Helsingin Sanomat (HS)
 Hufvudstadsbladet (Hbl)
 Iltalehti (IL)
 Ilta-Sanomat (IS)
 Karjala
 Laatokka
 Nya Pressen (NPr)
 Suomen Sosialidemokraatti (SSd)
 Svenska Pressen (SPr)
 Uusi Suometar (US:tar)
 Uusi Suomi (US)

Painetut nuotit

Melartin, Erkki 2003. *Aino*. Ooppera (Kalevalainen mysteerio). Pianopartituuri. Helsinki: Fennica Gehrman Oy.

Verkkoinaistot

Lyytikäinen, Pirjo 2007. Symbolismi ja dekadenssi. Kotimaisen kirjallisuuden luontosarja. Helsingin yliopisto. Osoitteessa <http://www.opiskelijakirjasto.lib.helsinki.fi/eres/hum/symb/index.htm>

Reception History of Erkki Melartin's opera *Aino*

In this article, I use the methodology of reception studies to concentrate on Erkki Melartin's only opera, *Aino* (1909). In most cases the reception historian is concerned with collective, inter-subjective responses based on dominating

groups of listeners. The premise is that there are certain stabilising factors that establish the framework within which individual acts of perception take place. In most cases the sources and research material for reception studies consist of printed announcements, concert programmes and critical reviews.

In this article the genesis and various performances of Melartin's *Kalevala*-based opera *Aino* have also been illuminated by the use of other primary sources. All known reviews and articles about the opera available in Finnish newspapers between the year of the première, 1909, and 1941, when the opera was performed for the last time in the Finnish National Opera, have been examined and their attributes, features and changing connotations explored. The goal has been to achieve an analytical approach that connects the opera's music and libretto with the ideological trends, the composer's worldview and the development of contemporary music at the time in Finland.

FT, MuM Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on kulttuurin ja luovan alan johtaja Metropolia-ammattikorkeakoulussa.

Ansiokas tutkimus Kaija Saariahon *Kaukainen rakkaus* -oopperasta¹

John Richardson

Liisamaija Hautsalo: *Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Acta Musicologica Fennica 27, 2008, 218 s.

Liisamaija Hautsalon tutkimuksessa risteilee useita tutkimusaloja: oopperan tutkimus, suomalaisen nykymusiikin tutkimus, musiikin kulttuurinen tutkimus ja semiotiikka. Suomalaisen nykymusiikin näkökulmasta on mahdollista sijoittaa tutkimus vielä tarkemmin osaksi kasvavaa Saariaho-tutkimuksen aaltoa. Viime vuosina on ilmestynyt useita merkittäviä julkaisuja säveltäjästä, mukaan lukien Susanne Winterfeldtin (1991) toimittama antologia, IRCAMin julkaisema säveltäjänkuvaus (1994), Anne Siivoja-Gunaratnamin (2005) toimittama suomenkielinen kokoelmateos, jonka artikkeleista osa on julkaistu uudestaan saksankielisessä aikakauslehdessä, sekä Pirkko Moisalan piakkoin ilmestyvä englanninkielinen monografia. Vaikka tämä on ensimmäinen Helsingin yliopistossa tehty väitöskirja Saariahon musiikista, sekä tietääkseni ensimmäinen tämän säveltäjän oopperoita käsittelevä väitöskirja, tutkimusaiheena Saariahon musiikki on vetämässä yhä enemmän tutkijoita puoleensa.

Kiinnostus Saariahoa kohtaan ei rajoitu ainoastaan Suomeen. On ilmestynyt myös runsaasti saksan-, ranskan- ja englanninkielisiä julkaisuja, osittain Suomesa työskentelevien tutkijoiden tuottamina. 1990-luvun alussa vaikutti kovasti siltä, että Saariahon musiikki oli korkeammin arvostettua Suomen ulkopuolella kuin tämän maan rajojen sisällä, erityisesti elektroakustisen musiikin (siis avantgarde-sähkömusiikin) säveltäjien keskuudessa Manner-Euroopassa ja Englannissa. Asia on viime vuosien ja uuden tutkimuksen myötä kuitenkin muuttunut siinä määrin, että Saariaho kuuluu epäilemättä myös Suomessa tämän hetken kanonisoidimpien nykysäveltäjien joukkoon. Tämä aiheuttaa puolestaan paradoksin. Perinteisesti marginaalisen musiikkityylin edustajana sekä naisena Saariahon musiikkia ja säveltäjäpersoonaa on totuttu ajattelemaan edustavan kaanonin – musiikin tradition – ulkopuolelta tai reunoilta vaikuttavaa voimaa. Uuden tutkimuksen sekä laajan kriittisen hyväksynnän myötä tämä asetelma on muuttunut siinä määrin, että Saariahon status nykymusiikissa on vakiintunut, ja siksi katseet voi ehkä kohdistaa yhä tarkemmin ja kenties myös kriittisemmin siihen, mitä hän viestittää musiikillaan, millä keinoin hän viestittää, ja miten tämä toiminta on nivoutunut ympärillä olevaan kulttuuriin.

¹ Kirjoitus perustuu työn vastaväittäjän lausuntoon. Liisamaija Hautsalon väitöskirja tarkastettiin Helsingin yliopistossa 15. helmikuuta 2008.

Hautsalon tutkimuksessa yhdistyvät uushermeneuttisen ja semioottisen tutkimuksen metodit ja käytännöt tavalla, joka on ollut leimallista Helsingin yliopistossa tehdyissä väitöskirjoissa viime vuosien aikana. Voidaan puhua kenties uudesta Helsingin koulukunnasta, kun viitataan tutkimuksiin joissa yhdistyvät musiikin semiotiikka, kulttuurintutkimus ja filosofia (esim. Välimäki 2005; Torvinen 2007). Samalla tämän tendenssin voi liittää Hautsalon ja Robert Hattenin viittaamaan semioottisen tutkimuksen kolmanteen vaiheeseen, jota he nimitävät postmodernistiseksi. Kun pohtii käsillä olevan tutkimuksen teoreettista antia, on huomionarvoista, että kyseessä on tähän asti yksityiskohtaisin musiikin topoteorian ekspositio suomenkielisessä kirjallisuudessa. Epäilemättä tämä tutkimus kuitenkin nähdään lähinnä Saariaho-tutkimuksen valossa, ja siinä mielessä se tarjoaa uusia näkökulmia siihen, miten lähestyä musiikkia, jota on usein kuvailtu vaikeasti lähestyttäväksi.

Työn otsikko kuvailee osuvasti tutkimuksen sisältöä. Tutkimus keskittyy yhteen oopperaan, *Kaukaiseen rakkauteen*. Lähestymistapa liittyy lähinnä musiikin ja libretton semantiikkaan, ja viimeisissä luvuissa saavuttamattomuuden tematiikka nousee työn keskeiseksi teemaksi. Tämä asetelma on tutkimuksessa niin kuin sen pitäisi ollakin. Hieman erikoinen ratkaisu sen sijaan on Hautsalon päätös, Kier Elamin tutkimukseen vedoten, rajoittaa ”esitysteksti” pois tutkimusasetelmasta. Tästä johtuen tutkimus keskittyy niin sanottuun ”draamalliseen tekstiin”, jota määrittää pitkälti oopperan säveltäjä ja libretisti. Tämä lähtökohta ei ole niinkään yllättävä perinteisen musiikkitieteen tai oopperatutkimuksen näkökulmasta, mutta nykyoopperan tutkimuksessa se on kylläkin poikkeava linjaus. Hautsalon ratkaisun voi tässä tapauksessa ymmärtää lähinnä keinona rajoittaa työtä tehokkaasti, ei niinkään itsetietoisenä päätöksenä seurata vakiintuneita tutkimuslinjoja.

Työtä ohjaavat teoreettiset apuvälineet ovat Lawrence Kramerin hermeneuttinen lähestymistapa ja semiotiikassa vaikuttanut topos-analyysi (jota edustavat muun muassa Ratner, Tarasti, Agawu, Hatten ja Monelle). Näkökulmien yhdistäminen on onnistunut ratkaisu, sillä topos-analyysistä jäisi helposti pirstoutunut ja staattinen kuva jos sitä sovelletaan ”itsenäisenä metodina”. Kramerilainen hermeneutiikka, erityisesti ”rakenteellinen trooppi” -käsite, tarjoaa joustavan ja kulttuurillisesti sensitiivisen laajemman viitekehyksen, johon sijoittaa musiikin muodolla ja retoriikalla tuotetut topoksenomaiset merkitykset. Lawrence Kramer tutkii lähinnä 1800-luvun musiikkia kirjassaan *Music as Cultural Practice* (1990), johon tässä tutkimuksessa pitkälti nojataan. Toisin sanoen hän tutkii kaukaista musiikkikulttuuria – se on sitä sekä ajallisesti että myös maantieteellisesti. Hautsalon tutkimuksen kohde on puolestaan hyvin läheistä musiikkikulttuuria, suomalaista nykymusiikkia. Tämä nousee esille tutkimuksessa esimerkiksi siinä, että hän on haastattelut sekä säveltäjää että libretistiä, ja on ollut mukana seuraamassa säveltäjän itsensä ohjaamia esityksiä, asioita, jotka eivät olisi olleet mahdollisia Kramerille. Kenties tämä eroavaisuus olisi voitu ottaa näkyvämmiin esille työn lähestymistapoja käsittelevässä luvussa. Toisaalta mikään ei estä Kramerin mallin ja myös topos-analyysin soveltamista nykymusiikin tutkimukseen. Tutkittavaa kohdetta voidaan aina pitää tiettyssä mielessä vieraa-

na hermeneuttisesta näkökulmasta, kuten monet hermeneutiikkaa käsittelevät tutkijat ovat huomanneet. On huomioitavaa, että Kramer (1990, 14) käskää tutkijaa unohtamaan varsinaisissa tulkinnoissaan sellaiset käsitteet kuin ”tekstuaalinen sisältö”, ”tekstuaalinen sitaatti” ja ”rakenteellinen trooppi” sen jälkeen kun hän on kerran sisäistänyt niiden toimintaperiaatteet. Hautsalo kuitenkin pitää tiukasti kiinni tästä käsitteellisestä aparaatista kautta tutkimuksensa. Tästä saa vaikutelman liiallisesta muodollisuudesta, mutta asiaa voi osittain perustella siten, että tutkimuksessaan Hautsalo yhdistää eri menetelmiä. Näin syntyy suurempi tarve olla yksiselitteinen siitä millä käsitteellisillä maanperillä liikutaan tutkimuksen eri konteksteissa.

Hautsalo nojaa viisaasti elektroakustisen musiikin tutkimuksessa kehitettyihin käsitteisiin lähestyessään oopperan esiäänitettyä materiaalia ja käyttää apunaan muun muassa Denis Smalleyn käsitteitä ”transkontekstuaalisuus” ja ”transformaatio”. Transkontekstuaalisuus-termi on alkujaan peräisin Linda Hutcheonin parodiatutkimuksesta. Kyseessä on esiäänitettyä musiikkia, joka rohkaisee kuuntelijaa olemaan samanaikaisesti tietoinen ainakin kahdesta äänellisestä kontekstista (Smalley 1996, 99). Myös idea ”transformaatioista” sopii hyvin tähän musiikkiin ja useat aikaisemmat tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota juuri tähän aspektiin. Smalley itse pitää mallitapauksena käsitteestä Saariahon teoksia *Verblendungen*, *Lichtbogen* ja *Io* (Smalley 1993, 293). On hyvä, että Hautsalo on tietoinen tästä tutkimuslinjasta, joka laajentaa hänen tulkintojensa ulottuvuutta. Kahden muun keskeisen käsitteen käyttö ei kuitenkaan ole onnistunut yhtä hyvin. Nämä käsitteet ovat Pierre Schaefferin kirjoituksista tuttu ”konkreettinen musiikki” (*musique concrète*) ja ”akusmaattinen musiikki” (jota teoretisoidaan Schaefferin, Chionin ja Smalleyn avulla). Näitä käsitteitä on käytetty väitöskirjassa kauttaaltaan (muun muassa sivuilla 47, 142, 163, 170 ja 176) kuvailemaan miten esiäänitetty materiaali voidaan jakaa kahteen kategoriaan: luonnosta peräisin oleviin ja muihin ”reaalimaailman” ääniin sekä elektronisesti tuotettuihin ääniin. Koska termi akusmaattinen viittaa lähinnä äänilähteen näkymättömyyteen (ks. esim. Chion 1994, 71–74; 1999, 18–19; Smalley 1997, 109), on selvää, että oopperassa esitettyjä konkreettisia ääniä voidaan pitää yhtenä akusmaattisten äänten alaluokkana, eikä ”konkreettisen musiikin” ja ”akusmaattisen musiikin” vastakkainasettelu siten toimi. Useimmissa tapauksissa on helppo ymmärtää mitä Hautsalo tarkoittaa käyttäessään näitä termejä, mutta täsmällisempi tapa erottaa eri äänien tyypit olisi ollut kirjoittaa elektronisista (tai sähköisistä) äänilähteistä vastakohtana konkreettisille äänille (vaikka tämäkään ero ei ole äänien muokkauksen vuoksi aina kuuntelijalle selvää).

Eräs erikoispiirre *Kaukaisessa rakkaudessa* on 1100-luvulta olevan runon ja laulun parafrasi oopperan musiikissa ja libretossa. Tämän asian käsittely on väitöskirjassa vakuuttavaa kuten ylipäätään trubaduuri-aiheen perusteellinen kartoittaminen kirjallisuustieteen ja hermeneuttisen musiikkitieteen menetelmin. Kirjan toimivimpia lukuja onkin Jaufré Rudelin henkilöahmoa käsittelevä luku, silloinkin kun kyseessä on tätä henkilöä ympäröivä kuoleman tematiikka. Kuolema nostetaan esille monipuolisesti erilaisissa musiikin representaatioissa, kuten hiljaisuuden, barokista peräisin olevan katabasis-topoksen, ja nykyisistä

käytännöistä peräisin olevan EKG-laitteita imitoivan ”prototopoksen” käytössä. On mielenkiintoista havaita miten laajasti nykymusiikissa käytetään erilaisia topoksia, joiden alkuperät ovat hyvin monipuoliset. Omassa tutkimuksessani on myös tullut vastaan EKG-prototopoksen käyttö elektronimusiikissa ja populaarimusiikissa, ja Philip Glassin *La Belle et La Bête* -oopperassa on ilmiselvät katabasis- ja anabasis-toposten ilmentymät. Näihin asioihin kiinnitetään liian harvoin huomiota nykymusiikin tutkimuksessa.

Saariaho viittaa monilla tavoilla oopperan perinteisiin *Kaukaisen rakkauden* musiikissa. Kenties ilmeisimpiä näistä on niin sanotun housuroolin käyttö pyhiinvaeltajan henkilöhaamossa. Pyhiinvaeltaja on oopperassa eräänlaisessa välittäjän roolissa Jaufré Rudelin ja Clémancen hahmojen välissä, ja siten mezzosopraanon käyttö on tässä mielessä perusteltua. Ääntä on perinteisesti pidetty rajoja rikkovana, ja tähän myös liittyy sukupuoliroolien hämärtyminen, joka on erityisen ilmeistä tämän hahmon resitatiivinkaltaisissa lauluosissa. Niissä on paljon suuria intervallihyppyjä eri äänialojen välillä, kun taas laulullisemmat osat ovat diatonisempia ja pysyvät enimmäkseen yhden äänialan sisällä.

Kiistanalainen, mutta samalla myös yksi tutkimuksen kiinnostavimmista osista on sen seitsemäs luku. Tässä kerätään yhteen aika paljon eri lankoja muista luvuista ja käsitellään niitä uudestaan saavuttamattomuuden über-käsitteen alla. Levinasin käsitteet ovat ilmiselvästi yhteensopivia tähän aiheeseen, mutta tästä huolimatta jää pohdittavaksi ovatko ne täysin ongelmattomia. On helppoa yhtyä Levinasin käsitykseen siitä, että toisen kunnioitus lähtee toisen erilaisuuden tunnistamisesta. Toisaalta on helppo ymmärtää asia myös *debeauvoirilaisesta* näkökulmasta (s. 178), jonka mukaan vaara piilee myös toisen luokittelussa (absoluuttisesti) toisena. Levinasin näkökulmasta käsin voi helposti syntyä hieman autistinen kuva ihmissuhteista, ihmisistä jotka eivät koskaan oikeasti kohtaa toisiaan. Jaufrée ja Clémance kohtaavat oopperassa toisensa lähinnä omissa mielikuviissaan, ei niinkään reaali maailmassa – psykologista termiä käyttäen, he tutustuvat toisiinsa lähinnä projektoidensa kautta. Tällaisen asettelun kautta syntyy voimakas metafora vieraantuneisuudesta, jota voi soveltaa myös nykymaailmaan. Toisaalta se jättää toivomisen varaa todellisen kommunikaation mahdollisuuksista kahden virtuaalirakastavaisen välillä. Levinasin *désir* (halua) on metafyyssinen siksi, että se toimii eri tavalla kuin muut (fyysiset) viedit: se ei ole samanlainen kuin nälkä, jano tai unentarve. Mutta toisenlaisesta näkökulmasta halu voidaan kokea fyysisestikin, affektiivisuuden kautta. Halu voi panna liikkeelle hormonit, saa sydämen kiihtymään – toisen ihmisen olemassaolon voi kohdata fyysisestikin. Siksi toisen luokittelu pelkästään metafyyssisesti tuo esille tietyt rajoitukset tässä käsitteessä. Kyseessä on eräänlainen jalostetun, sublimoidun rakkauden (kokemuksen) muoto, joka nousee esille nimenomaan toisen poissaolon yhteydessä, ja joka äärimmäisessä tapauksessa voi johtaa toisen olemassaolon kieltämiseen todellisena fyysisenä oliona. Tärkeää lieneekin sen korostaminen, että saavuttamattomuudentunteen latausta ilmenee aina fyysisissä oloissa – tapahtuu todellisen toisen kohtaamista tai ei.

Kun miettii tarkemmin metafyyssisen idean musiikillista representaatiota, on hyvä huomata, että romanttiseen ideaan metafyyssisestä rakkaudesta kuuluu

yhteen sulaminen, oman minuuden katoaminen. Musiikillisesti tätä on usein kuvattu unisonoina, tai vahvana purkauksena, joka johtaa voimakkaasti toonikaan. Tällaista kohtaamista ei tapahdu *Kaukaisessa rakkaudessa*, ja ehkä trubaduurin estetiikassa se ei ole mahdollistakaan. Rakastavaiset pysyvät kaukana toisistaan ja näin ollen vältetään ainakin problemaattiseksi todistettu yhteen sulamisen skenaario. Toisaalta on olemassa muitakin vaihtoehtoja toisen musiikillista kohtaamisesta. Mieleen tulee Susan McClaryn renessanssin ja barokin esimerkit moniäänisestä musiikista (mm. Monteverdi ja Corelli), jossa äänet menevät ristiin, leikkillisesti kohtaavat ja eroavat toisistaan, ikään kuin pyörien toistensa ympärillä, ennen kuin kohtaavat taas lopukkeissa (McClary 1991, 37). Erilaisia konventioita on varmasti monia. Tutkimuksessa on otettu esiin Wagnerin *Tristan ja Isolde* -oppera ja sen kuuluisa rakkauskohtauksen huipennus, josta tulee esille Saariahon ambivalentti suhtautuminen esikuvuihinsa (s. 28–29). Tuomalla esiin enemmän tällaisia yhtymäkohtia, myös nykymusiikista, Hautsalo olisi voinut sijoittaa Saariahon sävellysratkaisut vielä tarkemmin oopperan kenttään ja suhteessa muihin nykyoopperoihin.

Metafyysikka tulee oopperassa esille myös toisella tapaa, luonnon representaatioiden kautta. Asiaa käsitellään hedelmällisesti lähinnä pastoraali-topoksen keskusteluissa, jossa tärkein lähde on kenties Raymond Monellen tuore monografia, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (2006). Keskustelu on osuvaa, ja sitä olisi voitu laajentaa syventymällä pastoraali-topoksen affektiivisiin ominaisuuksiin, erityisesti kun ne liittyvät metafysisyyden representaation teemaan. Olisi kiinnostavaa nimittäin tietää missä määrin romanttisesta ajasta suosittu ylevä-käsite on valaiseva tutkimusproblematiikkaa ajattelen. Saariahon konkreettisten äänitteiden käyttö saakin aikaan affekteja, joissa luonnon pelottava voima tulee esille. Myös kun Hautsalo kirjoittaa *deus ex machina* -topoksesta, mieleen tulee muun muassa Frederic Jamesonin postmoderni ”technological sublime”. Ehkä näitä näkökulmia tuodaan näkyvämmiin esiin tulevilla tutkimuksissa.

Hautsalo kiinnittää huomion aivan työn lopussa (s. 194) oopperan sävelkieleen toistuvuuteen, joka poikkeaa olennaisesti tämän säveltäjän muusta tuotannosta, samalla kun se toistaa myös kyseisen säveltäjän aikaisempia ratkaisuja. Tästä tulee mieleen tietysti musiikin minimalismi. Väitöstilaisuudessa Hautsalo kommentoikin, että epäilemättä viimevuosikymmenten minimalistiset ja post-minimalistiset oopperateokset olivat vaikuttaneet Saariahoon huolimatta siitä myöntäisikö hän tämän vaikutuksen tai ei. On helppo liittyä tähän kantaan, joka ei ole juuri ennen tullut esille Saariaho-tutkimuksissa. Kenties taustalla on halu pitää ajatukset puhtaissa modernistisissa sukujuurissa, vaikka nykyoopperan tuntemus tukee toisenlaista näkökantaa.

Keskeinen kysymys arvioinnissani on se, minkälainen tutkimus tämä väitöskirja perimmiltään on. Hautsalon tutkimus rajoittuu mielestäni hyvin onnistuneesti yhteen teokseen, ja hänen lähestymistapaansa leimaa se, mitä on perinteisesti totuttu kutsumaan lähilukuna tai geertziläisittäin *thick descriptionina*. Voidaan kiistellä missä määrin tutkimusasetelma, joka jakaa tutkimuskohteen kahteen osaan, draamalliseen tekstiin ja esitystekstiin ja keskittyy näistä ensim-

mäiseen, toistaa ongelmallisiksi todistettuja perinteisiä arvoja. ”Teos” ja ”tekijä” ovat jälkistrukturalismin myötä molemmat problematisoituja käsitteitä musiikin tutkimuksessa, kuten taiteentutkimuksessa laajemminkin. Toisaalta molemmat tutkimuksen keskeiset teoreettiset viitekehykset (uushermeneuttinen musiikin kritisi ja topos-teoria) korostavat musiikin kytkeytyneisyyttä muuhun musiikkiin ja sitä ympäröivään kulttuuriin, joten perinteinen käsitys teoksesta itse-riittoisena on itse asiassa tästä kaukana. Sitä, että tutkimusasetelmassa korostuu myös Saariahon ja libretisti Maaloufin asema tekijöinä, voi pitää myös ymmärrettävänä. Opinnäytetyössä on syytä asettaa selkeät rajat, vaikka rajauksenteko ei ole koskaan täysin ongelmatonta – mukana tulevat aina kirjoittajan ja hänen kulttuurinsa oletukset. Toisaalta miksei tutkimuksessa korostettaisi näiden tekijöiden rooleja? Molemmat edustavat yhteiskunnallisesti ryhmiä joiden tekijyyttä on perinteisesti vähätelty. Yksilöinäkin heidän luova työnsä on ollut merkittävää – se on pitkälti muokannut taiteellisia lopputuloksia, tutkii asiaa mistä näkökulmasta tahansa. Miksi tekijyyttä pitäisi aina dekonstruoida? Siksi, että se on ominaista porvarilliselle subjektiudelle, johon on syytä suhtautua epäillen? Vai koska kyseessä on (hegemonista) korkeakulttuuria? Vai koska työnjako tällaisessa taiteellisessa tuotannossa on hierarkkinen ja vanhoja arvoja toistava? Asiat ovat monimutkaisia, eikä niiden pohjalle pääse näin lyhyessä käsittelyssä. Siksi joissakin tapauksissa on pidettävä kiinni eräänlaisesta ”hyvän tahdon” periaatteesta – eikä aina noudattaa ”epäilyn hermeneutiikkaa” (engl. *hermeneutics of suspicion*) logiikkaa – vaikka se joskus on tuottanut tärkeitä tutkimustuloksia. Hautsalon tutkimuksessa tämä lähestymistapa kannattaa, koska siinä tuodaan monin tavoin esille miten *Kaukainen rakkaus* on merkittävä taiteellinen aikaansaannos, joka ei vain toista vanhoja arvoja (hyviä, pahoja ja rumia), vaan myös asettaa arvoja kyseenalaisiksi samalla kun rakentaa uusia.

Pragmaattisemmin katsottuna tutkimusasetelma toimii nimenomaan kohdistuneisuutensa vuoksi. Multimediataiteen tutkimuksen perspektiivistä tarkasteltuna päätös rajoittaa esitysteksti pois voi vaikuttaa oudolta – onhan oopperan näyttämöesitys aina myös visuaalista taidetta, ja se on myös suunniteltu sellaiseksi. Toisaalta tämä poisjätö suo Hautsalolle mahdollisuuden keskittyä tarkemmalla suurennuslasilla siihen mitä tapahtuu soivassa tekstissä – miten se on rakennettu, mihin se viittaa, miten sen kielelliset ja musiikilliset elementit ovat suhteessa toisiinsa ja ympäröivään kulttuuriin. Aloitin tarkastelutyöni hieman epäileväällä asenteella. Arviointiprosessin aikana olen kuitenkin muuttanut kantani hyväksyvämpään suuntaan, ehkäpä siksi että tutkimus on saatu niin hyvin toimimaan näinkin. Voin kuvitella, että toinen väitöskirja samasta teoksesta olisi aivan erilainen, eikä tämä ole huono asia. Eri näkökulmasta lähestyvä tutkimus voisi keskittyä esimerkiksi esitystekstiin, oopperan audiovisuaalisuuteen, teoksen sukupuoli-poliittisiin kysymyksiin, tai sen eksoottiseen sävelkieleen, johon Hautsalo viittaa lyhyesti viimeisessä luvussa. Tämä seikka on mahdollista nähdä merkinä työn onnistuneesta rajauksesta, ennemmin kuin mistään puutteesta.

Kun pohtii tämän tutkimuksen tieteellisiä saavutuksia, on hyödyllistä ottaa mukaan erottelu, joka esitetään Silvan Tomkinsin (Sedgwickin & Frank toim. 1995, 165–172) ja Eve Kosofsky Sedgwickin (2003, 133) kirjallisessa työssä.

Hautsalon tutkimuksessa korostuu mitä nämä teoreetikot kutsuvat ”heikoksi teoriaksi” (vrt. Kramerin ”käytännöllinen tietoisuus”, 1990, 14). Heikko teoria ei ole sama asia kuin huono teoria, eikä vahvaa teoriaa aina voi luokitella ”hyväksi”, vaikka tutkimusperinteet ovat kauan ylikorostaneet vahvan teorian merkittävyyttä – sen käsitteellistä eleganttiutta ja taloudellisuutta. Tomkinsin mukaan heikossa teoriassa on leimallista, että sen yleistävyys on rajoitettua, näin ollen se käsittelee laajalti paikallisia, positionaalisia, ja ajan myötä muuttavia kysymyksiä. Sitä ei automaattisesti sovelleta laajempiin konteksteihin, mikä johtaa siihen että se välttää tautologian vaarat, jotka piilevät vahvassa teoreettisessa orientaatioissa – ajatus siitä että yksi teoria kattaa kaiken ja sen avulla voi aina saada vakuuttavia tuloksia. Tyypillistä heikolle teoreettiselle lähestymistavalle on, että tutkittavan ilmiön fenomenologiset perusteet nousevat jatkuvasti esille, ja samalla on taipumus luoda tutkimuksessa väliaikaisia tai konditionaalisia taksonomisia rakennelmia (Sedgwick 2003, 145), kuten esimerkiksi topokset. On selvää, että hyvässä tutkimuksessa yhdistyvät molemmat teorian tyypit, ja tämä pitää paikkansa myös tässä tapauksessa, langat nivotaan taitavasti yhteen työn kahdessa viimeisessä luvussa – mutta mielestäni olisi perusteltua huomata (oopperan libreton tavan oksymoronista kielikuvaa käyttäen), että Hautsalon tutkimuksen heikkous on sen vahvuus.

Ikään kuin loppuarviona toteaisin, että on mahdotonta paeta sitä tosi-seikkaa, että Hautsalo on todella syventynyt aiheeseensa. Hän katsoi tarpeelliseksi seurata läheisesti säveltäjän ja libretistin jalanjälkiä saavuttaakseen paremman ymmärryksen siitä miksi ooppera on tehty sellaiseksi kuin se on. Tämä tarkoittaa muun muassa oopperan sisältämän historiallisen materiaalin (trubaduuri- ja musiikin) tarkkaa käsittelyä. Myös oopperatutkimuksen konteksti tulee hyvällä tavalla esille lähinnä siinä, että tutkimus on täynnä relevantteja viittauksia oopperan perinteeseen, barokista romantiikkaan. Myös nykymusiikkia on mukana, erityisesti kun se liittyy modernismin eri vaiheisiin ja suomalaiseen musiikkiin. Koska Hautsalon tutkimus-orientaatio on hänen mukaansa postmodernistisessä musiikkitieteessä, on yllättävää että 1970-luvulta asti vaikuttanutta multimedia- ja oopperataidetta, jota on usein nimitetty postmodernistiseksi (Wilson, Glass, Reich, Nyman, Andriessen jne.), ei ole otettu näkyvämmiin esille. On olemassa syitä miksi kolmannen sukupolven modernistit Suomessa ja muualla kääntyivät oopperaan ilmaisumuotona lähes vuosisadan kestäneen pilkan ja väheksynnän jälkeen. Syyt liittyvät mielestäni ainakin osittain lajin menestykseen postmodernistisiksi nimettyjen säveltäjien keskuudessa, ja siihen että heidän multimediateoksensa loivat uusia haasteita suhteessa tämän ajan ilmaisuihin ja teknologiaan. Tätä kantaa tukevat muun muassa Kalevi Ahon lausunnot John Adamsin oopperoista, ja uuden säveltäjä-sukupolven edustajien multimediatyöt, kuten Juhani Nuorvalan uusi, toistaiseksi esittämätön, ooppera *Flash*. Mielestäni nämä sukulaisuudet kuuluvat ja näkyvät myös *Kaukaisessa rakkaudessa*, Stravinskyn, Debussyn ja Wagnerinkin ohella. Voimme myös viitata Mikko Heiniön tavoin paikallisiin virtoihin, kuten Kokkosen ja Sallisen niin sanottuihin karvalakkioopperoihin, vaikka en henkilökohtaisesti näe paljon yhtäläisyyksiä Saariahon teoksen ja näiden oopperoiden

välillä. Tämä ei välttämättä implikoi että oopperassa ei olisi ”suomalaisuutta” vaan että suomalaisuus tässä teoksessa rakennetaan ja ymmärretään eri tavalla kuin joskus aikoinaan.

Erityisen onnistuneena tässä tutkimuksessa pidän Hautsalon kulttuuristen ja semioottisten menetelmien yhdistämistä tavalla, joka todella valaisee lukijalle käsittelyssä olevan musiikin semanttisia ominaisuuksia, vaikkakin käsittely on paikoitellen hieman varovaista ja muodollista. Asiaa edesauttaa se seikka, että Hautsalo on valinnut tutkittavaksi yhden kommunikoivimmista Saariahon teoksista, oopperan joka kytkeytyy sekä aikansa musiikillisiin tendensseihin että myös musiikkihistoriaan selkeämmin kuin hänen aikaisemmat sävellyksensä. Hautsalo luonnehtii Saariahon musiikkia sisäänpäinkääntyneeksi ja vaikeaksi, ja kyllä se on useinkin juuri sitä. Mutta niin kuin tämä tutkimus osoittaa, kun kuuntelija pääsee tarkemmin tutustumaan sen salaperäiseen sävelkieleen, teos palkitsee omalla tavallaan kuuntelijan kärsivällisyyden. Tässä asiassa Hautsalon tutkimus tulee avustamaan monia tulevia kuuntelijoita, tutkijoita ja todennäköisesti myös esittäjiäkin, tarjoamalla valmiiksi esiraivattua polkua teokseen tutustumista varten. Pidän tätä – väitöskirjan toisen esitarkastajan Markus Mantereen kanssa – musiikkitieteellisen tutkimuksen keskeisimpänä tehtävänä. Hautsalon väitöskirja on siis mallikelpoinen työ joka tulee ottamaan tärkeän paikan Saariaho-tutkimuksen kasvavassa kentässä, kuten myös nykyoopperaa ja musiikin semantiikkaa tarkastelevilla tutkimusalueilla. Tutkimus, jonka lähde- luettelossa esitetään peräkkäin Monellen *The Musical Topic* ja Monty Pythonin *The Holy Grail*, ja jonka keskeinen musiikillinen aihe on nimetty ”ylhäiseksi hevoseksi”, ei voi olla kovin väärillä jäljillä. Tässä himmeässä mutta runollisessa logiikassa piilee mielestäni jotain olennaista siitä, miten musiikki liikkuu ja liikuttaa kuuntelijaa nykymaailmassa.

Lähteet

- Chion, Michel 1994. *Audio-Vision*. Käännös Claudio Gorbman. New York: Columbia University Press.
- 1999. *The Voice in Cinema*. Käännös Claudio Gorbman. New York: Columbia University Press.
- IRCAM 1994. *Collection Compositeurs d'aujourd'hui, Kaija Saariaho*. Paris: Editions IRCAM.
- Kramer, Lawrence 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moisala, Pirkko. *Kaija Saariaho*. Urbana: University of Illinois Press. (forthcoming)
- Monelle, Raymond 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.

- Sedgwick, Eve Kosofsky ja Adam Frank (toim.). 1995. *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke University Press.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne (toim.) 2005. *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Helsinki Yliopistopaino.
- Smalley, Denis 1993. Defining Transformations. *Interface* 22: 279–300.
- 1996. The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era. *Contemporary Music Review*, 22(2): 77–107.
- 1997. Spectromorphology; explaining sound-shapes. *Organised Sound* 2(2): 107–26.
- Torvinen Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII, Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: International Semiotics Institute & The Semiotic Society of Finland. University of Helsinki.
- Winterfeldt Susanne 1991. *Kaija Saariaho – Klangportraits (Band 4)*. Berlin: Musikfrauen e.V.

John Richardson (jrichar64@gmail.com) FT, dos.

Kiinnostavaa pohdiskelua taiteilijäkäsityksen diskursiivisuudesta¹

Vilma Hänninen

Marja-Liisa Saarilampi: *Meediotaiteilijasta mediataitajaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinat musiikkialan erikoislehdessä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 188 s.

Marja-Liisa Saarilampi tarkastelee väitöskirjatutkimuksessaan *Meediotaiteilijasta mediataitajaksi* suomalaisen taidemusiikkimaailman taiteilijakuvastoa. Millaisia henkilökuvia musiikkitaiteilijoista esitetään alan erikoislehdessä ja millaisia kulttuurisia näkemyksiä nämä kuvat heijastavat, vahvistavat ja tuottavat? Millaisia muutoksia taiteilijakuvissa on vuosikymmenten mittaan tapahtunut?

Saarilammin tutkimus liittyy Suomessa viime vuosikymmenellä alkaneseen ja vuosituhannen jälkeen vahvistuneeseen taidetta koskevaan sosiaaliteolliseen tutkimustraditioon. Useiden tutkimusten voimin on tarkasteltu niitä puitteita ja inhimillisiä ehtoja, joissa taidetta tuotetaan. Kuvataiteen alalla tämäntyyppisen tutkimuksen pioneiritöitä oli Vappu Lepistön 1990-luvun alussa

¹ Kirjoitus perustuu vastaväittäjän lausuntoon. Marjaliisa Saarilammin väitöskirja tarkastettiin Sibelius-Akatemiassa 17. joulukuuta 2007.

valmistunut väitöskirja *Kuvataiteilija taidemaailmassa*. Musiikin alalta esimerkeinä voi mainita Ulla-Britta Broman-Kanasen ja Kaija Huhtasen soitonopettajia koskevat väitöskirjat. Broman-Kanasen ja Huhtasen tutkimukset tarkastelevat musiikkimaailman näkymättömäksi jäävää kerrosta sen edustajien omien kokemusten jäljittämisen kautta, kun taas Saarilammin tutkimus tarkastelee eturivin musiikkitaiteilijoita esittäviä julkisia henkilökuvia. Kuvaston tarkastelun tekee tärkeäksi se, että sen kautta rakentuvat kollektiiviset mielikuvat siitä, millaista musiikkitaiteilijuus on ja voi olla. Taiteen kulttuuriin merkityksiin porautuvaa aihetta voi pitää niin taidemaailman sisäisen kehityksen kuin yleisemminkin yhteiskunnan kannalta erittäin tärkeänä ja ajankohtaisena.

Tieteenalojen kentällä Saarilammin tutkimus sen teoreettisia lähtökohtia ajatellen on ennen kaikkea sosiaalipsykologinen. Sisällöllisenä tulkintaresurssina Saarilammi käyttää kulttuurihistorian, kulttuuritutkimuksen ja naistutkimuksen piirissä tehtyä tutkimusta. Kohdeilmion sijoittumista yhteiskunnalliseen kontekstiin valaistaan puolestaan sosiologisin käsittein. Tutkimus on siis huomattavan monitieteinen ja siten laaja-alaista oppineisuutta vaativa.

Metateoreettisena lähtökohtanaan Saarilammi pitää viime vuosikymmeninä vahvasti esillä ollutta sosiaalisen konstruktionismin ja siihen nojautuvan diskursiivisen psykologian perinnettä. Konstruktionismin keskeinen ajatus on, että sosiaalista todellisuutta rakennetaan erilaisissa kulttuurisissa, erityisesti kielellisissä käytännöissä. Konstruktionismi fokusoi tutkimuksellisen katseen tarkoitettulla tavalla taidemusiikkimaailman julkiseen ja jaettuun henkilökuvastoon, ei varsinaisiin lihaa ja verta oleviin musiikkitaiteilijoihin ja heidän alkuperäiseen sielunmaisemaansa. Tätä heijastaa kirjan kannen kuva, karnevaalinaamio. Tutkimuksen tavoitteena on osoittaa, että henkilökuvissa on kyse paljosta muustakin kuin taiteilijoiden yksilöllisistä ominaisuuksista: niiden henkilöhahmot ja juonenkulut juontuvat syvältä kulttuurimme vanhoista ja uudemmista kerrostumista, eli ne ovat sosiaalisesti konstruoituneita. Saarilammi on sisäistänyt konstruktionistisen ajattelun ilmeisen hyvin ja kykenee soveltamaan tätä totunnaisesta arkiajattelesta poikkeavaa lähestymistapaa hallitusti.

Konstruktionismin piirissä kehittyneistä spesifimmistä teorioista Saarilammi on valinnut työnsä perustaksi sosiaalipsykologi Rom Harrén työtovereineen kehittämän positiointiteorian. Sen erityispiirre on tarkastelun kiinnittäminen julkisesti havaittaviin, sosiaalisia merkityksiä kantaviin ja sosiaalista voimaa omaaviin tekoihin pikemmin kuin tekojen takana piileviin psykologisiin intentioihin ja motiiveihin. Saarilammi käyttää positiointiteoriaa ennen kaikkea tutkimuksellisen fokuksensa käsitteellistämisen välineenä. Sen mukaisesti hän tarkastelee henkilöhaastatteluja sosiaalista voimaa omaavina tekoina, joissa päähenkilö asettuu tiettyyn positioon, joka puolestaan määrittyy tietyn kulttuurisesti tunnetun tarinamallin mukaan. Koska positiointiteoria on alun perin kehitetty ja sitä on pääasiassa käytetty vuorovaikutuksellisten episodien tutkimiseen, on Saarilammi joutunut kehittämään oman tapansa tarkastella sen avulla kirjallisia tekstejä.

Positiointiteoriaa täydennetään siihen hyvin sopivilla Mihail Bahtinin ajatuksilla kulttuurin mono- ja heteroglossisuudesta sekä aikamme yhteiskunnan luon-

netta eritelleiden sosiologien kuten Zygmunt Baumanin ajatuksilla. Nämä erilaiset teoreettiset ainekset muodostavat hyvin yhteen sopivan kokonaisuuden.

Tutkimuksen empiirisenä aineistona ovat Rondo-Classica-lehdessä vuosina 1974–2006 julkaistut musiikkitaiteilijaesittelyt, joita on yhteensä 228. Aineisto on tehtävänasetteluun nähden erinomainen kokonaisuus, koska se on koottu keskeiseltä musiikkitaiteilijuuden kuvaston tuottajafoorumilta ja kattaa kaikki tietyn rajauksen puitteisiin sisältyvät henkilöhaastattelut. Aineisto on arvokas myös siksi, että se kattaa useita vuosikymmeniä, mikä mahdollistaa historiallisen tarkastelun. Koska aineisto on julkinen, kuka tahansa voi halutessaan tarkistaa, olisivatko hänen tulkintansa olleet samanlaisia kuin Saarilammin.

Saarilammi on analysoinut aineistonsa kokonaisuudessaan ja nostanut sitten kirjassaan käsiteltäviksi 13 tekstiä. Analyysissä hän on eritellyt tekstejä position käsitteen avulla sekä Greimasin aktanttimallia soveltaen. Analyysi ei kuitenkaan ole ollut mekaanista tietyn analyysimenetelmän soveltamista, vaan joustavaa ja luovaa merkitysten tulkintaa.

Keskeisintä on ollut tekstien edustamien tarinamallien ”kulttuuristen laahusten”, arkkityyppisten esikuvien tai yhteiskunnallisten taustojen tunnistaminen – esimerkkeinä mainittakoon havainnot Jorma Hynnisen henkilökuvan ja Juhani Ahon Juhan sekä Kaija Saariahoa koskevan henkilökuvan ja Tuhkimo-tarinan välisistä samankaltaisuuksista. Analyysi on ilmeisen huolellista ja perusteellista, ja sen eteneminen myös esitetään niin selkeästi ja seikkaperäisesti kuin laadullisen tutkimuksen luonteen huomioon ottaen on mahdollista. Tekijän ratkaisu nostaa tarkempaan esittelyyn 13 toisistaan poikkeavaa tarinamallia on lukijankin kanalta onnistunut ratkaisu: jokainen tarina kokonaisuuteen jotain selvästi uutta.

Tutkimuksen keskeinen väite on, että hegemonisessa asemassa ollut maskuliinista sankarimyyttiä heijastava tarina on vuosien mittaan saanut rinnalleen joukon erilaisia vastatarinoita ja variaatioita ja sen hegemoninen asema on siis murtunut – bahtinilaisittain monoglossinen tilanne on muuttunut heteroglossiaksi. Analysoiduista teksteistä neljä edustaa perinteisen tarinan eri versioita, neljä naistaitelijoita käsittelevää tekstiä esittelee miehisen sankaritarinan murtumia ja viisi miehisiä vaihtoehtoja perinteiselle tarinalle. Henkilöhaastatteluja koskevissa tulkinnoissaan Saarilammi osoittaa huomattavaa herkkyyttä, oivalluskykyä ja taitoa ”kuulla” teksteissä erilaisia kulttuurisia kaikuja, mikä edellyttää tulkitsijalta potentiaalisen merkitysvarannon hyvää tuntemusta. Ilman tekijän laaja-alaista lukeneisuutta ja sivistyneisyyttä sekä musiikkimaailman sisällä toimimisesta kertynyttä hiljaista tietoa tällainen tutkimus ei olisi ollut mahdollinen.

Saarilammin teosta on nautinto lukea, sillä se on kirjoitettu kauniilla ja osuvia metaforia käyttävällä, mutta samalla kirkkaan selkeällä tyylillä. Kirjan otsikko on tästä hyvä esimerkki. Abstraktit teoreettiset lähtökohdat on kirjoitettu pääosin ymmärrettävällä ja tekijän omaa ymmärtäneisyyttä ilmentävällä tavalla. Aineiston analyysin ja tulkinnan esittämistavassa tekijä onnistuu pyrkimyksessään asettua tasavertaiseen dialogiin lukemiensa tekstien kanssa.

Vahvuuksien ohella työstä löytyy myös heikompia piirteitä, joita ei kuitenkaan voi pitää varsinaisina puutteina. Vaikka tutkimuksen otsikkoonkin nostettu väite tarinamallien muuttumisesta on teoreettisesti perusteltu ja yleistä ko-

kemusta vastaava, sen empiiristä perustelua olisi voinut vahvistaa. Esimerkiksi olisi ollut hyvä, jos tekijä olisi merkinnyt aineistotekstien luetteloon kumpaan kategoriaan (vallitseviin vai vasta- tai variaatiotarinoihin) hän oli kunkin tekstin koodannut. Käsite ”vallitseva tarina” on hiukan epätarkka, sillä aineistossa se on lakannut olemasta määrällisesti vallitseva jo 1980-luvulla; ”perinteinen” olisi ollut osuvampi sana. Vaikka rajautuminen yhden lehden teksteihin on perusteltu, olisi pienimuotoinen katsaus esimerkiksi jonkin toisen maan Rondo-Classicaa vastaavan julkaisun henkilökuviin vankentanut työtä. Hiukan nykyistä enemmän olisi voinut kiinnittää huomiota myös aineiston tarinajoukkoa leimaaviin yleisiin piirteisiin: esimerkiksi olisi voinut pohtia nykyistä enemmän niitä näkyvämmien itsestäänselvyyksien tuottamia rajoja, jotka näyttävät olevan ominaisia myös vasta- ja variaatiotarinoille. Tällaisia ovat ainakin taide- ja kevyen musiikin välisen rajan ylittämättömyys sekä musiikkitaiteilijan yksilöllisyyden ja ainakin jonkinlaisen sankariudenkin korostus. Näin ajatus moniäänisyyden lisääntymisestä olisi suhteellistunut. Tutkimukselle olisi ollut eduksi myös tulosten voimakkaampi kiteyttäminen esimerkiksi vertailemalla systemaattisemmin vasta- ja variaatiotarinoita suhteessa vallitsevaan tarinaan, vaikkapa käsitteellisten vastakkainasettelujen kautta. Näin olisi ehkä tullut kiteytyneemmin perustelluksi myös se Saarilammin tärkeä huomio, että postmodernin moniäänisyyden pohjavireenä ovat usein median ja talouden vaatimukset.

Kaiken kaikkiaan Marja-Liisa Saarilammin väitöstutkimus on tärkeä kontribuutio taidetta koskevaan sosiaalitieteelliseen tutkimukseen. Se johdattaa lukijaansa lukemaan taiteilijaesittelyjä uusin silmin ja auttaa jäsentämään musiikkielämän kehitystrendejä. Teoreettisemmalla tasolla tutkimus rikastaa kuvaa siitä, miten elämäntarinat yhtäältä toistavat kulttuurinsa tarjoamia, eri aikakausilta kumpuavia merkitysresursseja, mutta myös tuovat tähän merkitysvarantoon uusia elementtejä. Tutkimus on selkeästi rajattu tarkastelemaan musiikkitaiteilijoiden julkikuvaa suomalaisessa musiikkialan julkaisussa. Rajaus tekee työstä erittäin hallitun ja kompaktin. Tulosten tulkinnassa edetään syvälle ja siinä hyödynnetään laajaa kulttuurihistoriallista ja sosiaalitieteellistä tietämystä. Kokonaisuudessaan työ on vankka, perustellusti rajattu kokonaisuus, ja sen heikkoudet ovat vähäisiä vahvuuksiin verrattuna.

YTT Vilma Hänninen (vilma.hanninen@uku.fi) toimii sosiaalipsykologian professorina Kuopion yliopistossa sosiaalipolitiikan ja sosiaalipsykologian laitoksella.

Esimerkillinen elämäkerta

Pekka Gronow

Marja-Liisa Näsänen: *Abraham Ojanperä. Laulajan elämä*. Turku: Faros 2008. 511 s.

Bassobaritoni Abraham Ojanperä oli sata vuotta sitten yksi Suomen musiikkielämän keskeisiä hahmoja. Hän oli Helsingin musiikkiopiston yksinlaulun opettaja ja Johanneksen kirkon kanttori – urkurina samassa kirkossa toimi Oskar Merikanto. Ojanperä oli myös ahkerasti konsertoiva taiteilija ja mukana monien uusien teosten kantaesityksissä Jean Sibeliuksen Kullervo-sinfoniasta alkaen. Vanhemmassa musiikkikirjallisuudessamme liminkalaisen maalaispojan tie Dresdenin konservatorion kautta kansalliseen kuuluisuuteen on saanut lähes myyttiset mittasuhteet. Suomi-Filmin vuonna 1948 tuottama näytelmäelokuva ”Ruusu ja kulkuri”, joka perustui löyhästi Ojanperän elämään, sekoitti lopullisesti faktan ja fiktion.

Onneksi vuonna 1916 kuollut laulaja jätti jälkeensä mittavan arkiston kirjeenvaihtoa ja muistiinpanoja, ja Maija-Liisa Näsänen on nyt kirjoittanut esimerkillisen tutkimuksen Abraham Ojanperän elämästä ja urasta. Abraham eli Aappo Ojanperä oli orpo maalaispoika Limingalta. Hänen sosiaalinen nousunsa alkoi vuonna 1874 Jyväskylän opettajaseminaarista, joka oli yksi suomalaisuusliikkeen ensimmäisiä suuria saavutuksia. Ojanperä ei ainoastaan valmistunut kansakoulunopettajaksi, vaan löysi seminaarista myös tukijan, joka oli valmis rahoittamaan lupaavan nuorukaisen lauluopintoja ensin Helsingissä ja sitten ulkomailla. Mesenaatti oli seminaarin opettajakuntaan kuulunut Edla Soldan, taiteilija Venny Soldan-Brofeltnin täti, joka oli aivan ilmeisesti rakastunut oppilaaseensa.

Ojanperä jatkoi siis laulunopintojaan yksityisesti Helsingissä ja sitten Dresdenin konservatoriossa, jossa hänen opettajansa oli Eugen Hildach. Suomeen palattuaan hän sai paikan juuri perustetussa Helsingin musiikkiopistossa ja hoiti sen rinnalla myös kanttorin virkaa. Hän oli mukana useimmissa vuosisadan vaihteessa Suomessa järjestetyissä oopperaesityksissä ja teki säännöllisesti omia konserttikiertueita. Hän kiersi mielellään Eurooppaa huvi- ja opintomatkalla, mutta hänen uransa kotimaan ulkopuolella rajoittui muutamaan yksittäiseen konserttiin. Kuten Näsänen toteaa, ei ole mitään näyttöä siitä että hänelle olisi tarjottu tehtäviä ulkomaisissa oopperataloissa, jotka siihen aikaan olivat laulajien tärkeimpiä esiintymisfoorumeita, tai että hän olisi edes aktiivisesti pyrkinyt tällaisiin tehtäviin.

Suomenkielinen lehdistö tuki innokkaasti kaikkia Ojanperän hankkeita, sillä hän oli yksi ensimmäisistä täysin suomenkieliseltä taustalta lähteneistä ammattimuusikoista. Kriittisiä ääniä alkoi kuulua vasta 1900-luvun puolella, kun Pariisin konservatoriosta valmistunut ja kansainvälisen uran luonut Aino Ackté joutui

esiintymään Helsingissä ”setä Ojanperän” kanssa, kun muitakaan partnereita ei ollut tarjolla.

Marja-Liisa Näsänen Ojanperä-tutkimus on ehkä paras Suomessa kirjoitettu taiteilijaelämäkerta. Säveltäjistä löytyy lukuisia esimerkillisiä tutkimuksia, mutta taiteilijaelämäkerrat ovat enimmäkseen olleet muistelmia, joilla ei ole ollut tutkimuksellisia ambitiesi. Tässä elämäkerrassa jokainen esitetty tieto on tarkoin perusteltu. Lähdeviitteitä on 825, useimmat perustuvat säilyneeseen kirjeenvaihtoon, aikakauden lehdistöön tai virallisiin asiakirjoihin. Jouduin kuvainnollisesti nostamaan hattua tutkijan sinnikkyydelle viimeistään siinä vaiheessa kun hän vyöryttää esiin Helsingin suomenkielisten kansakoulujen päiväkirjat vuodelta 1880 ja näyttää, mitä lauluja Ojanperä laulatti kevään aikana poikaluokilla. Kysymys ei ole turhista yksityiskohdista, vaan Näsänen rakentaa tietojen pohjalta elävän kuvan suomalaisesta kulttuurielämästä 1800-luvun lopulla, olipa sitten kyse kansakoulujen laulunopetuksesta, konserttiarvosteluista tai taiteilijaravitoloiden illanistujaisista. Lisämausteena draamassa ovat pitkäaikaiset naisystävät, jotka laulajan kuoleman jälkeen perustivat hänen muistoaan kantavan museon syntymäpaikkakunnalle.

Kirjoittaja taustoittaa myös aikakauden yleistä yhteiskunnallista kehitystä, mutta paikoitellen näkökulma jää kohtuuttoman suppeaksi. Keväällä 1882 Ojanperä antoi Helsingissä oman konsertin, jonka ohjelmiston Näsänen tarkoin kuvaa. Seuraavana päivänä Helsingissä konsertoi toinen bassobaritoni, samanikäinen Hjalmar Frey. Tämän konsertti sai ruotsinkielisessä lehdistössä suuremman huomion, ja Näsänen toteaa: ”Ojanperällä oli siis täysi syy kysellä, oliko hänen musiikillinen antinsa tasoltaan paljon matalampi kuin Freyn vai johtuiko totaalinen hiljaisuus jostakin muusta.” Mitään muita tietoja Hjalmar Freystä ei esitetä. Kirjoittaja olisi voinut mainita, että hänellä oli tässä vaiheessa jo takanaan lauluopinnot Milanossa Euroopan tunnetuimpiin kuuluvien opettajien johdolla ja esiintymisiä Italian oopperanäyttämöillä. Frey kiinnitettiinkin muutamaa vuotta myöhemmin vakituisesti Pietarin Mariinski-teatteriin. Ojanperän ulkomaiset opinnot olivat vasta edessäpäin. Kriitikoilla saattoi siis olla perusteltu syy asettaa Frey Ojanperän edelle – kaikki ei johtunut kielitaistelusta.

Yleisesti ottaen Näsänen puutteeksi voidaan myös lukea se, ettei hän halua ottaa kantaa Ojanperän taiteellisiin ansioihin, vaikka tämä jätti jälkeensä melkoisen määrän äänilevyjä. Vaikka ne onkin tehty vasta uran loppupuolella, niitä voidaan verrata muiden saman sukupolven koti- ja ulkomaisten laulajien levytyksiin ja arvioida niiden perusteella Ojanperän tyyliä ja merkitystä laulajana. Lopussa olevasta levytysten luettelosta on jostakin syystä jäänyt pois Ojanperän Favorite-merkillä tekemät levyt, joiden joukossa olisi mm Sibeliuksen ”Drömmen”, jonka kantaesityksestä Ojanperä aikanaan vastasi. Mutta parempi näin päin: Ojanperän elämä on nyt kartoitettu, tästä muiden on hyvä jatkaa.

Pekka Gronow (pekka.gronow@yle.fi) toimii etnomusikologian dosenttina Helsingin yliopistossa.

Freedom Sounds – vapaus, politiikka ja jazz

Elina Hytönen

Monson, Ingrid. 2007. *Freedom Sounds – Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Monsonin kirja *Freedom Sounds* odotettiin ilmestyväksi alun perin jo 2005 vuoden aikana. Vajaan kahden vuoden ylimääräinen odotus on kuitenkin palkittu, sillä kirja tarjoaa hyvän näkökulman jazzin ja Yhdysvaltojen ihmisoikeusliikkeen suhteeseen 1940-luvun lopulta 1970-luvulle asti. Monson itse toteaa kirjan sa olevan perinteisen historiikin sijaan ennemminkin kriittinen essee musiikin, rasismin ja yhteiskunnan suhteista tietyinä historiallisena aikakautena. Kirja keskittyy pohtimaan miksi jazzin historia on aina ollut kilpailulle altis maaperä, jossa rotukysymykset ovat nostattaneet kuumimmat kiistat. Kirjaa voikin pitää lähinnä jazzin sosiaalisena ja kulttuurisena historiana.

Monson tarjoaa kirjassaan monia mielenkiintoisia näkökulmia, jotka tekevät kirjasta mielekästä ja kiinnostavaa luettavaa. Kiinnostava näkökulma on mm. se, että afroamerikkalaisten ihmisoikeus taistelun aikana ilmenneet konfliktit rodusta, johtajuudesta, strategiasta ja päämääristä olivat hyvin samanlaisia kuin jazzissa käytetyt argumentit rodusta, vallasta, estetiikasta ja taloudesta. Monson näkeekin tämän johtuvan siitä, että ihmisoikeusliike ja jazzmuusikot käyttivät lähteinään samoja diskursseja. Monson korostaa, ettei jazzin ja poliittisen vastarinnan kytkökseen liity mitään romanttista suhdetta, vaan pyrkimysten takana oli myös muusikoiden käytännön tarpeet. Rotukysymykset näkyivät muusikoiden kohdalla esimerkiksi taloudellisissa kysymyksissä, levytyssopimuksissa sekä tarjotuissa esiintymispaikoissa ja -palkkioissa.

Kirja tarjoaa myös mielenkiintoisen näkemyksen siihen miksi vielä nykypäivänäkin jazzin parissa keskustellaan rodusta ja syrjinnästä. Esimerkiksi Yhdysvalloissa ja jazzin kentällä laajemminkin on käyty paljon keskustelu esimerkiksi Jazz in Lincoln Centren tendenssistä suosia mustia muusikoita tai syistä miksi historiallinen jazzmuusikoiden kaanon koostuu lähinnä afroamerikkalaisista muusikoista. Monsonin mukaan tällaista keskustelua voidaan ymmärtää vain mustan nationalistisen ajattelun ja poliittisen korrektiuden kautta. Jazzin maailmassa kaikkien osallistujien on täytynyt ja täytyy jossain mielessä edelleen miettiä rotuun liittyvää politiikkaa.

Monson toteaa myös erinäisten valtataisteluiden aikana jazzin kenttä usein jakautuneen rasistisiin kiistoihin siitä mitkä ovat mustien ja valkoisten artistien meriitit. Keskusteluihin vaikuttaa myös se, että Afrikan valtioiden itsenäistytessä Yhdysvaltojen afroamerikkalainen väestö kääntyi kohti omaa perinnettään ja

alkoi karsastaa valkoisten muusikoiden mediassa saamaa huomiota. Monson toteaa tämän johtaneen siihen, että monet afroamerikkalaiset muusikot hylkäsivät ajatuksen jazzista "värisokeana" musiikkina ja alkoivat korostaa modernismia joka korosti musiikin afroamerikkalaisuutta. Tämä keskustelu vaikuttaa jazzin parissa ja sen kaanonissa vieläkin.

Monson kuitenkin toteaa, etteivät Yhdysvaltojen afroamerikkalaisten kytkökset Afrikkaan liity vain 60-lukuun, vaan yhteyksiä etsittiin ja ylläpidettiin koko menneen vuosisadan ajan. Yhdysvaltojen kansalaisyhteiskuntaa heijastettiin ja kytkettiin myös Afrikan valtioiden kohtaloon ja antikolonialismin nousuun. Toisaalta Yhdysvallat käyttivät myös Monsonin mukaan jazzia välineenä jolla uusia Afrikan valtioita pyrittiin vetämään Neuvostoliiton sijasta kohti länsimaita.

Ainoat kirjassa varsinaisesti lukemista häiritsevät seikat olivat välillä äärimmäisyyksiin menevä mikrotason tarkastelu sekä yletön lyhenteiden käyttö yhdistyksistä ja järjestöistä puhuttaessa. Suuri määrä lyhenteitä hankaloitti itse tekstin seuraamista mielestäni huomattavasti. Toisaalta se, mitä alun perin odotin kirjalta osittain ennakkomainonnan perusteella, eli laajempi kytkös Afrikkaan, jäi mielestäni nyt puuttumaan. Kuten Monson itsekin toteaa, Yhdysvaltojen valtion tukemat jazzkiertueet suuntautuivat myös Lähi-itään eikä Afrikka ollut tässä mielessä missään erityisasemassa. Monson on kuitenkin päättänyt nostaa Afrikan otsikkoon asti. Teksti ei mielestäni myöskään korosta erityisesti Afrikkaan liittyvää henkistä yhteyttä eikä Afrikan näkyminen otsikossa selity tätkään kautta. Kokonaisuutena kirja on kuitenkin varsin toimiva ja onnistunut osoitus kulttuurihistoriallisesta teoksesta.

FL Elina Hytönen (hytonen@cc.joensuu.fi) on kulttuuritieteiden jatko-opiskelija Joensuun yliopistossa.

Sibelius Tomi Mäkelän pesuvedessä: sekasotkua ja outoja väitteitä perustellun säveltäjäkuvan sijaan

Veijo Murtomäki

Johdannoksi

Magdeburgin yliopiston musiikkitieteen professori Tomi Mäkelä julkaisi sopivasti juhlavuonna 2007 kaksi kirjaa Jean Sibeliuksesta: radioesitelmiin liittyvän teoksen *Sibelius, me ja muut* (Teos) sekä tuhdin saksankielisen opuksen *”Poesie in der Luft”. Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk* (Breitkopf & Härtel). (Käytän jatkossa kirjoista lyhenteitä S ja P, joihin liitän kyseisen kirjan sivunumeron ja/tai alaviitteen: esimerkiksi S135 tarkoittaa suomenkielisen kirjan sivua 135, kun taas P291/87 tarkoittaa saksankielisen kirjan sivulla 291 olevaa alaviitettä 87.) Tilanne Sibeliukseen liittyvän lähdeaineiston – käsikirjoitus- ja kirjekokoelmat, päiväkirjat sekä muu arkistomateriaali – suhteen on parantunut siinä määrin viime vuosina, että vereksille kannanotoille on olemassa aiempaa verrattomasti paremmat lähtökohdat. Samalla on toki ilmaantunut tilaus Sibelius-kuvan päivittämiseksi ja tuulettamisellekin.

Mäkelä kirjoittaakin lähtökohtaisesti ”sekä ärsyttävästi että viihdyttävästi” ja hän pyrkii ilmoituksensa mukaan herättämään, etenkin S-kirjassa, ”keskustelua” uusien ”miksi-kysymysten” parissa pikemminkin ”suunpielet pienessä hymyssä” kuin ”kulmakarvoja kiristäen” (S10–11). Tavoite on kannatettava, sillä Sibelius-kuvaan liittyy toki kosolti juhlavuutta ja kenties ylenmääräistä kunnioittavuutta. Niinpä yritänkin lähestyä eräitä Mäkelän käsityksiä ja väitteitä huumorilla, sillä sitä totisesti tarvitaan, siinä määrin outoihin ajatuksiin ja ajatuskehitelmiin kirjoissa voi törmätä. Mutta mikä parasta: Mäkelä onnistuu keskustelun herättämisessään yli odotusten, sillä kirjojen lähes jokainen sivu, usein jokainen kappale tai jopa jokainen lause aiheuttaa lukijassa keskustelunhaluisen kommentin, joskus hyväksyvän hyrinän mainion oivalluksen johdosta, mutta huomattavasti useammin aidon tarpeen vasta-argumenttiin ja keskusteluun. Mäkelä on tehnyt siten puolidesanttina Saksassa palveluksen syntymämaalleen pakottamalla ainakin meidät suruttomat suomalaiset tarkistamaan ajatustottumustemme perusteita ja niiden oikeutuksia tai mahdollisia höttöisyyksiä.

Tosin eräs Mäkelän kirjoitustyylin ilmeisesti saksalaiseen (nyky)diskurssiin kuuluva piirre P-kirjassa ei hirveän hyvin aukene suomalaislukijalle, etenkin kun se tuntuu sotivan Mäkelän omaa ”suunpielihymy”-toivetta vastaan: tapa heristellä opettajamaisesti sormeja hänen käyttäessään ilmaisuja ”man soll”, ”es

soll”, ”nur wenn man” jne. – eli silloin, kun tarkoituksena on sanoa, että ”täytyy ajatella näin” tai että ”vain jos ajattelee/lähestyy asiaa tästä näkökulmasta”, on hänen mukaansa mahdollista ymmärtää jotain kysymystä ”todesti” (wahr) jne. Professori Mäkelän diskurssi ei enimmäkseen ole tarkoitettu sittenkään kommunikaation ja dialogin edistämiseen, vaan hänen omien ja ilmeisesti ”oikeiden” lähestymis- ja ymmärtämistapojensa saarnaamiseen ja omaksumiseen.

Mäkelän kirjoja leimaakin voittopuolisesti kaikkitietäväinen, jopa ylenkatseellinen ja enimmäkseen muut näkemykset poissulkeva oikeassaolevuus, aiemman, nykyisen ja etenkin suomalaisen Sibeliuksen tutkimuksen ohittaminen ja vähättely. Hänen lähdekirjallisuutensa on kunnioitettavan laaja ja lähes aukoton – erinäisin poikkeuksin – sekä sisältää monia hienoja löytöjä, mutta olennaista on, ettei hän omien visioidensa ajamana hyödynnä sitä siinä määrin kuin voisi kuvitella tieteenharjoittamisen perinteiden mukaisesti ja kollegiaalisuuden hengessä. Hän ei niinkään rakenna pitkän Sibeliuksen tutkimustradition perustalle kuin pyrkii siirtämään sen syrjään ja panemaan tilalle omat kehittämänsä. Usein tuntuu siltä, kuin Mäkelä olisi halunnut kirjoittaa itsensä ulos ainakin suomalaisesta, mutta myös paljosta anglo-amerikkalaisesta keskustelusta ja Sibeliuksen tutkimuksesta, sillä monet teemat, jotka ovat olleet pysyviä ja/tai joita on viime vuosina nostettu uudestaan/ensi kertaa esille, saavat häneltä karsastavan vastaanoton ja jopa päättäväisen hylkäämisen.

On helppo ymmärtää toki sitä, että Mäkelä on ottanut itselleen työläänsä haasteen: saksalaisen musiikkitieteellisen maailman jäsenenä hänen on täytynyt joutua mitä moninaisimpien sikäläisten Sibeliuksen kuvien ja -käsitysten observoijaksi ja kenties kommentoijaksi keskellä torjuvaa, kenties vähättelevää ja vihamielistäkin Sibeliuksen reseptiä. Täytyy sikäli hyväksyä hänen monin paikoin ärhäkkä kirjoittamisensa ”oikean” Sibeliuksen kuvan luomiseksi saksalaisessa akateemisessa maailmassa – ja samalla toivoa, että hän on onnistunut siinä. Saksalaisyleisöllähän ei koskaan ole ollut ongelmaa Sibeliuksen vastaanottamisessa, silloin kun siihen on ollut mahdollisuus: ongelma on pikemminkin ollut sodan jälkeen vähäisissä saksalaisissa Sibeliuksen esityksissä – tai kenties Karajanin monopoliasemassa, mikä on saattanut jatkaa mielikuvaa Sibeliuksen liittymisestä natsi-Saksaan. Senkin voi ymmärtää, että Mäkelää on sikäläisessä kontekstissä kiusannut Sibeliuksen jatkuva liittäminen folkloristisiin ja regionaalisiin kehyksiin, ”luonnon” ja ”pohjoisuuden” korostuminen saksalaisessa Sibeliuksen kirjoittelussa; tosin tässäkin suhteessa äärimmäisyysnäkökantojen yhteensovittava välittäminen (*Vermittlung*) lienee haluttaessa mahdollista.

Mäkelän ottama Sibeliuksen kirkastustyö nousee paljossa tietynlaisen modernismin perinteestä, mikä on tuottanut hänelle tarpeen löytää Sibeliuksen tuotannosta korostettua integriteettiä, mestariteoksia/pääteoksia sekä sävellysteoriaa/metodia – saksalaisia hyveitä Wienin toisen koulun ja Adornon hengessä. Eiväthän nämä lähtökohdat sinällään voi olla pelkästään ongelmallisia, mutta tuloksena on ollut samalla näkökulman sellainen vääristyminen, mikä on pannut Mäkelän kaipaamaan Sibeliuksesta – angloamerikkalaisessa keskustelussa jo vanhanaikaisiksi julistettuja – absoluuttisia hyveitä ja samalla torjumaan monia olennaisia tutkimus- ja tarkasteluteemoja. Mäkelän Sibelius-

apologiassa on mielestäni erinäisiä ongelmia, jopa tabuja tai mustia pisteitä, joiden kohdalla hänen keskusteluhalukkuutensa vähenee nopeasti ja laskee jopa nolleen: näitä teemoja ovat Sibelius ja *Kalevala*, Sibelius ja kansanmusiikki sekä sen modaalisuus, Sibelius ja politiikka, Sibelius ja venäläisyys mukaan lukien kielen, säveltäjät sekä kaikki kulttuurisuhteet, Sibelius ja pohjoisuus (Grieg); toisinaan lisäksi ranskalaisuus, Sibeliuksen luontosuhde ja biografian mahdolliset yhteydet musiikkiin ovat Mäkelälle hankalia alueita. Sen sijaan Mäkelä ottaa Sibeliuksen austro-germaanisuuden kuin annettuna, itsestään selvänä totuutena, jota hän haluaa varjella ja jonka vuoksi hänen on vaikea hyväksyä tai analysoida Sibeliuksen musiikin monikulttuurisuuden erilaisia lähtökohtia.

Vielä eräs sisäinen ristiriita väijyy läpi Mäkelän kirjoittamisen, ikään kuin hänessä taistelisivat kaksi persoonaa ”oikeasta” Sibelius-kuvasta: yhtäältä hän haluaa olla luomassa ”uutta” Sibelius-kuvaa, jossa moderni, urbaani eurooppalaisuus olisi pääosassa; toisaalta hän piirtää säveltäjämuotokuvaa, jota leimaa vaistonvaraisuus ja epäverbaalius, mukamas kyvyttömyys käsitellä elämään ja taiteeseen liittyviä kysymyksiä rationaalisella tasolla. Mäkelän molempien kirjojen lukemisen jälkeen tulee merkillisen ristiriitainen tunne: ei tiedä, onko kirjoittaja onnistunut luonnostelevaan likimainkaan uskottavan ”uuden” Sibelius-kuvan vai onko Sibelius mennyt pesuveden mukana. Pitääkö Sibeliuksen henkilöstä ja musiikista tosiaan kastroida erinäisiä puolia, jotta saataisiin esille virtaviivainen euro-Sibelius, joka kelpaa saksalaisälyköille, he kun eivät ilmeisesti ilman taustateoriaa pysty kuuntelemaan säveltäjää, jota heidät on opetettu ellei halveksimaan niin ainakin vähättelemään, kun ”Sibeliuksen nimellä on Saksassa negatiivinen aura” (P16)? Seuraavassa käsittelen Mäkelän luonnostelevaa Sibelius-kuvaa ja -tutkimusalueita temaattisesti, samalla kun ryhmittelen molempien kirjojen sisältämiä ideoita ja väitteitä ko-koavien otsakkeiden alle.

Sibelius-kuva nyt

Tomi Mäkelä on erityisen huolissaan siitä, että maailmalla vallitsisi ”oikea” Sibelius-kuva, jotta hänet nähtäisiin ”osana ’suomalaista’, ’eurooppalaista’ ja ’universaalia’ ihmisenä olemista ja elämistä” (S11). Mäkelä viittaa ”synkkämielisiin ja ylikorostuneesti arvokkaiisiin valokuviin” (S14) – jollainen on päässyt myös hänen S-kirjansa kanteen, joten kyseessä lienee Mäkelän huumorintajun ilmaus? Joka tapauksessa Mäkelän mielestä ”’oikea’ Sibeliuksen kuva ei ole vain haalistunut vaan suorastaan tunnistamattomissa” (S29) ja ”Sibeliuksen taiteen monitahoisuus ja syvällisyys kärsii hänestä maailmalla puhuttaessa” (S30). Toki voidaan heti kysyä, mikä se ”oikea” kuva on ja kuka sen määrittelee – Mäkeläkö? – ja eivätkö suomalaisten ja ulkomaisten tutkijoiden viime vuosien ja vuosikymmenien uurastukset ole kyenneet tuomaan kuvaan mitään uusia aspekteja? Edelleen voi kysyä: kenen puhussa ja mistä puhussa – ja mistä ei

saa puhua? – Sibelius kärsii, jos kärsii. Kun Mäkelä esittää, että ”ongelmia riittää niin asenteissa kuin tiedon määrässäkin” (S253) – voi kysyä, viittaako Mäkelä Sibelius-tutkijoihin, musiikintutkijoihin ylipäätään, vaiko yleisöön? Mäkelä itse asettaa kyllä riman liian korkealle, kun hänen mukaansa ”Sibeliuksen klassikkous ei ole Bachin, Mozartin tai Beethovenin tasoa” (S26). Entä sitten? kuka hänet näin korkealle on halunnut enää nykyään nostaakaan? onko tasovertailu ylipäätään tarpeen tai edes mielekästä? Mainitut ovat tyystin eri ajan säveltäjiä Sibeliuksen kanssa – mutta voi kysyä, miksi Mäkelälle eivät riitä Liszt, Strauss, Tšaikovski ja Debussy, jotka muodostaisivat historiallisesti reilun vertailukohdan Sibeliukselle.

Edelleen Mäkelää huolettaa, ettei Sibelius ”tahdo vakiintua osaksi maailmanlaajuista taidemusiikin historian järjestelmää” (S26). Mutta tähän riippuu siitä, missä hänestä kirjoitetaan ja mistä kriteereistä käsin. Saksassa kenties ajatellaan näin, mutta saksalaista musiikinhistoriankirjoitusta (esim. Eggebrecht) lukiessa siitä ei tahdo löytyä monia muitakaan musiikkimaailman arvostamia klassikoita. Toisaalta Mäkelä ei huomaa adornolaisessa sokeudessaan – johon kuuluu ajatus siitä, että suuri yleisö ei voi tajuta taiteen suuruutta, koska se muka edellyttää taiteilijan menestymättömyyttä – että musiikkielämän käytäntö, esitykset ja levytykset tekevät Sibeliuksesta aidon klassikon! Kun Mäkelä väittää, että Sibeliuksesta tulee kitschiä kun hän on päässyt elokuviin ja näytelmiin musiikillaan, voinee yhtä hyvin väittää, että se on myös merkki populaariteudesta ja läsnäolosta, mikä herättää totta kai erilaisia reaktioita eri ihmisissä heidän tarpeistaan ja käsityksistään lähtien. Yhtä hyvin Debussyä ja Straussia on hyväksikäytetty, mutta kyllähän musiikintäydä osaa erottaa alkuperäisen ja hyväksikäytön toisistaan.

Adornolainen kenkä puristaa pahasti Mäkelää hänen väittäessään, että ”popularisoinnin kielteinen vaikutus oli sen hyötyjä suurempi, ärsyttihän se Sibeliuksen musiikin arvostelijoita ja teki hänestä taiteilijapersoonallisuutena arveluttavan.” (S143) Tähän voi vain vastata: aina löytyy toki näitä germaanis-brittiläisiä *l’art pour l’art* -nirppanokkia, joiden mielestä tosi taiteilija on tinkimättömän taiteen tekijä vailla menestystä säveltäessään vain sinfonisia mestariteoksia eli ”pääteoksia” (Mäkelä: *Hauptwerke*) eikä lainkaan alennu miniatyyrien ja käyttöteosten tekijäksi. Siinä unohdetaan luovan persoonan elämän ja luovuuden sekä musiikkielämän tosiseikat: ei säveltäjä tee pelkästään ”pääteoksia”, vaan kaikenlaista, samalla kun hän hyödyttää musiikkielämän moninaisia tarpeita ja siinä sivussa mahdollistaa oman ja perheensä eksistenssin – ja sitä paitsi suurteokset hyötyvät aina pienistä teoksista, ja vasta nämä yhdessä pitävät yllä säveltäjän luovuusgeneraattoria. Ja miksi meidän pitäisi olla ilman Griegin *Vuoroneikkojen tanssia* tai Elgarin *Pomp and Circumstancea*? Älyköt esteettisessä rigorismissaan saavat ihan vapaasti tuhahdella populaarisuudelle – johon pyrkii jokainen taiteilija, Schönbergkin pyrki eläessään, vaikka hyväksyi moisen mahdollisuuden omalla kohdallaan (Citron 1993, 28–29). Kun tosin Mäkelälle jää (kiusallisen) avoimeksi se, miksi niin monet englantilaissäveltäjät pitivät Sibeliusia esikuvana (P391–392), voinee tarjota peräti yksinkertaista selitystä: he tunsivat Sibeliuksen musiikkia, sillä sitä esitettiin paljon Englannissa!

Outoja väitteitä

Mäkelälle kelpaavat kepeät ja juoruilevat pöytäkeskustelutkin aineistoksi, kun hän haluaa osoittaa hänen mielestään vallitsevan Sibelius-kuvan ongelmalliseksi. Niinpä hän on kovin huolissaan muotoillessaan brittikollega Roger Parkerin suuhun näkemyksen, jonka mukaan ”arvostetut brittitutkijat vierastavat Sibeliusista ’kansan maun’ mukaisesti säveltäneenä taiteilijana, josta ei kannata välittää kun puhutaan vakavasti otettavasta taiteesta.” (S31). Kuka tämmöisestä ”kansan mausta” on puhunut, vai onko kyse siitä että jos Sibeliuksella on joitain populaareja kappaleita, ne laskevat välittömästi muka hänen mainettaan, ikään kuin suosio olisi esimerkki heti huonoudesta! Tämmöiset spekulatiot antavat aseita arroganteille muka-korkean maun vaalijoille, kun sen sijaan pitäisi vaalia ajatusta säveltäjän työn monipuolisuudesta, joka on pikemminkin tae kuin este näiden ”pääteosten” syntymiselle.

Tyypillistä Mäkelän väitekimaroille on se, ettei niitä vahvisteta sitaateilla, vaan annetaan sellainen vaikutelma että kaikki ymmärtäisivät ilman muuta Mäkelän väitteiden osuvuuden ja allekirjoittaisivat ne. Kun Mäkelä esittää, että Sibeliuksen ”musiikin karkeutta (jopa rumuutta) on nähty paitsi pianosonatiineissa ja neljännessä sinfoniassa” (S211), on pakko jälleen kysyä: kuka on nähnyt ja miten ihmeessä? Missä on sitaatti – sonatiinithan ovat neoklassisia tai klassistisia helmiä, joita mm. Glenn Gould ihaili (Gould 1988 [1977], 149–151), ja jotka olemassaolollaan liittyvät ajan trendeihin muilla sonatiinisäveltäjillä (Ravel, Reger, Busoni, Roussel jne.)! Entäs tämä: ”on alettu puhua Sibeliuksesta sisäänpäin kääntyneenä, sulkeutuneena, kuolemalle avoimena ihmisenä” (S222)? Mutta kuka, missä, milloin on puhunut? Kun aikalaistodistukset kertovat ihan muuta, kyse on lähinnä Mäkelän omasta fabrikoinnista. Mäkelän näkemys siitä, että Sibeliuksen musiikin taiteellis-käytännöllinen tulkinta olisi suomalaisjohtajien ja -solistien varassa (P14), on varsin yksipuolinen ja voi perustua vain siihen, että Mäkelä ei tunne Sibeliuksen orkesterimusiikin ja viulukonsertton levytys- ja esityshistoriaa: etenkin sinfoniat ja viulukonsertto kuuluvat 1900-luvun musiikin levyhistorian kärkiteoksiin Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa.

Yrittäessään vängällä viedä Sibelius-kuvaa haluamaansa suuntaan ja hosuessaan donquijoten lailla jokaiseen suuntaan, jossa hän näkee vihollisia ja vääriä käsityksiä, Mäkelän ajatuksenjuoksu on välillä käsittämättömän sekavaa. Esimerkiksi: hän sanoo ensin ihan mainiosti, että Sibeliuksen ”eteläisyyteen yhdistäminen poistaa epäseksuaalisuuden ja -kaupunkilaisuuden kliseen” (P28). Seuraavaksi hän toteaa, kuinka Sibeliuksen ”musiikillisen ilmaisuuden vitaliteetti (termi jo muuttunut seksuaalisuudesta vitaliteetiksi!) toteutuu muuallakin kuin tematiikaltaan ilmeisissä teoksissa (*Balettkohtaus, Kullervo, Metsänhaltijatar, Lemminkäinen, Kyllikki*)”, mikä on toki totta. Mutta kun Mäkelä sitten ehdottaa, ettei ”kuitenkaan seksuaalista kerrontaa vaan Sibeliuksen eleistön mukaansatempaavaa tarmoa (*Wucht*) pidä tarkata” (*achten soll*), hän on jo edennyt omasta ensiajatuksestaan kauaksi. Lopuksi Mäkelä siirtyy VI sinfoniaan, jonka ”pastoraalis-dionyysinen vitaliteetti jää kuulematta niiltä, jotka selvittävät ’doorista

sävellajia”, sillä ”he liikkuvat yksipuolisen ja positivistisen tutkimuskirjallisuuden reseptiohistorian varjossa” (P30–31)! Voi vain kysyä: miten ihmeessä jää kuulematta? Miten analyysi sulkee pois elämyksen? Mutta tämä on tyyppillistä dikotomisoivaa Mäkelää, jolle on olemassa aina vain yksi, hänen itsensä ehdottama vaihtoehto. Miten ihmeessä hän voi päättää tai määrätä, miten VI sinfoniaa pitää kuunnella? Palaamme myöhemmin lainausmerkkien käyttöön ”doorisen” käsitteen yhteydessä.

Sen lisäksi, että Mäkelä havaitsee kaikkialla vanhentuneita ja vääriä Sibeliuskäsityksiä ja -näkemysä, hän panee ne ainakin osin – toki vain vihjaamalla, ei suoraan sanomalla – tutkijakollegoidensa syyksi. Hänen mukaansa ”Sibeliuskirjallisuuden hämmäntävyydet (*Wirren*) ovat ymmärrettäviä, sillä alueellisista ja maailmanpoliittisista syistä tutkimuskirjallisuus ei ole voinut kehittyä arvopaassa akateemisessa tilassa” (P32). Mikähän tämä arvovapaa tila olisi, ketkä olisi kutsutut sitä luomaan ja mitä moinen tutkimus sitten pitäisi kenties sisällyttää – vai onko kyse yksinkertaisesti natsiajan kirjoituksista ja jos on, miksi Mäkelä ei sano sitä? Se olisi viisasta, sillä nyt langetetaan epäilyn varjo ties kenen yksittäisen tutkijan ja minkä hyvänsä tutkijasukupolven ylle, mikä tosin saattaa olla Mäkelän tarkoituskin.

Lisäksi Mäkelä onnistuu tuon tuosta olemaan eri mieltä itsensä kanssa! Vai mitä on sanottava siitä, kun hän ensin aivan hyväksyttävästi julistaa, että vain ”huolessa tulkitut faktat ja dokumentit voivat vähän muuttaa tilannetta”, – ja kun hän seuraavaksi kiirehtii kertomaan, ettei ”tokikaan ole välttämätöntä arvioida Sibeliuksen taiteilijuutta hänen kiehtovan kulttuuriympäristönsä avulla”? Miksi ei olisi, sillä ilman sitä syntyy Mäkelänkin toteama tulkintakonteksteihin liittyvä ”ongelma” (P32)? Samoin voi kysyä, miksi Mäkelä ensin haluaa yhdistää Sibeliuksen eurooppalaisen ajattelun merkkiniimiin (Strindberg, Swedenborg, Nietzsche jne.) ja sitten on ymmällään, kun Sibelius ei mennyt kenenkään leiriin eikä ottanut heitä muiden lailla esikuvikseen (P51)? Kai vaikutteita voi saada ja tutustua moniinkin ajattelusuuntauksiin omaksumatta niitä kokonaan tai seuraamatta jotain yhtä johtajaa?

Mäkelällä esiintyy myös ilmeisen tarkoituksenmukaisia väärinlukemisia, joita käsittelen lisää jatkossa, mutta alkuun yksi esimerkki. Kun Mäkelä selostaa Sibeliuksen oleskelua Berliinissä 1914, hän väittää, että Filharmonia-konsertin, jossa esitettiin Sibeliuksen viulukonsertto, ohella ”myös kaikki muut konsertit, joissa hän kävi, tuottivat hänelle pettymyksen” (P260). Myöhemmin Mäkelä lieventää hieman kantaansa, joten voi kysyä, miksi moinen väite? Jos lukee Sibeliuksen päiväkirjaotteita, syntyy aivan toinen kuva Sibeliuksen konserttikokemuksista: joidenkin keskinkertaisten sävellysten ohella hän kuuli paljon imponoivaa. Sibeliuksen mielestä Debussyn *L'isle joyeuse* sisälsi ”jotain suurta”; Schönbergin laulut tekivät häneen ”syvän vaikutuksen”; Mahlerin *Das klagende Lied* oli ”ihmeellinen sävellys”; Brahmsin laulukvartetit olivat ”poeettisia”; Straussin *Elektra* sai mainesanan ”nerokas”; Korngold oli Sibeliukselle ”nuori kotka”; Busoni piano- ja viulukonsertoissaan ”hyvä”, minkä lisäksi Sibelius kuuli kabareessa ”hyviä lauluja” (Dahlström, s. 183–185). Eli ei saldo aivan surkea ollut joidenkin pettymysten ohella, jotka Mäkelä kirjaa kyllä tarkasti. Onneksi

hän myöhemmin sentään käsittelee Sibeliuksen Schönberg-kantoja omassa alaluvussaan. Yrittäessään luoda Sibeliuksesta kuvan metodittomana säveltäjänä Mäkelä väittää tämän ”vähätelleen polyfoniaa”, koska Sibelius pakotti itsensä kontrapunktiharjoituksiin (P268/109). Ihan toista puhuu kuitenkin päiväkirja (3.2.1914): ”Sisimpäni: enemmän polyfoniaa ja keskittämistä.” (*Mitt inre: mera polyfoni och koncentration.*)! Kenties työlään, mutta itsekuria kehittäneen ja sikäli hyödyllisen kontrapunktikuurin onnistumisen merkkejä löytää sitä paitsi vaikkapa *Jokamiehestä* tai VI ja VII sinfoniasta, ja *Voces intima*e on jo aiempi esimerkki lineaarisen elementin keskeisyydestä Sibeliuksella!

Jotkin Mäkelän esittämät, Sibeliukseen sävelajatteluun liittyvät väitteet ovat varsin outoja. Mäkelän mukaan ”Sibeliuksen tapa muotoilla poikkeaa tavanomaisesta käytännöstä” (P170). Miten näin voi sanoa: ensin pitäisi määritellä tavanomainen käytäntö ja sitten verrata siihen Sibeliusta? Jos opiskelija kirjoittaisi opinnäytetyössään moisen lauseen, ohjaajan punakynä viuhuisi varmasti! Lisäksi Mäkelä tuntuu tietävän täsmälleen, mitä Sibelius ajatteli, sillä hän pistää säveltäjän suuhun käsittämättömiä väitteitä: ”Sibeliuksen maksiimeihin kuuluu, että muodonta ei saa menestyä irrationaalisen ilmaisuvoiman kustannuksella” (P170). Mistähän tämäkin on otettu – lähdeviitettä ei ole näinkään painavan väitteen kohdalla! – ja mitä lauseen totuusarvosta pitäisi ajatella?

Puhumaton melankolikko?

Mäkelä peräänkuuluttaa ”todellista elämäkuvaa (*das wahre 'Lebensbild'*) Sibelius-biografiikan haasteena” (P74) – kuinkahan moni kirjoittaja muuten Schenkerin jälkeen on käyttänyt estotta moista ”toden/oikean” käsitettä ”*das wahre ['Lebensbild']*”? Mitä Mäkelä tarjoaa sitten aiemman, ilmeisesti virheellisenä pitämänsä Sibelius-kuvan tilalle? Sibeliuksen persoonasta Mäkelä piirtää yksipuolisen kuvan, jota on vaikea tunnistaa. Hänen mielestään Sibelius oli melankolikko, ilmeisesti koska hän laiminlöi ”tanssin ja urheilun”; Mäkelä epäilee Sibeliuksen uineenkin vain ”sulautuakseen veteen, kuolemanpelkoa ruokkivaan elementtiin” (S228). Ja kuitenkin Sibelius oli nuorena innokas metsästäjä ja keski-ikäisen säveltäjän päiväkirja on täynnä merkintöjä ”hihtänyt ihanasti”, ”uinut ihanasti”! Voi kysyä, olisiko säveltäjämme elänyt yhtä pitkään ilman hyvää fyysistä pohjakuntoa, joka kesti monen päivät viffit? Kun Mäkelä pohtii Sibeliuksen maskuliinisuutta (S239–), jostain syystä hän ei viittaa amerikkalaiseen keskusteluun ja Sibelius-reseptioon, jossa maskuliinisuudella oli keskeinen rooli (Goss 1995, 26–37).

Mäkelän mukaan nuori Sibelius menetti ”jo varhain konkreetin ymmärtämisen ja oli uneksiija” (P99), ja Mäkelä maalaakin kuvaa puhumattomasta ja epä-älyllisestä Sibeliuksesta. Yksi hänen argumenttinsa on se, että ”Sibelius ei kokenut koulussa kansallis-idealista ilmestystä”! (P48) Mäkelälle ei kelpaa se, että Sibelius tunnusti A. O. Väisäselle saaneensa jo kouluaikana vahvoja vaikutelmia suomalaisesta folkloresta, etenkin Kullervo-legendasta (Väisänen 1921,

77), eikä se, että nuoruuden laaja runoharrastus (Lenngren, Tegnér, Atterbom, Runeberg, Topelius, Rydberg) (Ekman 1956, 27), liittyneenä Runebergin haudalla käyntiin 11-vuotiaana, saivat hänet kuvittelemaan, kuinka ”jotain kansallisorunoilijan sielusta siirtyi häneen itseensä” (Sirén 2000, 34). Keskittyessään *Symposium*-maalaukseen Mäkelä vetää aika pitkälle meneviä johtopäätöksiä: ”Sibeliuksen puuttuva valmius pohtia ajankohtaisia kysymyksiä on ilmeinen” (P126). Edelleen: ”kaikissa Symposiumin versioissa Sibelius on hiljainen vieras, jota tuskin koskettavat kollegoiden verbaalit kehitelmät” (P128). Nämä väitteet ovat vastoin sitä, mitä tiedämme Sibeliuksen fantastisesta puheliaisuudesta ja assosiaatiokykyjen rikkaudesta, josta monet aikalaiskommentit todistavat (ks. esim. Sirén 2000, 55–56). Kehitelmä on siis Mäkelän ihka oma ja outo. Sitä vastaan puhuu Mäkelänkin lainaama Sibeliuksen päiväkirjasitaatti (15.9.1911): ”Kun olen Erikin [= Eero Järnefeltin] kanssa, puhun liian paljon. Purkaudun ja harrastan filosofiaa ja fantasiaa.”

Intuitiivinen säveltäjä?

Mäkelä rakentaa myös säveltäjä-Sibeliuksen kuvaa varsin eriskummallisesti. Ensinnäkin hän väittää, etteivät Gallén, Kajanus, Goldmark, Wegelius, Becker tai Fuchs – ei siis kukaan opettaja, tuttu tai ystävä näytellyt olennaista osaa Sibeliuksen kehityksessä (P31). Tähän voinee vastata: miten Mäkelä voi tietää sen ja kuitata asian väitteellä analysoimatta asiaa tapauskohtaisesti, sillä totta kai voi väittää yhtä hyvin päinvastaista ja osoittaa vaikkapa Goldmarkin merkityksen – mikä ei riipu saatujen oppituntien määrästä, vaan laadusta! (Murtomäki 2001, 125–127.) Kai sentään Gallénin fantastinen, värikäs taide ja Sibeliukselle rinnakkaiset *Kalevala*-aiheet, Kajanuksen *Aino* kalevalaisen aiheen suhteen, Goldmarkin musiikki (viulukonsertto), orkestraatiotaide (*Saaban kuningatar*, *Sakuntala* jne.) ja teemakäsitys, joka edusti aitoa Brahms-traditiota, Wegeliuksen uussaksalaisuus, Sibeliuksen kontrapunktiopinnot Beckerin johdolla sekä Fuchsien klassisuus jotain merkitsivät siinä vaikutteiden moninaisuudessa, josta Sibelius nousi lopulta itsenään esille? Toisaalta Larin Parasken ja Pedri SHEMEIKAN vaikutus on dokumentoitua – mutta tätä näkökohtaa Mäkelä vähättelee ideologias-taan käsin määrätietoisesti kaikista lähteistä välittämättä (S- ja P-kirjojen lisäksi marraskuun 2007 konferenssiesitelmässä Pariisissa).

Mäkelällä on Sibeliuksen säveltäjäyyden suhteen osin hyviäkin ideoita, esimerkiksi kun hän löytää Sibeliuksesta seuraavia ”ajanhenkeä” heijastavia piirteitä: ”identiteetin ajalle tyypillinen jakautuminen, tiivis suhde luontoon, kielijärjestelmän perustava kritiikki, kuvitellun tilan ensisijaisuus, synestesia, antimaterialismi” (P157). Tosin perään Mäkelä toteaa, ettei näiden piirteiden osoittaminen Sibeliuksella vie lähemmäksi hänen olemustaan, ”jolleivät ne sivua populaareja esikuvia” (P157), mikä ehtona on kummallinen. Vähän myöhemmin voimme lukea, kuinka ”Sibelius uskoi luonnon ja sivilisaation synteisiin”, mutta että ta-voitteiden kanssa tuli hankaluuksia. Mäkelän mukaan moni Sibeliuksen teos jäi

kesken: ”Sibelius joutui toteamaan, että tavoitteet eivät olleet saavutettavissa opetetulla käsityötaidolla tai sillä, jonka hän pystyi omaksumaan” (P166); Mäkelän mielestä tämä selittäisi Sibeliuksen originaalien teosten ohella ”suurten projektien epäonnistumisen, kuten VIII sinfonian tapauksessa” (P166). Kysymyksessä on jälleen kyllä Mäkelän ihka oma konstruktio, omituinen sommitelma säveltäjästä, joka ”oli varma taiteessaan” ja ”löysi itseään yhä enemmän”, kuten hän uskoi päiväkirjalleen. Kysymys siitä, että Sibelius olisi jotenkin ”epäonnistunut” projekteissaan, liittyy paljon laajempaan kontekstiin, jota käsittelen seuraavaksi.

Metodin puuttuminen

Tomi Mäkelän eräs selityspenuste hänen olettamiinsa Sibeliuksen sävellystyön ”vaikeuksille” on varsin saksalaismodernistinen; tosin ”vaikeuksien” ei tarvitse olla ongelma lainkaan, sillä usein kyse on suorastaan uusiutumisen ehdoista. Jos Mäkelän mukaan Sibeliukselle ”inspiraatio oli tärkeämpi kuin satsi- ja sävellysopettajien ja oppimestarien panos” (P68), tätä voi käsitellä monelta puolelta. Ensinnäkin: mistä Mäkelä voi tietää tämän ja kuka voi tietää missä prosenttisuhteissa koettu ja opittu vaikuttavat luomistyöhön? mitä tällainen väite hyödyttää? kenestä muusta säveltäjästä voi väittää samaa jne.? Sitä paitsi muut säveltäjät toimivat taatusti inspiraation lähteinä Sibeliukselle – ei kai Mäkelä tarkoita, että Sibelius loi tyhjästä? Mäkelä jatkaa: Sibeliukselle on tyypillistä ”fantasiapainotteinen työtapa, johon liittyvä tunnelmat, kävelyt, sää – ei työpöytä, paperi, kynä” (P70). Mistä Mäkelä tämän tietää ja onko moinen dikotomisointi, jota Mäkelä harrastaa kaikkialla, ylipäättään mielekäästä? Voinee yhtä hyvin ajatella, että kävelyillä ajatellaan musiikkia, taotaan sitä mielessä, kunnes pöydän ääressä aiemmin ajateltu kirjoitetaan luonnoksiksi ja partituureiksi; sitä paitsi myös Beethoven kuten moni muukin käveli mielellään eikä sitä käsittääkseen lueta heille viaksi! Jos Sibeliuksen yli 10 000 säilynyttä luonnosarkkia ja 600–700 sävellystä sekä kyky työskennellä lähes joka yö viikosta, jopa kuukaudesta toiseen yhtäjaksoisesti Ainolassa arkipäivän ongelmista riippumatta ei ole merkki työskentelyn kurinalaisuudesta, niin mikä sitten? Kun Mäkelän käsityksen mukaan ”kielioppi, sanavarasto ja idiomatiikka [– –] vaikeuttivat hänen inspiraationsa esteetöntä lentoa” (P90) – voi vain kysyä, mistä hän tietää näin tarkkaan, mitä säveltäjä Sibeliuksen työpajassa tapahtui, sillä Sibelius ei kertonut tai halunnut kertoa sitä muille.

Mäkelän väitteiden takana onkin vielä jotain ihan muuta: häntä selvästikin häiritsee adornolaisittain se (P89), ettei Sibelius ollut musiikinteoreetikko ja metodin esittelijä, jolloin hänet olisi helpompi tehdä tykö saksalaisille musikologeille. Mutta mitä väliä sillä on? Jos eräät, mutteivät suinkaan kaikki, saksalaissäveltäjät ovatkin julkituoneet metodinsa, eivät niin ole tehneet kuitenkaan kovin monet muut säveltäjät, eivät ranskalaiset (vasta Messiaen), eivät italialaiset (Russolo toki) eivätkä venäläiset (Rimski hieman), sillä säveltäjän päätyö on säveltää eikä teore-

tisointi tee häntä sen paremmaksi. Ei Schönberg ole hyvä säveltäjä teorioidensa vuoksi, vaan siksi, että hän kuitenkin sävelsi hyvää musiikkia – ei teoretisointi tai sen puute ole merkki älykkyydestä tai sen puutteesta. Ennen kaikkea: sävellysmetodi voi ilmetä musiikissa, kuten Sibeliuksen tapauksessa on asianlaita.

Professori Mäkelä, joka tuntuu suorastaan ottavan Sibeliuksen alter egon roolin ja haluaa meidän uskovan, että Sibelius olisi ajatellut juuri sillä tavoin kuin Mäkelä itse ajattelee, julistaa, ettei Sibelius ”halunnut kehittää mitään musiikkijärjestelmää, uutta sääntökokoelmaa tai uutta tekniikkaa, hän kokeili pikemminkin yksityistapauksilla” (P90). Mutta Sibelius ei selittänyt säveltämistään Mäkelän toivomalla ”systemaattisella verbalisoinnilla” – vaan tuotannolla, josta voi löytää kehittyvän metodin ja musiikkikielen muuntumisen, jos haluaa seurata musiikkia ja etsiä siitä vastauksia metodin olemassaoloon! Ei kai metodin eksplikointi voi olla ainut tapa säveltää ”ajanmukaisesti”! Kun Mäkelä väittää, että Sibeliuksen taide ”taide tähtäsi irrationaaliseen” (P91), ollaan lähellä asioiden sekoittamista: musiikkia ei voi tietenkään sanoin selittää, se on musiikkia eli siinä mielessä ”irrationaalista” totta kai, mutta ei se tarkoita samalla sitä, että työskentelyä olisi leimannut ilmaan sohiminen. Yhtä kaikki Mäkelän mukaan ”puhdas musiikillinen ilmaisu ja kirjallistamisen [luomien] normikehysten puuttuminen uhkasivat muodostua ratkaisemattomaksi ongelmaksi” (P91). Sibeliuksen musiikkia vähän enemmän tunteva voi väittää päinvastoin ja perustellusti, että Sibeliuksella oli kyllä hänen kehittämänsä kehykset työlleen eikä säveltämisessä ollut perustavaa ongelmaa, sillä 1920-luvulla syntyi vahvoja ja originaaleja teoksia aina 1929 asti, mutta että ajan modernistisin ajattelu Saksassa – ei Ranskassa (Roussel, Honegger, Milhaud etc.) – kulki tuolloin häntä vastaan edistysoptimismin ollessa vallalla, joten VIII sinfonia kariutui, mutta ei välttämättä sisäisistä syistä. Kun Mäkelä samalla väittää, että ”pyrkimys erityiseen luonnonläheisyyteen ja sopusointuun elementtien kanssa sivilisaation ilmentämisen sijaan jäi utooppiseksi” (P91), voidaan yhtä hyvin vasta-argumentoida: Sibeliuksen viimeiset opukset, VI sinfonia, *Tapiola*, *Myrsky*-musiikki sekä piano- ja viuluopukset 114–116 ovat hienoja dokumentteja ja vakuuttavia esimerkkejä siitä, kuinka oli mahdollista saavuttaa sivilisaation ja luonnon yhteys musiikissa! Jos Sibelius tunnusti, että ”voin tuottaa vain musiikissa” (P93/23), miksi tämä pitää kääntää Sibeliusta vastaan – pikemminkin Luojan kiitos näin oli, sillä mitä hän olisi voittanut teorialla paitsi saksalaisen taputuskuoron?

Totta kai epäverbaaliseen ja intuitiiviseen Sibeliukseen uskova Mäkelä vähättelee Sibeliuksen kahta ”fragmenttia”, jotka eivät ole siis ”kirjallisia töitä” Mäkelän mukaan (P93): raporttia kesän 1892 opintomatkalta Karjalasta sekä vuoden 1896 koeluentoa. Mutta eivät ne tietenkään edusta mitään tieteenharjoitusta, vaan ovat dokumentteja Sibeliuksen elävästä suhteesta kansanmusiikkiin; kirjoitusten painoarvo on niiden credo-luonteessa, säveltäjän ajattelun heijastamisessa ja tulevan kehityksen ennakoinnissa. Lopultakin väite siitä, ettei Sibeliuksella ”ollut metodia, jota hän olisi voinut ja halunnut selittää muille” (P96), on tosi vain osin: hänellä oli metodi musiikissa, muttei hän halunnut selittää sitä yhtä vähän kuin sävellyksiäänkään, sillä se oli hänelle vastenmielistä – eikä hän etenkään halunnut tuputtaa löytämänsä tietä oppilaille epigonien tuottamisen pelossa.

Sibeliuksen puutteet ammattilaisena Mäkelän mukaan

Eräs Tomi Mäkelän käsittämättömiä väitteitä on Sibeliukselta muka puuttuva säveltäjän ammattitaito, mikä on todella vaarallinen syytös, sillä sen omaksuminen totuutena etenee helposti, kuten on voitu jo havaita saksalaisten nuorempien Sibelius-tutkijoiden Mäkelän herkullisen väitteen toistamisesta. Mäkelän mukaan Sibelius ”kärsi siitä, etteivät hänen käsityöaitonsa musiikissa aina riittäneet”, koska hän ”vielä 40-vuotiaana pohti kontrapunktiopintojen jatkamista” (S42). Kylläpä Mäkelä vähän tietää säveltäjien musiikkikielen kehityksestä ja musiikinhistoriasta! Jos säveltäjä kokee tarvetta äkserata ja harrastaa ”aivovoimistelua”, sekö on jokin ongelma? Beethovenin voi sanoa hallinneen fuugatekniikan vasta keskikaudellaan (*Eroica*-sinfonia ja -variaatiot), vaikka oli nuoresta pitäen soittanut päivittäin Bachia. Verdi kirjoitti joka päivä fuugan, vaikka sitä ei heti arvaa. Sibeliuksen tapauksessa toinen asia on se, ettei kontrapunkti ollut enää 1900-luvulla samassa mielessä sävellystekniikkaa kuin se oli ollut 1600–1800-luvuilla. Lisäksi Mäkelä tietää, ettei ”Sibelius koskaan oppinut työskentelemään kurinalaisesti” (S42). Pitäisikö säveltäminen aloittaa aamuseitsemältä, jotta olisi oikeasti kurinalainen säveltäjä saksalaismittapuiden mukaan – eikö iltaseitsemän käy yhtä hyvin? Sitä paitsi säveltäjä, jolla on Sibeliuksen laajuinen ja tasoinen tuotanto, ei ole inspiraation varassa pähkäilevä amatööri vaan vahva ammattilainen!

Kun Mäkelä esittää lisäksi, ettei ”Sibelius kyennyt suvereenisti instrumenttoimaan” (P240), tähän ei voi muuta kuin todeta, ettei tämä ole ensinkään väitetason vaan pohdiskelun ja analyysin tason asia, joita Mäkelä karttaa kuin ruttoa. Mäkelän väite tarkoittaa aukaistuna sitä, ettei Sibelius olisi osannut käyttää soittimia niiden soittotekniikan ja rekistereiden suhteen oikein ja/tai että hän ei osannut yhdistellä niitä riittävän taidokkaasti haluamansa orkestrisoinnin saavuttamiseksi! Luulisin monen ammattilaisen vastaavan Mäkelälle: Sibelius instrumentoi niin kuin hänen oma musiikkinsa pitikin instrumentoida! Lisäksi monien suomalaisten, englantilaisten ja ranskalaisten nykysäveltäjien Sibeliuksen orkesterinkäytön ihastelu voidaan panna Mäkelän käsittämätöntä lausahdusta vastaan. Ei tämmöisten ’totuuksien laukominen’ ole musikologiaa, ei suomalaista eikä saksalaista, vaan joutavaa ammuskelua ilmaan! Kyllä se on professori Mäkelä, jonka on tässä asiassa kyettävä kertomaan, mitkä ovat Sibeliuksen orkesterinkäytön ongelmat – eikä vastaukseksi kelpaa se, että hänen orkesterinsa ei soi niin hedonisesti kuin Straussin orkesteritaide!

Kun Sibelius oli jollain alustavalla tasolla ehdolla Rochesterin ja Wienin sävellysprofessuureihin, näistä tilanteistakin kaiken rohkeasti uudelleenarvioiva Mäkelä löytää huomattavasti leukailtavaa. Jos Becker tarkasti Sibeliuksen kontrapunkti-tehtävät ilman pianoa – aivan normaalia näillä tunneilla, mitä Mäkelä ei tunnu tietävän – koska Sibelius ei kyennyt muka soittamaan pianoa, Sibelius olisi luopunut nimenomaan ja yksin tästä syystä Rochesterin professuurista (P191/107). Tämä oli varmaan yksi syy, mutta lisäksi Sibelius luettelee muiksi syiksi englannin kielen, Amerikan korkean elinkustannustason, asemansa koti-

maassa *poeta laureatana* sekä haluttomuutensa opettaa (Dahlström 2005, 472). Mäkelä arvelee, että koska Sibeliuksen persoonallisuutta ”hallitsivat kirjallisten muotoilujen ja loogis-didaktisten rakennelmien sijaan näkemykset ja visiot, hän ei olisi sopinut säännöllisen lukujärjestyksen kehyksiin” (P98). Varmaan on niin, mutta kun hän ottaa todistusaineistoksi Sibeliuksen oppilaan Viljo Mikkolan, joka kertoo Sibeliuksen sanoneen, että ”pitää tutkia ja analysoida suuria mestareita ja kuunnella hyvää musiikkia” (P98/58), Mäkelä iskee kirveensä kiveen. Parempaa opiskelumetodia saa hakea, ja esimerkiksi Sibelius-Akatemian tämän hetkinen teorian- ja sävellyksenopetus perustuu juuri tälle Sibeliuksen ihanteellisenä pitämälle lähestymistavalle!

Kielikysymys

Tomi Mäkelä tekee suuren numeron Sibeliuksen aikaan liittyvästä kielikysymyksestä ja monikielisyudesta. Hänelle tuntuu olevan mahdollon ajatella, että Suomessa olisi ollut tuohon aikaan – kuten nykyäänkin – kaksi kieltä, jotka elivät rinnakkain joistakin provokaatioista ja äkkijyrkistä kannanotoista (mm. Klemetti) huolimatta. Mäkelä kehittää teorian siitä, että Sibeliuksen ruotsalainen syntyperä olisi ollut ”avoimessa konfliktissa” koulun suomalaisen sosialisatiion ja Ainon suomalaisuuden kanssa (P29). Mutta mutta: Sibelius rakasti suomenkieltä, puhui ja kirjoittikin sitä, tuli toimeen täysin sillä. Sitä paitsi, vaikka sivistyneistömme jäsenet olivat aluksi pääosin ruotsinkielisiä (Runeberg, Snellman, Topelius jne.), ei se estänyt heitä luomasta suomalaisuuden kansallista perustaa, kunnes suomesta tuli 1900-luvun vaihteessa suorastaan sivistyneistön projekti. Totta kai Sibeliuksen äidinkieli oli ruotsi, mutta hän osasi suomea hyvin ja lienee ollut kaksikielinen nykyaikaisin kriteerein. Mäkelä epäilee, että Hämeenlinnan ”kimnaasin suomenopetus” olisi ollut huonoa (P49), koska Sibelius kirjoitti Ainolle Wienistä: ”Luen innokkaasti Kalevalaa ja ymmärrän suomea jo paljon paremmin”. Tähän voi vastata, että ensinnäkin Sibelius kävi suomenkielistä koulua, ei saanut vain suomen opetusta suomentunneilla; toiseksi *Kalevala* ei liene sitä helpointa suomalaista kirjallisuutta. Ei saksan ylioppilastutkinnollakaan täysin selviä alkukielisestä *Nibelunginlaulusta* tai *Parzivalista*!

Mäkelä epäilee muutenkin Sibeliuksen kielitaitoja ja väittää, että ”sekä suomi että saksa jäivät vieraiksi” (S41) ja että hän ”osasi kohtalaisen hyvin paitsi suomea myös saksaa, latinaa ja kreikkaa” (S8). Tämä on ilmiselvää vähättelelyä: jos Mäkelä on löytänyt Sibeliukselta jonkin saksan kielivirheen, ei se voi mitätöidä Sibeliuksen ilmeisiä valmiuksia kommunikoida täysin sujuvasti saksalaiskollegoiden ja -kustantajan kanssa. Totta kai vieras kieli on aina vieras kieli, mutta jos Sibeliuksen saksa julistetaan vain ”kohtalaisen hyväksi”, millä tasolla sen hallinta onkaan myöhemmillä suomalaisilla! Eräs asia, jota Mäkelä ei periaatesyistä voi hyväksyä, on se, että Sibelius olisi voinut osata venäjää. Hänen kieliluettelostaan puuttuu säännönmukaisesti venäjä, minkä lisäksi Mäkelä tietää, ”ettei Sibelius voinut kommunikoida venäjäksi” (P393/117). Miksi ihmeessä

hän ei olisi osannut sitä jossain määrin: hän opiskeli venäjää koulussa (Goss, 18–19), minkä lisäksi Hämeenlinnassa ja pääkaupungissa saattoi kuulla runsaasti venäjää vähintään 1918 asti. Sibeliuksella ei ehkä ollut sujuvaa venäjääntaitoa, kenties kuitenkin auttava sellainen, mutta miten Mäkelä voi tietää asian muita paremmin ja torjua venäjän osaamisen niin kategorisesti (P393/117)? Sitä paitsi 1890–1900-luvuilla Sibelius kuuli – ja kenties puhuikin – paljon venäjää Lohjalla, jossa Elisabeth Järnefeltin Olga-sisko sekä Mikael- ja Kostja-veljet viettivät keskiään yhtä aikaa Sibeliusten kanssa!

Luonto Sibeliuksen musiikissa

Mäkelä on siinä oikeassa, kun hän vaatii, että säveltäjän luontosuhteesta täytyy pystyä puhumaan eritellysti ja vailla yleistyksiä. Niinpä olisikin hienoa, jos Mäkelä olisi ryhtynyt analysoimaan niitä mahdollisuuksia ja mahdottomuuksia, joita asiaan sisältyy, ja esitellyt perustellun näkemyksen siitä, miten ”luonto soi” Sibeliuksella, tai sitten rajannut ”luonnon” läsnäoloa ja lopulta esitellyt tapauksia ja tilanteita, joista ”luontoa” on turha etsiä. Sinänsä luonto-tematiikan runsas käsittely Mäkelällä on tärkeä ryhtymys, joskin asia on esteettiseltä ja historialliselta kannalta niin kompleksi, että sitä ei voi liki mainkaan tyhjentävästi käsitellä vain Sibeliuskirjan yhteydessä. Jos Sibeliusa aiemmassa musiikinhistoriassa 1600–1800-luvuilla luonto on läsnä varsin monin tavoin, niin 1900-luvun modernistiselle ajattelulle romantiikan luontokäsitys saattoi olla jo torjunnan kohde.

Ei ole vaikea arvata, että Mäkelän luontonäkemyksen taustalla kurkkii Adorno, joka jo kuulussa vuoden 1938 arviossaan ilkkuu Sibelius-reseptiota, siinä kun Adornon mukaan toivotetaan Luonnon kaikkivoipaisuutta – ”Es ist alles Natur! (Se on kaikki Luontoa!). Lisäksi Adorno naureskelee ”Pohjoisen syvällisyyden” kustannuksella, joka hänen mielestään merkitsee ”promiskuiteettia pimeässä” ja ”impotenssin askeesia” (Adorno 2006 [1938], 39). Samoilla linjoilla liikkuu Mäkelä, joka valistaa meitä siitä, että ”Sibeliuksen sädekehä liittyi ainakin osittain paitsi aikalaisten oletukseen Luonnon ainaisesta läsnäolosta suomalaissäveltäjän musiikissa myös myyttiin Pohjolasta.” (S100–101). Kenties näin oli 1920–40-luvuilla, kenties tämä jatkuu vielä 2000-luvun Saksassa, mutta entä sitten? Toivotaan, että Mäkelän kirja onnistuu tekemään lopun kaikista Sibeliukseen liitetyistä Pohjola- ja luonto-assosiaatioista! Mutta ei kai kukaan musiikinhistoriaa ja eurooppalaista kulttuuria vähänkin laajemmin tunteva henkilö enää noin voi ajatella, muutoinhan kliseemäisyys olisi toivoton kierre. Tokihan Sibeliuksesta löydettiin muutakin aikanaan, esimerkiksi IV sinfoniasta ”kubismia” (Sirén 2000, 317). Toisaalta olisi outoa, jos Debussyä löydettäisiin pohjoisuutta ranskalaisen tai romaanis-välimerellisyyden sijaan, samoin kai, jos Sibeliusa pidettäisiin ranskalaisuuden advokaattina ensisijaisesti – eli kyllähän maantiede jotain merkitsee!

Kun Mäkelä menee pidemmälle ja esittää, että ”luontoassosiaatiot tekevät säveltäjän persoonallisuuden ytimeä likipitään käsittämättömän” (P71),

tätä on vaikea ymmärtää ja hyväksyä. Miksi eivät luontoassosiaatiot voisi olla osa Sibeliuksen kokemusta – eiväthän ne estä muualla kuin Mäkelän ajattelussa muunlaisten assosiaatioiden yhtäaikaista olemista. Pitäisikö Mäkelän mukaan luontoassosiaatiot siis kieltää ja pitäisikö Sibeliuksen musiikin vastaanotolle luoda normit? Jos pystymme 1700–1800-lukujen musiikissa tunnistamaan mitä moninaisimpia luontoilmiöitä tai niiden tyylliteltyjä jäänteitä – topoksia, karaktereita – miksi ihmeessä ei vielä 1900-luvun musiikissa luonto eri funktioissa voisi olla yhä läsnä; tarvitsemme vain instrumentteja eli analyysikategorioita niiden paikallistamiseen. Miksi emme voisi varata Sibeliukselle mahdollisuutta – hänen musiikkinsa muiden ulottuvuuksien ja vaikutustapojen ohella – olla olemassa myös luonnon peilinä ja aidon luontosuhteen ilmentäjänä, vaikka Mäkelä ei siihen uskokaan tai halua semmoisen olemassaolon mahdollisuutta hyväksyä?

Voi kuvitella, kuinka Mäkelällä olisi juuttunut aamutee kurkkuun, jos hän olisi lukenut israelilaisyntyisen kosmopoliitin ja kapellimestari Eliahu Inbalin (1936–), joka kehtasi toimia korkeimman tiedon työssijassa Saksan ytimessä, Frankfurtin Radio-orkesterin johtajana (1974–90), haastattelun *Helsingin Sanomista* (20.1.1994). Inbal tilittää siinä seuraavasti: ”Sibeliuksen teokset ovat ekologista musiikkia: ihminen on sopusoinnussa luonnon, metsien ja järvien kanssa. Se on unelmien ja toivon musiikkia. Se puhuttelee nuoria ihmisiä, jotka etsivät ratkaisuita maailman ongelmiin ja uutta yhteisöllisyyden tunnetta.” (Murtomäki 2000 [1998], 38). Mitä ihmettä: taas uusi Sibeliuksen ”väärinymmärtäjä” – kyllä Mäkelällä töitä riittää, kun hän haluaa riisua Sibeliuksen musiikista positiivisen viestin ja uuden aktualisuuden mahdollisuuden! Voi vain kysyä: miksi? Sibeliuksen natsisympatiseeraajien syntien vuoksiko? Onko siihen yhä tarvetta?

On aivan loogista, kun Mäkelä tietää, että ”Sibeliuksen muuttolintuharrastusta on ylitulkittu” (P105), vaikka Sibelius useaan otteeseen puhuu linnuista päiväkirjassaan ja nostaa ne jopa kaiken muun, musiikinkin ylitse. Linnut merkitsivät Sibeliukselle tuottamansa äänimaailman lisäksi paljon muutakin: ne symboloivat elämää ja kuolemaa ja toivat viestejä Sibeliuksen rakastamasta ja Mäkelänkin korostamasta eteläisyydestä. Mäkelän dikotomioiden tarve on valtava: hänen mielestään Sibeliuksen Berliinin- ja Pariisin-matkat ”osoittavat, että hänen suhteensa maalaisympäristöön oli vähintäänkin ambivalentti ja labiili” (P105). Miksi taas tämä joko–tai-asettelu? Eikö säveltäjä voi viihtyä sekä Tuusulassa että Tuuleries’ssä? Lisää dikotomioita: Mäkelän mielestä Sibeliuksen ”ei-kaupunkimainen pohjoinen luonnonkokemus ei sisällä analyttistä luonnon-tarkastelua ja floran ja faunan tutkimista” (P109) ja Sibeliukselle ”ympäristön tieteellinen lähestyminen ja pyrkimys objektiivisuuteen oli vierasta” (P112). Kuitenkin Mäkelä itsekin tietää Sibeliuksen kasvi- ja perhosharrastukset kokonaisuutena, joten moinen väite hämmästyttää kovin; lisäksi kouluaikana Sibelius ”loisti luonnontiedon oppitunneilla” sekä oli Walter von Konowin mukaan ”kasvi- ja eläinopinopettajamme suuri suosikki” (Ekman 1956: 31). Moisen harastaneisuuden ohelle voi ottaa toki aiheen tasolla myös Sibeliuksen laulu- ja pianomusiikin ”kukka”- ja ”puusarjat”, vaativampina luontosuhteen ilmentymi-

nä *Aallottaret*, *Tapiolan* ja miksei *Myrsky*-alkusoitonkin. Toinen asia on se, tarvitseeko taiteilija luonnontieteellistä lähestymistä luontoon ja empiiristen mittausten tekemistä ollakseen hieno, luonnosta inspiroitava taiteilija. Sibeliukselta ei varmasti puuttunut kykyä luonnon tarkkailuun, mutta olennaista lienee luonnon monentasoinen ja varmasti usein vaikeasti todennettava suodattuminen musiikin ilmaisuun ja piirteistöön. Näiden Mäkelän väitteiden jälkeen hänen kaikki Pascal-, Descartes-, Rousseau- ja Lacan-pohdintansa liittyen Sibeliuksen luontosuhteeseen tuntuvat vain tyhjänpäiväiseltä viisastelulta, etenkin kun Mäkelän loppusaldo on täysin epäuskottava, kun hän puhuu Sibeliuksen ”epätavasta mahdollisuuden edessä saada aikaan/muovata (*gestalten*) orgaaninen ratkaisu ideaalista, taiteesta luontona” (P166).

Sibelius, myytit ja narraatio

Eräs hieno Mäkelän oivallus on, että Sibeliuksen ”luontosuhteesta puuttuu symbolisointi, ritualisointi ja mytologisointi. Kollektiivisuus toistona ja kiinnittymisenä oli hänelle vierasta. [– –] Elementaarinen, ei rituaalinen hallitsi häntä. Ritualisointi olisi merkinnyt dramatisointia ja verbalisointia. Juuri nämä kategoriat eivät vastanneet hänen habitustaan.” (P108–109). Silti voinee asettaa kysymyksen, tarvitseeko näiden kategorioiden esiintymiseen – tai esiintymättömyyteen – suhtautua tiukkailmeisen torjuvasti? Totta kai elementaarinen on Sibeliuksella keskeisen tärkeää, mutta eikö esimerkiksi toistuva joutsen-aiheisto kuulu symboliikan piiriin ja eivätkö *Skogsrået* ja muut seksuaalisesti värityneet teokset ole symbolisia kertomuksia miehen viettimaailmasta? Eikö *Luonnottaressa* ole mytologista dramatiikkaa ja eivätkö *Kalevala*-kauden sävellykset 1890-luvulla vedonneet kollektiiviseen mytologiseen tietoisuuteen? Jos lukee huolella Furu-hjelmiä, oman ajan tällaisesta reseptiosta saa hyvän ja uskottavan käsityksen, mutta ilmeisesti Furuhjelmin käsitys ”mytologis-arkaisesta” piirteistöstä Sibeliuksen varhaistuotannossa edustaa Mäkelälle vanhentunutta ajattelua (Furu-hjelm 1916, 63, 134–139).

Kun Mäkelä esittää, että Sibeliuksen suhteen ”myytin ja mytologian painoarvoa on liioiteltu eivätkä ne muodosta vastamaailmaa, sillä ne ovat itse kulttuurin hedelmiä” (P72), niin väite on käsittämätön. Eihän myyttiä länsimaisa ole muuta kuin kulttuurin tuotteena, sen synnyn selityksenä sekä syvänä pohjatietoisuutena! Jos ”vain puheeton, elementaarinen luonto on aito vaihtoehto” Mäkelälle (P72), niin sopii muistaa, että Sibelius saattoi tutustua vielä eläviin yhteisöihin ja yhteiskuntamuodostumiin, joilla ei ollut kirjoitettua vaan oraalista myyttistä runotta. Mäkelän mielestä ”tärkeämpiä kuin tarinat olivat Sibeliukselle poeettiset ideat ja viittaukset/vihjaukset (*Andeutungen*), ei rakennettu kertomus kauniissa soinneissa, vaan poeettisen musiikillinen muotoilu oli hänen tehtävänsä” (P73). Tämäkin on totta, mutta Furu-hjelmiä lukemalla voi päästä aivan vastakkaiseen tulkintaan. Sitä paitsi onhan Sibelius strukturoinut erinäisiä sävelkertomuksiaan myyttisen rakenteen mukaisesti: etenkin *Sadun*

ja *Metsänhaltijattaren*, jotka päättyvät negaatioon, sekä *Lemminkäis*-legendat, joiden strukturalistinen kerronta on edellisille vastakkainen ja vie positiiviseen loppuratkaisuun. Mäkelällä on negatiivinen asenne suhteessa mytologisuuteen, sillä hän puhuu ”oletettavasti mytologisen alkuperäisyysansasta, jonka läpi [Sibelius] katsoi kriittisesti” (P161). Moisella väitteellä ei kuitenkaan tehdä tyhjäksi mytologiaan pohjautuvan strukturalismin ja narratologian saavutuksia, sen kumminkin kuin Furuahjelmien osuvia määrittelyitä Sibeliuksen ”realistis-mytologiasta tyylistä” (Furuahjelm 1916, 152). Kun Mäkelä vielä väittää, että Sibeliuksen ”*Kullervo* irtaantuu Gallen-Kallelan mytologiasta” (P214), väite ei osu kohteeseensa, sillä Gallénin *Kullervo*-aiheiset maalaukset, *Kullervon kirous* (1896/99) ja *Kullervon sotaanlähtö* (1901), ovat myöhempiä kuin Sibeliuksen *Kullervo*, kuten Mäkelä toisaalla itsekin toteaa (P144)!

Sibelius ja panteismi

Mäkelän virittämä panteismi-teema on eräs hänen ajattelunsa sokeimpia pisteitä. Hänen mielestään ”suomalainen panteismi” on Runeberg- ja Swedenborg-yhteyteen liittyvä kliše (P71/71). Mäkelän mielestä panteismi Sibeliuksella ei ole mahdollista, koska ”Suomi eroaa keski- ja eteläeurooppalaisesta luonnosta, ja sitä eivät leimaa rotkot, vuoret ja hyökyaallot. Sikäläinen luonto muodostaa taitelijalle ajattelu- ja tuntemistilan, joka ei ole näyttämöllinen vaan luokseen päästävä. Samanaikaisesti on se peruselementtiensä vuoksi vastahakoinen: vesi jäätyy, aurinkoa on vähän, kivistö on vaikeasti käsiteltävää. Luonto ei ole lahjoittanut ihmiselle helppoa viljelysmaata, mutta se ei myöskään uhkaa vaan esiintyy omaehtoisena vastakkaisuutenaan. Tämä ei ole sopiva perusta panteismille, vaan kunnioitukselle ja rakkaudelle sekä kiinnostukselle elementtejä kohtaan. Luonto ei näyttäydy kauniina tai ylevänä luontona, kasvullisuutena ja eläimistönä, vaan valona, vetenä ja kivikkona, johon ihminen liittyy elimellisesti.” (P71/71). Jotenka voi-voi meitä resukoita: Koli, sisäjärvet upeine ulappoineen, kalliot, mäet, harjanteet, pirunkurut, Imatran koski, äkkijyrkät kalliorannat ja -seinämät (Sibelius on mainittu jopa kalliomaalausten löytäjäksi Suomessa!) sekä saaristomaiset eivät ole mitään saksalaisuudella mitattuna!

Mäkelä lienee asunut liian kauan Saksassa ja puhuu pötyä. Jos nimittäin halutaan käsitellä panteismi-teemaa musiikissa, sen täytyisi pitää sisällään seuraavat vaiheet: 1) ensin tulisi puhua panteismista taiteissa yleensä, sitten musiikissa erityisesti sekä panteismin mahdollisuuksista/mahdottomuudesta ja panteistisen ilmaisun elementeistä musiikissa; 2) seuraavaksi tulisi ottaa esimerkkejä säveltäjistä ja teoksista, joissa panteismia esiintyy (Mäkelän mukaan); 3) ja lopuksi tulisi suorittaa vertailua Sibeliuksen musiikkiin sen osoittamiseksi, ettei sitä esiinny – kuten Mäkelä haluaa meidän uskovan. Ja kuitenkin meillä on Sibeliuksen päiväkirjamerkintä (5.7.1912): ”Maiseman linjoissa on täällä [Kuhmoinen, Unnasjärvi] paljon dramatiikkaa. Päijänne on kuin meri. Ulkosaaristoa ja sisäsaaristoa.” Lisäksi tulee sitaatti Gallen-Kallelalta: ”Syvä sisäänasettautumisi-

nen luontoon on erityistä meille suomalaisille, minkä kansanrunoutemme todistaa.” (P111) Eivätkö Gallen-Kallelan sitaatissa luonto ja luontoa personifioiva runous sekä uusi taidelyriikka juuri tee tyhjäksi Mäkelän väitteet?

Sibelius ja *Kalevala*

Kun Sibeliuksen musiikin suhteet *Kalevalaan* aiheuttavat professori Mäkelälle suurta päänvaivaa, ehkä hän seuraavaksi käy urheasti Wagnerin kimppuun ja väittää, että tämän suhteet skandinaavis-germaaniseen mytologiaan ja *Nibelungenliediin* ovat väärinkäsityksiä? Mitätöidäkseen Sibeliuksen kalevalaisuuden Mäkelä käy ajattelulleen ja kirjoittamistyyliin tyypilliseen kaksois- tai kolmoishyökkäykseen, jossa hän yhdistää tai sekoittaa keskenään kaksi tai kolme asiaa, joiden avulla hän yrittää hämmentää lukijan ja on saavinaan väitteensä näyttämään pontevammalta. Hän esittää: ”Vaikutelma, että Sibeliusta olisi hallinnut *Kalevalan* kirjallinen ja aatemaailma sekä Gallen-Kallelan *Kalevala*-visiot, istuu lujasti.” (P140) Miksi ihmeessä asia pitää muotoilla näin? Ensin pitää todeta: istuu, jos istuu, sillä väitteensä tueksi Mäkelä ottaa Peterson-Bergerin yli 100 vuotta vanhan kirjoituksen – siitäkö ”lujasti-istuminen” syntyy? Mäkelä näkee kaikkialla peikkoja ja lukee historiallisia lähteitä kuin ne olisivat aikamme Sibelius-kirjallisuutta. Kyllä kai jokainen suhteellisuudentajuinen tutkija havaitsee yhteydet Sibeliuksen ja *Kalevalan* välillä, mutta ei riennä väittämään totaalista hallitsevuutta; asia pitää tutkia tapauskohtaisesti ja pyrkiä kuvaamaan, milloin *Kalevala*-suuntaus oli eräs tärkeä pääjuonne säveltämisen lähtökohtana (1890-luvulla) ja milloin siitä tuli sivujuonne (1910–20-luvuilla). Peterson-Bergerin puhuu Sibeliuksen ja Gallénin paralleelisuudesta, ja tästähän on kyse. Toisaalta: jos oma aika näki heissä kalevalaisen parivaljakon, miksi tämä reseptiohistoriallinen aikalaisarvio pitäisi tehdä vängällä tyhjäksi?

Mäkelän tulkinnassa ”persoonalliset syyt, toive miellyttää Järnefeltejä ja luoda Wienin opiskelijapiireissä oma profiili, tekivät Sibeliuksesta helposti tarttuvan (*virulent*) *Kalevala*-kultin ihanteellisen uhrin” (P198). Tämä on kyllä outo kuvaus tapahtumasarjasta ja kansallisesta missiosta, jossa *Kalevalalla* oli keskeinen rooli. Ovathan nuo seikat tottakin, mutta olennaista on, että *Kalevalan* kautta löytyi oma, aito ja aktiivinen suhde perinteeseen – joka oli toki menneisyyden ihannoitua elvytystä, mutta jonka vaikutusvoima oli valtava – tultuaan terästetyksi omakohtaisten Paraske- ja Shemeikka-kokemusten kautta. Kun Sibelius pystyi tuolta pohjalta luomaan oman sävelkielensä, kyse ei voinut olla vain ”ihanteellisen uhrin” omaksumasta muodikkaasta ”*Kalevala*-kultista”, vaan oikeasti sellaisen maailman löytämisestä, jossa omat juuret olivat piilossa, vaikka *Kalevala* olisikin edustanut alkuvaiheessa Sibeliukselle ”eksoottista ja outoa kirjallisuutta” (P198).

Eräs osoitus Mäkelän yliaktiivisesta tarmosta Sibeliuksen syyllistämiseksi on hänen täysin harhainen tulkintansa *Luonnottaren* tekstin muokkauksesta (S109–111). Siinä hän on oikeassa, että muokatessaan tekstiä Sibelius toimi tavallaan

Lönnrotin tapaan. Mutta ensinnäkään sävellysluonnosta nimellä "Luonnotar" ei löydy vuodelta 1905. Ylen raskauttavaa on, kun Mäkelä väittää, että Sibelius olisi vaihtanut *Kalevalan* "sotka sokea lintu" -säkeessä (runo I, säe 179) "sotkan" "sorsaksi"! Mutta eihän Sibelius näin ole tehnyt, sillä hänellä on tekstissä nimenomaan *Kalevalan* "sotka"-sana! Sen sijaan Sibelius on lisännyt sanan "sorsa" *Kalevalan* säkeen 209 sisälle, mikä on eri asia! Mutta Mäkelän diskussio siitä, että Sibelius olisi "sorsa"-sanalla harrastanut "tietoista runollista vähättelyä", on täysin tuulesta temmattua, sillä jo *Kalevalassa* itsessään sana "sorsa" esiintyy useammin kuin "sotka" (Tiilikainen 2005, 222). Eli se siitä Mäkelän *Kalevala*-runoanalyysistä ja Sibelius-kritiikistä!

Sibeliuksen suomalaisuus

Professori Mäkelälle Sibeliuksen suomalaisuus taitaa olla melkoinen ongelma, etenkin kun hän väittää suomalaisuudesta samalla provinsiaalisuutta tai regionaalisuutta, jotka merkitsevät rajoittuneisuutta. Miten on niin vaikeaa ajatella, että luovan taiteilijan biografiset-geografiset lähtökohdat eivät ole ongelma, vaan pikemminkin voimavara. Kun Mäkelä väittää, että "Sibeliuksen tapauksessa 'suomalaisuus' taas on säveltäjälle rasite" (S28), voi kysyä: miltä kannalta, kenen kannalta, Sibeliuksen vai Mäkelän? Vai kenties saksalaisen säveltäjäyyskäsitteen kannalta, kas kun saksalaiset säveltäjät eivät ole saksalaissäveltäjiä vaan (universaali)säveltäjiä! Mäkelän kärsimys on sydäntä särkevää: "Tärkein Sibeliuksen vastaanottoa tulkintaa vääristänyt seikka on se, että Suomi ja suomalaisuus on koettu niin tärkeiksi Sibeliuksen musiikin tulkinnessa (ja päinvastoin)." (S94) Mikä ja keiden ongelma tämä oikein on? Kai säveltäjä sentään on jossain syntynyt ja syntyperä liitetään säveltäjään aina, mutta harvoin negatiivisesti, kuten Mäkelä tekee sen: miksi Sibeliusta ei saa pitää myös suomalaisuuden edustajana, kuten Verdiä italialaisuuden, Tšaikovskia venäläisyyden, Wagneria saksalaisuuden ja Debussyä ranskalaisuuden edustajana? Ei kai kansallisuuteen liittämiseen lopu taiteen vaikutusalue, se on vain lähtökohta. Toki jos säveltäjä on kansallisesti "rajoittunut" (*begrenzt*) ja hänen merkityksensä jää siihen, asia on toinen, mutta Sibelius on ylittänyt ja ylittää jatkuvasti pelkän kansallisen rajan.

Sille, että Suomella ei ole Keski- ja Etelä-Euroopan kaltaista, keskiajalta lähtevää laajalle levinnyttä sivistyshistoriaa ja taidetuotteita (Turun tuomiokirkko, muut kivikirkot, nuottipergamentit ja *Piae cantiones* tosin) keskuksineen, jotka kuuluisivat yleiseen kulttuurihistoriaan, kuten vaikkapa Venetsian tai Pariisin kaupungit, tai suurnimiä (Dante, Macchiavelli, Molière, Mozart jne. – Antti Chydenius tosin), ei voida mitään, joten Sibeliuksen musiikin vastaanotto määriytyy enemmän kansallisen geografian, ilmaston ja luonnon antamista kehyksistä käsin kuin keskieurooppalaisuuden taiteilijan tapauksessa. Miksi ei voi ajatella erilaisia eurooppalaisuuksia myös rikkautena ja kunkin maan pääomana, josta koko Eurooppa voi hyötyä – sen sijaan, että pyritään jonkin standardimaisen eu-

rooppalaisen keskivertosäveltäjän profiilin luomiseen Sibeliuksenkin tapauksessa? Voi pitää jopa saksalaisen hybriksen ilmentymänä sitä pyrkimystä, että määrittellään omasta kulttuurista käsin standardit, joilla muut standardit arvioidaan ja pannaan suoraan alenevaan järjestykseen suhteessa omaan erinomaisuuteen. Eräs osoitus Mäkelän omaksumasta kolonialisoivasta asenteesta on hänen väitteensä, että Sibeliuksen ”musiikin ’suomalainen’ luonne ei ole kiistämätöntä, ja usein lisäksi kansallisesti ehdolliset sävyt (*national bedingte Töne*) on katsottu yksilöllisen keksinnän puutteeksi” (P30). Tähän pitää sanoa: Mäkelän ensimmäisestä havainnosta aukeaa todella haastava ja vaikea tutkimusalue, sillä sen selvittäminen, mikä on suomalaisessa musiikissa ”suomalaista” ja missä määrin ”sibeliaanisuus” edustaa ”suomalaisuutta”, on kaikkea muuta kuin helppo alue. (Tästä on kirjoittanut mm. Mikko Heiniö *Musiikkitiede*-lehdessä 1991/1.) Mutta kun Mäkelä haluaa riisua Sibeliuksesta ”suomalaisuuden” – hänellä tässä lainausmerkeissä – ilmeisesti tämä ei ole hänelle hedelmällinen tutkimusaihe, vaan väistön ja kiistämisen paikka! Kansallisen sävyn panettelu yleisellä tasolla taas on kolonialisointia pahimmasta päästä ja edustaa jälkijättöistä, germanosentristä musiikkikäsitystä: jokainen sensitiivinen kuulija ja muusikko on kiitolinen Euroopan eri musiikkien kansallisista ominaispiirteistä! Eikö se riitä, että saksalaisella alueella on kymmenittäin Brahms- ja Wagner-epigoneja – pitäisikö muustakin musiikista tehdä vängällä saksalais-universaalia? Eri musiikkikulttuurien yleisinhimillisuus ja universaalius nousee aina paikallisuudesta ja sitten parhaimmillaan ylittää sen. Vai pitäisikö yhtä lailla ryhtyä moittimaan Dostojevskia siitä, että hänen romaaneissaan on venäläinen sävy tai että Glinkan oopperoissa soivat balalaikka ja gusli?

Ei olekaan ihme, jos Mäkelän mielestä Sibelius kirjeessään Ainolle Wienistä (15.4.1891) ”kirjoittaa tavalla, joka voi vaikuttaa nykyään vieraalta” (P152), kun Sibelius tekee tunnustuksen: ”Työskentelen nyt uuden sinfonian kimpussa, aivan kokonaan suomalaisessa hengessä. Perisuomalaisuus on mennyt minulla veriin. Parhaiten onnistun juuri tällaisissa töissä. Sitä paitsi suomalaisuus on tullut minulle pyhäksi. [– –] Olen vakuuttunut siitä, ettei ole kaukana se aika jolloin huomataan, mitä aarteita piilee meidän vanhoissa perisuomalaisissa kansanlauluissamme. Silloin nähdään, että muinaiset suomalaiset, jotka loivat Kalevalan, olivat yhtä korkealla tasolla myös musiikissaan.” (Talas 2001, 223–224.) Tämä voi toki vaikuttaa vieraalta ja lienee osin nuorsuomalaisuuden kirvoittama hurmioitunut purkaus, mutta Sibeliuksen ajassa tämä oli tarpeellinen credomainen visio, jota Suomen nuori taiteilijakunta pyrki missionaan toteuttamaan. Sitä paitsi ei Wagnerin (vastenmielinen) saksalaisuudella uhottaminen ollut monta vuosikymmentä vanhempaa tuolloin. Sibeliuksen kirje on siten tärkeä dokumentti, ei toiveen tai torjunnan tason asia, johon voi suhtautua nykyajassa omien halujensa mukaisesti.

On aivan johdonmukaista, että Mäkelän mielestä ”Sibelius hyväksyy motiivikan, rytmikan, tahtirakenteen ja periodiikan – eleistön pienessä ja suuressa – jolla on syvät juuret suomalaisessa kansankulttuurissa”, mutta ettei ”ole mahdollista mainita melodisen keksinnän konkreettisia folkloristisia esikuvia” (P200–201). Tässä on tottakin, mutta silti voi kysyä, miksi on tarpeen yrittää tehdä

tyhjäksi erinäisten tutkijoiden työ Tawaststjernasta tähän päivään (Hepokoski, Goss, Holmes, Murtomäki jne.), vaikka sekä länsisuomalaista kansanomaista laullisuutta että itäsuomalais-karjalaista melodiikkaa ja melodiankäsitteilytapoja on voitu löytää niin varhaistuotannosta – 1880-luvun kamarimusiikista, laulumusiikista (*Drömmen* ja muut Runeberg-laulut), kuoromusiikista (*Rakastava* ja muut mieskuorolaulut), pianomusiikista (impromptut op. 5 ja pianosonaatti), vaskimusiikista, orkesterimusiikista (etenkin *Kullervo*, mutta myös *Skogsrået*) – kuin myöhäistuotannosta (VI sinfonia, *Tapiola*, opus 114). Mutta jos ei halua uskoa tähän eikä ryhtyä käymään dialogia kollegoiden kanssa, vaan epäämään heidän työnsä, minkäs teet. Mäkelä ihastelee sen sijaan sitä, että Chopinin musiikki ”on vapaa folkloristisista assosiaatioista” (P201/21) – mikä voi olla hänen perspektiivistään totta, muttei missään tapauksessa historiallisesti ottaen, jos perehtyy vaikkapa Schumannin ja muiden 1800-luvun muusikoiden Chopin-reseptioon.

Mäkelän näkemys siitä, että *Kullervon* kolmannen osan ”melodiikka on vähemmän runonlaulua kuin keskiaikaista psalmodiaa” (P206), on varsin mielenkiintoinen, vaikkakin haettu. Tämänkin voisi kenties silti hyväksyä, ainakin osin, jos sinänsä jännittävän väitteen tukena olisi analyysiä ja perusteluita. Mäkelä esittää lisäksi, että Sibeliuksen ”ideat ’persoonallisesta’ tai ’kansallisesta tyylistä’, kansanlaulun soinnuttamisesta, persoonallisuuden merkityksestä taiteilijalle, säveljärjestelmien asemien arvioimisesta (*Stellenwert*) ja uudistamisesta sekä rytmisistä asymmetrioista jäivät vaille muokkausta”. Tähän voi vain todeta, että näitä piirteitä on koeluennoista alkaen kosolti Sibeliuksen musiikista, mikäli niitä mieli löytää siitä.

Myös Sibeliuksen liittäminen pohjoisuuteen ja ”Pohjolan henkeen” (S125) kiusaa Mäkelää. Mutta kai keski-Euroopasta katsottuna Sibelius on pohjoinen säveltäjä – minkä maantieteelle ja siihen perustuvalle reseptiolle ja reseptiohistorialle voi: ei niitä voi kumota, nehän ovat faktoja! Ei Sibeliuksen tarvinnut kolata Lappia, jotta hän olisi ”pohjoisuuden” edustaja musiikissa – siihen riitti aivan hyvin etelä- ja keski-Suomikin. Ja se, että Sibelius kävi mielellään keski- ja etelä-Euroopassa, ei voi tehdä mitenkään tyhjäksi hänen persoonallista ja musiikillista ”suomalais-pohjoista” erityisluonnettaan, siihen vain ilmaantui muitakin tärkeitä sävyjä ja vaikutteita, jotka tekevät yhdistelmänä Sibeliukselta ainutlaatuisen säveltäjän. Mutta Mäkelän on vaikea sulattaa sitä, että vanhat reseptiotavat olisivat yhä hengissä; hänestä Sibeliuksen musiikin käsittämisen kosmopoliittiseksi, moderniksi ja urbaaniksi pitäisi korvata aiemmat, ”virheelliset” reseptiot. Kun Mäkelä väittää lisäksi, että ”vuoden 1892 jälkeen Sibelius ei käynyt kertaakaan Kuhmoista pohjoisempana” (S125), hän ei tunne tosiasioita: mihin unohtuivat Kuopio (1893), johtamismatka Ouluun (1904), matka Vaasaan (1906), tärkeä käynti Kolilla (1909) sekä junamatka Tornion ja Karungin läpi (1915)? Toki Ranska ja Italia kiehtoivat häntä, kuten kaikkia suomalaisia kulttuuri-ihmisiä, mutta se, että Sibelius olisi löytänyt ”oman identiteettinsä ytimen kaukaa Etelästä” (S125), on lähinnä mielenkiintoinen väite, jota pitäisi käsitellä yhteydessä pohjoiseurooppalaisten taiteilijoiden etelänkaipauksiin ja -matkoihin.

Sibelius ja modaalisuus

Koska Mäkelä suhtautuu ohjelmallisen karsaasti ja torjuvasti Sibeliuksen musiikin kansanmusiikillisiin lähtökohtiin, modaalisuus Sibeliuksella ei ole hänelle olemassa oleva fakta, vaan kiistämisen aihe. Mäkelä toteaa merkillisessä kuolemansyleilyssään, että ”Griegin ja karjalaisen folkloren avulla Sibelius saattoi löytää *kansanomaisilta vaikuttavat sävelasteikkonsa* (kursivointi VM), joiden käyttö perinteisessä tonaalisessa ympäristössä tekee Sibeliuksesta edistykseisen (mahtava tunnustus!) ja samalla merkittävän esikuvan John Williamsin kaltaisille oman aikamme hyvin menestyville säveltäjille.” (S74) Pitäisikö moinen lausunto käsittää kehuksi vai pilkaksi? Tämä on varmaan sitä Mäkelän peräänkuuluttamaa huumoria, jossa tehdään pähkähullu, käsittääkseni Sibeliusta kompromettoiva rinnastus!

Mäkelä jatkaa historiallista teoretisointiaan seuraavasti: ”Sibeliuksen käyttämät modaaliset asteikot juontavat juurensa pikemminkin antiikin aikoina Välimerellä ja Vähässä-Aasiassa käytetyistä sävellajeista eikä suomalaisesta perinteestä.” (S74). Varmaan kaikki eurooppalaiset asteikkomuodostumat ovat viime kädessä kotoisin vähä- ja kauko-Aasiasta, mutta Sibelius sentään löysi omimman tapansa käyttää moodeja Karjalasta ja kansanmusiikista. Mäkelä viittaa toisaalla (P137/74) aivan oikein Sibeliuksen päiväkirjaan (26.1.1914), josta löytyy seuraava tunnustus: ”on ihmeellistä, kuinka harvat nykysäveltäjät kykenevät luomaan jotakin elävää kirkkosävellajien pohjalta. Minä, joka olen niitä lähempänä ’syntyjäni ja kasvatukseltani’ [po. kammitsomattomalta/ei-estetyltä tottumukseltani = *ohindrad vana*], olen kuin luotu niitä varten.” Kun Mäkelä sitten jatkaa, että ”modaaliset asteikot voidaan yhdistää gregorianiikan ja tyylihistoriallisesti historismin eikä pelkästään kansanmusiikin kanssa” (P206), tähän ei ole juurikaan huomauttamista – ainoastaan se, että Sibeliuksen käyttämien moodien asteikkorakenteet ja ominaispiirteet sekä tapa hyödyntää niitä eivät selity niinkään länsimais-gregoriaaniselta kuin karjalaisen runolaulun pohjalta, sillä Sibeliuksen karjalaisesta runolaulusta omaksuma modaalisuus edustaa asteikkollisuuden sijaan enemmän kantasävelikölle perustuvaa ’improvisointia’ ja muuntelua vailla yksiselitteistä tonaalisuutta, joskin Sibeliukselta on löydettävissä jonkin verran asteikko-spesifejä soinnutusratkaisuja. Yhtäkaikki tässä aukeaa vaikea ja haastava, mutta tärkeä tutkimushaara, joka vaatii avoimuutta kaikkiin suuntiin, myös ortodoksimusiikin ja venäläisen mooditeorian puolelle.

Mäkelän Sibeliuksen VI sinfonian yhteydessä käyttämät lainausmerkit, kun hän pitää ”doorisen sävellajin” (P30–31) etsintää ”yksipuolisena ja positivistisena”, selittyvät sillä, että Mäkelän mukaan tätä sinfoniaa luonnehtii ”doorisesti värjäytyneet d-molli” (P282). Voisi pyytää Mäkelää kertomaan, missä kohdin sinfoniaa hän löytää jälkiä d-mollista. Säästetään se häneltä ja kerrotaan, että ne hetket ovat scherzon tahdeissa 109–110 ja saman paikan toistussa (t. 217–218) sekä finaalin tahdeissa 163–165, joissa esiintyy V–I-kadenssi d-mollissa. Näillä perusteilla voi sanoa aivan päinvastaista kuin Mäkelä: VI sinfonia on lievästi d-mollin värjäämässä d-doorisessa moodissa. Ero näiden kahden vastakkaisen

väitteen välillä on ratkaisevan suuri. Tässä olisi samalla eräs mahdollisuus ymmärtää Sibeliuksen omintakeisuutta, jota voisi markkinoida yhtenä Sibeliuksen todellisena innovaationa, vaihtoehtona dodekafoniale ja atonaaliselle täyskromatiikalle keski-Euroopassa ja Saksassa – sen sijaan, että Mäkelä syyllistää allekirjoittanutta ohimennen ”Sibeliuksen taiteen yksilöllisen arvon laskemisesta” (S8–9), kun Furuahjelmiä (1916, 152), Sibeliuksen autenttisinta ja luotettavinta varhaista elämäkerturia, mukailleen olen käyttänyt metaforaa Sibeliuksesta ”modernina runonlaulajana”.

Mäkelän musiikkianalyysi-aversio

Mäkelän eräs perusteisi on se, että ”esteettis-sosiaalisen ja maailmankatsomuksellisen aseman ottaminen huomioon ideahistoriallisessa kontekstissä on ensimmäinen ehto välttämättömälle asiallisuudelle hänen taiteensa tarkastelussa” (P31). Tämä on varmasti äärimmäisen tärkeää ja haastavaa, mutta miten Mäkelä voi asetella ehtoja muiden tutkijoiden työlle, tarvitaanhan varsin monenlaista perustutkimusta Sibeliuksen ymmärtämiseksi: aatehistoriallisen lisäksi biografia ja historiallista tutkimusta, sävellysten tarkastelua, käsikirjoitustutkimusta. Mutta tällä kohtaa kyse onkin jälleen Mäkelän jalkaa puristavasta kengästä. Kun hän sanoo, että hänen omalla ”tutkimuksellaan on toinen, hengentieteellinen painotus” (P13/8) ja että ”historiallis-maailmankatsomuksellisesti valistuneet tulkinnat ovat tavanomaisten teosanalyysien legitiimejä täydennyksiä” (P29), ei kai kenelläkään moista vastaan mitään voi olla. Mutta ongelma syntyykin siitä, että Mäkelää riivaa aversio musiikkianalyysin suhteen; hänellä tuntuu olevan tarve pilkata analyysijä, julistaa omat spekulationsa ainoiksi fiksuiksi lähestymistavoiksi ja muut rajoittuneiksi!

Mäkelä nimittäin julistaa: ”Vanha, pelkurimainen ratkaisu vääränlaisen paikantamisen ongelmaan on se, että luovutaan paikantamisesta ja siirrytään puhumaan ’vain musiikista’ ja jos mahdollista sen rakenteista.” (S30) Tätä ”pelkurimaisuutta” olisi toivonut paljon lisää myös Mäkelältä, sillä helposti käy niin, että hengentieteelliset pohdinnat lepäävät tyhjän päällä ilman musiikin tunteista. Mutta ennen kaikkea: mihin tarvitaan jälleen tätä vastakkainasettelua? Eikö tarvita kaikkien mahdollisten tutkimusrintamien yhteistyötä, jotta saadaan muodostettua vähitellen se Mäkelän kaipaama ”uusi” ja ”tosi” Sibelius-kuva? Eikö musiikista puhuminen, musiikinteoreettinen ja -analyttinen tutkimus ole eräs väline Sibeliuksen saattamiseksi osaksi eurooppalaista traditiota, saksalaista, ranskalaista, venäläistä, skandinaavista jne. musiikinhistoriaa? Musiikki-analyysi tarjoaa erään luotettavan tavan luoda vertailuja eri säveltäjien kesken, jäljittää vaikutteiden kulkeutumista ja paikantaa Sibeliuksen musiikin omin alue suhteessa kollegoihin.

Mäkelän joko–tai-ajattelu tuottaa sellaisenkin väitekkäsen, kuin että tutkija voi olla vain ”vakavasti veloitteensa omaksunut kulttuuri- ja taidehistorioitsija” – tai sitten harhautunut tulkki, joka ”uskoo paradigmaattisesti tai jopa

yksipuolisesti analyttiseen teksti- ja teospositivismiin” (P75). Mäkelä toteaa myös, että ”erityisesti Suomessa merkitsee yhä vielä hänen [=Sibeliuksen] luomistyön ja persoonallisuuden identiteettiä luova ja kansallinen voima vakavaa estettä arvovapaalle, kaikki relevantit teemat samanaikaisesti huomioonottavalle tulkinnalle.” (P75) Tämä on tyypillistä Mäkelää, joka ei lue suomalaiskollegoidensa tekstejä eikä mahdollisesti vilkaistuaan anna niille edes juuri arvoa. Ei vain suomalaisen vaan myös anglo-amerikkalaisen Sibelius-tutkimuksen kohteet ovat viimeisen parin vuosikymmenen aikana olleet mitä moninai-
simmat ja tärkeitä uusia, esimerkiksi Sibeliuksen persoonaan ja biografiaan ja hänen yhteiskunnalliseen roolinsa liittyviä teemoja on otettu tutkimuksessa esille. Samoin Sibeliuksen musiikin saksalaisia, venäläisiä ja ranskalaisia liit-
tymiä on tutkittu, kuten myös hänen musiikkinsa kansanmusiikkilähtökohtia. Sibeliuksen tuotannon monia aiemmin vain vähän tutkittuja alueita on otettu tarkastelun kohteiksi (laulu- ja pianomusiikki, kuoromusiikki, sinfoniset runot, kantaatit). Jos nämä eivät ilmeisesti ole Mäkelän kaipaamia teemoja, sille ei voi mitään, ja on toki hienoa, että hän itse ottanut tehtäväkseen aukkopaikkojen tutkimisen!

Mäkelän väite siitä, että ”tavanomainen Sibelius-kuva on mytologisoiva ja anekdoottinen”, mutta että on olemassa ”autenttista aineistoa, joka auttaa erot-
tamaan säveltäjän psykologisen muotokuvan biografisista suistumisista” (P77), on jälleen liian ylimalkainen. Mäkelä antaa ymmärtää, että hänen hienot arkisto-
löytönsä – niitä hänellä toki on – vihdoinkin tuottavat meille ”oikean” Sibelius-
kuvan aiemman kirjoittelun sijaan. Mitkä sitten lienevätkin Sibelius-biografia-
kirjallisuuden ”nyrjähdykset”, Mäkelän niiden tilalle tarjoama kuva ei vakuuta
yhtään enempää: hänen jäljiltään Sibeliusta on vaikea tunnistaa.

Sibelius ja säveltäjäkollegat

Mäkelä käsittelee jonkin verran Sibeliuksen suhdetta säveltäjäkollegoihin. Kä-
sittelyissä on sekä hyviä että outoja piirteitä. Mutta perusväittämänä lause, jon-
ka mukaan ”tilapäiset samankaltaisuudet vanhempien kollegoiden kanssa ovat
satunnaisia ja tiedostamattomia” (P289), on kyllä kelvoton, sillä se vahvistaa
Mäkelän sitä muutoinkin vaikeasti hyväksyttävää, joskin Ringbomilta lainattua
ajatusta, että Sibelius olisi ollut säveltäjänä ”täysin yksinäinen” (P68). Moisen
lausuminen säveltäjästä, joka kuuli koko ajan musiikkia Euroopassa ja tutki sak-
salaisten, ranskalaisten ja venäläisten kollegoiden partituureja sekä antoi tunnus-
tuksen mm. Mendelssohnin, Berliozin, Lisztin, Brucknerin, Griegin, Debussyn
ja Dukas’n musiikille ja oli alkuvaiheessa altis Wagner- ja Tšaikovski-vaikutteille,
on kohtalokkaan epäviisas, sillä se tosiaankin tekee Sibeliuksesta ”ilmestyksen
metsistä”, kuten hän ironisoi itseään päiväkirjassa (13.5.1910).

Griegin ja Sibeliuksen suhde on Mäkelälle täysin olematon. Hän toki ker-
too Griegin pianokonsertton ja Sibeliuksen I sinfonian avausosan pääteeman
yhteydestä, jota voikin vähätellä, sillä teemojen yhteydet suhteessa vallitseviin

sävellajeihin ovat erilaiset. Tosin S-kirjassa (S61) Mäkelä sotkee asian kertoessaan "Grieg"-motiivin a–gis–e toistuvan Sibeliuksella sävelkulkuna e–dis–h, jonka kirjaimellisen vastaavuuden toki pitäisi ollakin Sibeliuksen e-mollissa; se vain "sattuu olemaan" g–fis–d(–e), kuten hän ilmoittaa myöhemmin P-kirjassaan (P240) – Borodinin I sinfonian avauksenkin voisi tosin ottaa mukaan vertailuun. Mutta Mäkelän mukaan "Sibelius ei pitänyt Griegiä esikuvanaan" (S74), vaikka musiikillisia yhteyksiä on kosolti ja Sibelius tunnusti vanhoilla päivillään Levakselle, että "Grieg pysyi hänelle koko elämän ihailtuna suurena säveltäjänä" (Levas 1986 [1960], 363). Mäkelän mielestä "Grieg-vaikutuksen epäily pohjautuu siihen triviaaliin tosiseikkaan, että Grieg ja Sibelius olivat vielä muutama vuosikymmen sitten ainoat tunnetut Pohjolan säveltäjät" (P198). Tässä Mäkelä unohtaa kuitenkin monet pohjoiset nimet ja heidän tunnettutensa 1900-luvun alun Saksassa ja Ranskassa (Nielsen ja Sinding; Emil Sjögren pariisilaisten suursuosikkina), minkä lisäksi Griegin ja Sibeliuksen musiikkeen vertailu on olennainen kriteeri läheisyydelle tai ei-läheisyydelle. Samalla Mäkelälle tarjoutuu tilaisuus hutkia Griegiä, sillä hän vaatii 1800-luvun täysveriseltä romanttiselta realistilta surrealistista tai symbolistista asennoitumista (P200). Ja jos Alfred F. Meyer apologeettisessa Sibelius-artikkelissaan (1936) haukkuu Griegiä "kansanlaulunationalistiksi" (P199), entä sitten? Grieg oli eri sukupolven edustaja kuin Sibelius ja laajasti aikaisten tunnustama kansallisen romantiikan eräs edelläkävijä.

Yllättävää kyllä Mäkelä menee siihen ansaan, että Fuchs ja Goldmark olisivat olleet "ylpeitä maailmaa valloittavasta kasvatistaan" (S76). Fuchsien tiedetään kehuneen *Kullervo*-sinfonian avausta (Tawaststjerna 1992 [1967], 183), ja hän kenties oli Sibeliukselle alustavasti tarjotun Wienin-professorin taustalla (Tawaststjerna 1991 [1970], 277), mutta Goldmark ei 'muista' muistelmissaan (1922) mainita Sibeliusta lainkaan!

Mäkelän mukaan Sibelius piti "Stravinskystä vähemmän kuin mistään muusta aikalaistaiteesta" (S268), mikä on pötyä: Sibelius puhui huvittuneesti Stravinskyn kymmenestä tyylikaudesta ja hän kirjoitti hymyssä suin Stravinskyn *Scherzo fantastiquesta* Pariisista Ainolle (12.11.1911): "Et voi kuvailla kuinka itsekseni olen nauranut. En pahassa merkityksessä. Mutta siinä oli vaikka mitä." Mäkelä puolustaa, totta kai, Krenekin näkemystä Sibeliuksen kontrapunktin puutteesta – mainitsematta, että Sibeliuksen tekstuurin avut ovat muualla kuin polyfonisen tekstuurin kompleksisuudessa, vaikka hänellä on toki oma orkesteripolyfoniansa –, mutta sentään Mäkelä kritisoi Krenekin "triviaalimodernistista" ajattelua (P369). Osuva on Mäkelän se huomio, että Sibelius arvosti Schönbergiä, mikä ei ollut mitenkään yleistä vuonna 1914 (P267–268). Schönberg ei liene liikaa arvostanut Sibeliusta, mutta silti ei löytyne täysin vakuuttavia perusteluita Schönbergin suoranaiselle Sibeliuksen sinfoniikan vähättelylle (P370–371, P390). Schönberg lienee nimittäin muuttanut aiempaa käsitystään (1939) tutustuttuaan Sibeliukseen kenties paremmin myöhemmin, sillä hän puhuu artikkelissaan "Criteria for the evaluation of music" Šostakovitšin ja Sibeliuksen musiikin "sinfonisesta hengityksestä" (1984 [1946], 136).

Sibelius, Venäjä ja Ranska

Mäkelän adornolaiseen strategiaan kuuluu yritys pitää Sibelius mahdollisimman etäällä eräistä hänen musiikillisen orientaationsa maista. Mäkelää riivaa valtava Venäjä-aversio siitä huolimatta, että hän lienee lukenut Klingensä. Kun Mäkelän mielestä ”Venäjä koettiin omasta identiteetistä poikkeavaksi Idän (hirmu)vallaksi, johon ei luotettu. Hovin keskieuropalaisista juurista ja Pietarin kosmopoliittisuudesta ei piitattu” (S46), tämä menee puhtaasti hänen omien ennakkoluulojensa tiliin. Kaikki mahdolliset tietomme suomalais- ja venäläistäiteilijöiden suhteista puhuvat aivan vastakkaisen asennoitumisen puolesta: kulttuurivaihto maalaustaiteen ja musiikin alueella oli keskeytymätöntä poliittisista jännitteistä huolimatta. Jos professori Mäkelä ei tiedä tätä, hänen on turha tulla meille luennoimaan moista pötyä; korkeintaan voi kehottaa häntä tutustumaan aiheeseen uudestaan, sillä kirjallisuutta kyllä löytyy. Ilman venäläistä kulttuuria monet suomalaisen kulttuurin saavutukset olisivat jääneet vajaiksi: mainittakoot vain Edelfeltin ja E. Järnefeltin Pietari-suhteet (edellinen hovimuotokuvaaja, jälkimmäinen opiskeli akateemikko-enonsa johdolla), *Mir isskustva* -yhteisnäyttely, Fazer ja Venäläinen baletti, Tolstoin vaikutus Juhani Ahon ja Arvid Järnefeltin romaaniaiteeseen, Gallénin Vrubel- ja Bakst-vaikutteet, etenkin Kajanuksen kiinteät Pietari-suhteet, Helsingin Filharmonisen orkesterin ohjelmisto, kansainvälinen musiikkivaihto Pietarin kautta, jatkuvat teatteri- ja oopperavierailut ja niin edelleen.

Kun Mäkelä puhuu ”Sibeliuksen venäläistä kulttuuria kohtaan tuntemasta epäluulosta ja kateudesta” (S177), Sibeliuksen nimen paikalle pitäisi sijoittaa vain Mäkelä, ja väitteen laatu tulisi heti ymmärrettäväksi. Jos Mäkelä olisi lukenut Ekmaninsa ja uskonut lukemaansa, hän olisi saanut käsityksen venäläisyyden ratkaisevan tärkeästä läsnäolosta Sibeliuksen Hämeenlinnassa, mitä Sibelius muisteli myöhemminkin mieluisasti (Ekman 1956, 20). Samoin Mäkelän väite siitä, että haukuessaan Rubinsteinin (pianotrion) 1891 Sibelius olisi ilmaissut ”torjuvan (kansallisen) asennoitumisensa venäläistäiteilijöitä kohtaan” (P194), sotii kaikkea sitä vastaan, mitä tiedämme Sibeliuksen venäläissuhteista Levaksen ja Sibeliuksen tyttären lausunnoista. Ruth Snellmanin mukaan ”hänellä ei ollut muuten mitään venäläisiä vastaan. Hän kävi useinkin Moskovassa ja Pietarissa [tämän kirjoittaja: kerran Moskovassa ja kahdesti Pietarissa johtamassa], mutta hän halusi olla suomalainen.” (Sirén, 334). Sitä paitsi Sibelius tunnusti Levakselle ”varhaisimpien teostensa olevan lähempänä slaavilaista kuin länsimaista musiikkia” (Levas 1986 [1957], 122). Suomalaisten tie Pariisiin kulki paljossa nimenomaan kosmopoliittisen Pietarin kautta, mutta tätä Mäkelä ei halua tietää. Niinpä hänen mielestään suomalaistaiteilijöiden Ranska-suuntautuminen olisi ollut ristiriidassa suomalaisen nationalismin kanssa, sillä Venäjä ja Ranska liittoutuivat 1890-luvulla (P176). Taiteessa kuitenkin politiikan realiteettien ohittaminen onnistui aika pitkälle; tässäkin on pikemminkin analyysin kuin kieltävän toteamuksen paikka.

Sibeliuksen poliittisen aktiviteetin ilmeisyys jakaa nykyään tutkijoita kahteen leiriin, sillä tietenkään ”uuteen”, Sibeliuksen musiikin yleispätevyyttä korostavaan ja myös Mäkelän ajamaan ”Sibelius-kuvaan” ei tuntuisi kuuluvan taiteilijan yhteiskunnallinen toiminta, vaikka siitä tuli Mozartin ja Beethovenin ajoista lähtien muusikoidenkin tapauksessa pikemminkin sääntö kuin poikkeus. Tietysti taiteilijan ’poliittisuuden’ tai ’epäpoliittisuuden’ havaitseminen riippuu tarkastelijan lähtökohdista ja ennakkokäsityksistä, eikä helppoja vastauksia ole löydettävissä. Mutta aktiviteetin kiistäminen silloinkin, kun se on ilmeistä, on pikemminkin oire tarkastelijan haluista säilyttää kohde ”poliittisesti korrektina” ja pitäytyä musiikin esteettisessä tarkastelussa sen kokonaisolemuksen ja -vaikutuksen myöntämisen ja analysoimisen sijaan.

Mutta kun Mäkelä esittää, ettei Sibeliuksen suhde ”kansallismielisiin puolueisiin ja muihin ryhmittymiin, kuten Nuorsuomalaisiin tai myöhempien vuosien poliittisiin liikkeisiin, hahmottunut koskaan selkeästi” (S24), hän puhuu vastoin parempaa tietoaan. Sibelius itse tunnusti, että ”olin melkein ’svekomaani’, kunnes Päivälehdessä herätti minussa uuden mielen” (Sirén 2000, 71). Sibelius osallistui täysin todistettavasti päivälehteläisten lisäksi nuorsuomalaisten, 1900-luvun alun ”perustuslaillisten” aktivistien, Euterpen sekä jääkäriliikkeen toimintaan – kaiken tämän kumoamiseksi Mäkelän pitäisi kirjoittaa kirja ja väärentää sitä varten läjä dokumentteja. Vai odottaako Mäkelä Sibeliukselta manifesteja sekä osallistumista ampumaharjoituksiin ja attentaatteihin, jotta säveltävän aktivistin poliittis-patrioottinen toimeliaisuus tulisi osoitetuksi? Se valtava kantaaottavien sävellysten määrä, joka syntyi 1899–1918, on toki eräs todiste, mutta siihen mahdollisuuteen Mäkelä ei voi tietenkään uskoa, vaikka asiasta on toki olemassa kirjallisuutta (Murtomäki 2003, 2007).

Mäkelän inttämiset, joiden mukaan ”Sibeliuksen maailmankatsomukselliset lataukset” – joita hän tosin ei muista itse peräänkuuluttaneensa ”uuden Sibeliuskuvan” luomiseksi! – ”olivat niin hyvin piilossa, ettei ainakaan kokematon tarkkailija niitä huomaa eivätkä ne ketään kiusaa” (S229), ja että ”Sibelius ei kallistunut maailmankatsomukselliseen intoiluun eikä poliittiseen aktivismiin” (P48), voi jättää omaan rauhaansa, sillä moiset ajatukset kumpuavat toiveajattelusta, eivät tosiasioiden tuntemisesta ja hyväksymisestä. Mäkelän eräs argumentti on se, että Sibelius ei toisin kuin Gallen-Kallela taipunut päivänkohtaiseen (myös poliittiseen) aktivismiin”, sillä Gallen-Kallela toimi lyhyen aikaa Mannerheimin adjutanttina ja osoitti siten ”siviilirohkeutta” (P141, 141/94). Jos Sibeliuksen säveltämä *Jääkärien marssi* ja sitä kautta koitunut kuolemanvaara eivät kelpaa Mäkelälle ”siviilirohkeudesta kansakunnan puolesta”, niin sille ei voi mitään. Sitä paitsi Sibelius uskoi päiväkirjalleen muutoinkin Gallen-Kallela-henkisesti (13.5.1918): ”Jos voisin jättää säveltämisen ja olisin rikas, olisi minun paikkani ollut patrioottina omien sotajoukkojemme johdossa.” Toki tämä on jälkiuhoa, mutta siltikään ei kenenkään pakottamaa. Sitä paitsi: Sibeliuksen musiikista tuli yhtä lailla kansakunnan pyrintöjen soivaa symboliikkaa kuin Gallen-Kallelan so-

tavoimia palvelevasta grafiikasta! Mutta Mäkelän mukaan Sibelius ”on säveltänyt hämmästyttävän vähän poliittista tai maailmankatsomuksellista musiikkia, eikä häneltä ole erityisesti patrioottisia tai kansallisia kantaatteja itsenäisyyden ajalta tai toisen maailmansodan ajalta” (P403). Miten ihmeessä Mäkelä lukee Sibeliuksen teosluetteloa: eivätkö kolme kantaattia, *Oma maa*, *Maan laulu*, *Maan virsi* (1918–20) ja vielä *Väinön virsi* (1926) riitä hänelle? Lisäksi Mäkelän pitäisi tietää, että Sibeliuksen aktiiviura säveltäjänä oli ohi 1929!

Sibelius ja natsi-Saksa

Sibeliuksen suhteet Saksaan ja myöhemmin Kolmanteen valtakuntaan muodostavat huomattavan kompleksin ilmiökimpun, jota ei voi kuitata vain sillä, että natsi-Saksassa osattiin käyttää Sibeliusia hyväksi, koska hän oli ”poliittisesti saamaton” (S165) eikä kyennyt ilmeisesti Mäkelän mukaan vastustamaan hyväksikäyttöä. Tosiasiat antavat tyystin toisenlaisen kuvan Sibeliuksen asennoitumisesta ja toiminnasta – ilman että meidän täytyy moralisoida asialla liikaa tai langettaa tuomioita Sibeliuksen ylle. Siinä Mäkelä on oikeassa, että ”Sibelius ja hänen perheensä pitivät natsi-Saksan etuja Suomen etujen mukaisina” (S165). Tähän voi vain lisätä: lisäksi omien ”etujensa mukaisina”, sillä Saksa oli ainoa suunta, josta perheelle tuli rahaa sota-aikana! Tämän voi tulkita kyynisyydeksi, mutta se oli elämisen realismia, josta Sibeliusista ei pidä syyllistää.

Mutta jos Mäkelä väittää, että Sibeliuksen radiopuheen (1942) sisältämä ajatus ”’kohtalotoveruudesta’ ei kuulosta Sibeliukselta”, hän on yksinkertaisesti liian nuori ymmärtääkseen moista. Tosiasia on, että kulloisenkin ajan fraseologia tarttuu keneen tahansa. Esimerkeiksi tästä käyvät vaikkapa AKS-suomalaisuus ja sota-ajan kielenkäyttö, suomettumisen ajan YYA-liturgia sekä 1960–70-lukujen taistolaislangi. On olemassa yksinkertaisesti varsin monta lehtijuttua 1940-luvun alusta, joissa Sibeliuksen käyttämä, kenties toisinaan hänen suuhunsa pantu ilmaus – emme voi tietenkään olla varmoja sota-ajan saksalaistoimittajien luotettavuudesta – ”Waffenbruderschaft” (aseveljeys) oli aikanaan vain neutraalia kielenkäyttöä, vaikka moinen saattaa nyt poliittisesti ylikorrektin sodanjälkeisen saksalaisuuden aikana tuntua pahalta! Kun Mäkelä väittää, ettei Sibelius olisi ollut ”suuremmin innostunut nimikkoseuransa perustamisesta Saksaan” (1942) (S133), hän jälleen ohittaa lukuisat lehtikirjoitukset, joissa Sibelius iloitsee saamastaan ”myöhäisestä tunnustuksesta” Saksassa sekä tunnustaa, että ”rakkaus oli aiemmin yksipuolista”, kuten monet Sibelius-seuran perustamisen yhteydessä julkaistut saksalaislehtien artikkelit antavat ymmärtää (*Hannoverscher Anzeiger* 9–10.5.1942, *Niedersächsische Tageszeitung* 12.5. & 15.5.1942, *Kurier Tageblatt* 16.5.1942).

Mäkelä ei selvästikään halua, että Sibeliuksen poliittisuutta tutkittaisiin, sillä hän esittää, että ”jos JS:stä ylipäättään tulee historiallisen tutkimuksen kohde, hänen näennäinen läheisyytensä NS-valtioon tematisoidaan mielellään” (P111/126). Voi kysyä, eikö Sibelius ole ollut jo pitkään ”historiatutkimuksen

kohde” ja mikä ongelma siinä on, että nyt ensi kertaa varsinaisesti vasta viime vuosina on tartuttu aiemmin arkaluonteisena ja tarpeettomana pidettyyn tutkimushaaraan? Eiväthän asiat selviä peittelemällä ja karttamisella! Mutta Mäkelä ei halua nähdä saksalaisen ongelman vuoksi säveltäjän toiminnan koko luonnetta, ja hän ymmärtää ”politiikan” liian suppeasti, puolue- tai muunlaisena suorana poliittisena toimintana. Toisaalta Mäkelä osallistuu itsekin ansiokkaasti tähän historiallis-poliittiseen tutkimukseen analysoimalla selkeästi ja kiihottomasti Sibeliuksen suhdetta natsimuusikoihin ja Sibeliusta tukeneisiin natsihenkisiin lehtimiehiin ja elämäkertureihin (S160–166). Tosin Mäkelä jossain määrin idiotisoi Sibeliuksen natsikannattajat (P372–) eikä halua huomata Sibeliuksen tiettyä kollaboraattorivalmiutta ja -toimintaakin – vaikka hän epäilikin Hitleriä alusta alkaen (Siren 2000, 505)!

Niemann ja Sibelius

Mäkelä tekee sen tärkeän oikaisun Sibeliuksesta kirjoittaneen Walter Niemannin suhteen, ettei tämän tarkoituksena ollut yksinomaan vähätellä Sibeliuksen musiikin arvoa tai hänen merkitystään, kuten meillä Sibelius itse ja häntä seuraten Tawaststjerna ovat ajatelleet (S70–71). Mäkelän mielestä Niemannin yritys sijoittaa ”Sibelius modernin ’kotiseututaiteen’ (*Heimatkunst*) yhteyteen on kiehtova” (P337). Totta tosiaan, jos Niemann piti ”kaikkein ansiokkaimpina kotiseutuhengen elävöittäjinä Saksassa Brahmsia ja ulkomailla Sibeliusta” (S128), ei Sibelius ole huonoon seuraan joutunut! Tietysti pitäisi seuraavaksi pohtia, mitä kotiseutua Brahms Niemannille edusti ja missä lajeissa: Hampuriako, joka oli hänen synnyinseutunsa, vaiko Wieniä, jossa hän edusti hampurilaista ”aivovientiä”? Puhutaanko nyt Brahmsin valsseista, unkarilaisista tansseista vaiko peräti ja nimenomaan sinfonioista ja kamarimusiikista? Mutta jos *Heimat*-liike vastusti urbanismia, kosmopoliittisuutta ja teollistumista (P342) – saadaanko tästä argumentteja sen Sibeliuksen puolesta, jota Mäkelä tuntuisi muutoin ajavan: nimenomaan modernia, urbaania ja kosmopoliittista Sibeliusta, jollaista kotiseutuliike karsasti? On vaikea seurata Mäkelän ajattelun kokonaisuuskoa tässä kohdin.

Mutta pääongelma on siinä, että Niemann syleilee Sibeliusta toisella käsi-varrella ja toisella tyrkkii tätä omalle vähemmän imartelevalle paikalleen. Niemann pitää nimittäin Sibeliusta ulkosaksalaisena vain ”kansallissäveltäjänä” eikä suinkaan ”modernistina” Straussin, Regerin tai Debussyn ohella (P343). Siinä samalla hän kertoo, ettei Sibelius menesty Saksassa, sillä ”sielullisesti ’rikkaan’ ja ’taipuisan’ sijaan hän vaikuttaa pikemminkin yksipuoliselta, ’harmaalta harmaassa, aivan liian vieraskaikuiselta ja paikallisesti rajoittuneelta’, vaikkakin ’läpikotaisin persoonalliselta, kansalliselta ja suuren luonnon kehittämältä’ ” (P346). Kun hän vielä lisäksi väittää, että kansallisille taiteilijoille on epätyypillistä luoda komplekseja muotoja (P345), tämä on täysin käsittämätöntä paitsi Sibeliuksen myös monien muiden hänen kollegoidensa (Borodin, Tšaikovski, Dvořák, Grieg) suhteen. Niemannin ajatuksessa, jonka mukaan kansallisessa taiteessa ”taipu-

mus sointikarakteristiikkaan henkisen ja tunnepitoisen esittämisen sijaan liittyy 'puuttuvaan tekniseen koulutukseen' maissa, joissa jopa diletantteja pidetään säveltäjinä" (P346–347), voi nähdä kenties jopa poliittisesti määräytyneenä pistona Venäjän suuntaan. Yhtä hyvin voisi väittää, että orkesteriväriiden harmaus erällä saksalaissäveltäjillä on merkki orkesterin keinovarojen vähäisestä hallinnasta – vaikka juuri Liszt ja Wagner Berliozin jalanjäljissä loivat uuden orkesteritaiteen, jota myös Mahler ja Strauss edustivat! Mutta Berliozista Mäkelällä ei olekaan juuri hyvää sanottavaa (S230), missä hän toki jatkaa Schumannista alkavaa saksalaista perinnettä.

Kun Niemannin luonnehdinta Sibeliuksen sinfoniikasta sisältää väitteen teemojen "lyhythengitteisyydestä" sekä tämän käsittämisen "impressionistis-tyyppiseksi lahjakkuudeksi", koska häneltä puuttuisi "sinfonisen luomisen 'läntiset' perusedellytykset" ("monumentaalisuus, muodon sulkeutuvuus, orgaaninen ja looginen sisäinen kehitys ja muotoilu") (P349), Niemannin Sibelius-rakkaus perustuu sittenkin germanosentriseen ylemmyyteen ja kolonialisoivaan asennoitumiseen! Tämä ajatteluhan on sittemmin jatkunut ansiokkaasti saksalaisessa musiikin historian kirjoituksessa.

Adorno ja Sibelius

Tapaus Sibelius ja Adorno taitaa olla ikuinen, sillä vaikka Mäkeläkin ihmettelee – "on outoa, ettei tämän ajatuksista ole päästy irti" (S21) – ei hän itsekään ole päässyt Adornosta eroon, pikemminkin päinvastoin. Pakkohan tätä surullista yhteyttä on käsitellä, sillä Adornon ajattelussa kiteytyy eräs Sibeliuksen väärinymmärtämisen keskeinen paradigma. Adornoa ei saisi varmaan käsitellä ilman, että tuntee (lähes) kaikki tämän kirjoitukset ja gurun ympärillä käydyn keskustelun – minkä lisäksi ei ilmeisesti olisi pahitteeksi, vaikka ymmärtäisi ja hyväksyisikin hänen yksityisajattelunsa megalomaaniset ulottuvuudet ja maanisen oikeassa olemisen tarpeen. Eräs Adornoon liittyvä pääongelma on siinä, että tietyn terveen kapitalistis-kaupallisen kulttuurikritiikin ohella hän korotti oman makunsa ja historian ymmärryksensä normiksi tavalla, joka selittyy vain hänen aatemaailmastaan käsin, jossa on poliittisia komponentteja, halutkoon Mäkelä sitten kuinka paljon hyvänsä uskoa siihen, että "Adornon kritiikki on kulttuuri- ja ideologiakriittistä, ei poliittista" (P353/13). Adornon ajattelu on tietysti monitasoista ja sitä ohjaavat maailmankatsomukselliset sekä esteettis-filosofiset päämäärät. Mutta kun hänen ajattelunsa johtotähtiä ovat germaanisten hyveiden korottaminen, progressiivisuuden eli musiikillisen materiaalin ja edistyksen ykseyden sekä taiteen ja yhteiskunnan yhteismitallisuuden vaatimukset, kyse on pitkälti vasemmistolaisesta kritiikistä ja Adornon vieraantuneen maailman kuvan nostamisesta kulttuurikritiikin lähtökohdaksi.

Mäkelä on paljolti nielaissut – ja kernaasti – Adornon syötit, kun hän julistaa, että "kysymys, kuinka epäreilua moinen [Adornon Sibeliukseen kohdistuva] panettelu on, jää kohonneelle, puhtaana rakenneanalyysin yli pyrkivälle Sibelius-

arvostukselle siitä huolimatta vielä pitkään keskeiseksi.” (P353) Voi vain vastata, että jos Adorno yhdistää sosiologis-ideologisen analyysin alkeelliseen musiikkianalyysiin, rakenneanalyysiä tarvitaan ja vastaavasti Adornon ”analyysit” voi ohittaa jo sillä perusteella, ettei hän oikeasti halunnut edes lähestyä säveltäjää, jolla oli hänen mukaansa ”halveksittava maailmankatsomus” (P352). Ikävää on, että hän joutui mielipahakseen ja meidän päänsäryksemme törmäämään Sibeliukseen von Törnen osin typerän kirjan ja Sibeliuksen suosion vuoksi, mikä piti esillä paremmin hänen kuin Mahlerin musiikkia.

Seuraavassa kaksi Mäkelän Adorno-tiivistelmää: ”Historiallisen prosessin kääntämättömyys, joka määrää musiikillisen materiaalin kehityspyrkimyksen, vaatii, että sävellystekniikat muuntuvat progressiivisesti ja kriittisesti sekä vastaavat jokaisessa yhteiskunnallisessa kontekstissä oppositiosuhtautumista ja tukevat sikäli länsimaisen sivistyksen moraalisesti arvokkaita аспекteja.” (P353) ”Adornon näkökulmasta sopusointu [luonnon ja minän välillä] ei ollut a priori mahdollista, joten ylevä taide omaksui tehtävän esittää vallitseva dilemma eikä peittää sitä tavanomaisesti suloisen kauneuden avulla. Sen [taiteen] ei pitänyt harhauttaa harmonialla, joka on modernissa yhteiskunnassa petollista, ja saattaa sovintoon ihmistä ympäristön kanssa esteettisesti, mikä voi tapahtua kokonaan pinnallisen sokaisun sekä yhteiskunnallisesti predeterminoitujen muotojen sisäisen hyväksynnän kautta.” (P358).

Jos tässä on Adornon vaatimukset ja ne pitäisi omaksua, voi joutua hylkäämään musiikinhistoriasta suuren osan sekä julistamaan pääosan 1900-luvun säveltaiteesta pannaan – ei tietenkään Wienin toisesta koulusta alkavaa linjaa sekä eräitä ”eksterritoriaalisia” poikkeuksia. Mutta kyse on ennen muuta Adornon oman yhteiskunnallis-persoonallisen ja pessimistisen elämäkokemuksen julistuksesta. Jos puhutaan Sibeliuksesta ja vaikkapa Richard Straussista, joka oli myös Adornon inhokkisäveltäjä, ”yhtä huono säveltäjä kuin Sibelius” (P357), ymmärtää kyllä, ettei Adorno halunnut sietää näiden säveltäjien musiikkien kaunistaa ja lohdullista soivuutta ja sisältöä. Mutta kauneuden näyttäminen ja ratkaisun löytäminen ajan hirveyksien keskellä edustaa myös humanista ajattelua! Ei vieraantumisen, jolla oli vahva yhteiskunnallis-poliittinen sisältö Weimarin tasavallan vasemmistolaisaiteessa, korottaminen olemisen keskeiseksi ulottuvuudeksi sentään liene koko modernin ihmiskunnan jakama elämäkokemussisältö; sitä paitsi ilman ”taiteen suloista harhaa” moni ei jaksaisi kantaa elämänsä taakkaa. Toisaalta Sibeliukselta löytyy taatusti teoksia, joissa hän on ajan materiaalitietoisuuden tasolla: 1890-luvulla *Satu* ja *Lemminkäinen* sisältävät ultramoderneja tehokeinoja (mm. noonisoinnun käännöksiä); *Voces intimae*, IV sinfonia ja *Luonnotar* tarjoavat kosolti innovaatioita ja myös sitä kaivattua ”vieraantumista”!

Mitä taas tulee musiikin ”materiaalitason” ajankohtaisuuden vaatimukseen, voi kysyä, onko olemassa jokin absoluuttinen ja objektiivisesti mitattava musiikillisen materiaalin historiallinen taso, johon hetkellä x voidaan suhteuttaa kaikki senhetkinen taide? Historiassa vallitsee mm. ”kronologisesti samanaikaisen epäsamanaikaisuus” (Dahlhaus 1977, 199), eikä voi olla olemassa vain yhtä kansallista tai paikallista elämäkokemusta ja -piiriä, josta käsin kaikkien muiden populaatioiden ehdot saneltaisiin. Tähän suuntaan Adorno itsekin viittaa, kun

hän hyväksyy Etelä-Euroopan ”agraarin viivästymisen” (P353–354), muttei siten yllättäen pohjois- tai itä-Euroopassa samaa ilmiötä – eikä Adorno tuntenut maantiedettä? Olennainen ongelma Adornon ajattelussa on se, että jos meidän pitää ideologisin ja yhteiskuntakriittisin perustein arvottaa, mikä on hyvää ja elämisen arvoista musiikkia, silloin ollaan kyllä äkkiä kulttuurin kontrollin ja kenties jopa totalitarismin tiellä!

Mäkelä suorittaa kyllä P-kirjassaan historiallisen teon: hän saattaa Adornon ja Sibeliuksen yhteisymmärrykseen, toki tietyin varauksin. Lähtökohtana Mäkelän taikatempulle on Adornon ”eksterritoriaalisuuden” käsite, jota Adorno sovelsi Bartókiin sekä Janáčekiin, jotka olematta Adornon palvomia varsinaisia moderneja ja yhteiskuntakriittisiä säveltäjiä kuitenkin paikallisista sävelkielistään käsin kieltämällä kansanmusiikkielementeiltä niiden paikallis-folkloristisen funktion ylsivät merkittäviin saavutuksiin. Mäkelän ajattelussa Adorno ”olisi voinut tunnustaa Sibeliuksen” (P353) eksterritorialistiksi, mikä on juuri ja juuri mahdollista, vaikkakaan ei kovin luultavaa. Mäkelän itsensä mukaan ”nykynäkökulmasta myös Sibelius voidaan luonnehtia eksterritorialistiksi” (P356). Olennaista on toki, että tämän adornolaisen ”troijan puuhevoson” avulla Mäkelä saa miltei näyttämään, että Sibelius olisi ideologisestikin hyväksyttävissä Saksassa säveltäjänä, joka pystyi yhdistämään ”kansanmusiikissa syntyneen gestiikan moderniin säveltämiseen” (P200). Ainoa ikävä seuraus – ei tosin Mäkelälle – tästä on se, että näin syntyy tarve kieltää mahdollisimman pitkälle Sibeliuksen kansanmusiikillis-karjalainen orientaatio, jolloin taas heitetään osa Sibeliuksesta pesuveden mukana menemään.

Mäkelä esittää kuitenkin varauksia. Ensinnäkin Sibeliuksen ”kansanomainen ’eksterritoriaalisuus’ ei täytyä kahta keskeistä ehtoa: ’sisäisesti yhtenäisen (*in sich stimmigen*) ja valikoivan kaanonin’ muodostusta sekä tekniikan ’johdonmukaisuutta’ ” (P357). Toiseksi Sibelius ”kieltäytyi johdonmukaisesti esittämästä ’yhdistämätöntä’ ” [= luonnon ja ihmisen yhteensopimattomuutta] (”sperrte sich Sibelius [– –] ’dem Unvereinbaren’ konsequent zu stellen.”; P360). Näistä ehdoista ei tietenkään voi keskustella, jos ne ovat Adornon säättämiä, mutta niiden relevanssista Sibeliuksen suhteen toki voinee olla toistakin mieltä, samoin Sibeliuksen aidosta pyrkimyksestä ”yhdistämättömän” yhdistämiseen: se oli hänen utopiansa, joka Mäkelän mukaan varmaankaan ei voinut toteutua, koska Adorno on näin määrännyt, mutta löytynee varmaan monia, jotka näkevät asian toisin, vaikkapa aiemmin siteeraamani Eliahu Inbal. Sen sijaan se Mäkelän väite, että ”Sibeliuksen luomisprosessi oli verrattuna Adornon ihanteeseen liian vähän analyttinen” (P365), saattaa päteä Adornon ajattelussa, mutta se on täysin tuulesta temmattu Sibeliuksen musiikin suhteen. Mitä kukaan siitä tietää – kaikkein vähiten Adorno –, sillä Sibelius ei tosiaankaan halunnut eksplikoida metodologiaan, mutta Sibeliuksen laaja käsikirjoitus- ja luonnosaineisto puhuu aivan vastakkaisen näkökohdan puolesta. Mutta Mäkelälle on annettava tunnustus hänen uuraasta Adorno-apologiastaan, Adornon ja Sibeliuksen yhteensovittamisesta sekä siitä, että hän saa Adornon näyttämään Niemannin seuraajalta (P360)! Sankariteko!

Jos monet suomalaissäveltäjät – etenkin Englund – ovat kokeneet joutuneensa Sibeliuksen varjoon, Tomi Mäkelä löytää itsensä Erik Tawaststjerner varjosta ja kiukuttelee asian johdosta varsin häikäilemättä; sivusta seuraajaa lähinnä hirvittää Mäkelän vimma ja yritys mitätöidä Tawaststjerner monumentaalinen saavutus, jolle kaikki myöhempi Sibelius-tutkimus on rakentunut mutta jota ei professori Mäkelä voi hyväksyä. Kuvaavaa on, että hänen lähdeluettelostaan ei löydy Tawaststjerner kirjasta tehdyn yksiosaisen edition – tekijänä Erik T. Tawaststjerner – saksalaista versiota (2005), jonka olemassaoloa ei ilmeisesti kannata eikä voi Mäkelän mielestä kertoa hänen nykyisille maanmiehilleen ja -naisilleen.

Mäkelän kenkää hiertää kovin, koska hänen mielestään ”Sibelius-debattia dominoi yhä vaan monumentaalinen yhteenveto” (P77), millä hän tarkoittaa luonnollisesti Tawaststjernerä (P77/16). Näin ei saisi olla, eikä koko Tawaststjerner viisiosaista Sibeliuksen elämän, aikalaiskuvan ja teokset yhdistävää teosta olisi hänen mukaansa saanut kirjoittaa lainkaan, sillä oppi-isä Carl Dahlhausin mukaan ”’ensyklopedististen’ monumentaalielämäkertojen aika oli peruuttamattomasti ohi ensimmäisen maailmansodan myötä” (P77). Eli Tawaststjerner vika olisi niin muodoin se, että ”hän kirjoitti elämästä ja teoksista aikana, jolloin kukaan muu akateemisen taustan omaava musiikkiteeilijä ei olisi uskaltanut tehdä vastaavaa, ainakaan samassa laajuudessa”. (P77)

Se, mitä Dahlhaus väittää ja Mäkelä jatkaa, edustaa ilman muuta oman aikansa rajoittunutta ja jo nyt ohitettua ajattelua: biografinen metodi on hyväksytty uudelleen ihan käypäiseksi otteeksi, mitä tosin Dahlhaus ei enää ole todistamassa. Tähän juuttuminen hänen opetuslastensa suhteen on puhtaasti saksalainen ilmiö, jonka voi jättää omaan arvoonsa. Sitä paitsi moinen arvio ei pidä edes paikkaansa: samaan aikaan kuin Tawaststjerner (s. 1916) kirjoitti Sibeliustaan (1965–88), Norman del Mar (s. 1919) laati kolmiosaisen Richard Strauss -kirjasarjansa (1962–72), Henry-Louis de La Grange (s. 1924) kirjoitti oman, vielä paljon mittavamman, kolmiosaisen Mahler-tutkimuksensa (1979–84), H. C. Robbins Landon (s. 1926) kolmiosaisen Haydn-kronikkansa (1976–80), hieman myöhemmin David Brown (s. 1929) kirjoitti niinkään neliosaisen Tšaikovski-biografiansa (1978–92) sekä Alan Walker (s. 1930) kolmiosaisen ja urauurtavan Liszt-elämäkertansa (1983–96). Se, että saksalaiset eivät teoreettis-ideologisista syistä ole moiseen uskaltaneet, on heidän ongelmansa, mutta kukaan vakavasti otettava musikologi ei haluaisi olla vailla del Marin, de La Grangen, Robbins Landonin, Brownin ja Walkerin aikaansaannoksia, joiden rinnalle Tawaststjerner kohoa Dahlhausin ja Mäkelän sormen heristelyjä uhmaten. Eli kysymys taitaa olla pikemminkin saksalaisen musiikkiteorian kriisistä kuin jostakin historiallisesta väistämättömyydestä! Suhteutettaessa saksalais-hengentieteellisesti orientoitunutta musiikkiteollista teoreettista rigorismia todellisuuteen auttaa vain pragmaattinen empirismi. Kun Mäkelän mielestä ”Erik Tawaststjerner viisi volyyymiä vastaavat tarkasti sitä, mitä Dahlhaus kritisoi” (P78), ei voi sanoa muuta kuin, että soimatkoon rauhassa:

Tawaststjerna on tehnyt työtä, jonka rinnalla Mäkelän sepitemät haalistuvat kuin haamut aamunkoitteessa.

Mäkelälle ei riitä vain Tawaststjernas parjaus ja elämäntyyden kieltäminen yleisellä tasolla; hän pilkkaa Tawaststjernaä tämän aseman ”messianistisuudesta sekä valitun ja ainutlaatuisen myytistä” (P77). Tämäkö asema olisi pitänyt suoda Mäkelälle? – herra meitä siitä varjelkoon! Kun Mäkelä ei keksi enää mitään muuta, hän asettaa vastakkain Otto Anderssonin ja Erik Tawaststjernas sekä kehuu Anderssonia siitä, että tämä ”osasi rajata kohteensa”, samalla kun hän väittää käsittämättömästi, että Tawaststjerna olisi tehnyt ”Anderssonin elämäntyyöstä arvottoman” (P78)! Luulisi Mäkelän ymmärtävän, että molempia – sekä perusteellisia elämäkertoja teostarkasteluineen että erityistutkimuksia – tarvitaan eivätkä ne voi sulkea pois toisiaan. Sitä paitsi Turun Sibelius-museossa sijaitseva luonnos osoittaa, että Anderssonin hanke Sibelius-biografiaksi kaatui pikemminkin hänen erittäin perinpohjaiseen taustoitukseensa ja Sibeliuksen elämän alkuvaiheiden pikkutarkkaan kirjaamiseen, mikä lienee tehnyt etene-
misen – siis vailla kohteen realistista rajausta – varsin työlääksi; sen sijaan erityistutkimuksissaan Andersson pystyi rajaamiseen.

Kaikkein sokeimpia hetkiä Mäkelän P-kirjassa on se, kun hän siteeraa Sibeliusia, joka oli huolestunut perustellusti biografeistaan ja sanoi: ”Miten voivat minusta kirjoittaa sellaiset [autoorit], jotka eivät olleet vielä syntyneet ennen kuin Sibelius [= Sibelius puhuu itsestään kolmannessa persoonassa] kuoli?” Mäkelä kääntää tämän Tawaststjernaä kohtaan nerokkaalla vainullaan ja pisteliäisyydellään: hänen mielestään tämä sopii Tawaststjernaan, joka syntyi 10 vuotta Wegeliuksen kuoleman jälkeen, sillä Tawaststjerna Mäkelän mielestä ”lietsoi legendaa Wegeliuksen ja Kajanuksen välisestä riidasta” (P78/20). Voi olla tottakin, mutta Sibelius-sitaatin kohdalla Mäkelältä puuttuu lähdeviite, minkä lisäksi Mäkelän kirjojen perusteella on pakko todeta, että Sibeliuksen lausuma suuntautuu osuvasti nimenomaan Tomi Mäkelän kaltaisia fabuloijia ja suunpieksäjiä vastaan! Ikään kuin tämä ei riittäisi, Mäkelä, joka vaatii kyllä tarkkuutta muilta, lukee tai tulkitsee tarkoitushakuisesti Tawaststjernaä väärin. Mäkelä väittää, että ”Tawaststjerna olisi verrannut Sibeliuksen kirjeenvaihtotyyliä yleisesti [kirjoitetuksi] ’Strindbergin hengessä’ ” (P81). Tämä ei pidä paikkaansa: jos lukee Tawaststjernas huolella (1992 [1967], 99), hän ei puhu suinkaan yleisellä tasolla asiasta, vaan vain yhdellä kohtaa ja yhden kirjeen tapauksessa (”i ett brev”). Minkä ihmeen takia Mäkelä vääristelee Tawaststjernaä, mistä moinen epärehellisyys? Jos ei Tawaststjernas taustalla ymmärretä Sibeliuksen ruotsia paremmin kuin Mäkelän kielen hallinnalla, niin jo on ihme! Tähän asiaan kajoaa myös Rabbe Forsman P-kirjan kritiikissään, jossa hän osoittaa, että Mäkelä ei osaa ruotsia riittävästi ja että hänellä on ”vaikeuksia lukea Tawaststjernaä alkukielellä!” (Forsman 2008, 45)! Entä sitten Sibeliusia – voisi kysyä?

Sibeliuksen kiinnittäminen 1900-luvun vaihteen molemmin puolin esiintyneisiin taidesuuntauksiin on vaikea ja kihelmöivä haaste, johon vastaamisessa Mäkelä sekä onnistuu että epäonnistuu. Hienoa on se, että Mäkelä ottaa esille kuvataiteen ja kirjallisuuden monet suuntaukset sekä haluaa vastustaa ajan 1890–1930 nimittämistä pelkästään ”moderniksi” (*die Moderne*). Mäkelän mielestä kannattaa käyttää ”terminologisen ekonomian” sijaan myös symbolismin, ekspressionismin, surrealismin, vitalismin, neoklassismin ja avantgarden käsitteitä ”modernin” alavirtausten määrittelemiseksi (P406)!

Mäkelä hyväksyy pitkälle symbolismin Sibeliuksen musiikissa ja jopa puolustaa sitä, etenkin Josephson-laulujen op. 57 tapauksessa (S198–199), joskin hän esittää P-kirjassaan, että ”symbolismin anesteettisyys ja ensisijaisesti kirjallinen puoli olivat pyrkimyksinä hänen ulottumattomissaan” (P138) ja että ”todellinen symboliikka meni Sibeliukselle liian pitkälle” (P138–139), joten lukija jää hämääntyneeseen asian suhteen. Vielä hämäävämpi on seuraava ajatuskulku: ”Jos yrittää konstruoida Sibeliuksen ajatuksia, ilmenee kirjallisesti vaikuttanut lähestymistapa sekä kompleksin ajatuksen syvyys symbolismin pääongelmana. Symbolismin trivialisointi sekä poiskirjallistunut ja samalla popularisoitu tihentyminen jugendtyyliksi ei voinut olla hänelle ratkaisu, siihen oli jugendtyylin olemus liian materialistinen.” (P172) Eli onko kysymys siitä, että Mäkelä torjuu kuitenkin lopuksi symbolisti- ja jugendisti-Sibeliuksen? Eikö voi ajatella, että yhteys symbolismiin oli Sibeliukselle leimallista tiettyssä vaiheessa, mutta se ei tarkoita sitä, että hänen koko tuotantoaan tarvitsisi nimittää symbolistiseksi ja Sibeliusta symbolistiksi?

Impressionismia Mäkelä ei kelpuuta Sibeliuksen musiikin nimittäjiin, mutta hän ottaa kiintoisasti esiin syntetismin (S208), jonka hän Sibeliuksen kohdalla liittää luontoaiheisiin pianominiatyyppeihin, mikä on maku- ja tulkinta-asia. Neoklassismia Busonin määrittelemässä mielessä Mäkelä ei kelpuuta Sibeliuksen suhteen (S196), mikä on totta säveltäjien tyylien vertailussa, mutta lajien käytön suhteen termiä ei tarvitse hylätä kokonaan: ajateltakoon vaikkapa Sibeliuksen sonatiineja, rondoja, serenadeja ja cassazionea, joilla hän liittyy menneisyyden uudelleenarviointiin. Jos halutaan yhdistää tämä neoklassismin ennakkointiin, mikäs siinä. Tosin Mäkelän mukaan ”ainakaan Sibeliuksen tulkinnan avainkäsitteeksi usklassismi ei kuitenkaan näytä soveltuvan” (S212) – mutta miksi ei yhdeksi käsitteeksi muiden joukossa? Miksi pitää aina liioitella ja väittää äärimmäisyyksiä ja samalla hylätä ne? Mutta kun Mäkelä julistaa, että ”sen enempiä naturalismi kuin ekspressionismikaan eivät kuulu Sibeliuksen kannalta keskeisiin tyyliuntyihin” (S210), herää kysymysmerkkejä. Miksi naturalismi ei kelpaa Mäkelälle, sillä Sibelius luki 1890-luvulla Zolaa tiiviisti ja jälkiä naturalistisesta suuntautumisesta löytyy kiistämättä *Balettikohtauksesta*, *Kullervon* kolmannesta osasta, *Sadusta*, *Metsänhaltijataresta* ja *Lemminkäisen* avausosasta? Sibeliuksen ”boheemimusiikki” on Zolaa musiikissa! Samoin jos ei hyväksytä ekspressionismin ilmauksiksi *Sisiliskoa*, *Voces intimaeta* ja IV sinfoniaa, niin vaa-

rassa on menettää Sibeliuksen modernistisuuden olennainen ulottuvuus, sillä eihän em. suuntauksissa ollut kyse ollut pelkästään ”rumuuden arvostamisesta” (S210), vaan myös aiheiden valinnasta.

Mäkelälle jää jäljelle surrealismi, mikä on aika fantastinen idea, johon usko ken haluaa. Se, kun Mäkelä esittää, että ”symbolismin ja jugendtyylin ohella lopulta surrealismi oli romanttisten lausumien uudellentulkintojen kehittynyt muoto” (P169), on toki uskottavaa ja kihelmöivää ajatusleikkiä, mutta miten Sibeliuksen voi liittää kuvataiteen ja arkkitehtuurin edustajiin, jotka ovat syntyneet aikavälillä 1886–1913? Sibeliuksen musiikissa romanttis-fantastisen ja synesteettisen maailman yhdistyminen on selviö – Mäkelän mukaan Sibeliuksen tapauksessa on kyse ”surreaalien estetiikasta, joka liittyy fantastiseen synestesiaan havaitsemistavassa ja persoonassa” (P172) – mutta se, miten hänet saa yhteen surrealismien kanssa, jonka johtohahmo André Breton (1896–1966) on tyypin eri sukupolven mies, ei ole kovin ilmeistä. Jos surrealismien manifestissa (1924) suuntauksen ”nähtiin vapauttavan runoilijat ja taiteilijat kaikista järjen, moraalin ja esteettisten sääntöjen rajoitteista” (<http://virtuaaliyliopisto.jyu.fi>), voi vain kysyä, miten tämä myöhemmin syntynyt suuntaus pätee Sibeliuksen! Mäkelän pitäisi tämän keksintönsä tueksi kertoa, miten surrealismi on esiintynyt muilla säveltäjillä ja mikä oli Sibeliuksen panos suuntauksen edistämisessä. Mutta kun hän tekee Kantista esisurrealistin (P170–171) ja esittää, että Satien *Paraa-tia* (1916–17) on pidetty musiikinhistoriassa surrealismien edustajana (P167/44), niin lukija joutuu lievän epäuskon valtaan, sillä Sibeliuksen ja Satien musiikkien vertailtavuus ei liene kovin helppoa.

Yhtä hyvin Sibeliuksen voisi leimata naivismien edustajaksi, sillä sen määrittely sopisi mainiosti Sibeliuksen, jos ”naivismien on nähty syntyneen vastareaktiona impressionismien jälkeisten taidesuuntausten harrastamalle teoretisoinnille ja estetismille. Naivismille oli keskeistä pyrkimys spontaaniin yksinkertaisuuteen ja vilpittömyyteen. Naivistit pyrkivät välttämään taidekoulujen perinteisiä oppeja. Naivismien keskeiset aiheet olivat yleensä sisällöltään kertovia ja löytyivät pääsääntöisesti tekijän omasta elämästä, muistoista, unista ja haaveista. Suuntauksen piirissä esiintyi myös paljon kukka-, eläin- ja fantasia-aiheita.” (<http://virtuaaliyliopisto.jyu.fi>) Eli kaikkienensa Mäkelän ismi-analyysi Sibeliuksen suhteen jättää paljon auki pitävien määrittelyiden suhteen. Tavallaan on tunne, että Mäkelä saattaa olla oikeilla jäljillä, mutta analyysit ja konkretisoinnit jäävät alkutaipaleelle eikä vakuuttavuutta pääse syntymään.

Sibeliuksen tuotannosta ja teoksista

Sibeliuksen tuotannon kokonaisuudesta sekä sen osista Mäkelällä on erinäisten ansioiden ohella varsin outoja, vaikeasti perusteltavia näkemyksiä. Ylipääntään hän edustaa vanhentunutta teosesteettistä ajattelua – jollei halua sokeasti allekirjoittaa saksalaisen musikologian tarvetta löytää säveltäjän tuotannosta vain ”mestarteoksia” ja ”pääteoksia” sekä korostaa yhä lähinnä laajojen teos-

ten muodostamaa esteettisesti itseriittoista tuotannonosaa. Tämä ajattelu on leimannut myös monien brittikriitikoiden (mm. Layton, Rickards [ei Richards, kuten Mäkelällä]) ajattelua ja kirjoittelua.

Mäkelän mielestä "Sibeliuksen musiikin ystävä voi olla huolissaan siitä, miten Sibeliuksen arvostelijat suhtautuvat jatkossa tämän 20-vuotiaana laatimiin pienempiin sävellyksiin tai muuhun Sibeliuksen itse julkisuudelta eristäneeseen aineistoon." (S267) Samoin varhaisteosten ja ei-autorisoitujen tilapäisteosten (?) julkaiseminen on hänestä arveluttavaa (P35). Erityisen huolissaan hän on "voileipä"-kappaleista, sillä ne muka uhkaavat "Sibeliuksen historiallista suuruutta" (P35), koska niiden perusteella olisi syntynyt "laajalle levinnyt epäily JS:n taiteellista integriteettiä kohtaan" (P35/57). Varmemmaksi vakuudeksi Mäkelä lainaa Arnold Baxia, jonka mukaan Sibeliuksen laulujen esittäminen olisi muodostunut "ongelmaksi orkesterimestariteosten myöhemmälle leviämiselle Isossa-Britanniassa" (P35/59). Ratkaisuksi Mäkelä esittää tilanteeseen "ensimmäisen arvoluokan" teosten valikoiman luomista ja erottamista "paikallisesti arvostetavista kuriositeeteista" (P32/41). Lisäpontta Mäkelä yrittää tuoda taas vailla siteerauksia olevalla väitteellä, jonka mukaan "kriitikoiden mielestä 1900-luvun alun taidehistoria muodosti kontekstin, jossa populaarisuus ei sopinut yhteen todenmukaisuuden (*Wahrhaftigkeit*) kanssa" (P39).

Nirppanokkakriitikoiden arvioihin voi vastata kysymyksellä, ovatko muiden säveltäjien harjoitus- ja opiskelijatöiden painaminen haitanneet heidän mainettaan? Kai jokainen järkevä tutkija ja musiikinystävä osaa suhtautua varhaisteoksiin ja harjoituksiin niiden edellyttämällä tavalla: tärkeinä säveltäjän kehityksen dokumentteina. Tosin Mäkelä ei taaskaan esitä näiden väitteidensä tueksi sitaatteja, vaan esittää asiat kuin muka ne olisivat 'yleisesti hyväksytyjä' totuuksia. Ei *Für Elise* ole kyennyt kumoamaan Beethovenin asemaa säveltäjänä, eikä sitä tee myöskään Sibeliuksen *Valse triste*! Sen toki tiedämme, että Baxin arvio osoittautui vääräksi, joten miksi siis Mäkelä lainaa häntä? Mitä tulee tuotannon "ensimmäisen arvoluokan" teosten eristämiseen, niin tähän voi todeta: senhän toki voi, jos eristäjällä on mielestään ryhdikkäät ja selkeät (absolutistisen ajattelun mukaiset) kriteerit, tehdä milloin vain; moisen teoskokoelman koostumusta ei ole edes vaikea arvata. Mäkelän kirjoitusten perusteella valiokokoelman muodostaisivat sinfoniat (miltei kaikki?), ehkä III sinfoniaa lukuun ottamatta (P76), kenties viulukonsertto (varauksin?), eräät muut orkesteriteokset (hyvin valikoiden), pieni osa kantaateista ja näyttämöteoksista, pari lauluopusta, piano- ja viuluteoksista tuskin yksikään. Seuraavat Mäkelä-poiminnat vahvistavat tämän valikoiman olemassaoloa hänen ajattelussaan.

Dahlhausiin nojaten Mäkelällä on otsaa väittää, että Sibeliuksen orkesteriteoksista triviaalisuuden suhteen "rajatapauksia" ovat *Skogsrået*, *Kevätlaulu*, *Lemminkäinen*, *Satu* ja *Dryadi*, ja niihin kuuluvat myös *Finlandia*, *Pohjolan tytär* sekä vielä *Öinen ratsastus ja auringonnousu* (P245). Lisäksi Mäkelän yllättää "viulukappaleiden vähäinen merkitys sekä fantasioiden ja sonaattien puuttuminen"; hän pitää jopa epätoivoisena näiden teosten julkaisemista! (P306). Edelleen Sibelius on hänelle "kevyemmän muusan säveltäjä F-duuri-sonaatissa, impromptuissa ja monissa lyyrisissä ja luonnekappaleissa", sillä vaarana on, että

pianoteosten kautta saa ”vaikutelman Vielschreiberista ja melodisen keksinnän mielivallasta” (P310). Kun hän kirjoittaa lisäksi, että ”Sibeliuksen [pianistinen] sointiajattelu on täysin vapaa soitinidiomatiikasta” (P178), on vaikea tietää, onko tämä kriittinen, ironinen vaiko ihaileva toteamus. Mutta joka tapauksessa kyse on käsittämättömästä, eriytymättömästä yleistyksestä, sillä jokainen Sibeliuksen pianotuotannon tunteva voisi kertoa Mäkelälle, että Sibeliuksen pianistinen kirjoitustapa sisältää pitkän jatkumon täydelleen romanttisesta pianoidiomista (à la Chopin ja Schumann) Liszt-vaikutteiden soveltavaan käyttämiseen (*Kyllicki*), karelianistisesti inspiroituneeseen pianismiin (impromptut, sonaatti) sekä innovatiiviseen modernismiin (op. 57) ja suorastaan nerokkaiisiin orkesteriteosten pianosovituksiin (*Finlandia*, *Scaramouche*- ja *Myrsky*-musiikkien numerot). Mäkelä lähes ohittaa kuoromusiikin (P312), sillä hänellä ei kenties niiden poliittisten kytkentöjen vuoksi ole halua tutkia tätä tuotannonosaa, vaikka se sisältää hienoja sävellysteknisiä asioita (vaikkapa *Veljeni vierailu mailla*). Orkesterilauista Mäkelälle kelpaa vain *Luonnotar* (P318) – mitä vikaa *Koskenlaskijassa* on?

Tämä on pahimman lajin *Meisterwerk*-ajattelua, jossa ei nähdä säveltäjän koko tuotannon kontekstiä sekä teosten intertekstuaalisuutta – säveltäjä ei luo mestarteoksia vaan tuotantoa, jossa kullakin teoksella ja teosryhmällä on oma paikkansa, minkä lisäksi lajisuhteistojen sekä eri lajia edustavien teosten vertaileminen on aina hyödyllistä. Sibeliuksella todellakaan intertekstuaalisuus ei rajoitu VII sinfoniaan, kuten Mäkelä esittää; se on hänen mukaansa ”ainoa vakuuttava esimerkki tietoisesta intertekstuaalisuudesta” (P190). Mäkelä on toki jättänyt väitteeseensä porsaanreiän ottamalla mukaan sanan ”tietoisesta”. Heti voidaan kysyä, mistä Mäkelä nyt niin varmasti pystyy erottelemaan ”tietoisena” ja ”tiedostamattoman” toisistaan? Jos puhutaan yksittäisistä teoksista, niin taatusti *Kyläkirkko* ja *Andante festivo* sekä *Joutsikki* ja V sinfonia kuuluvat ”tietoisena” piiriin, kun taas *In memoriamin* ja III sinfonian keskiosan ilmeisistä yhteyksistä emme voi ”tietää” mitään, samoin kuin b-molli-pianosonatiinin ja d-molli-*Postludiumin* (uruille) mahdollisesta kytkennöstä. Mutta merkittävämpää on Timo Virtasen väitöskirjassaan kuvaama Sibeliuksen sävellysprosessi: Sibeliuksella muhi samanaikaisesti aina useampia teoksia, joiden identiteetti saattoi kirkastua vasta pitkän käymisvaiheen ja teemavaihdon kautta, jolloin lähekkäin valmistuneet sävellykset sisältävät luontevasti yhteisiä piirteitä (Virtanen 2005, 65–68).

Mäkelän jaottelu pääteoksiin ja sivuteoksiin edustaa kerta kaikkiaan vanhanaikaista ja hedelmätöntä ajattelua; moinen jaottelu ei edistä historiantutkimusta ja ymmärtämistä, vaan kierrättää olemassa olevaa ja yksipuolista skolaarista status quota ja vain yhä suppenevaa ohjelmistoa. Sitä paitsi: miksi iso tuotanto ei saisi olla heterogeenistä? – vai onko musiikinhistorian tutkimuksen tavoite etsiä täydellistä säveltäjäneroa? Musiikinhistoriallinen toiminta on eri ilmiöiden ja sävelobjektien, jotka kiistatta eksistivät, ymmärtämistä ja selittämistä, asettamista kontekstiin, ei pelkästään tai lähimainkaan vain suuruuden tai pienuuden hakemista! Kun Mäkelä julistaa, että ”suuruus ei legitimoisi heikompia teoksia” (P36), hänen koko kysymyksenasettelunsa on väärä: kyllä kai suuruus perustuu tuotannon kvaliteettiin ja teosten isoon joukkoon, josta löytyy monenlaista – ja entä sitten?

Lisäargumentiksi ei nykyaikana enää voi käydä se voitonriemuinen toteamus, että ”Beethovenin heikommat teokset on unohdettu” (P36). Jos näin on tapahtunut – ja miksi näin pitäisi tapahtua? –, se on vahingollista säveltäjän ymmärtämisen kannalta ja on saattanut suorastaan väärentää meidän Beethoven-kuvamme yrmyn ja pateettisen suuntaan! Esimerkiksi ilman Beethovenin laulujen ja etenkin joidenkin kantaattien – *Kantaatti Joosef II:n kuoleman johdosta* (1790) ja Wienin kongressiin sävelletyn *Der glorreiche Augenblick* (1814) – tuntemusta säveltäjän kehityksestä ja profiilista syntyy vino kuva! Mäkelän väite, että ”Sibeliuksen vähempiarvoiset teokset ovat olleet aina tunnetumpia kuin hänen varsinaiset pääteoksensa” (P36), on tyypillinen tarpeeton yleistys vailla pohdiskelua. Jos *Valse triste*, *Karelia*-sarja ja *Finlandia* tunnetaan hyvin, ei ole mitään syytä väittää, että ne olisivat suosionsa vuoksi ”vähäarvoisia” – ne ovat lajissaan loistavia säveltuotteita ja ovat saattaneet pikemminkin toimia pitkospuina, joita pitkin säveltäjään törmännyt kuulija on saattanut kavuta myös muiden Sibeliuksen teosten tuntuun! On käsittämätön ajatus – paitsi tietenkin tärkeilevässä saksalaisessa musikologiassa – että populaariklassikot alentaisivat säveltäjänsä arvoa. Voi väittää, että ilman *Pellavatuksista tyttöä* ja *Uponnutta katedraalia* Debussysta ei kenties olisi tullut sitä ”modernin” klassikoa, joka hänestä tuli!

Kun Mäkelä veisaa erinäisten brittikirjoittajien vanavedessä virttä, jonka mukaan Sibelius harrasti ”tilapäisteoksissa hyvien ideoiden tuhlausta” (P277–278), tähän voi vastata: Sibeliuksella oli ”mitä tuhlata”, sillä hänen melodinen suonensa sykki itsensä Straussin kadehtimalla vilkkaudella – ja niitä ajatuksia jäi kylliksi muihinkin teoksiin. Sitä paitsi: eiväthän ideat synnytä teosta, vaan niiden yhdistelmät ja työstöt! Jopa seuraavaan, ilmeisesti kehuvaan arvioon liittyy tarpeetonta Sibeliuksen erillisyyden korostamista: ”Epätavallinen työskentelytapa – muodostuen kokonaisuudellisista visioista, kävelyistä ja irrallisista motiiveista, jotka määräsivät muodon orgaanisuuden – takasi originellin taiteen.” (P278) Sibeliuksen taide on originellia, mutta Mäkelän selitys ei ole mikään selitys ensinkään: kokonaisvisio, kävelyt ja motiivien kanssa työskenteleminen liittyvät helposti lukuisiin säveltäjiin, vaikkapa Beethoveniin. Sitten heti seuraavaksi, johdonmukaisena jatkeena ajatukselleen Sibeliuksen erillisyydestä, Mäkelä vetää maton itsensä ja Sibeliuksen alta, kun hän pohtii, ”sävelsikö Sibelius tiukassa mielessä ’sinfonisesti’”: ”kyllä”-vastauksen puolesta puhuisivat sinfonian keskeinen sija tuotannossa sekä niiden ”uskontunnustuksellisuus”; ”ei”-vastauksen puolesta Mäkelän mielestä puhuisi ”tapa, jolla hän määritteli fantasian, inspiraation ja teema-ovallusten merkityksen” sekä lopultakin ”muotostrategiat, jotka autenttisten todisteiden näkökulmasta eivät koskeneet kokonaistuotantoa, vaan oli sommiteltu erillisesti.” (P280). Niinpä niin: milloin mielikuvituksesta, innoituksesta ja oivalluksista on tullut syvän taiteen antipodeja? Siitäkin on kirjoitettu, miten Sibeliuksen kokonaistuotantoa orkesteriteoksissa lävistää muotostrategioiden kehittyminen (Howell, Murtomäki), mutta Mäkelälle se ei merkitse mitään, sillä hän tietää asian toki paremmin. Sitä paitsi Sibeliuksen kasvavat pohdiskelut ”sinfonisen fantasian” suhteen kertovat kyllä ihan muusta. Pahinta on jälleen Mäkelän puolelta se, että hän esittää merkittäviä ja olennaisia väitteitä Sibeliuksen säveltäjän olemuksesta – siteeraamatta sen kummemmin Sibeliusta kuin muita tutkijoita!

Onneksi Mäkelä pohtii ”suuruuden” ymmärtämisen vaihtoehtoja: hänestä 1) joko ”suuruus”-käsite hylätään tai sitten 2) historiallista suuruutta ei mitata ”näennäisesti” (?) valmiilla teoksilla, vaan otetaan taiteilijan luomistyö tuotantotapahtumana, jolloin suuruus riippuu tuotannon kokonaispainosta ja tavoitteista (P36–37). Mäkelä jättää Sibeliuksen tapauksessa asian avoimeksi vedoten sadan vuoden aikajakson lyhyteen suuruuden kriteerinä (P38). Tämä on kenties viisainta, etenkin kun historian lähes kaikkien säveltäjien suuruuden tunnistaminen – poikkeuksina lähinnä Bach, Mozart ja Beethoven – on aina ollut erilaista eri maissa eri aikoina ja siinä on esiintynyt suuriakin vaihteluita, sillä ”suuruus” ei liene mitattava ja arvovapaa, neutraali asia.

Mäkelän virheitä, tölväisyyä ja huteja

Totta kai jokaiseen isoon opukseen sisältyy koko joukko pikku virheitä, jotka eivät olennaisesti vaikuta kokonaisuuteen ja jotka ovat suuren aineiston hallintaan väistämättä liittyviä lapsuksia. Näitä ovat Sibeliuksen elinikä, sillä hän kuoli 91-vuotiaana, ei 93-vuotiaana (S228), Sibeliuksen natsien rotumäärittelyihin liittyvän päiväkirjaotteen väärä vuosiluku 1935 (S45), kun oikea vuosi on 1943, sekä Sibeliuksen musiikin Rooma-konsertin väärä vuosiluku 1940 (P104), kun oikea vuosi on 1923. Kun Mäkelä esittää Topeliuksen olleen Runebergin edeltäjä kansallisrunoilijana (P318), hän erehtyy sekä elinvuosien että tuotannon julkaisuvuosien suhteen: Runeberg (1804–77) julkaisi runonsa 1830–43 (*Vänrikki Stoolin* 1848 ja 1860), kun taas Topeliuksen (1818–98) runous alkoi ilmestyä vasta 1845. Samoin Mäkelä erehtyy, kun hän väittää, että Sibelius olisi kääntänyt suoraan ranskasta ruotsiksi lukiessaan Gobineau’n *La Renaissance* -kirjaa (P394/119) – kun kyseessä oli Wegelius eli Mäkelä on lukenut väärin Tawaststjernansa (1992 [1967], 90). Alejo Carpenterin [po. Carpentierin] nimeäminen Kuuban ”kansallissäveltäjäksi” (S137) on varsin outo virhe, jota on käsitellyt Rabbe Forsman artikkelissaan (2008, 44–45).

Järnefeltien perheen taiteilijajäsenen Erik-etunimen Mäkelä toki tietää (P49/119), muttei sitä, että sen Eero-versiota käytti lähinnä vain hänen isänsä! Mäkelä on onnellinen löydettyään Aionon kirjemerkin (13.6.1925), jonka mukaan ”hän [=Sibelius] ei juuri lue mitään kaunokirjallisuutta enään” (Talas 2000, 296). Mäkelän mukaan Sibeliusta ei kiinnostanut erityisesti ”kirjoitettu”, sillä hänen ”olemuksensa oli mielikuvitustulvan vallassa” (P98). Huomattavasti hedelmällisempää kuin korostaa tätä kuvaa fantastikko-Sibeliuksesta, joka vierasti Mäkelän mukaan ”kirjallisia muotoiluja”, olisi pohtia, mikä aiemmin paljon luetun runouden sekä romaani- ja näytelmäkirjallisuuden vaikutus oli ollut Sibeliuksen sävellystuotannolle. Lisäksi lukijan olisi ollut tarpeen tietää, mihin tilanteeseen tämä Sibeliuksen lukemattomuus liittyi ja palasiko hän myöhemmin kirjojen ääreen vai lukiko Aino hänelle siitedes tai estikö käsien vapina tai näön heikentyminen kenties lukemisen?

Mäkelän joskus vääristelevästä lukutyylistä antaa kuvan hänen suhtautumisensa Janne Gallen-Kallela-Sirénin isoisästään laatimaan taiteilijaelämäkertaan. Mäkelä väittää, että taiteentutkija Gallen-Kallela-Sirénin "symbolisminäkemys on yksipuolinen ja heikentää Eurooppa-keskeisyyttä" taiteilijan tuotannossa. Jos lukee Gallen-Kallela-Sirénin kirjaa, moista kuvaa ei kyllä synny: kirjailija torjuu vain taiteilijaan liitetyn "yleisnimityksen 'symbolisti' " ja näkee "keskieurooppalaisen symbolismin realismiin sekoittuneena ärsykkeenä" sekä hyväksyy molempien termien käytön "suuntaa antavina tutkina" (2001, 213).

Mäkelän ansioita

Edellä esittämäni kritiikki on kummunnut Mäkelän kirjojen välillä varsin omittuisista väitteistä ja ideoista, joita ei pysty kerta kaikkiaan hyväksymään. Osa näistä "uusista", Mäkelän ehdottamista Sibelius-kuvan piirteistä on seurausta siitä, että auktoriteettien (Adorno, Dahlhaus) liiallinen seuraaminen ja teorioiden korostaminen sekä tarve ylimitoitettuun polemisointiin terveen järjen ja ennakkoluulottoman asennoitumisen sijaan on johtanut yksinkertaisesti outoihin tulkintoihin. Mäkelän edustama hengentieteellinen ja kulttuurihistoriallinen suuntaus ei juhlisi kovinkaan suuria voittoja hänen kirjoissaan, vaan on tuonut muassaan – Mäkelän päinvastaisen väitteen sijaan – temaattisia rajoituksia ja Sibelius-kuvan monien piirteiden ohentumista ja jopa karsimista.

Lukuisista periaatteellisista ongelmista, joiden perinpohjainen käsittely vaatisi kirjan kirjoittamisen tämän puheenvuoron asemesta, huolimatta Mäkelällä on toki ansiokkaitakin avauksia, jotka tarjoavat lähtökohtia edelleenkehittelyille, kuten Sibeliuksen taiteen ismien tarkentuva paikantaminen. Hän käsittelee oivaltavasti yksittäisiä teoksia tai niiden osia: *Kullervon* 4. ja 5. osan luonnehdinnat ovat hyviä (P209), laulujen, etenkin opuksien 50 ja 57 käsittelyt ovat antoisaa luettavaa (P312–) ja *Luonnotar* esitellään oivaltavasti P-kirjassa (P319). Kun Mäkelä toteaa *På verandan* -laulun yhteydessä sen harmonian osoittavan, että Sibelius hallitsi jo ennen IV sinfoniaa suvereenisti ekspressionismin keinotavalla, joka mahdollistaa ajatuksen *Tristan*-harmonian edelleenkehityksestä ja Skrjabinin myöhäistuotannosta (P325), tämän hyväksyy tyydytyksellä! IV sinfonian ja *Voces intimaen* sekä V sinfonian ja *Aallottarien* liittäminen kahteen tasaveroiseen, yhtäältä "ekspressiivis-melankoliseen" ja toisaalta "euforisklassistisen" suuntaukseen (P267) osuu mainiosti kohteisiinsa. P-kirjan luku 3.3. *Das Theatralische* (P216–) eli näyttämömusiikin käsittely on kirjan hienointa antia, joskin olisi kaivannut kokonaisuuteen *Jokamiehen* esille ottamista – jo saksalaisille tärkeän Hoffmansthal-yhteyden vuoksi.

Mäkelän esittämä orkesteriteosten ja -laulujen, näyttämöteosten ja kantaattien jako kolmeen pääluokkaan – kalevalaisiin (=K), autobiografisiin (=A) sekä kansallis-isänmaallisiin (=N eli *national*) – on sinällään oikeansuuntainen (P249), joskin kategorioita olisi voinut luoda muitakin, mm. historiaan (=G eli *Geschichte*) ja luontoon (=Na eli *Natur*) liittyvät luokat, minkä lisäksi kaksi funk-

tiota voivat yhdistyä helposti. Ehdottaisin eräille Mäkelän luokkiin sijoittamattomille sävellyksille seuraavia tunnuksia: *Impromptu* N(&G), *Snöfrid* N(&G&A), *Jordens sång* N, *Maan virsi* N, *Rakastava* A&K; *Scènes historiques* G(&A), *Kristian II* -sarja G, E-duuri-alkusoitto A – ja niin edelleen.

Eräät Sibeliuksen taidetta luonnehtivat kiteytykset ovat suorastaan briljantteja, kuten: ”Sibelius ei kultivoinut kaipausta ja nostalgiaa modernin seuraleikkinä” (P167). Tai: ”Sibelius löysi luonnosta nyt-reaalisuuden, joka ei pakottanut häntä jäljittelyyn, heijastamiseen tai etäännytettyyn tulkintaan, vaan välittömään kokemiseen/havaintoon. Hän antoi periksi ja sävelsi surrealistisen ohjelmallisesti laajennetun romantiikan hengessä, jonka ei pitänyt oleman anti-luontoa, toista luontoa eikä luonnon naturalistista päällemaalaamista.” (P171) Sibeliuksen sijoittaminen uussaksalaisuuden jälkeiseen sävellyshistoriaan onnistuu mainiosti Mäkelällä seuraavissa toteamuksissa: ”Uussaksalaisen tyylin ’trivialisoinnin’ vaarat Sibelius havaitsi varhain. [– –] Hän tahtoi kehittää lähinnä symbolistis-myöhäisimpressionistisen, sitten surrealistisen sielun- ja luontopoetiikan” (P243–244); ”Oma panos musiikinhistoriaan koostuu orkesterimusiikin heterogeenisestä kokonaisuudesta sekä uussaksalaisen linjan erityisestä suuntaamisesta ja päivittämisestä: sinfoniat kehittyvät sävellysprosessin kuluessa asteittain poeettisesti perustetuiksi sävelrunoiksi ja fantasiaiksi vailla ohjelmaa. Ohjelmayhteys muodostuu vähintäänkin kompleksiksi, abstraktiksi ja surreaaliksi. Silti molemmat lajit ovat, toisin kuin R. Straussilla, vierekkäin ja absoluuttisen tai ohjelmallisen ensisijaisuus jää vaille ratkaisua.”! (P252) Nämä ovat muotoiluina loistavia! Lukija jää kaipaamaan, että Mäkelä olisi laji- ja teostarkasteluissaan hyödyntänyt tuntuvasti enemmän P-kirjassa ilmaisemaansa ajatusta: ”Ilman piristäviä karakterikappaleita, valsseja, kantaatteja sekä muutoin merkityksettömien kappaleiden sisältämiä, jossain määrin kontekstittömiä, mutta samalla mielikuvituksellisia käänteitä ja muuntumisia jäävät tärkeät, mutta samalla selitystä kaipaavat taiteilijuuden aspektit huomaamatta.” (P290)

Lopuksi

Mäkelä on laatinut molempiin kirjoihinsa eräänlaisen epilogin – se ei jääne Mäkelän viimeiseksi tuiskeaksi puheenvuoroksi, vaan kenties johdannoksi seuraaviin ryhtymyksiin – jonka hän luki esitelmän muodossa Sibelius-seuran 50-vuotisjuhlassa joulukuussa 2007 ja joka on ilmestynyt *Musiikki*-lehdessä (4/2007, 67–84). Siinä hän vahvistaa Tawaststjerna-vieroksuntansa ja moittii 90-vuotiaasta Sibeliusta haluttomuudesta ryhtyä muistelemaan ”elämäänsä liittyviä asioita” tulevan Sibelius-biografi Harold E. Johnsonin kanssa (Mäkelä 2007, 68) – ilman minkäänlaista ajatusta siitä, mitä 90-vuotiaan päässä kenties vielä liikkui tai sitten ei (kuinkahan moni meistä muistaa enää omaa nimeään vastaavassa iässä!).

Kun Mäkelä puhkuu tyytyväisyyttä onnistuttuaan löytämään ”sellaisen tavan puhua Sibeliuksesta, joka vakuuttaa kriittisimmätkin [saksalais]kollegat” (Ibid.,

71), ei kai vanhanaikainen suomalaistutkija voi muuta kuin onnitella desantiamme operaation johdosta. Kokonaan toinen asia on se, missä määrin saksalaisilla päivä- ja aikakauslehtien kirjoittajilla sekä radiotoimittajilla on mahdollisuus tarkistaa professori Mäkelän ajattelun ja hänen lähtökohdakseen hyväksymien lähteiden tulkintojen oikeellisuutta ja pätevyyttä suhteessa valtaisaan olemassa olevaan lähde- ja kirjallisuusaineistoon sekä Sibeliuksen musiikkiin. Varsinaisia tieteellisiä forumeita ovat tietenkin musiikkitieteelliset julkaisut, joissa voidaan – toivottavasti – laajemmin käsitellä Mäkelän nostamien teemojen ja ”uutuuskien” relevanssia suhteessa Sibeliukseen sekä aiempaan tutkimuskirjallisuuteen. Sitä paitsi Sibeliuksen musiikin asiantuntijat löytyvät pääosin Suomesta, Englannista ja Yhdysvalloista ja Ranskasta, jossain määrin myös Saksastakin jo nykyään, joten reaktiot näissä maissa antanevat paremman kuvan Mäkelä-reseptiosta kuin saksalaisten lehtien hehkuttelut P-kirjasta ”Sibeliuksen maineen puhdistajana [–] sen sijaan, että se pönkittäisi ikivanhaa myyttiä Sibeliuksesta korostuneesti kansallisena, nationalistisena ja kansanmusiikista voimansa ammentavana säveltäjänä” (Ibid., 82/19). Loppuosa tästä on Mäkelän omaa referointia, mutta jo näinkin tulee ilmi Mäkelän harrastaman tarpeettoman dikotomisoinnin olemassaolo – ikään kuin toinen poissulkisi toisen, paitsi Mäkelän omassa ajattelussa!

Kaikki kunnia Mäkelän valtavalle työlle sekä lähteiden penkomiselle, vaikka hän onkin kelpuuttanut varsinaisiksi lähteikseen yllättävän vähäisen määrän uudempaa Sibelius-tutkimusta, jota on julkaistu mm. Sibelius-konferenssien raportteina sekä erillisinä monografioina. (Se, mitä Mäkelän lähdekirjallisuus sisältää, on kokonaan eri asia kuin se, mitä hän käyttää ja hyväksyy lähteikseen tai miten hän niitä on lukenut, jos on lukenut.) Eräitä aukkoja Mäkelän P-kirjan lähdeluettelossa ovat Robert John Keanen väitöskirjan *The Complete Solo-Songs of Jean Sibelius* (The University of London, 1993), Ilkka Oramon artikkelin ”Tuonelan joutsen – musiikkia symbolismin ja art nouveau välimailla” (*Synteesi* 2000, 19/4, 89–94), Matti Hyökin kuorolaulua ja kalevalaisuutta (sic!) käsittelevän väitöskirjan *Hiilestä timantiksi* (2003) sekä Erik T. Tawaststjernan saksankielisen, Erik Tawaststjernan viisiosaisen Sibelius-kirjan yksiosaisen tiivistelmän (2005) puuttumiset.

Se tapa, miten Mäkelä käsittelee viimeisimmässä puheenvuorossaan muuatta yksityiskohtaa, on erittäin paljastava ja masentava hänen ”dialektisen metodinsa” käyttötavan suhteen. Kyse on Sibeliuksen runonlaluopiskelumatkasta Karjalaan kesällä 1892. Jotta Mäkelä saisi asian näyttämään mahdollisimman naurettavassa valossa, hän ensinnäkin käyttää matkasta nimityksiä Sibeliuksen ”tutkimusmatka” ja ”tutkimushanke”, raportista nimitystä ”tutkimusraportti” sekä irvaillee sillä, että ”jotkin tutkijat puhuvan siitä intohimoisesti aivan kuin kyseessä olisi jotain paljon tärkeämpää kuin musiikinhistoriallinen ongelma” (Ibid., 80). Sen jälkeen Mäkelä esittää, että tämä ”tutkimusmatka” ei kestänyt ”monen viikon” sijaan kuin muutamia päiviä, jotka ”voidaan laskea ilman apuviivoja kahden käden sormilla ja että loput viikot ns. tutkimusmatkasta kuuluivat romansseja säveltäessä ja Ainin kanssa kuherrellessa” (Ibid., 80–81).

Mäkelän ajatuksenjuoksu hoipertelee tässä tarkoitushakuisen ikävästi. Mäkelän esille ottama kysymys viikoista tai päivistä ei ole kaikkein olennaisin

seikka, vaikka jos huolella lukee Sibeliuksen raportin, niin se luo yhdistettyinä Ainin parin kirjeen antamiin tietoihin kuvan siitä, että parisen viikkoa sentään kului runonlaulajien ja kanteleensoittajien luona. Mitä tulee Sibeliuksen raporttiin, kyse ei ollut tietenkään mistään ”tutkimusraportista”, jota nimitystä Mäkelä käyttää, vaan matkaraportista, joka oli totta kai laadittava saatua apurahaa vastaan. Raskauttavinta Mäkelän kuvauksessa on se, että on vaikea tietää, kuka olisi käyttänyt tuosta matkasta nimitystä ”tutkimusmatka”; silti Mäkelältä saa sen vaikutelman, että asiaan suhtauduttaisiin näin (missä sitaatti?). En tiedä, onko professori Mäkelä edes pitänyt kädessään tätä monessa mielessä tärkeää, mutta pilkkaamaansa dokumenttia, jossa ei puhuta ”tutkimusmatkasta” vaan ”opintomatkasta” (*studieresa*) ja jonka tarkoituksen Sibelius ilmoittaa heti alussa: ”Matkani tarkoitus oli saada Karjalassa kuulla ja oppia tuntemaan kanteleensoittoa sekä runonlaulua.” (*Ändamålet med min resa var, att i Karelén få höra och lära känna kantelespel samt runosång.*; Sibelius 1892, 1.) Miten tämän voi vääntää Mäkelän ymmärtämään asuun: hän ei ole joko lue- nut tekstiä tai ei sitten ymmärrä ruotsia. Jälkimmäisestä saatiin eräs näyttö Pariisin marraskuussa Sibelius-kollokviossa 2007, kun Mäkelä väitti Sibeliuksen päiväkirjamerkintään (25.1.1914) liittyen, että ”Sibelius kuuli [Berliinissä] Paul Scheinpflugin *Huvinäytelmäalkusoiton* ja Friedrich Gernsheimin viulukonserton” ja että ”Sibelius ei pitänyt näistä sävellyksistä” (Mäkelä 2007, 2). Sibelius kirjoitti kuitenkin päiväkirjaansa: ”*icke illa*” (ei huono), mikä on eri asia. Herää kysymys: miksi Mäkelä vääristelee lähteitä? Edelleen: voiko Mäkelän tapaan käyttää lähteitä manipulatiivisesti luottaa muuallakaan? Missä kaikkialla vääristelyä mahtaa esiintyä? Tällöisissä käsissäkö on Sibelius-tutkimuksen tulevaisuus ja ”uuden” Sibelius-kuvan luominen?

Suomalaisen yli satavuotisen Sibelius-reseptiohistorian ja -kirjoittamisen jatkuva väheksyminen on masentavaa arroganssia. Miten ihmeessä suomalaisilla ei olisi oikeus omaan Sibelius-reseptioonsa? Jos Mäkelä haluaa vaikuttaa saksalaiseen Sibelius-reseptioon, niin siitä vaan. Eikö Mäkelän päähän pälkähä, että eri maissa ja kulttuureissa voi olla toisistaan poikkeava reseptiotapa? Mäkelän käsissä ja aivoituksissa Sibeliukselta on tullut fantasiamaailmassa elävä, verbalisointiin kykenemätön kuljeskelija, Tuusulan tonttu, joka ei sopeudu kuitenkaan maaseutuelämään, vaan pakenee Euroopan metropoleihin, säveltäjä, joka ei saanut vaikutteita sen kummemmin kollegoilta kuin kansanmusiikistakaan, mutta jonka musiikki syntyi kuitenkin hänen surrealististen aivoitustensa originellina ja epätavanomaisena tuloksena vailla ajatuksen häivääkään siitä mitä hän oli tekemässä. Uskoo ken haluaa. Mutta koska Mäkelä on tarkoittanut kirjansa otettavaksi vastaan ”suunpielet pienessä hymyssä”, luettakoot ne kuuluviksi huumorikirjallisuuteen – ja meitä kaikkia sopivasti provosoiviksi herätteiksi!

- Adorno, Theodor W. 2006 [1938]. "Reunahuomautus Sibeliuksesta", suom. Rosa Rönkö. *Kulttuurivihkot* 2006/1, s. 38–40 [orig. "Besprechung zu Törne, B. de: Sibelius; A Close Up". *Zeitschrift für Sozialforschung* 1938/VII, 460–463.]
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Musikverlag Hans Gerig.
- Ekman, Karl 1956. *Jean Sibelius och hans verk*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Forsman, Rabbe 2008. "Packet vid stigens start. Jean Sibelius och finländsk jubileumsapologetik". *Finsk Tidskrift* 1/2008, 35–47.
- Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius*, suom. Leevi Madetoja. Porvoo: WSOY.
- Gallen-Kallela-Sirén, Janne 2001. *Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide*. Helsinki: Otava.
- Goldmark, Karl 1922. *Erinnerungen aus meinem Leben*. Wien etc.: Rikola Verlag.
- Goss, Glenda Dawn 1995. *Jean Sibelius and Olin Downes. Music, Friendship, Criticism*. Boston: Northeastern University Press.
- 1997. *Jean Sibelius. The Hämeenlinna Letters. Scenes from a Musical Life 1874–1895*. Esbo: Schildts Förlags Ab.
- Gould, Glenn 1988 [1977]. "Sibeliuksen pianomusiikki". Teoksessa *Glenn Gouldin kirjoituksia musiikista*, suom. Hannu-Ilari Lampila. Helsinki: Otava, 148–153.
<http://virtuaaliopisto.jyu.fi/aikajana/modernismi/1900-luvun-modernismi/surrealismi>
<http://virtuaaliopisto.jyu.fi/aikajana/modernismi/1800-luvun-modernismi/naivismi>
- Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*, toim. Fabian Dahlström 2005. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland & Stockholm: Bokförlaget Atlantis.
- Levas, Santeri 1986 [1957 & 1960]. *Nuori Sibelius & Järvenpään mestari*. Porvoo etc.: WSOY.
- Murtomäki, Veijo 1998. "Russian Influences on Sibelius". Teoksessa *Sibelius Forum. Proceedings from the Second International Jean Sibelius Conference Helsinki November 25–29, 1995*, toim. Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen and Risto Väisänen. Helsinki: Sibelius Academy, 153–161.
- 2000 [1998]. "Das musikalische Werk von Jean Sibelius. Musikhistorische Betrachtungen". Teoksessa *Sibelius und Deutschland*, toim. Ahti Jäntti, Annemarie Vogt, Marion Holtkamp. Berlin: Arno Spitz Berlin Verlag, 28–40.
- 2001. "Sibelius's symphonic ballad *Skogsrået*: biographical and programmatic aspects of his early orchestral music". Teoksessa *Sibelius Studies*, toim. Timothy L. Jackson & Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press, 95–138.
- 2003 [2000]. "Sibelius: Composer and Patriot". Teoksessa *Sibelius Forum II. Proceedings from the Third International Jean Sibelius Conference Helsinki December 7–10, 2000*, toim. Matti Huttunen, Kari Kilpeläinen and Veijo Murtomäki. Helsinki: Sibelius Academy, 328–337.
- 2005. "The influence of Karelian *runo* singing and *kantele* playing on Sibelius's music." Esitelmä IV kansainvälisessä Sibelius-konferenssissa 16.–20.1.2005 (Denton, USA). *Context, Composition and Interpretation. Sibelius Forum III*, toim. Colin Davis, Timothy Jackson, Veijo Murtomäki & Timo Virtanen (forthcoming).
- 2007. "Modal-tonal techniques in Sibelius's opus 114". Esitelmä Sibelius-kollokviossa 5.–7.11.2007 (Pariisi). *Musurgia* 2008, toim. Nicolas Mééus & Antonin Servièrè (forthcoming).
- 2007. *Jean Sibelius ja isänmaa*. Helsinki: Tammi.
- Mäkelä, Tomi 2007. "Non-Finnish Sources of Modality in Jean Sibelius's Music". Esitelmä Sibelius-kollokviossa 5.–7.11.2007 (Pariisi). *Musurgia* 2008, toim. Nicolas Mééus & Antonin Servièrè (forthcoming).

- 2007. "Voiko Sibeliuksesta vielä kirjoittaa?" *Musiikki* 4/2007, 67–84.
- Schoenberg, Arnold 1984 [1946]. "Criteria for the Evaluation of Music". Teoksessa *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, toim. Leonard Stein. London etc.: Faber and Faber, 124–136.
- Sibelius, Jean (1892). *Redogörelse öfver undertecknads studieresa i Karelen sommaren 1892*. Käsinkirjoitettu raportti (4 sivua) Helsingin yliopiston keskusarkistossa; Historiallis-filologisen tiedekunnan kokouspöytäkirjat 1892, pöytäkirjan 22.12.1892 §6:n liite.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Talas, SuviSirkku 2001. *Sydämen aamu. Aino Järnefeltin ja Jean Sibeliuksen kihlausajan kirjeitä*. Helsinki: SKS.
- Tawaststjerna, Erik 1992 [1967]. *Jean Sibelius åren 1865–1893*, toim. Gitta Henning. Keuruu: Söderström & C:o Förlags Ab.
- 1991 [1970]. *Jean Sibelius åren 1904–1914*, toim. Fabian Dahlström & Gitta Henning. Keuruu: Söderström & C:o Förlags Ab.
- Tiilikainen, Jukka 2005. "Critical Commentary". Teoksessa *Jean Sibelius. Solo Songs with Piano*. Wiesbaden etc.: Breitkopf & Härtel, 157–235.
- Virtanen, Timo 2005. *Jean Sibelius, Symphony No. 3. Manuscript Study and Analysis* (= *Studia musica* 26). Helsinki: Sibelius Academy.
- Väisänen, A. O. 1921. "Jean Sibelius vaikutelmistaan". *Kalevalaseuran vuosikirja* 1, 77–81.

Veijo Murtomäki (veijo.murtomaki@siba.fi) toimii musiikinhistorian professorina Sibelius-Akatemiassa Sävellyksen ja musiikinteorian osastolla.

Sibelius-kuva ja sen metamorfoosi meillä ja muualla

Vastaus Rabbe Forsmanille, Bo Marschnerille
ja Veijo Murtomäelle

Tomi Mäkelä

Veijo Murtomäen suorittaman antaumuksellisen evaluoinnin kohteena ajattelin ensin voivani jäädä kaikessa rauhassa odottamaan, että lehden lukijat käyttävät tilaisuutta hyväkseen ja selvittävät omaehtoisesti, mistä on kysymys. Ymmärsin kuitenkin pian, ettei näin voi tehdä, sen verran houkuttelevan lähtökohdan Murtomäen lausunto antaa niille, jotka ranskalaisen kirjallisuustieteilijän Pierre Bayardin tavoin joutuvat puhumaan kirjoista, joita eivät ole lukeneet (Bayard 2007).

Vastaaminen on kuitenkin uhkapeliä. Esa-Pekka Salosen Jean Sibeliuksen syntymäpäivänä 8.12.2007 YLE Radio 1:n suorassa lähetyksessä lausumaa kommenttia lainatakseni oman arvostelijansa arvosteleminen julkisuudessa on "kusemista tuulta vasten".¹ Ilmaisut "vääristelevä lukutyyli", "epärehellisyys" ja "suunpieksijä" ovat kuitenkin sen verran hurjaa kaliiberia, että on pakko ottaa riski.

Soppakattilan pohjasakassa väijyy kysymys siitä, kuinka paljon kulttuuri-tiedettä ja kuinka laajoja konteksteja musiikkitiede kenenkin mielestä sietää menettämättä ominaisluonnettaan, ja mitä siitä seuraa – tai toisin päin kysytynä: kuinka välinpitämätön musiikkitieteilijä voi olla kulttuurikokonaisuuden suhteen menettämättä kokonaan lähtökohtaisesti kyseenalaista yhteiskunnallista merkitystään.

Viitekehyyksen laajentamisesta seuraa yhden yksittäisen kirja-projektin puitteissa vääjäämättä se, että aitoja ylittävä kirjoittaja tekee itsestään haavoittuvan, onhan kriitikon käytännössä aina mahdollista löytää aukkoja – ainakin se on helpompaa kuin jossain tarkasti rajatussa tietokirjahankkeessa. Saksankielinen

¹ Kommentin aiheena oli Murtomäen *Helsingin Sanomille* laatima lyhyt konserttiarvostelu, josta Salonen oli pahan kerran närkästynyt. Murtomäki oli syystä tai toisesta haluton lähestymään Salosen tulkintaa sen omin ehdoin. Hän laski loukkaavasti leikkiä mm. kapellimestarin ja orkesterin asuinpaikan kustannuksella (ks. Murtomäki 2007): "Hän rikkoi musiikin etenevyyden ja sokeroi Sibeliuksen Hollywood-soinnilla. Joutsenen lennon sijaan saatiin pullean kalkkunan ähkyä." Ihan eri suuntaan osoittaa arvion toinen luonnehdinta: "Yleisön reagointi oli sikäli jopa yllättävää, kun Salosen tulkinnat eivät olleet Sibelius-esitystradition tuntevalle mitenkään ihmeellisiä tai antoisia. Pikemminkin hänen turhan yritteliäs elekielensä orkesterin edessä antoi vaikutelman, että Salosella ei tuntunut olevan kovinkaan läheistä suhdetta Sibeliukseseen." Siis: yhtäältä thanksgiving-"kalkkuna", toisaalta lähinnä tylsä ja tavallinen?! Salosen reaktio oli ymmärrettävä.

kirjani *Poesie in der Luft* sisältää yli 2000 monirivistä alaviitettä ja 30 pienellä präntätyn sivun verran listattua tutkimuskirjallisuutta lukuisilta eri aloilta, mutta silti esimerkiksi Murtomäki paheksuu sitä, ettei joitain tiettyjä, ainakin hänen mielestään aiheen kannalta merkittäviä musiikinteorian ja musiikkitieteen alan artikkeleja ja kirjoja ole ”otettu huomioon” (mitä se sitten tarkoittaakaan). Vastaavaan päätelmään, joskin toisentyypiseen kirjallisuuteen viitaten, voisi päätyä psykologian oppiainetta edustava kriitikko, onhan kirjaa mainostettu kustantajan toimesta nimenomaan ”psykogrammina”.

Viitekehysten laajentaminen merkitsee kaiken lisäksi myös sitä, että lukijakuntaa laajennetaan ns. musiikkiihteyden ulkopuolelle. Nyt keskustelun kohteena olevat kirjat on suunnattu myös lukijoille, jotka eivät lue sujuvasti ja mielellään nuotteja saati sitten nuottiesimerkkejä ja kaavioita. Kaikille niille, jotka määrittelevät musiikkitieteen musiikin teorian ja analyysin oppiaineista käsin, tämä on kenties provokaatio.

Murtomäki syyttää minua mm. yrityksestä luoda ”euro-Sibelius”. Käsite on mielenkiintoinen. Jos Murtomäki tarkoittaa sanalla eurooppalaisten kulttuuri-piirteiden korostamista ns. putipuhtaasti suomalaisten sijasta, se on tosiaankin yksi tavoitteistani. (Sanan ”euro-Sibelius” toinen mahdollinen merkitys ei sen sijaan heijastele työni tavoitteita.) Suomalaisia piirteitä tämä painotus ei sulje pois, kuten monin tavoin osoitan: molempi parempi. Määrittelen suomalaisuuden lähtökohtaisesti monisärmäisesti ja ambivalentisti.

Murtomäki syyttää allekirjoittanutta useaan otteeseen ylimalkaisesti ”adornolaisuudesta”. Theodor W. Adornon ajattelun vaikutusta on varmasti ainakin se, etten vastakohtia ja ristiriitoja kohdatessani tavoittele väen väkisin (hegeliläisittäin tai marxilaisittain) selkeää synteesiä. Jätän ristiriitoja tietien tahtoen avoimiksi, kenties juuri Adornon ja kollegoiden kehittämän negatiivisen dialektiikan hengessä. Ei siis mikään ihme, jos Murtomäki kirjojani luettuaan pettyneenä toteaa oman Sibelius-kuvani jäävän epämääräiseksi. Tavoitteeni on se, että aktivoitunut ja vastuuta kantava, holhousta vierastava lukijayksilö muodostaa itse oman uuden ja tuoreen ”Sibelius-kuvansa” (sikäli kun sellaista ylipäänsä kannattaa tavoitella).

Todetessaan, että tietyt aiheet kuten Sibelius ja luonto, Sibelius ja *Kalevala*, Sibelius ja politiikka, Sibelius ja ranskalaisuus ym. ovat minulle ”hankalia”, Murtomäki osuu villakoiran ytimeen: ne ovat kuin ovatkin ”hankalia” (joskin tärkeitä) – eivätkä taatusti vain minulle! Taistelen yksinkertaistuksia ja mustavalkomaalailua vastaan – vaikka Murtomäki onkin onnistunut saamaan sen yleisvaikutelman, etten ”selvästikään halua”, että tiettyjä asioita ”tutkittaisiin” ja että suosittelisin pikemminkin tiettyjen ongelmien ”peittelyä”. Päinvastoin!

Murtomäen käyttämä esimerkki on Sibeliuksen oletetut ja/tai tosiksi osoitetut natsikytkennät ja ylimalkaan emotionaalinen suhde natsi-Saksaan, minkä osalta olen moneen, moneen otteeseen sanonut pitäväni Sibeliusta syyttömänä kunnes syyllisyys on osoitettu. Tämä asenne tuskin selittyy (kuten Murtomäki arvelee) iälläni (ts. ”liian nuori”) tai nykyisellä kotipaikkakunnallani (siis ”Saksassa”).

Murtomäki kirjoittaa: ”Mutta jos Mäkelä väittää, että Sibeliuksen radiopuheen (1942) sisältämä ajatus ’kohtalotoveruudesta’ ei kuulosta Sibeliukselta”,

hän on yksinkertaisesti liian nuori ymmärtääkseen moista. Tosiasia on, että kulloisenkin ajan fraseologia tarttuu keneen tahansa; esimerkeiksi tästä käyvät vaikkapa AKS-suomalaisuus ja sota-ajan kielenkäyttö, suomettumisen ajan YYA-liturgia sekä 1960–70-lukujen taistolaislangi.” Tästä olen jyrkästi eri mieltä: mikä tahansa ei suinkaan tartu mihin tahansa, ja kun Murtomäki näyttää oletavan, että esimerkiksi Sibelius olisi käyttänyt taistolaislangia, jos olisi elänyt 1970-luvulla, uskallan olla eri mieltä, vaikken sitä kyllä todistaa osaisikaan.

Mitä ilmaisuun ”Schicksalsgemeinschaft” tulee, käsittelen sitä vuoden 1942 radiopuheen käsikirjoituksen ja varsinkin arvokkaiden luonnosten varassa (P388–90; vrt. myös Mäkelä 2001a). Niissä näkyy monen tekijän käden jälki. NS-Saksan lehtihaastattelut tai virkanatsien kirjeet Sibeliukselle (ja viralliset vastaukset Aino-lasta) Murtomäen mainitsemine ”Waffenbrüderschaft”- ym. ilmaisuineen eivät sen sijaan ole kelpo lähteitä, kun pohditaan sitä, mikä ”kuulostaa Sibeliukselta”, kun taas Kansallisarkiston hallussa olevat käsikirjoitukset Sibeliuksen kuuluisaa radiopuhetta varten ja säveltäjän omakätiset korjaukset sihteerin laatimaan kirjeeseen Saksan suurlähettiläälle yms. ovat ehdottomasti 1a-tasoa! Jälkimmäisissä näkyy säveltäjän arvokas yksilöllisyys: Sibelius ei ollut laumasielu.

On tärkeää, että lähteitä etsitään (itsekin olen sitä viikkotolkulla tehnyt), mutta sodanjälkeisen Droysen-reseption ja muut metodikritiikin myötä on tutkijapiireihin levinnyt ajatus, että ns. lähteissä on paljon tulkittamista ja ettei ”sua lähde kaunis katselen” -asenne riitä (ts. ensivaikutelma esim. natsi-Saksassa ilmestyneistä, mielestäni kaikkea muuta kuin luotettavista päivälehtihaastatteluista).

Sivumennen sanoen Murtomäki kääntää ”P111/126”-alaviitteestä poimimansa Sibeliuksen leimautumista koskevan lauseeni huolimattomasti idiotisoiden,² mutta tähän kappale toisensa jälkeen toistuvaan ongelmaan, joka leimaa tietysti myös osaa esimerkiksi Adorno-reseptiosta meillä ja muualla (ks. myös Mäkelä 2007b), puutun tuonnempana tarkemmin.³ Jostain syystä saksan kieli on joutunut sellaiseen asemaan, että sitä saa kääntää ja vääntää mielensä mu-

² ”Jos JS:stä ylipäätään tulee historiallisen tutkimuksen kohde, hänen näennäinen läheisytensä NS-valtioon tematisoidaan mielellään”; p.o. ”Silloin kun JS ylipäänsä otetaan historiantutkimuksen kohteeksi [– –]” tms., onhan futuurin eri muotojen funktiot eri kielissä otettava käännettäessä huomioon.

³ En malta tässä olla tarttumatta erääseen toiseen, laajalevikkiseen käännösvirheeseen. Sen huomasin sattumalta muhi-tietokannassa (Murtomäki 2008). Murtomäki selittää Eduard Hanslickin teoriaa ”soiden/soimalla liikkuvista muodoista”. Ei liene hiusten halkomista huomauttaa, että ”kuuluisa tiivistys”, jolla Hanslick ”pyrkii määrittelemään musiikin olennaisen sisällön”, ”tönend bewegte Formen”, on suomeksi ”soiden/soimalla liikutetuista muodoista”? Subjektinkin Hanslickin lauseesta löytyy: se on ”Geist”. Muodot eivät siis ole lauseen subjekti. Kun tämä otetaan huomioon, Hanslick on selitettävä uudelleen – ja selitys itse asiassa helpottuu. Tällaisiin pienten lisukkeiden (esim. ”sich”, joka Hanslickin lauseesta siis puuttuu) aiheuttamiin merkityksen muutoksiin tottuu sellaisia kielinä kuin saksa ja ruotsi päivittäin lukiessa, niin outoja kuin ne suomalaisille ja englantilaisille ovatkin.

kaan. Toivotaan ettei niin käy koskaan suomen- ja ruotsinkieliselle kirjallisuudelle maailmalla.

Vastaan seuraavassa paitsi Murtomäelle, myös pariin yksityiskohtaan Rabbe Forsmanin ja Bo Marschnerin kirjojeni koskevissa tuoreissa esseissä – molemmat vuodelta 2008. Marschnerin myönteisen kannanoton osalta keskustelun jatkamistarve koskee pientä mutta aiheeni kannalta merkittävää yksityiskohtaa. Forsmanin polemiikkiin sain tilaisuuden vastata tietysin osin tosin jo *Finsk tidskriftissä* (Mäkelä 2008b).

Causa Tawaststjerna ja Mäkelän kielitaito

Murtomäen esittämistä yksilöidyistä, arvostelun kohteena oleviin teksteihini suhteutettuna omituisista väitteistä yksi pahoitti mieleni heti, ja aioinkin ensin puuttua vastineessani vain siihen: ajatukseen, että yritän ”mitätöidä Tawaststjernan monumentaalisen saavutuksen”. Olen pahoillani jos sellainen vaikutelma on syntynyt. Lienee tosin totta, *mea culpa*, että esitän enemmän kritiikkiä (yleistä ja yksityiskohtaista) Erik Tawaststjerna kohtaan kuin on ollut tapana, mutta silti Murtomäki liioittelee. Asiavirheisiin ja muihin ongelmiin Tawaststjernan kirjoissa ei ole ollut tapana kiinnittää julkisesti huomiota. Kirja-arvosteluissa on keskitytty ansioihin, kirjoja ei ole analysoitu jälkikäteen esitarkastuslautuohengessä – eikä ole syytäkään.

Tutustuin Erik Tawaststjernaan alkuvuodesta 1979. Tapasimme seuraavan kerran Wienissä ja pidimme väljästi yhteyttä aina vuoteen 1988 asti, jolloin olimme samaan aikaan Berliinissä Carl Dahlhausin syntymäpäivillä. Tawaststjerna yritti vuonna 1979 saada minut vakuuttumaan siitä, että on uskallettava ”lentää korkealle”. En kuitenkaan uskaltanut. Viimeistä tapaamista (1988) edelsi musiikkitieteen suorapuheisten opiskelijoiden aiheuttama, sinänsä pieni mutta merkittävä selkkaus. Teetin harjoitustöitä musiikkikritiikistä, ja osa opiskelijoista piti kuin pitikin Tawaststjernan tyyliä turhan runollisena ja jopa keinotekoisena. Erään opiskelijan toimittama *Synkooppi*-lehti julkaisi synteesit seminaarista (Mäkelä 1986 ja 1987). Tawaststjerna oli järkyttynyt ja soitti keskellä yötä entiselle avustajalleen professori Erkki Salmenhaaralle.

Tuossa yhteydessä opin tuntemaan Erik Tawaststjernan inhimillisen suuruuden, eihän kestänyt kauankaan kunnes hän rauhoittui. Mitään ”myllykirjettä” tms. ei seurannut. Minulle jäi se kokonaisvaikutelma, ettei hän suinkaan nauttanut siitä lähes stalinismivaikutteisesta palvonnasta, johon hän oli Suomessa saanut tottua. Ja että hän oli itsekriittinen ja kritiikille avoin, keskusteleva ja toisten mielipiteitä uteliaana kuunteleva suurkaupunkilainen. Muistan kirjoittaneeni (ja kirje on edelleen tieteenalamme historian kannalta kiinnostavassa, osittain erittäin arkaluonteisessa Tawaststjerna-kokoelmassa Kansallisarkiston holveissa), että uskalsin julkaista koosteen, koska koin, että hänen saavutuksensa olivat niin suuria ja monipuolisia, ettei niitä tarvitse sukupolvi toisensa jälkeen pönkittää koskemattomuuden myytillä ja tabuilla. Sitä mieltä olen edelleen.

Murtomäki on siis aivan hakoteillä uskoessaan, että hyökkään pahantahtoisesti Tawaststjerna vastaan. Sen sijaan uskallan toki keskustella tietokirjailijana ja esseistinä hänen(kin) kanssaan (kuten Saksassa sanotaan) "auf der Augenhöhe", silmien korkeudella ja aikuisten kesken.

Tähän intiimiin asiaan liittyy yksi kaikkein vaikeimmin selitettävistä, ikävimmistä väärinkäsityksistä ja/tai vääristymistä Murtomäen lausunnossa. Murtomäki väittää, että käännän Sibeliuksen kirjeen Martin Wegeliukselle "nerokkaalla vainulla ja pisteliäisyydellä[ni]" Tawaststjerna vastaan ("P78"). Kyseessä on kuitenkin ilmeisesti Sibeliuksen (ehkä hyvinkin piikikäs) ajatus, jonka mukaan elämäkerran kirjoittajan olisi oltava saman aikakauden edustaja kuin kohteensa. Murtomäki ei mainitse, että kyseinen (nerokas tai ei) kommentti on peräisin suoraan Åbo Akademin professori Otto Anderssonilta, joka kirjoitti Tawaststjernalle 11.1.1969, kuten kirjassani muuten myös lukee. Minun on vaikea ymmärtää, miksi Murtomäki vääristää arvostelukohteensa tässä ja monessa muussa tapauksessa niin räikeästi ja silmiinpistävästi.

Se, etten mainitse kirjallisuusluettelossa tai tekstissä saksankielistä versiota Erik T. Tawaststjernerin julkaisemasta versiosta isänsä kirjasarjasta, johtuu siitä, että oma kirjani oli jo kustantajalla kun se tuli painosta, enkä kokenut tärkeäksi mainita sitä enää loppuviimeistelyn yhteydessä erikseen, varsinkin kun kuulin heti kirjan ilmestyttyä tutuilta tähän(kin) Tawaststjerna-käännökseen liittyvistä ongelmista ja koska versio ei tietääkseni sisällä mitään sellaista tietoa, joka muista versioista puuttuisi. Kirjallisuusviitteitani ei muutenkaan ole tarkoitettu mainostauoiksi.

Tawaststjernerin kirjoista ja niiden eri versioista (niiden hyvistä ja huonoista puolista) kirjoitan laajassa alaviitteessä: suosittelen eri versioiden käyttöä rinnakkain, koska ihme kyllä uudempi ei aina ole parempi. Jopa suoranaisia virheitä löytyy niistäkin, joita on jo moneen kertaan ja sangen mittavin resurssien käännetty ja toimitettu.

"Epärehellisyydestä" ja mielivallasta lähteiden käytössä ja Tawaststjernerin työn "vääristelystä" Murtomäki syyttää myös silloin, kun kirjoitan ("P81"), että "Tawaststjerna vertaa Sibeliuksen tapaa käydä kirjeenvaihtoa yleisesti "Strindbergin hengessä" tapahtuvaksi, kun taas Sibelius itse rajoitti "Strindbergin hengen" koskemaan kirjeenvaihtoa Paulin kanssa" jne. "Vääristely" ja "epärehellisyys" on tässä siis ilmeisesti sitä, etten korosta, että kyse on yhdestä tietystä Sibeliuksen kirjeestä. Mutta Tawaststjernerin ei kirjoita että "vain yhdessä kirjeessä", "bara i ett brev" tms. En voi kuin ihmetellä, kuinka suuren jupakan Murtomäki saa aikaan tästäkin ns. "epärehellisyydestäni" (itse puhuisin lähteen tulkinnasta)! Jos lukee koko kappaleen, tulee mielestäni päivänselväksi, että sana "generell" on valittu kirjassani erotukseksi Sibeliuksen itsensä tekemästä rajauksesta (ts. Adolf Paul -kirjeet). Kyseisessä kohdassa ("P81") en tunnista edes Murtomäen näkemää Tawaststjernerin tulkinnan "häikäilemätöntä kritiikkiä". Asetelma on neutraali: yhtäältä siteeraan Tawaststjernerin kuvaamaa seikkaa ja toisaalta kerron asiasta, josta Tawaststjerna ei (sikäli kun muistan oikein) tule missään yhteydessä puhuneeksi. Siinä kaikki.

Murtomäen hurja johtopäätös "i ett brev" -sitaatin tulkinnasta on paitsi ylimalkaan epäluotettavuuteni lähteiden tulkinnassa, myös synkkä arvio kenel-

tä tahansa Sibeliuksen tutkijalta maailmassa vaadittavasta ruotsin kielen taidosta. Tuekseen Murtomäki siteeraa kollegaansa Rabbe Forsmania, joka on mukamas todennut, ”että Mäkelä ei osaa ruotsia riittävästi ja että hänellä on vaikeuksia lukea Tawaststjerna alkukielellä!” Vai niin...

Forsman todellakin hauskuttaa *Finsk tidskriftin* lukijoita tarttumalla alaviitteeseen (Murtomäen termein ”P99/67”), jossa mukamas selitän sanan ”pjåkig” pa-haa aavistamattomille saksalaislukijoille siten, että se tarkoittaisi yleisesti ottaen ja aina ”pelokasta uskonnollisessa mielessä” (Forsman 2008, 45). Kyseisen alaviitteen tekstin voi kuitenkin lukea myös siten kuin se on tarkoitettu luettavaksi: tulen siinä nimittäin sanoneeksi vain sen, ettei Sibeliuksen kuva Julia Borgia vain ”hirveän araksi” yleisessä mielessä, vaan erityisessä, uskonnollisessa mielessä, ja että Oili Suomen käännös sanalle ”pjåkig”, siis ”arka”, on yksinkertaistettu, ts. liian helppo ja arkipäiväinen. Olen edelleen tätä mieltä.

Tuomas Anhavan suomennoksessa (Tawaststjerna 1965, 50) sanan käännös on ”voivottelija”. Jos Anhavankin tulkinta on siis ihan päin mäntyä (vaikka taustalla onkin Tawaststjerna auktoriteetti) ja Forsmanin kuvaamaa ”nuoren professorin leksikaalista uustulkintaa” mukamas tutusta sanasta pjåkig, täytyy jäädä kärsivällisesti odottamaan parempaa ehdotusta. Anhavan suomennos vastaa aika tarkasti vanhoista ruotsin sanakirjoista samoin kuin esimerkiksi Ruotsin Akatemian sanakirjasta löytyvää kaikkea muuta kuin jokapäiväistä, siis ennen kaikkea hienosäätöä ja tulkintaa kaipaavaa, nykykielestä poikkeavaa merkitystä, jolle en löytänyt ihanteellista korviketta edes ”sukulaiskielen” saksan sanastosta. Ja kaiken lisäksi se tuntuu sopivan Sibeliuksen luomaan kontekstiin. (Muuten olen kyllä yhä sitä mieltä, että usein on parempi jättää sana kääntämättä ja antaa lukijalle mieluummin vinkkejä omaan tulkintaan. Jos tekee yksiselitteisen käännösehdotuksen, kenties tarpeellinen liukumavara jää pois tai merkitys lähtee valumaan väärään suuntaan.)

Forsman jatkaa yleistäen, että ”Mäkelä har också annars svårigheter att läsa Tawaststjerna i original”. Kun kunnan esimerkkejä ei anneta (ainoa esimerkki typerä Wegelius/Sibeliuksen lapsus ei toki kielitaitoon liity, sen verran helppo lauserakenne on), on vaikeaa puolustautua. Mutta kun Murtomäki nyt lausunnotsaan siteeraa Forsmania, alkukielen avoin muotoilu ”också annars” jää pois ja ns. kielivaikeuteni muuttuvat totaaliksi. Miksi ihmeessä!? Ensisijainen tukipilarini sanan ’pjåkig’ osalta on Sibeliuksen ajan suuri saksa–ruotsi-sanakirja (Hoppe 1919, 249), jota ilman en olisi uskaltanut lähteä Sibeliuksesta saksaksi kirjoittamaan.

Mitä virheisiin tulee, näyttää olevan niin, että jos pidämme jostain kirjasta yleisesti (kuten Murtomäki mitä ilmeisimmin pitää Tawaststjerna sarjasta), olemme valmiit antamaan anteeksi vaikka kuinka paljon pieniä ja suuria erehdyksiä. Niiden mainitseminen kirja-arvostelussa tuntuisi nipottamiselta ja kollegat vaikenevat hienotunteisesti. Mutta jos emme poliittisista tai maailmankatsomuksellisista syistä pidä jostain kirjasta ja sen sisältämistä päätelmistä, virheet ja erehdykset välineellistyvät. Nyt varsinkin Murtomäki tekee löytämiensä erehdysten ja lipsahdusten perusteella huikeita päätelmiä kirjojen ja niiden kirjoittajan älyllis-eettisestä tasosta. Monet muut lukijat ovat

onneksi jo huomanneet, kuinka suuri kirjojen merkkimäärä on (verrattaessa sitä esimerkiksi Tawaststjernan sarjaan) ja että virheiden määrä merkkiä kohti laskettuna on pieni.

Jostain syystä kirjoittaessa ja varsinkin oikolukiessa sokaistuu. Yksikään tähän mennessä löytyneistä virheistä ei onneksi liity argumentaatioon tai vaadi laajempaa korjausta. Virheitä on tällaisissa minimiresursseilla, leipätyön ohessa tehtävissä tietokirjoissa (mutta myös suunnattomalla vaivalla ja suurella rahalla päätoimisesti toimitetuissa tietosanakirjoissa, kootuissa teoksissa, varttuneen tutkijan huippukoulutettujen apulaisten avulla vuosikymmenien kuluessa kirjoittamissa yms. monumenteissa) vaikea välttää; osa virheistä on aina omia, osa kustannustoimittajien (ihmisiä kai hekin) tai muiden apulaisten aikaansaannoksia. Osa ehditään korjata ennen painamista, osa korjataan tilaisuuden tullen. Ja jokaista harmitellaan aamuyön tunteina.

Joitain kommentteja pesutuvasta

Olisi iso urakka torjua kaikki Murtomäen yksittäiset moitteet ja iva suhteessa siihen, mitä olen itse asiassa kirjoittanut missäkin. Yli 140 000 merkin kirja-arvostelu on harvinaisuus – kuten on muuten 62 000 merkin vastauskin. Kahmaisen tähän muutaman kourallisen esimerkkejä selkeimmästä päästä. Ne osoittavat, ettei kaikki ole ihan sitä, miltä se Murtomäen lausunnon valossa näyttää. Asiasta kiinnostunut lukija voi jatkaa vertailua. Yksittäiset väärintulkinnat kirja-arviossa eivät olisi laajemmat keskustelun arvoisia, jos niitä ei olisi välineellistetty osaksi tekstin yksityiskohdat taakseen jättävää kirjoittajan profilointia.

Kritiikin historiasta löytyy toki muitakin esimerkkejä siitä, kuinka kriitikko tekee karpäsestä härkäsen (tai saksalaisittain: ampuu tykillä varpusia) kohdattessaan metodin, premissien, paradigmojen ja/tai ideologian tasolla itselleen vieraan objektin. Kirjoittajan integriteetin kyseenalaistaminen on keinoista vanhimpia. Mielenkiintoista kyllä, ylitykset ovat pahimmillaan silloin, kun erilaisuus ei ole totaalista. Niinpä esimerkiksi omalla tavallaan vasemmistolaisista luovan individualismin kannattajaa Adornoa ja negatiivista dialektiikkaa arvostava tutkimus kohtaa kaikkein jyrkimmän torjunnan stalinismin edustajien puheissa, ja naapureiden väliset riidat kärjistyvät kai pahiten siirtolapuutarhoissa.

1.) Murtomäki väittää etten ”tunne Sibeliuksen teosten esityshistoriaa” koska (mukamas) sanon Sibelius-tulkinnan olleen suomalaisjohtajien ja -solistien varassa. Kyseiseltä sivulta (”P14”) kirjan esipuheesta löytyy kuitenkin ulkomalaisia nimiä ja historiaa Karajanista Soltiin ja Kempffistä Gouldiin. Murtomäki tarkoittaa kaikesti lausetta, jossa lukee, että Sibeliusen esittämisestä on tullut yhä enemmän ja enemmän (”zunehmend”) suomalaistaiteilijoiden työskäntä tai toiminta-ala (”Domäne”), toivovathan monet yleisöt eri puolella maailmaa kuulevansa Sibelius-tulkinnan suomalaisten esittämänä. Seuraavalla sivulla otan vielä puheeksi Simon Rattlen Sibelius-työn. Ergo: kyseessä on kaksi ihan eri asiaa ja Murtomäen syyte täysin vailla katetta.

2.) Murtomäki väittää, ettei Sibeliuksen päiväkirjasta löytyviä kommentteja Ferruccio Busonista, Korngoldista ym. ole kirjoissani otettu huomioon tasapainottamaan toteamustani, että Berliinin vuoden 1914 konsertit tuottivat Sibeliukselle jonkin tasoisen pettymyksen. Suosittelen Murtomäen mainitseman sivun ”P260” ja kyseisen kappaleen lukemista; sieltähän ne löytyvät Murtomäenkin kaipaamat (ja kantaani korjaavassa osuudessaan ikään kuin välttämättömänä lisäyksenä listaamat) nimet ja kommentit. Murtomäen tässä yhteydessä (ilmaisun ”icke illa” merkitystä eritellen) kommentoima julkaisematon artikkelini on vasta editoinnin kohteena eikä siis ansaitse julkista keskustelua.

3.) Murtomäki ironisoi käsitteen ”todellinen elämäkuva” (”das wahre”, ts. totuudellinen, tai tosi eikä ”das wirkliche”, mikä on sivumennen sanoen eri asia, koska edellinen ilmaisu on mahdottomuudessaan ironinen) ja toteaa Mäkelän ”peräänkuuluttavan” sitä. Sivulla ”P74” on helppo todeta, ettei sitä suinkaan ”peräänkuuluteta” (ts. toivota toteutuvaksi), päinvastoin se kyseenalaistetaan ja sitä luonnehditaan vakavasti otettavaksi ”haasteeksi” (”Herausforderung der Biographik”). Kyseinen luku on omistettu biograafisen metodin ongelmien eritelylle. Tanskalaisprofessori Bo Marschner kuvaakin kirjaani ”metabiografiaksi” (Marschner 2008). Franz Schubertin koottujen teosten päätoimittaja, Tübingenin yliopiston dosentti Michael Kube kuvailee ”metodista otettani” ”esikuvalliseksi tavassa suhteuttaa kulttuurihistorialliset ja musiikin tarkastelusta lähtöisin olevat tarkastelutavat toinen toisiinsa” (Kube 2007). Näin eri lailla asiat voi nähdä, riippuen siitä, kuinka tarkkaavaisesti ja empaattisesti kirjaa lukee (vrt. ”ihannelukija” vs. raamattua lukeva piru) – eikä kyseessä ole edes hienovaraista Sibelius-tuntemusta edellyttävä kannanotto.

4.) Murtomäki kirjoittaa: ”Mäkelän tulkinnassa ’persoonalliset syyt, toive miellyttää Järnefeltejä ja luoda Wienin opiskelijapiireissä oma profiili, tekivät Sibeliukselta helposti tarttuvan (*virulent*) *Kalevala*-kultin ihanteellisen uhrin’ (P198).” Onko saivartelua jos totean, että kun lukija avaa kyseisen sivun, sieltä löytyy muihinkin tulkintoihin kannustava sana ”etwa”, ja että sanaa ”virulent” ei yleiskielessä käytetä niin kuin lääketieteessä, vaan merkityksessä ”drängend, heftig” eli raju tms.?

5.) Murtomäki antaa sen vaikutelman, että Sibelius-kuvastani puuttuu ”assosiaatiokykyjen rikkaus” (”P126” jne.). Rikas ja fantastinen assosiaatiivisuus on ainakin omasta mielestäni yksi Sibelius-kuvani paksuimmista pilareista.

6.) Murtomäki siteeraa tekstiäni ja kommentoi: ”’kaikissa Symposiumin versioissa Sibelius on hiljainen vieras, jota tuskin koskettavat kollegoiden verbaalit kehittämät’ (P128). Nämä väitteet ovat vastoin sitä, mitä tiedämme Sibeliuksen fantastisesta puheliaisuudesta ja assosiaatiokykyjen rikkaudesta, josta monet aikalaiskommentit todistavat (ks. esim. Sirén 2000, 55–56). Eli kehittämä on Mäkelän ihka oma ja upo outo.” Mutta totta ihmeessä noita puheliaisuus- ja seurallisuusanekdootteja, introspektiota ja niiden tulkintaa löytyy kirjastani ainakin sieltä, missä ei ole kysymys *Symposiumin* tulkinnasta vaan Sibeliuksen luonteesta (esim. Gripenberg: P93–95)! *Symposiumin* osalta taistelen yleistä ”juopporetku”-leimaa vastaan.

7.) Murtomäki väittää, etteivät esimerkiksi Gallen-Kallela, Goldmark tai Kajanus mielestäni näytelleet "olennaista osaa Sibeliuksen kehityksessä" ("P31"). Kyseisellä sivulla lukee, etteivät "syvälliset keskustelut" esim. Gallen-Kallelan symposiumissa Kajanusen kanssa ja myöhemmin Goldmarkin ja muiden kokoneiden muusikoiden kanssa Wienissä riitä "selittämään Sibeliuksen salaisuutta", ja että oppitunnit Wegeliuksen ym. kanssa eivät olleet "ratkaisevia" ("maßgeblich") hänen kehitykselleen. Se on ihan eri asia.

8.) Murtomäki listaa Goldmarkin sävellyksiä, joiden osuutta olisi "kai sentään" ollut tarkasteltava. Pyydän asiasta kiinnostunutta lukijaa katsomaan myös sivuja P186, 296 ja 404, mutta toki aiheesta voisi enemmänkin kirjoittaa. Koen kuitenkin säveltäjien välisten vaikutussuhteiden toteen osoittamisen suoraan sanoen lähes mahdottomaksi tehtäväksi. Jo yksistään siksi jätän pohdiskelut hypoteesien ja yleisluonteisten tulkintojen, vapaan esseismin tasolle. Goldmarkin mahdollinen vaikutus Sibeliukseen riittäisi huolellisesti tarkasteltuna ja metodiisiin ongelmiin paneuduttaessa väitöskirjan aiheeksi.

9.) Murtomäki tulkitsee, että Mäkelää häiritsee "adornolaisittain" se, ettei Sibelius ollut teoreetikko. Taas kerran asianlaita on kyllä ihan päinvastainen: ihailen ja puolustan Sibeliuksen tapaa välttää teoretisointia mm. Murtomäen mainitsemassa jaksossa ("P89"), ja arvostelen Adornoa siitä, että tämä kuka ties kaipasi teoreettisempaa otetta asioihin. Sama vääristymä koskee kaikkia muitakin kohtia Murtomäen kritiikissä, joissa on kyse Sibeliuksen taidoista ja "metodeista", joita totta kai ihailen.

10.) Murtomäki ei ylimalkaankaan näe mahdollisuutta nyansseihin Adornon tarkastelussa ja Adornon monitahoisten kirjoitusten tulkinnassa, vaan luonnehtii minua toistuvasti "adornolaiseksi". Tavoittelemilleni vivahteille herkkänä kirjoitti arvionsa sen sijaan Grazin yliopiston professori, estetiikan ja kulttuurintutkimuksen laitoksen johtaja Andreas Dorschel. Hän näki, kuinka useassa eri yhteydessä osoitan Adornon olevan sekä oikeassa että väärässä, tai tarkemmin: "weder für schlicht wahr noch für schlicht falsch" (Dorschel 2007; korostan kriitikoiden Dorschel, Marschner ja Kube akateemisia taustoja tässä vain siksi, että Murtomäki puhuu lausuntonsa lopuksi niin kovin ikävästi "saksalaisista päivä- ja aikakauslehtien kirjoittajista").

11.) Murtomäen mukaan väitän, ettei "Sibelius kyennyt suvereenisti orkestroimaan" ("P240"). Mainitulta sivulta löytyy Richard Straussin ajatusten referaatti ja sen puitteissa kirjoittamani lause: "Sibelius könne zwar nicht souverän instrumentieren, aber..." Kyseessä on epäsuora kerronta eikä oma väitteeni, ts. "könne" ei suinkaan tarkoita samaa kuin "kann", "könnte" tai "konnte". Ei se minun vikani ole, että tällaisia vivahteita saksankin kielestä löytyy. Soitinnuksen suurmestaria Straussia en kyseisen kommentin varassa tosin romuttaisi vaan yrittäisin selittää, mistä on kysymys ja mistä moiset muotoilut johtuvat.

12.) Murtomäki käyttää Strauss-referaattia esimerkkinä siitä, kuinka mukamas yritän osoittaa, että Sibeliukselta puuttui säveltäjän ammattitaito. Aivan uskomaton tulkinta! Se on kai saatu jotenkin irti niistä jaksoista, joissa pohdin eroja Sibeliuksen, Mahlerin, Straussin ym. nuoruusvuosien koulutuksen välillä ja analysoin Sibeliuksen omia säveltäjän mahdollisiin työtapoihin liittyviä pohdin-

toja. Murtomäki viittaa tulkintani tuhoisaan vaikutukseen nuorten saksalaistutkijoiden piirissä. Miten niin? Keitä nämä turmeleman nuoret ihmiset ovat?!

13.) Sama koskee keskustelua niistä syistä, jotka johtivat Sibeliuksen kieläytymiseen Eastmanin professorin toimesta. Asiaan liittyen Murtomäki väittää, että kirjani mukaan Sibelius luopui siitä ”nimenomaan ja yksin tästä syystä”, ts. pianonsoittokompetenssinsa puutteen vuoksi (P191/107). Missään ei lue että ”nimenomaan ja yksin tästä syystä”. Siteeraan asiasta erikseen kirjoittaessani (P95–96) Sibeliuksen päiväkirjaa 14.4.1921 ja kirjettä Alf Klingenbergille 8.4.1921. Kaikki Murtomäen osana kritiikkiään mainitsevat muut syyt löytyvät kirjastani. Ammattilaistumisproblematiikka on ollut jo kauan yksi kiinnostuksen kohteistani Sibelius-tutkimuksen ulkopuolellakin (ks. mm. Mäkelä 1999 ym.), joten en usko olevani taipuvainen yksiulotteisiin käsityksiin siitä, mihin kaikkeen taiteilijan ammattitaito voi perustua. Mutta Murtomäki kehtaa kuitenkin kirjoittaa: ”Kylläpä Mäkelä vähän tietää säveltäjien musiikkikielen kehityksestä ja musiikinhistoriasta!”

14.) Kysymykseen pianonsoittotaidoista ei liioin liity mitään ”leukailua”, kuten Murtomäki väittää, päinvastoin: puolustan kirjassani Albert Beckeriä, jonka pianonsoittotaidoista Sibelius teki hätäisiä johtopäätöksiä sillä perusteella, että kontrapunktitehtävät tarkastettiin ilman pianoa. Miksi ihmeessä Murtomäki kääntää tämänkin asian ihan pääläelleen ja pistää minut arviossaan ”leukailemaan” Sibeliukselle kun itse asiassa Sibelius leukaillee Beckerille? Murtomäki lähtee siitä oletuksesta, että Sibeliuksella on toki oltava oikea kuva kontrapunktiopetuksen mahdollisuuksista, ja että jos jollain meistä niin minulla sitä ei varmaankaan ole. Vanhan ”III-kontrapunktin” suorittaneena, kolmen eri maan traditioon sisältä päin perehtyneenä ja alan opetusta yli kymmenen vuotta itse koordinoineena uskallan väittää vastaan. Kirjeestä Wegeliukselle voidaan päätellä, että Wegelius opetti kontrapunktia pianon äärellä, eikä se tavatonta ole nykyisinkään. Pianolla vai ilman, se on satsiaineiden opettajille (ja jopa säveltäjille) metodi- ja periaatekysymys, enkä ota tässä kantaa siihen, mikä linja on missäkin tilanteessa paras. Itse opin alunperin kontrapunktit Suomessa pianon kanssa, myöhemmin sain luvan tehdä koetehtävät Wienissä uudelleen ilman pianoa (mikä oli järkytys).

15.) Murtomäki kirjoittaa, että ”kun hän [Mäkelä] ottaa todistusaineistoksi Sibeliuksen oppilaan Viljo Mikkolan, joka kertoo Sibeliuksen sanoneen, että ’pitää tutkia ja analysoida suuria mestareita ja kuunnella hyvää musiikkia’ (P98/58), Mäkelä iskee kirveensä kiveen. Parempaa opiskelumetodia saa hakea, ja esimerkiksi Sibelius-Akatemian tämän hetkinen teorian- ja sävellyksenopetus perustuu juuri tälle Sibeliuksen ihanteellisena pitämälle lähestymistavalle!” Onko kenties tarkoitus tehdä minusta musiikkiyliopistomme työn arvostelija? Siltä varalta että on, suosittelen Murtomäen kommentoiman jakson lukemista ennen lopullisen tuomion julistamista. Kirjoitan nimittäin selkokielisesti, että Sibeliuksen metodi olisi saattanut olla vallan mainio musiikinteorian peruskoulutuksen jo saaneille opiskelijoille esimerkiksi Wienin konservatoriossa, jonne häntä kosiskeltiin, ja että Sibeliuksella oli ehkä liiaksi Wegeliuksen, Fuchsin ja Beckerin malli mielessään kun hän arvioi, miten olisi toimittava sävellyksen professorina.

16.) Se, etten harrasta näissä kirjoissa partituurianalyysia (Murto­mäen mukaan kartan sitä ”kuin ruttoa”), johtuu siitä, että – kuten jo esipuheessa (P14) totean – hyviä analyyseja on viime vuosina tehty eri puolilla maailmaa paljon. Näen polttavimman puutteen toisaalla. Tästä on tietysti mahdollista olla eri mieltä, riippuu siitä, minkä tyyppisiä julkaisuja ajatellaan. Kyseessä on linjaus, josta kriitikko voi pitää tai olla pitämättä. Ottaen huomioon, kuinka paljon olen sitten 1980-luvun harrastanut analyyseja ja musiikin teoriaa (joskin erilaista kuin Murto­mäki), olen immuuni ”rutolle”. Mitään ”aversioita” en liioin tunnista suhteessani musiikkianalyyysiin, päinvastoin. Mutta yhden kirjan puitteissa on aika vaikea tehdä kaikkea.

17.) Yksi konkreettinen esimerkki Murto­mäen yrityksestä antaa synkkä kuva nuotinlukutaidoistani koskee kuudennen sinfonian ”sävellajia”. Ohimennen sivuamani kysymys (josta riittäisi tietysti ainesta vaikka väitöskirjaksi) paisuu Murto­mäen käsissä keskusteluksi musiikintutkijan (siis allekirjoittaneen) perus­kompetensseista: Murto­mäki epäilee kykyjäni ylipäänsä löytää d-mollin ”jäljet” jostain teoksesta. Mistä moinen epäluottamus?! Itse hän päätyy kuudennen sinfonian osalta luonnehdintaan ”[pikemminkin] d-mollin värjäämä d-doori­nen”, joka on yhtä ylimalkainen ja monessa suhteessa loogisestikin mahdoton muotoilu. Ongelma on se, että vaikka d-doorinen asteikko löytyisikin teokses­ta tilastollisesti useammin kuin vaikkapa d-mollin dominantti, ”doorisuuden” muut periaatteet (modaalisen asteikon perinteisesti sisältämät hierarkiat ja lait, melodinen dynamiikka yms.) eivät ole Sibeliukselle olennaisia. Teoksesta löy­tyy vaikka mitä sävelasteikkoja ja sävelkokoelmia, eikä ”doorisuus” suinkaan leimaa esimerkiksi eri sävellajien, keskussävelten yms. muotorakenteellista käyt­täytymistä (miten se voisikaan!), johon luonnehdinta ”d-molli” Sibeliuksen ajan kontekstissa toki ensisijaisesti ja mielestäni osuvasti viittaa – riippumatta siitä, kuinka monta *cis*-säveltä teoksesta löytyy. Tätä asiaa on Sibeliuksesta puheen ollen aiemmin käsitellyt mm. Lionel Pike erillisessä artikkelissa (Pike 2000), mutta paljon enemmänkin siitä saisi tuki irti. Tiukasti tieteellinen, ongelman eri ulottuvuudet huomioon ottava keskustelu kirkkosävellajien ja muiden moda­alisten systeemien käytöstä 1900-luvun taitteessa on käsittäakseni kaikkialla maailmassa vasta nyt tiivistymässä, ja monia aiheeseen liittyviä hankaluuksia ei kaikkialla ehkä edes vielä tiedosteta. Sivumennen sanoen kirjoitan modaalisuudesta ja kirkkosävellajeista Sibeliuksen musiikissa monessa eri yhteydessä (esim. P13, 24, 62, 199, 201, 209, 235, 243, 247, 254, 289, 402...), enkä suinkaan aliarvioi modaalisuuden merkitystä Sibeliuksen musiikissa.

18.) Tyypillinen esimerkki Murto­mäen tavasta lukea kirjojani on kohta, jossa hän kokee tulleen itse hyökkäyksen kohteeksi: ”Mäkelä syyllistää allekirjoit­tanutta ohimennen ’Sibeliuksen taiteen yksilöllisen arvon laskemisesta’ (S8–9)”. Ensinnäkin alaviitteen viittaus Murto­mäen julkaisuun liittyy siihen, että ”ohi­mennen” siteeraan hänen käyttämänsä (ja toisessa yhteydessä, joskin eri ta­voin, itsekin kehittämäni) ilmaisua Sibeliuksesta ”runonlaulajana”. Toiseksi kyseinen lause on luettava kokonaisuudessaan, tai edes siten, että käy ilmi, että olen kiinnostunut ”Sibeliuksen taiteen yksilöllisestä arvosta *taiteena*” suhteessa enemmän tai vähemmän kollektiiviseen ”perinteeseen” (tässä tapauksessa siis

suomalaiseen kansanmusiikkiin). Murtomäen sitaatista on siis jäänyt sana pois, joka kuitenkin (toivottavasti) saa huolellisemman lukijan edes hetkeksi pysähtymään miettimään, mistä loppujen lopuksi on kysymys: miten niin ”taide *taiteena*”?! Mistään ”syyllistämisestä” ei ole kysymys, vaan yksilöllisyyteen liittyvästä taideteoreettisesta ongelmasta, jonka ratkaisuun olen taipuvainen tarjoamaan erilaisia malleja kuin Murtomäki.

19.) On myös turhaa leirivihan lietsomista väittää, etten muka (”saksalaisesta näkökulmastani” käsin) piittaa Suomessa tai angloamerikkalaisissa maissa tehdystä tutkimuksesta, tai että luon muka outoja raja-aitoja ja arvohierarkioita musiikkitieteen alojen välille. Vain karu yksinkertaistaminen ja merkillinen, ennakoluulojen kyllästämä käsitys ”saksalaisesta” akateemisesta yhteisöstä tuottaa tuollaisia tulkintoja. Muistettakoon, että elämme aikoja, joina saksalaiset, sveitsiläiset ja itävaltalaiset kustantamot eivät sentään arvostele tietokirjojen kirjoittajia ja toimittajia vieraskielisen kirjallisuuden listaamisesta kirjallisuusluetteloissaan, kuten ainakin Englannissa kuulemma tapahtuu – mikä selittää esimerkiksi Daniel M. Grimleyn antologian (Grimley 2004) kirjallisuusluettelon ja lukemattomissa muissa englanninkielisissä tutkimuksissa havaittavan aukon kaiken, todellakin kaiken muun kuin englanninkielisen kirjallisuuden osalta. Kuitenkin esimerkiksi juuri saksan kielellä ilmestyy tietääkseni nykyisinkin ainakin yhtä paljon musiikkitieteellistä kirjallisuutta vuosittain kuin englanniksi.

20.) Kun Murtomäki sivuun P75 viitaten väittää minun ajattelevan, että tutkija voi olla joko vain sitä tai vain tätä, on kyseistä sivua hiukan tarkemmin katsomalla helppo todeta, että polemisoin vain ja ainoastaan ääripositivismia vastaan. Yritän saada jotain irti Eric Hobsbawmin oivalluksista. Tässä on yksi esimerkki kirjallisuudesta, jonka läpiluotaus on ehkä ohentanut musiikkitieteellisen tutkimuksen referointia, varsinkin ns. harmaan kirjallisuuden (ts. kirjojen, joita ei kaupasta voi ostaa) tai aikakauslehtien osalta. Jokainen jota tämä ”laiminlyöntini” koskee, on tietysti siitä harmissaan, mutta toisaalta Sibelius-tutkimus avautuu uuteen suuntaan.

21.) Murtomäen mukaan en ”liian kauan Saksassa asuneena” arvosta suomalaista maisemaa ja sen kauneutta (P71/71). Jos näin olisi, tuskinpa istuisin kesäilta toisensa jälkeen Suomessa auringon laskua, nousua ja sammalisiä kiviä ihailen. Kyllä kai sitä Italiassakin voisi kesälomansa viettää. Yritän *Poesie in der Luft* -kirjan alkusivuilta alkaen päästä käsiksi siihen eroon, jonka aavistan (tai jonka olen jokapäiväisessä elämässä havainnut) suomalaisessa ja esimerkiksi itävaltalaisessa tavassa lähestyä luontoa. Jos saksankielisessä kirjassani on joku johtoaihe, niin tämä se on.

22.) Murtomäki esittää, että pitäisin Sibeliuksen *Luonnottaressa* runon 1 säkeen 209 kohdalla korostetusti lisäämää sanaa ”sorsa” yksiselitteisesti tietoisena runollisena vähättelynä. Mainitulla sivulla S111 totean, että näin ”voi” ajatella. Kyseessä on oletuksen (hypoteesin) ja väitteen (teorian) välinen ero.

23.) Murtomäki ironisoi, että ”ihastelen” Chopinia ”vapaana folkloristisista assosiaatioista” (P201/21). Totean kuitenkin kyseisellä sivulla, että koska Chopin työstää monille vierasta tanssimusiikkitraditiota, ”taidenautinto on vapaa folkloristisista assosiaatioista”. Se on eri asia. Totta on tosin se, että pidän joi-

denkin Sibelius-tutkijoiden tarvetta löytää Sibeliuksen motiiveille esikuvia nimenomaan suomalaisista kansanlauluista suurelta osin kulttuuripoliittisesti motivoituna spekulatiivisena.

24.) Murtomäki toteaa suorastaan isällisesti, että ”yllättävää kyllä Mäkelä menee siihen ansaan, että Fuchs ja Goldmark olisivat olleet ylpeitä maailmaa valloittavasta kasvatistaan” (S76). Fuchsin osalta Murtomäki ottaa tosin heti takapakkia, mutta Goldmarkin osalta hän nostaa esiin muistelmat, joissa Sibelius-ta ei todellakaan syystä tai toisesta mainita. Murtomäki ei sen sijaan mainitse *Poesie in der Luft* -kirjassa olevaa laajempaa selostusta asiasta (vrt. P194) ja siellä olevaa alaviitettä ja käyttämäni lähde. Heti perään Murtomäki kuittaa kiteytykseni Sibeliuksen suhteesta Stravinskiin koko auktoriteetillaan: ”pötyä”! Ilman perusteita. Jälleen kerran löytyy laajempi ja lähteillä tuettu asian käsittely saksankielisestä kirjasta, johon Murtomäki ei viittaa, vaikka lausunnon onkin tarkoitus olla arvio molemmista kirjoista.

25.) Vastaava ongelma koskee monta muutakin suomalaisen esseeni vastaista kommenttia, joista osa on sikäli ymmärrettäviä, että selvityksiä ja laajennuksia karsittiin viimehetken editiotyössä liikaakin pois (kun nyky-suomalaiset lukijat eivät muka halua lukea laajoja alaviitteitä ja taustojen laveaa, pakostakin rönsyilevää selvitystä, johon luonnostani olen kuulemma taipuvainen). Kovassa kiireessä sattui muutama tapaturma. Mutta olennaista kyllä, Murtomäen kaipaamat versio ja/tai faktat löytyvät lähes poikkeuksetta saksankielisestä kirjasta. Murtomäki käyttää asetelmaa häikäilemättä hyväkseen, ja ”S”- ja ”P”-kirjoja koskevat kriittiset huomiot (yleispätevään tyyliin: ”Mäkelä ei tunne tosiasioita”, ”ei tiedä”, ”ei osaa” jne.) sekoittuvat lukijan muistissa helposti. Ainakin kerran Murtomäellä itselläänkin kirjat menevät sekaisin: S45- ja P104-sivujen lapsukset tulisivat olla P45 ja S104. Sille, joka Murtomäen tavoin kaipaa *Sibelius, me ja muut* -kirjaan lisää alaviitteitä tai laajempia selvittelyjä esseistisen tyypistetyille lausunnoille, en suosittele monien muidenkaan suomalaisten musiikkialan tietokirjojen lukemista.

26.) Kun Murtomäki viittaa lausuntooni biografisen metodin ajanmukaisuudesta ja etenkin Carl Dahlhausin 1970–1980-lukujen kannanotoista, hän jättää huomioimatta sitaatin olennaisimman yksityiskohdan, ilmaisuun ”akateeminen ura” (”P77”). Murtomäen listaamat kirjat ja kirjoittajat ovat kaikille meistä tuttuja, mutta kuka mainituista on toiminut akateemisessa virassa? Myönnettäköön, että ainakin Alan Walker on, ja varmasti löytyy joku muukin mm. laajan, enemmän tai vähemmän perinteisen säveltäjäelämäkerran kirjoittanut professori tai vastaava 1970-luvulta. Mutta en toki sanokaan, että akateemiset virat pätevöittävät kunnolliseen kirjoitustyöhön (se olisi törkeää virkaelitismiä), vaan korostan yliopistoviroissa olevien ihmisten alttiutta tieteenalan vallitseville paradigmoille. Kyseinen argumentaatio ei huolellisesti luettaessa voi avautua Dahlhausin yksiselitteiseksi puolustukseksi, päinvastoin. Se on avoin kannanotto Barthesin ja Foucaultin ajatuksiin eikä suinkaan ”Dahlhausin ja Mäkelän sormen heristelyä”. ”Sormen heristely” ei muutenkaan ollut tyypillistä Dahlhausille, toisen maailmansodan jälkeisen modernin musiikkitieteen merkittävimmälle (joskin yhä kiistellylle ja musiikkitieteen perinteisten suuntausten edustajien mielellään – esimerkiksi ”CD:n” kirjoista löytyvien pienten asiavirheiden valossa – tyrmäämälle) auktoriteetille.

27.) Missään ei lue (niin kuin Murtomäki siteeraa), että mielestäni Tawaststjerna olisi tehnyt "Anderssonin elämäntyöstä arvottoman" (P78). Kirjoitan, että "Tawaststjernerin Sibeliuksen-projekti teki arvottomiksi Anderssonin monivuotiset ponnistelut" – kyse on siis Anderssonin Sibeliuksen-kirjahankkeesta, mitä ei voida pitää elämäntyönä. Ymmärrän tosin myös Anderssonin (ja eräiden muiden Sibeliuksen parissa vuosikymmenet puurtaneiden aikalaisten) katkeruuden, sillä olihan Tawaststjernerin ilmestyminen yliopistojen työmarkkinoille ja Ainolaan monelle aikamoinen yllätys ja järkytys. Mutta ei siinä ole mitään häpeilemistä eikä peitteilemistä, eikä siitä puhuminen ole Tawaststjernerin halveksimista tai "parjaamista", päinvastoin. Tawaststjerna oli aikansa suomalainen superlahjakkuus.

28.) Murtomäki yrittää antaa vaikutelman "pahimman lajin *Meisterwerk*-ajatuksesta", kun nostan orkesterilauluista kirjoittaessani esiin *Luonnottaren* enkä paneudu *Koskenlaskijaan* (P318). *Luonnottar*-keskusteluni lähtee tosin liikkeelle kaupan olevissa orkesterilaulututkimuksissa (Hermann Danuser, Annegret Fauser et alia) esiintyvän totaalisen Sibeliuksen-aukon arvostelusta. *Luonnottar* ei maailmalla suinkaan ole mikään yleisesti tunnettu, kanonisoitu mestariteos, *Meisterwerk* tai *Master Piece of Music*.

29.) Murtomäki tarttuu varhaiselle Topeliukselle ohimennen antamaani leimaa "kansallisrunoilija" ja Topeliuksen ja Runebergin väliseen kronologiaan (P313). Yleisesti vain Runebergiä pidetään "kansallisrunoilijana", Topeliusta klassikkokirjailijana tms. Käytän ilmaisua "Nationaldichter", joka ei tarkoita vain runoilua vaan laajemmin kirjailemista, mutta tämä on sivuseikka. Olennaista on se, että Murtomäen arviosta saanee sen vaikutelman, etten "tiedä" Runebergin kuuluvan Topeliusta hiukan iäkkäämpään kirjailijakuntaan tai edes sitä, milloin heidän teoksensa ilmestyivät. Molempien herrojen elinvuodet löytyvät kuitenkin kyseisestä kirjasta, samoin tärkeiden teosten ilmestymisvuodet. Topeliuksen tapauksessa käytän tosin ehkä turhan kevein perustein "kansalliskirjailijan" leimaa: viittaa sillä hänen julkisen toimintansa varhaiseen ja sekä kaksikielisen että kirjallisesti tavattoman monipuolisen linjauksen ansiosta suomalaisittain laajaan vaikutukseen, joka käsittääkseni molempien elinaikana oli aivan toista luokkaa kuin nykyisin yleisesti ymmärretään. Yksipuolisemman ja monin tavoin syrjässä vaikuttaneen Runebergin merkitys on toki sittemmin korostunut mm. *Vårt landin* ansiosta ja SLS:n toiminnan, ts. reseptiohistorian myötä, omana aikanaan kansallisesti erittäin merkittävästä, näkyvästä ja kaikkien tuntemasta kirjailijasta ja tutkijasta, Topeliuksesta, on tullut silkka satusetä. Nykyajan näkökulmasta tietysti vain Runeberg on "kansalliskirjailija", Topeliuksen panos suomalaisen identiteetin luomisessa on päässyt unohtumaan. Tämä on yksi esimerkki (sivu-)lauseista, jotka tietenkin nyt muotoilisin uudelleen yksiselitteisemmin ja kenties jopa aivan viime vuosien Topeliuksen-renaanssiin viitaten. Mutta korjaus ei olisi asetelman kääntämistä pääläelleen vaan alunperäisen intention eksplikointia ja ammattimaisten väärinymmärtäjien työn vaikeuttamista.

30.) Murtomäki kirjoittaa, että "Mäkelän mukaan Sibeliusta ei kiinnostanut erityisesti "kirjoitettu" teksti, sillä hänen "olemuksensa oli mielikuvitustulvan vallassa" (P98). Jälleen kerran kriitikko tarttuu monitahoisen ajatuksen yhteen helmaan, repii sen irti kokonaisuudesta ja polkee päälle. Kymmeniä sivuja

kirjasta on omistettu Sibeliuksen erilaisiin teksteihin säveltämälle musiikille ja viidessä eri yhteydessä (mm. sivulla P102) on puhe Horatiuksesta Sibeliuksen lempirunoilijana jne. jne. Kysymys Sibeliuksen suhteesta kieleen ja kirjallisuuteen on monin tavoin yksi kirjan pääaiheista (vrt. yllä kappale 6.!) eikä kiteydy Murtomäen esille nostamaan "vastaukseen".

31.) Ilman sivunumeroa Murtomäki kirjoittaa, että "Mäkelän joskus vääristelevästä lukutyylistä antaa kuvan hänen suhtautumisensa Janne Gallen-Kallela-Sirénin isoisästään laatimaan taiteilijaelämäkertaan." Kyseistä kirjaa on käytetty ja käsitelty saksankielisessä kirjassani ainakin 13 eri kohdassa. Symbolismiin liittyvä kriittinen huomautukseni (kaksi lausetta) saa kimmokkeen taulun *Sammon puolustus* tulkinnasta (P128, alaviite 20). Myös Murtomäen siteeraama kohta löytyy tästä alaviitteestä. Muilta osin seurailen ja kommentoin Gallen-Kallela-Sirénin äärimmäisen kiinnostavana ja modernina pitämäni tutkimusta. Ero ensimmäisen polven suomalaisen symbolismitutkimukseen (Salme Sarajas-Korte ym.) on mielestäni siinä, että Gallen-Kallela-Sirén löytää enemmän ns. suomalaista ainesta Gallen-Kallelan symbolismista – ja menee siinä pidemmälle kuin mielestäni olisi tarpeen mennä. Murtomäen siteeraamassa kohdassa (s. 213) Gallen-Kallela-Sirén kirjoittaa heti uuden kappaleen alussa korostetusti: "Gallen-Kallela oli ideologisesti ajatteleva realisti niin elämässään kuin taiteessaan. [– –] On karkeaa väärinarviointia liittää Galléniin yleisnimitys 'symbolisti' [– –]. *Kajustafflanissa* ja vielä korostetummin *Symposiumissa* realismin tutka löytää kentässään kiinteän mantereen, kun taas symbolismin tutka havaitsee teoksessa vain pieniä saarekkeita." Tämä on kiinnostavaa tulkintaa, josta olen tosin eri mieltä. Kehitän eteenpäin "Ateneumin koulukunnan" symbolismikeskeisiä tulkintoja, enkä pidä niitä "karkeana väärinarviointina". Esimerkiksi nimenomaan minun "joskus vääristelevästä lukutyylisestä" tämä kohta ei käy. Murtomäki ei ehkä itse ole ottanut huomioon symbolismikeskustelun tulehtunutta ilmapiiriä suomalaisen taidehistorian eri sukupolvien ja koulukuntien välillä, mikä selittänee Gallen-Kallela-Sirénin jyrkän symbolismi-kannanoton (ymmärrettävistä syistä en tätä seikkaa kirjassani eksplikoi, kun en muutenkaan "hyökkää" ketään vastaan); hän hyväksyy termin metodina mutta on tyytymätön sen mahdollistamiin tulkintoihin. Ja sitä paitsi: yksiselitteisesti symbolistista kuvaa en tuon ajan suomalaistaiteesta taatusti luonnostele!

32.) Murtomäki kokee voivansa kaataa ajatteluni viittaamalla johonkin yksittäiseen, tulkinnastani eriävän kannan esittämään tahoon (Karl Ekman, Ruth Snelman, jotkut Sibeliuksen haastattelut saksalaislehdissä ym.), jota en hänen oletuksensa mukaan tunne, koska en sitä kerran tietyissä kohdissa mainitse. Monessa eri yhteydessä ja varsinkin saksankielisen kirjan laajassa metodiosastossa yritän selvittää mm. sitä, että kokemukseni perusteella Sibelius-tulkintojen ongelma (minun oma "Sibelius-ongelmani") on anekdoottien, sitaattien ja tarinoiden keskinäinen ristiriitaisuus, eli jopa vain päiväkirjaa siteeraamalla löytää perusteita melkein mille tahansa tulkinnalle. Ekman, lehtihaastattelut ym. ovat juuri niitä esimerkkejä, joilla tätä ongelmaa havainnollistan – eli tunnen ne vallan hyvin.

33.) Murtomäelle on merkillistä kyllä muodostunut se vaikutelma, että suljen ylimalkaan muut kuin itse parhaana pitämäni tulkintavaihtoehdot kategorisesti

ja ylimalkaisesti pois. On totta, että kirjoitan pääsääntöisesti suorina väitelauseina, enkä toista että ”minun mielestäni” enkä useinkaan kirjoita laveita alaviitteitä keveinä pitämistäni lähteistä (kuten juuri Ekman yms.). Toisaalta hyvin, hyvin harvoin esitän mitään mielipidettä yhtenä ainoana mielestäni oikeana! Lähes kaikki ongelmat jäävät ikään kuin raolleen, ja toivon lukijan jatkavan siitä, mihin ehdin itse päästä. Syyt tiettyjen lähteiden ja tietyn tyyppisen kirjallisuuden ongelmallisuuteen teen lukijalle moneen kertaan selväksi. Perustelen myös laajasti, miksi en halua kirjoittaa Sibeliuksesta ensisijaisesti aikalaismielikuvien varassa. Minä-olen-sitä-mieltä-että-lauseista luopumisesta (sitä paitsi: ns. väitelause on kirjaimellisesti väite-lause eikä totuuden julistus!), ei kukaan toinen ammattilainen ole minua vielä keksinyt moittia, ei myöskään ”kaikkietävyyyden” suggeroinnista saati Sibeliusta koskevan ajattelun ja tulevaisuuden tulkintojen monopolisoinnista tai tulkintavallan haalimisesta – onhan itsestään selvää, että vaihtoehtoja aina on ja ettei mikään tulkinta ole lopullista. Juuri tähän ajatukseen päättyy muuten myös esipuheeni sivulla P20.

Lopuksi

Enemmän kuin Murtomäen lavea ja ties mistä syystä kirjoitettu lausunto minua harmittaa maailmalla laajalti leviävässä ja arvostetussa *Österreichische Musikzeitschriftissa* ollut Marschnerin myönteinen arvio *Poesie in der Luft* -kirjastani, varsinkin kun ongelmallinen yksityiskohta on liian pieni vastineen aiheeksi Marschnerin omalla forumilla. Marschner toteaa, että jos kerran Sibelius itse sanoi selvällä saksan kielellä, että hän on ”ilmestys metsästä”, niin miksi täytyy väittää vastaan. Tämä on juuri sitä keskustelua ja Sibelius-kuva, johon yritän kirjoillani tarttua. Eli jos minulta kysytään, niin kyllä kannattaa ”väittää vastaan” vaikka Sibeliukselle!

Ristiriitaiset tunteet, joita Murtomäen lausunto edustaa, johtuvat luullakseni myös siitä, että yritän ymmärtää kovin monia eri näkökantoja (toisin sanoen samaan hengenvetoon niin Walter Niemannia kuin Adornoakin) ja rakentaa pitkiä päätelmäketjuja silkköjen ns. tosiasioiden listaamisen sijasta. Kyseenalaisin perustein haukuttujen yksilöiden puolustaminen on varsinkin Forsmanin ja Murtomäen yhteistuumin kritikoiman, laajan Niemann-puheenvuoroni motiivi. Vaikka olenkin vuosien varrella huomannut Niemannia koskevien näkemysteni ärsyttävän merkittävästi paitsi Murtomäkeä, myös esimerkiksi aiheesta itsekin kirjoittanutta Ilkka Oramoa, olen yhä ehdottoman vakuuttunut siitä, että Niemannia on todellakin luettu väärin; ilmeisesti aiheesta olisi pitänyt kirjoittaa vielä laveammin. Tämä ei toki tarkoita, että koen itseni niemannilaiseksi ajattelijaksi tai että puolustaisin myös hänen kuuluisia erehdyksiään faktojen tasolla. Mutta jonkinlaisen kunnianpalautuksen tämäkin kaikkea muuta kuin läpimätä kollega ja säveltäjä ansaitsee, vaikka saksmanni onkin. Varsinkaan kun emme hyödy mitään Niemannin, Adornon ja eräiden muiden alatyylisestä herjaamisesta.

Forsman syyttää saksankielistä kirjaani *Finsk tidskriftissa* paitsi Sibeliuksen apologeettisesta vertaamisesta saksalaisiin ja itävaltalaisiin säveltäjiin, myös Sibeliuksen puolustamisesta iäti kiusallisessa, monin tavoin arkaluonteisessa antisemitismi-asiassa, ja samaan asiaan tarttuu myös Murtomäki. En voi tietää, miten jälkimmäisestä asiasta joskus vielä ajatellaan ja miten raskauttavia todisteita löydetään. Mutta kuten olen useassa eri yhteydessä julkisesti sanonut, koen tehtäväkseni Sibeliuksen ja Suomen puolustamisen hinnalla millä hyvänsä. Tämä tarve johtunee siitä, että elän aamusta iltaan ympäristössä, jossa antisemitistiksi tai muuten vain rasistiksi leimautuminen merkitsee merkittävää uhkaa taiteilijan ja hänen edustamansa ryhmän maineelle. Kun siis tulkitseen tiettyjä lähteitä johdonmukaisesti Sibeliuksen hyväksi, olen tietoinen motiiveistani. (Sivumennen sanoen pidän myös Tawaststjernan luonnehdintaa Ainosta "intoshimoisesti äärioikeistolaisena" liioitteluna. Forsman siteeraa tätä luonnehdintaa osana ruotsalaisvastaisuuden vastaista polemiikkiaan. Oma mielikuvani "intoshimoisesti äärioikeistolaisesta" yksilöstä on toinen kuin se, mitä tiedän Aino Järnefeltistä! Oikeistolaisuuttakin on hyvä tarkastella herkemmän mikroskoopin avulla. Mutta se on toinen tarina... Myönnän tietystä tämän viisivuotisen projektini välivaiheessa olleeni jopa ilmiselvästi ihastunut Ainoon ja samaistuneeni Juhani Ahoon. Myöhemmin oli karsittava liikoja sympatian merkkejä pois. Samaistuminen ja sympatia ei kuitenkaan missään vaiheessa johtunut Ainoon ja Ahoon suomenmielisyydestä tms. poliittisuudesta.)

Aihevalintani eivät ylimalkaan perustu samaistumiseen vaan erilaisia ihmisiä ja kulttuureita kohtaan tuntemaani vaihtelevaan kiinnostukseen. Sibelius ei ole poikkeus, eikä ole Aarre Merikantokaan (Mäkelä 1996) tai Arnold Schönberg (1995), Friedrich Wieck (1998), Max Reger (2000), The Beatles (2001b), Igor Stravinski (2004), Eduard Tubin (2008) ynnä muut, joita olen vuosien varrella tutkiskellut – saamatta kylläkään koskaan kuulla "suunpieksemisestä", "vääristelystä" tai "epärehellisyydestä". Pikemminkin olen tavoitellut vakiintuneiden käsitysten kyseenalaistamista, niistä uudella tavalla keskustelemista, tabujen kyseenalaistamista.

Totta kai olisi monin tavoin helpompaa jakaa maailma niihin, joiden puolella on syntymästä saakka oltava, ja niihin, joita on kansallismielisesti tai jostain muusta syystä vihattava. Mutta Sibeliuksessakin minua kiinnostavat hybridit ja ambivalenssi, mikä johtaa vaikeisiin tulkintamalleihin ja etäännyttämiseen neoklassisista, kirkasotsaisen nationalistisesta ja usein ainakin tiedostamatta eugeenisesti värityneestä Sibelius-tulkinnan perinteestä. Siitä olen jo ajat sitten halunnut "kirjoittaa itseni ulos", kuten Murtomäki paheksuvasti huomauttaa (vrt. myös Murtomäki & Mäkelä 1991).

Perinteisesti helpoiksi koetut asiat joutuvat kirjoissani ihan periaatteen vuoksi uuteen käsittelyyn, niistä tulee "hankalia", mikä saattaa ärsyttää niitä, jotka ovat luokitelleet asiat loppuun käsitellyiksi ja yleisesti vallitsevan Sibelius-kuvan hyvin "perustelluiksi". Yksi niistä monista asioista, jotka yhä kiehtovat minua, on paitsi esipuheessa mainitsemani taiteilijan isyys (vaikka olisikin kai muodikkaampaa olla kiinnostunut taiteilijaäideistä), myös Sibeliuksen ns. konservatiivisuuden luonne suhteessa muihin paremmin tuntemiimme konservatiivisuuden

ilmentymiin. Tämä on yksi niistä asioista, joiden avulla voi perustella musiikkitieteen oikeutusta yhteiskunnallisesti merkittävänä tieteenalana ja joihin vastaaminen edellyttää uusien metodeiden kokeilemista niin sävelkudoksen kuin kulttuuritieteellisesti inspiroitujen asioiden parissa työskennellessä.

Antipatioillensa ei kukaan meistä voi mitään, ja sellaisia saavat joskus aikaan paitsi ihmiset, myös heidän työnsä – pienet ehkä vähemmän kuin suuret, kaikki ansioidensa mukaan. Mutta antipatioidenkin kanssa olisi opittava elämään, muuten niukat resurssit hukkuvat jatkuvaan tappeluun ja/tai puolustusvoimien ylläpitoon. Antipatioista ei tosin saisi tulla ainakaan tärkein yksilön toimintaa (varsinkaan sitä ammatillista) ohjaava tekijä.

Irrationaaliset antipatiat ovat olleet pitkään myös joidenkin merkittävien taiteilijoiden kiusana, ja monet tapaamani Sibeliuksen musiikin arvostelijat eri puolilla maailmaa (uskokoon ken uskaltaa) tuntuvatkin pitävän hänen musiikkiaan vastenmielisenä, henkistä pahoinvointia ja huimausta aiheuttavana – usein ilman mitään perusteita, joskus epämääräisin perustein. Toiset taas ovat kyvyttömiä ja haluttomia analysoimaan sympatioitaan. BBC:n toimittajana ansioituneen ja elämäkokemusta keränneen Robert Laytonin 1960-luvun lopussa saaman vaikutelman mukaan yleisluonteinen mutta vankka antipatia siivitti myös Adornoa, näin Layton kertoi muutama vuosi sitten lyhyestä Sibeliusta koskeneesta dialogistaan Adornon kanssa. Tätä merkillistä ilmiötä olen yrittänyt analysoida sen sijaan että tyytyisin haukkumaan edesmenneet tai oman aikamme toisinajattelijat pataluhaksi ja pönkittämään vanhoja käsityksiä. Edes Sibeliuksen natsikannattajia en ”idiotisoi” (näin väittää Murtomäki jakson P372– kannanotoista), koska olen tietoinen siitä, kuinka vaarallista poliittisten vastustajien aliarvioiminen on. Vain jos kykenemme näkemään erot historiallisen radikalismien eri ilmenemismuotojen välillä, voimme tunnistaa vastaavia ilmiöitä myös nykyajassa ja ennustaa luotettavasti tulevaisuutta.

Kirjallisuutta

- Bayard, Pierre 2007. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?* Paris: Minuit.
- Dahlström, Fabian 2005. *Jean Sibelius dagbok 1909–1944*. Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Dorschel, Andreas 2007. ”Sibelius, der Moderne. Tomi Mäkelä widerspricht den Nörglern und erneuert in seiner gründlichen Studie das Bild des finnischen Komponisten”. *Süddeutsche Zeitung* 31.7., 14.
- Forsman, Rabbe 2008. ”Packet vid stigens start. Jean Sibelius och finländsk jubileumsapologetik”. *Finsk tidskrift* 1, ss. 35–47.
- Gallen-Kallela-Sirén, Janne 2001. *Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallelan elämä ja taide*. Helsinki: Otava.
- Grimley, Daniel M. (toim., 2004). *The Cambridge Companion to Sibelius*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoppe, Otto 1919. *Schwedisch-deutsches Wörterbuch* (3. painos, toim. Carl Auerbach). Stockholm: Norstedt.
- Kube, Michael 2007. [kirja-arvostelu]. *Das Orchester* 10, s. 73.

- Marschner, Bo 2008. [kirja-arvostelu]. *Österreichische Musikzeitschrift* 5, ss. 72–73.
- Murtomäki, Veijo ja Mäkelä, Tomi 1991. "Keskustelua sinfonisesta ykseydestä ja muotoajattelun kehityksestä Sibeliuksen sinfonioissa". *Musiikki* 1–2, ss. 79–91.
- Murtomäki, Veijo 2007. "Sibelius tehosi Pariisissa. Ben Heppner loisti Sibeliuksen laulujen tulkkina". *Helsingin Sanomat* 8.11., C3.
- 2008. "Kiistely musiikin olemuksesta". http://muhi.siba.fi/muhi/bin/view/Articles/rom_romantiikka3? (Sibelius-Akatemia, tarkistettu 04.07.).
- Mäkelä, Tomi 1986. "Theodor W. Adorno ja Gino Stefani – ajatuksia musiikkikritiikistä". *Synkooppi* opus 24, ss. 6–9.
- 1987. "Kriittisiä näkökulmia suomalaisen musiikkikritiikin nykytilaan". *Synkooppi* opus 25, ss. 24–27.
- 1995. "Arnold Schönberg – ein religiöser Modernist? Von der Jakobsleiter zum Überlebenden aus Warschau". Teoksessa Motte-Haber, Helga de la (toim.). *Musik und Religion*. Laaber: Laaber, ss. 163–188
- 1996. *Aarre Merikantos Konzert („Schott-Konzert“)* (Nordische Meisterwerke 2, toim. Heinrich W. Schwab ja Harald Herrestahl). Wilhelmshafen: Florian Noetzel.
- 1999. "Vom Individuum zum Typus. Probleme der modellorientierten Typologisierung von Musiker-Emigranten um 1933–1945". Teoksessa Kaden, Christian ja Kalisch, Volker (toim.). *Professionalismus in der Musik*. Essen: Blaue Eule, ss. 231–242.
- 2000. "'Verunglückt auf der Reise. Das Erste Concert' (Fragment) von Max Reger mit Blick auf sein Klavierkonzert opus 114". Teoksessa Becker, Alexander, Gefäller, Gabriele ja Popp, Susanne (toim.). *Musikalische Moderne und Tradition*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, ss. 37–54.
- 2001a. Jean Sibelius, politiikka ja Theodor W. Adorno – vastaväittäjän puheenvuoro, lausunto ja loppukaneetti. *Musiikki*, 1, ss. 39–64.
- 2001b. "Dynamics of Polylinearity in Popular Music. Perception and Apperception of 64 Seconds 'Please Please Me' (1963)". teoksessa *Beatlestudies* 3. Heinonen, Yrjö – Heuger, Markus – Whiteley, Sheila – Nurmesjärvi, Terhi ja Koskimäki, Jouni (toim.). Jyväskylä: University of Jyväskylä Press, ss. 129–138.
- 2004. "Defining compositional process: idea and instrumentation in Igor Stravinsky's *Ragtime* (1918) and *Pripaoutki* (1915)". Teoksessa Hall, Patricia ja Sallis, Friedemann (toim.). *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. London: Cambridge University Press, ss. 131–145.
- 2007a. "Voiko Sibeliuksesta vielä kirjoittaa?" *Musiikki* 4, ss. 67–84.
- 2007b. "Ylevän käsite Theodor Wiesengrund Adornon estetiikassa". *Kompositio* 2–4, ss. 3–11.
- 2008a. "'Ich wurde gleich zu einem ganz neuen Menschen'. Urbane und imaginierte Räume in Eduard Tubins Sinfonie Nr. 6 (1955)". Teoksessa Kongsted, Ole, Krabbe, Niels, Kube, Michael ja Michelsen, Morten (toim.). a 2 [a due]. *Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab*. The Royal Library: Copenhagen, ss. 484–503.
- 2008b. "Vad betyder 'latent antisvensk' i dag?" *Finsk tidskrift* 263–264 (6–7), ss. 366–370.
- Mäkelä, Tomi ja Kammertöns, Christoph 1998 (toim.). *Friedrich Wiecks Clavier und Gesang und andere musikpädagogische Schriften*. Hamburg: Ralf von Bockel.
- Niemann, Walter 1917. *Jean Sibelius*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Pike, Lionel 2001. "Tonality and Modality in Sibelius's Sixth Symphony". *Tempo* 216 (April), ss. 6–16.
- Tawaststjerna, Erik 1965. *Jean Sibelius* 1, suom. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.

Tomi Mäkelä (tomi.maekelae@gse-w.uni-magdeburg.de) on Otto-von-Guerckeyliopiston (Magdeburg) professori ja Helsingin yliopiston sekä Sibelius-Akatemian dosentti.

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 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.

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.

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 NoteWritter- 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. 5 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976, 226 s. 5 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976, 472 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977, 197 s. 7,50 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978, 365 s. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfonioista*. HKI 1979, 181 s. 7,50 €
- AMF 13 Seppälä Hilikka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981, 302 s. 7,50 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984, 364 s. 10 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986, 161 s. 10 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988, 324 s. 10 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988, 335 s. 10 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 — Loppuunmyyty!
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. — Loppuunmyyty!
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 15 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 15 €
- 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. 20 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamaja: *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. 5 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986, 94 s. 5 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987, 260 s. — Loppuunmyyty!

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatter”. 5 €

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, jokavuosi@campus.jyu.fi). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

- Musiikki* 2002– 10 € numero
Musiikki 1993–2001 6 € numero
Musiikki 1984–1992 5 € numero
Musiikki 1980–1983 3 € numero
Musiikki 1971–1979 1,50 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta.

Musiikki 3–4/2008

Sisällys

3–4/2008 (38. vuosikerta), toimittajat Anne Sivuoja-Gunaratnam & Kari Kurkela

Muusikkoustitkimusnumeron saatteeksi	3
--	---

Artikkelit

Markus Mantere: Muusikkoustitkimuksen kulttuurisia ja aatehistoriallisia mahdollisuuksia – Glenn Gould ja tulkinnan ”pohjoinen” ääni	6
Marja-Liisa Saarilampi: Positiointiteoria muusikkoustitkimuksessa: muusikkouden rakentuminen klassisen musiikin erikoislehdessä.....	27
Kari Kurkela: Oivaltavan kohtaamisen tila – näkökohtia tieteen ja taiteen vuorovaikutukseen.....	40
Taina Riikonen: Soittamisen kokemukset ja muusikon ruumiillisuuden tutkiminen taidemusiikkikulttuureissa	64
Elina Hytönen: Jazzin paikat ja tilat – esiintymistilojen tarkastelua	84
Marko Aho: Fenomenologinen kuvaus Perhonjokilaakson kanteleensoittotyylin kehollisesta oppimisprosessista	101
Päivi Järviö: Puheen uurtaminen elävään kehoon – Michel Henry ja puhuvan musiikin laulamisen kokemus	122
Heidi Korhonen-Björkman: Eko som tema: En betraktelse av musiker- och lyssnarpositioner i <i>Mon ami</i> av Betsy Jolas	147
Katarina Nummi-Kuisma: Pianistin aistikokemisen tutkiminen haastattelemalla	171
Miia Seppänen & Mari Tervaniemi: Muusikkouden jälkiä aivoissa	192
Minna Huotilainen & Vesa Putkinen: Musiikkiharrastus vaikuttaa voimakkaasti lapsen aivotoimintaan.....	204
Ulla Pohjannoro: Paikkoja polun varrelta: empiirisiä huomioita sävellysprosessista	218

Kannen kuva: UTA-kvartetti, Sibelius-Akatemian kuvapankki.

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 Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki; www.musiikkilehti.fi; **Päätoimittaja:** FT Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.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 musiikkiteollisuuden 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), 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

Muusikkoustutkimusnumeron saatteeksi

Tämä *Musiikki*-lehden numero on omistettu muusikkoustutkimukselle. Artikkeleiden kirjoittajat valikoituivat mukaan avoimen artikkelikutsun perusteella. Kirjoitus- ja toimitusprosessit kestivät reilun vuoden, jonka aikana artikkelit kävivät lävitse tavanomaisen asiantuntija-arvioinnin. Kiitokset kaikille kirjoittajille ja arvioitsijoille!

Muusikkoustutkimus on jatkuvasti kasvava ala, niin kuin tämänkin lehden sivumäärästä voi päätellä. Muusikkoustutkimuksessa musiikkia, musiikkikulttuuria ja musiikinhistoriaa jäsennetään muusikon kokemuksen, tiedon ja käytäntöjen kannalta. Yksi teemanumeron tavoitteista oli saada näkyviin monenlaisia tutkimusotteita ja tietämisen tapoja, joista käsin muusikkoutta voidaan tutkia.

Muusikkoustutkimusta harjoitetaan erityisesti Sibelius-Akatemiassa mutta yhä enemmän myös tiedeyliopistojen musiikkitieteen ja etnomusikologian oppiaineissa. Opetusministeriön rahoittama Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulu on merkittävä muusikkoustutkimuksen kasvualusta, ja monet tämän numeron kirjoittajat toimivatkin siinä ohjaajina tai tohtorikoulutettavina.

Yksi luonteva tapa asettua muusikkoustutkimukseen on kirjoittaa musikoasiantuntijana niin, että oma musiikillinen tietäminen ja taitaminen on olennainen osa tutkimuksen tekemistä. Päivi Järviö tutkii artikkelissaan laulajana ja pedagogina 1600-luvun alun laulaen puhumisen käytäntöä. Marko Aho puolestaan tarkastelee kehollista oppimisprosessiaan omaksuessaan Perhonjokilaakon kanteletyylä. Kumpikin kirjoittautuu fenomenologiseen tutkimustraditioon mutta erilaisin painotuksin. Muusikon kehollinen kokemus on myös Katarina Nummi-Kuisman tutkimuskohteena, tosin ei hänen omansa, vaan hän tarkastelee pianisti Kristiina Juntun aistikokemuksia tämän harjoitellessa virtuoosiytyä. Tutkimusaineisto muodostuu Juntun videoiduista haastatteluista ja soittosessioista, joita Nummi-Kuisma, pianisti itsekin, tulkitsee Daniel Sternin psykoanalyttisessä viitekehyksessä. Myös Ulla Pohjannoro seuraa läheltä yhden muusikon, tässä tapauksessa säveltäjän, luovaa prosessia ja sen tuloksena syntyvän sävellyksen vähittäistä muotoutumista.

Vaikka muusikkoustutkimus tarjoaa mahdollisuuden muusikon kokemuksen tarkastelemiseen elettyinä, itse koettuna, tai läheltä seurattuna, sen ei toki tarvitse rajoittua yksinomaan tähän. Musikko on myös kulttuurinen toimija siinä missä kuulijat, säveltäjät tai tuottajatkin, ja sen vuoksi ei ole pelkästään mahdollista vaan on myös mielekästä tutkia musikoita kulttuurisen musiikintutkimuksen perspektiivissä. Markus Mantere tarkastelee pianisti Glenn Gouldin musiikki-ideologiaa, erityisesti ns. pohjoisuuden estetiikkaa ja miten se ilmenee Gouldin taiteellisessa toiminnassa ja kirjoituksissa. Marja-Liisa Saarilampi ei keskity yksittäiseen henkilöön vaan hahmottelee muusikkoutta jäsentävien sosiaalisten tarinamallisen konstruotumista *Rondo-Classica*-lehden palstoilla Rom Harrén positointiteorian kannalta. Heidi Korhonen-Björkman pohtii pianistis-

ten, esittämiseen liittyvien haasteiden ja kulttuuristen merkitysten verkostoa Betsy Jolas'n pianokappaleen äärellä. Hänellä on aineistonaan omat soittokokemukset sekä pianisti Maria Kallionpään haastattelut. Elina Hytönen jäljittää jazzin esiintymistilojen kulttuurisia merkityksiä. Hän on tehnyt kenttätöitä jazzklubeilla, ja tämän lisäksi hän on myös haastatellut jazz-muusikoita.

Haastatteluaineistot, kenttätö, autoetnografia ja kulttuuriset merkitykset ovat muusikkoustutkimuksen liittimiä laadullisen tutkimuksen perinteeseen. Mutta muusikkoustutkimus tarjoaa tarttumapintaa myös esimerkiksi aivotutkimukselle. Minna Huotilainen ja Vesa Putkinen valottavat artikkelissaan, miten musiikin harjoittaminen muovaa lasten aivotoimintaa. Miia Seppänen ja Mari Tervaniemi tuovat esille, minkälaisia rakenteellisia ja toiminnallisia eroavaisuuksia on havaittavissa aikuisiän saavuttaneiden muusikoiden ja ei-muusikoiden aivoissa.

Muusikkoustutkimus ei aina ja kaikilta osin solahda ongelmitta musiikkitieteen tutkimustraditioihin. Syynä ei ole se, että metodista tukea haetaan runsaasti muilta aloilta – tähän on arkipäivää myös musiikkitieteellisessä tutkimuksessa. Muusikkoustutkimus ei mahdu kokonaisuudessaan musiikkitieteen alle siksi, että muusikkoustutkimusta ei välttämättä aina tehdä tieteellisiä tavoitteita varten eivätkä muusikkoustutkimuksen tekijät kaikissa tapauksissa kirjoita tieteellisen tutkimuksen harjoittajina. Tosin tämän *Musiikki*-lehden numeron kaikki kirjoittajat sijoittavat tutkimuksensa osaksi tieteellisiä tutkimustraditioita. Tekeillä olevassa *Musiikin Suunnan* numerossa 1/2009 (toim. Markus Mantele & Heikki Uimonen) tilanne on kuitenkin toinen, kun kirjoittajina on myös muusikoita, jotka eivät asetu tieteellisen tutkimuksen traditioihin. Kari Kurkela pohtii *Musiikki*-lehden artikkelissaan taiteellisen lähestymistavan, tutkimuksellisen asenteen ja tieteellisen orientaation eroja ja kohtaamisia. Taina Riikonen tarkastelee musiikon kokemusta sosiaalisesti jaettuna ja yksilöllisesti koettuna erityisyytenä. Hän käyttää aineistonaan kahta Sibelius-Akatemiassa taiteilijakoulutuksessa suoritettuun tohtorintutkintoon kuuluvaa kirjallista työtä (jotka eivät siis ole väitöskirjoja).

Suomen Akatemian toteuttamassa selvityksessä *Research in Art and Design in Finnish Universities* (2009) arvioitiin taideyliopistoissa ja Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnassa harjoitettavaa tutkimusta ja jatkokoulutusta. Taiteen, tieteen ja tutkimuksen väliset suhteet saavat raportin mukaan jossain määrin erilaisia painotuksia eri yliopistoissa. *Musiikin* Muusikkoustutkimusnumero osallistuu tutkimuksen, tieteen ja taiteen suhteista käytävään ajankohtaiseen keskusteluun omalla puheenvuorollaan.

Anne Sivuoja-Gunaratnam ja Kari Kurkela
Muusikkoustutkimusnumeron toimittajat

Uutta. Ja myös muuta.



Pianopartituureja, librettoja, sinfonioita, konserttoja, kuoromusiikkia

Aho • Bergman • Englund •
Hakola • Heininen • Heiniö •
Järnefelt • Klami • Kokkonen •
Kortekangas • Madetoja •
Melartin • Merikanto • Meri-
läinen • Nordgren • Nuorvala •
Palmgren • Puumala •
Rautavaara • Rechberger •
Salmenhaara • Sibelius •
Vuori

...ja muita kiinnostavia kokoelmia



Nuottiluettelomme löytyy osoitteesta www.fennicagehrman.fi/sales-catalogue
Myynti: Sulasol ja muut musiikkikaupat



FENNICA GEHRMAN

PL 158, 00121 Helsinki, puh. 010-3871220 • info@fennicagehrman.fi • www.fennicagehrman.fi

Muusikkoustitkimuksen kulttuurisia ja aatehistoriallisia mahdollisuuksia – Glenn Gould ja tulkinnan ”pohjoinen” ääni

Markus Mantere

Muusikot ja muusikkous eivät ole enää liki kahteen vuosikymmeneen olleet enää mikään harvinaisuus musiikkitieteellisen tutkimuksen kohteena. Nicholas Cook (2003, 208–213) puhuu jopa 1990-luvulla alkaneesta muusikkoustitkimuksen aallosta, jonka harjalta on löytynyt näkymiä mitä kiinnostavimpiin ja teoreettisesti haastaviin kysymyksiin. Muusikon kehollisuus ja keho esteettis-kommunikatiivisena välineenä on ollut yksi näistä kiinnostavista uusista alueista. Esimerkiksi Jane Davidson (1993) on tarkastellut muusikon elekieltä, gestiikkaa, tulkinnan ekspressiivisenä elementtinä, josta kuulijakin saa sisältöä musiikkikokemukseensa. Davidsonin työ kiinnittää huomion siihen tärkeään seikkaan, että musiikkikokemus on sensorisesti multimodaalinen tapahtuma; musiikkikokemuksen merkitys liittyy voimakkaasti paitsi kuulemaamme, myös näkemäämme ja sen osaltaan tuomiin assosiaatioihin. Davidson on dekonstruoinut perinteistä näkemystä taidemusiikista abstraktina, ei-ruumiillisena ilmiönä, jossa muusikon (ja kuulijan) keho on nähty ”itse musiikille” ja sen tuottamalle merkitykselle toissijaisena. Davidsonin taustatieteen musiikkipsykologian lisäksi tällaista tutkimusta on tehty valtavasti myös feministisestä näkökulmasta (ks. esim. Abbate 1991, McClary 1991, Rojola & Väättäinen 2004, Cusick 1999).

Toisaalta tutkijat kuten Jose Bowen (1993, 1999) ovat tarkastelleet eri teosten levytysten tempoja, artikulaatiota, improvisaatiota ja muita esteettisiä piirteitä tekijöinä, jotka lopulta määrittävät sitä, minkälaiseksi vaikkapa ”Beethovenin V sinfonia” ontologisesti määrittyy. Bowenin edustama tutkimus on kiinnostavaa nimenomaan musiikin ontologian suhteen: se saa kyseenalaistamaan koko käsityksen musiikkiteoksesta jonain tietyllä hetkellä säveltäjänsä kynästä syntyneenä kokonaisuutena. Pikemminkin teos näyttäytyy historiallisesti purkautuvana, jatkuvassa muutoksen tilassa olevana ilmiönä. ”Teos” rakentuu bowenilaisittain historiallisesti, esitystradition myötä, eikä näin ollen myöskään käsitystä yhdestä ainoasta, partituurinsa määrittämästä teoksesta voida pitää enää relevanttina. Taidemusiikin levytystutkimusta on tehty jo 1980-luvun alusta lähtien tietokoneiden löydettyä tiensä myös humanistisen perustutkimuksen käyttöön, ja esimerkiksi Kari Kurkelan (1991) Chopinin pianoteoksen tulkinnan mikroajan käyttöä käsittelevä teos on yksi varhaisia esimerkkejä suomalaisessa musiikin-tutkimuksessa.

Kehollisen näkökulman ja levytystutkimuksen lisäksi (itse)etnografinen näkökulma muusikkouteen on ollut hyvin hedelmällinen. Tällainen näkökulma on alun perin noussut etnomusikologiassa 1970-luvun puolessavälissä mm. Mantle

Hoodin (1971) bi-musikalisoitumisen käsitteen kautta. Hoodin ajatuksena oli se, että tutkijan tulee enkulturoitua, bi-musikalisoitua tutkimaansa vieraaseen kulttuuriin ja että tällaisen tutkijuuden pohjana on se, että tutkija mieltää itsensä kohteensa oppilaaksi, ei siis objektiiviseksi havainnoijaksi. Tällainen pohjimmiltaan hermeneuttinen, kasvavaan ymmärrykseen kohteestaan pyrkivä näkökulma on 1990-luvulla yhdistynyt auto-etnografiaan: ajatukseen tutkijan kokevasta ja tuntevasta persoonasta musiikista tietämisen instrumenttina. Esimerkiksi Jeff Titonin (1997) mukaan musiikista ”tietäminen” on itse asiassa musiikissa läsnäoloa, soittamista, ja musiikin ja musisoinnin ymmärtämisen hermeneutiikka pohjautuu musiikin tekemisen synnyttämään kokemukseen. Tällainen ajatus musisoivasta, etnografisesti virittyneestä tutkijasta on viimeisen vuosikymmenen aikana ottanut tuulta alleen myös etnomusikologian ulkopuolella ja ehkä aivan erityisesti Suomessa (ks. Riikonen 2005; Virtanen 2007), mutta toki tämänkaltaista analyttisen muusikkouden näkökulmasta tehtyä tutkimusta on tehty myös muualla (ks. esim. Leong & Korevaar 2005; Barolsky 2007).

Mitä tällaisesta kuvasta sitten puuttuu? Työstäessäni väitöstutkimustani (Mantere 2006) pianisti Glenn Gouldista (1932–1982) musiikillisena ajattelijana yllätyin siitä, että Gouldista oli tarjolla kymmenittäin tutkimuksia, joissa hänen esityksiään eri teoksista analysoitiin hyvin yksityiskohtaisesti, esimerkiksi mainittujen kehollisuuden (Delalande 1988; Delalande 1995) ja levytystutkimuksen (Bazzana 1997) näkökulmasta. Löytyi myös kiinnostavia, nimenomaan Gouldin maneereihin liittyviä tutkimuksia: esimerkiksi Sean Malone (2000 ja 2002) on tehnyt transskriptioita Gouldin tavaramerkistä jatkuvasta hyräilystä, ja näin pyrkinyt avaamaan ikkunaa hänen musiikilliseen kognitioon.

En kuitenkaan löytänyt juurikaan sellaista tutkimusta, jossa Gouldin *ajateltaua*, hänen kirjoituksiaan ja ja haastattelujaan olisi tarkasteltu yksityiskohtaisemmin – esimerkiksi suhteessa 1960- ja 70-lukujen kanadalaiseen kulttuuri-keskusteluun, johon Gould osallistui aktiivisesti. Gould oli kirjallisesti aktiivinen moniosaaja: kenttätyöni myötä Gould-arkistossa Ottawassa minulle selvisi, että arkistossa on n. 10 000 liuskaa kirjallista materiaalia sekä näiden lisäksi mikrofilmeillä tuhansia sivuja muuta materiaalia, kuten kirjeenvaihtoa. Noin 1000 sivun verran Gouldin kirjoituksista on eri yhteyksissä julkaistua. Minusta oli outoa, että tällainen valtava osa tämän merkittävän ja kiinnostavan pianistin toimintaa oli jätetty miltei kokonaan huomiotta – varsinkin kun valtaosa siitä käsittelee nimenomaan Gouldin musiikin tulkintaa ja sen erikoispiirteiden perusteluja. Gould halusi pianistina olla nimenomaan osa ympäröivää ajanhenkeä: hänen musiikkitekologinen visionsa konserteista vanhentuneena ilmiönä oli mielialihe, josta hän kävi kirjeenvaihtoa mm. Marshall McLuhanin ja muiden ajankohtaisten pohjoisamerikkalaisten intellektuellien kanssa.

Päästyäni jyvälle näistä Gouldia ympäröineistä ideologisista konteksteista huomasin alkavani pohtia laajempiakin kysymyksiä, tradition ja esittävän säveltaiteen konventioiden osuutta musiikkikokemuksiimme. Aloin miettiä sitä, kuuntelemmeko lopulta muusikkoa ja hänen soiden – ja kirjallisesti – toteutuvaa argumentointiaan vai pikemminkin tuntemaamme traditiota, muusikon suhdetta vakiintuneihin esteettisiin käytänteisiin? Minusta alkoi tuntua siltä, että

usein kyse on jälkimmäisestä: siitä, että arvotamme muusikoiden tulkintojen esteettisen arvon tradition, historian ja konventioiden kehyksessä. Gouldin provokatiivisten tulkintojen myötä kuitenkin toinen perspektiivi aukeni silmiäni edessä: entä jos muusikko itse kiistää koko tradition auktoriteetin ja kytkee eksplisiittisesti koko taiteellisen toimintansa merkityksen ja intention täysin erilaisiin konteksteihin? Olisiko mahdollista arvioida muusikkoutta *intellektuaalisena* aktiviteettina, jossa musisointi nähtäisiin argumentointina, eräänlaisena esteettisenä keskusteluna, jossa merkitys syntyy tässä ja nyt, ei vertausuhteessa esitystraditioon vaan suhteessa yhtäältä tulkinnan kohteena olevaan musiikkiin ja toisaalta taiteilijan verbaaliseen reflektioon tulkintansa intentioista.

Muusikkoustutkimuksen kannalta kyse on siitä, nähdäänkö tutkittava ilmiö ikään kuin historiallis-kulttuurisesta kontekstistaan erillään vai siihen kiinteässä yhteydessä. Muusikkouden tutkimuksessa on vain yksi mahdollinen lähtökohhta kysyä *miten* muusikko tulkitsee annetun teoksen; minkälaisia esteettisiä erityispiirteitä tulkinta paljastaa tutkijalle ja minkälaisia ominaisuuksia tulkinnasta voidaan empiirisen havainnoinnin kautta paljastaa. Itseäni on kuitenkin alkanut kiinnostaa erityisesti se, *miksi* muusikon tulkinta on tietynlainen tai *miksi* tulemme assosioineeksi siihen tietynlaisia merkityksiä kokemuksessamme. Jälkimmäinen kysymyksenasettelu avaa kohteeseen kovin erilaisia horisontteja. Ei tietenkään ole mitään syytä, miksei *miten* ja *miksi* -kysymyksiä voisi yhdistääkin yhdessä ja samassa tutkimuksessa. Näin ei yksinkertaisesti vain ole toistaiseksi tehty. Ylipäätään *miksi*-kysymystä luotaavia tutkimuksia on vähän ja näkökulmaa vaivaa tietynlainen teoreettis-metodologinen alikehittyneisyys.

Tämän artikkelin tarkoitus on omalta osaltaan vastata tähän haasteeseen ja rakentaa pohjaa muusikkouden tutkimuksen aiempaa historiallisemmin ja kulttuurisemmin suuntautuneelle näkökulmalle. *Miten*-kysymys jää artikkelisani kevyelle käsittelylle, enkä myöskään tässä vaiheessa kykene tarjoamaan mitään loppuunsa kehiteltyä teoreettis-metodologista mallia *miksi*-kysymyksen tulevaisuuden tutkimuksen tueksi. Pikemminkin tarkoitukseni on tehdä ekskursion aatehistoriallisen ja kulttuurisen näkökulmani teoreettis-metodologisiin lähtökohtiin – selvittää sitä, miksi muusikon toiminnalla on niin paljon tekemistä häntä ympäröivän kulttuurisen, sosiaalisen ja historiallisen kontekstin kanssa. Konkreettiset esimerkkini ovat pelkästään Gould-tutkimukseni piiristä, ja artikkelini ankkuroituu myös teoreettisen sisältönsä osalta väitöstutkimukseeni. Tarkastelen erityisesti teemaa ”Gould ja pohjoisuus”, sillä tämän kautta avautuu monia kiinnostavia näkökulmia muusikkoustutkimuksen teoreettisiin ja metodologisiin lähtökohtiin laajemminkin.

Muusikko kulttuurin verkostossa

Musiikki ja sen tulkitseminen eivät vielä itsessään merkitse mitään vaan vasta niiden kulttuurinen, historiallinen ja sosiaalinen välittyminen tekee niistä merkityksellistä. Lawrence Kramer (2003, 124) tarkastelee musiikkia eräänlaisena

kulttuurisena merkitystyhjiönä, joka suorastaan kutsuu kuulijaansa tuottamaan sille merkityskenttää; musiikki ei siis hänen mukaansa itsessään tähän kykene eikä sen ole tarkoituskaan. Kramerin mukaan musiikin merkitys on vähemmän sidoksissa itse musiikin pintatason merkkeihin kuin sellaisiin merkkeihin musiikista, joiden merkitys ja legitimaatio kietoutuvat historiallisesti spesifien subjektiveettien ympärille (mts., 130). Toisaalla Kramer (2002, 145–147) toteaa saman selkokielisemmin: musiikki koetaan modernissa maailmassa eräänlaisessa eri medioiden muodostamassa ”kehässä” [loop], joka ”palauttaa” musiikin kuulijalleen merkitykseltään rikastuneena ja tietysti myös aina kuulijan omaan elämänpäiiriin sidoksissa. Tämä kehä ei siis ole kuulijoiden kesken koskaan täysin samanlainen.¹

Se, mitä Kramer kirjoittaa musiikista, on oma lähtökohtani muusikkouden tarkastelulle. Muusikot ovat osa sitä kulttuurissa toimivaa ”kehää”, jossa musiikki merkityksellistyy. Muusikkous on yksi tärkeä musiikin reseptipinta: aivan kuten sanomalehtien kirjoitukset, esseistiikka tai televisio- ja radio-ohjelmatkin, riittävän statuksen omaavan muusikon tulkinnat, haastattelut ja kirjoitukset ovat tärkeitä tekijöitä sille, minkälaiseksi musiikki muotoutuu kulttuurisesti ja esteettisesti. Yksi Kramerin (2003, 133) tärkeistä oivalluksista onkin se, että käsitys musiikin merkityksestä transparenttina, kuin itsestään suoraan kuulemisen aktissa syntyvänä, on 1800-luvun absoluuttisen musiikin idean ympärille syntynyt myytti, joka alistaa muusikon vain säveltäjän ”viestin” välittäjäksi; yhtäläillä musiikin merkitys syntyy itse musiikkikokemuksen jälkeen tai sitä ennen – useimmiten ehkä näiden kolmen yhdistelmänä. Muusikoilla on tässä keskeinen rooli, ja heidän työtään on syytä tarkastella intellektuaalisena ja esteettisenä aktiiviteettina, jolla on seurauksia.

Lähtökohtani on ajatus siitä, että muusikko ei toimi ideologis-kulttuurisessa tyhjiössä, vaan dialektisessa suhteessa kulttuuriseen ja sosiaaliseen ympäristöönsä, joka tutkijan on syytä ottaa tarkasteluunsa mukaan siitä yksinkertaisesta syystä, että sen tarkastelun kautta myös muusikon musiikilliset ratkaisut saavat laajemman hermeneuttisen taustan. Aina tämä ei tietenkään metodologisesti toimi: muusikot ovat erilaisia suhteessaan työnsä verbaaliseen kuvaamiseen, saati sitten tietoisuuteen heitä ympäröivästä henkisestä todellisuudesta. Kaikista muusikoista ei saa tolkkua; on myös hyväksyttävä se, että monet huippumuusikotkin ovat tylsä ja epäkiinnostavia tutkimuskohteina.

¹ Meidän suomalaisten on helppo ymmärtää tämä esimerkiksi ajatteleamalla Sibeliusen musiikkia ympäröivää eri medioiden – kirjallisuus lasketaan tässä niiden joukkoon – ”kehää” suomalaisessa kulttuurissa. Intuitiivisesti ajatteleme, että vaikkapa australialainen tai kiinalainen orkesteri ei – ainakaan ilman konsultointia – yllä ”oikeaan” Sibelius-tulkintaan koska soittajilla ja kapellimestarilla ei (todennäköisesti) ole kosketusta siihen ”jään, lumen ja aarniometsän” semiosfääriin, josta Sibeliusen musiikki intuitiomme mukaan kumpuaa. Tällaista ajatusta Sibeliusen musiikin ”autenttisesta” tulkinnasta ruokitaan meitä ympäröivien eri medioiden toimesta kaiken aikaa, eikä sitä ole tarpeen kyseenalaistaa suomalaisessa kontekstissa. Suomi ei tässä tietenkään ole mikään poikkeus – esimerkiksi austrogermaanisen musiikkitradition piirissä autenttisuus on vähintään yhtä relevantti kysymys.

Usein muusikon tekstit ja haastattelut kuitenkin antavat kuvaa siitä, minkälaiseen kulttuurin verkostoon hän työnsä kutoo. Kutomisen metafora on tässä osuva: muusikko nimittäin rakentaa ympärilleen tuota kulttuurin verkostoa eikä vain heijasta sitä. Tätä tarkoitan juuri intellektuellin ja kulttuurin välisen suhteen dialektisuudella: ajatteleva ja itseään artikuloiva yksilö yhtäältä heijastaa omaa ideologista ympäristöään, mutta toisaalta hän myös kykenee tuomaan muutosta siihen. Kulttuurin agentin, esimerkiksi taiteilijan, ideat, arvot ja teot nähdään aktiivisessa vuorovaikutussuhteessa kontekstiensa kanssa. Tällöin hänet nähdään siis aktiivisesti rakentamassa kulttuuria ympärillään, ei heijastamassa hänestä riippumattomia, esimerkiksi "kansallisia" arvoja.

Tällainen näkökulma, varsinkin jo kuolleiden muusikoiden kohdalla, muistuttaa eräänlaista esteettisten ideoiden "arkeologiaa". "Arkeologiaan" viittaa tässä Foucault'n (1997) kuuluisan "tiedon arkeologian" merkityksessä: kyse on siis "tiedon" ja "tietämisen" kulttuuris-historiallisista syntyehdoista, siitä, kuinka aikaansa ja paikkaansa sidotut "diskursiiviset käytännöt" konstruivat sen, mitä kulloinkin pidetään totena tietona. Kyse ei ole pelkästään kielen tasolla heijastuvasta diskurssista, vaan kokonaisista epistemologisista viitekehyksistä, jotka ovat sidoksissa ympäröivään historiaan. Foucault'n mukaan diskurssit liittyvät sanat ja niiden merkitsemät merkityt toisiinsa, ja ne tuovat mukanaan omat sääntönsä koskien sitä, millaisia lausumia niiden piirissä on lupa esittää. Juuri tätä kielen ulkopuolista "säännöstöä" Foucault pyrki diskurssin käsitteellä paljastamaan ja kuvailemaan.

Gary Tomlinsonilla (1993, 33) diskursiivinen näkökulma liittyy sellaiseen musiikillisten ja kirjallisten tekstien tulkintaan, jossa Tomlinsonin sanoin etsitään "tekstien takaa", kulttuurisesta ja historiallisesta todellisuudesta, merkityksen tasoa, joka "miltei näkymättömänä, mutta silti läsnä olevana ja toimivana ideoiden systeeminä" saa tekstin välittämään merkityksensä. Tämän abstraktin merkityksen tason vaikutuksesta "merkitsijä valtaa paikkansa" – tekstit, kuvat, taideteokset ja muut kulttuuriset artefaktit saavat merkityksensä kulttuurin horisontissa. "Arkeologia" on tällaiselle näkökulmalle osuva nimitys: kyse on niiden esteettisten ja kulttuuristen perusolettamusten, foucaultlaisittain "episteemien", tarkastelusta, joissa annettu teksti saa merkityksensä.² Jokainen meistä ajattelee ja toimii tällaisessa "ideoiden systeemissä", eivätkä muusikot ole tästä poikkeuksia. Tämä on yhteistä kirjallisuudentutkimuksen kanssa: aivan kuten kirjallisuustieteilijä lukee kirjallisuutta pohtien sen suhdetta kontekstiinsa, on kiinnos-

² Hyvä esimerkki tästä musiikinteorian alueella on David Yearsleyn (2004, 1–41) tutkimus Bachin kantaatista *Vor deinen Thron tret ich* keskiajalta lähtöisin olevan kirkollisen "kuolemisen taidon", *ars moriendin*, ilmentymänä. Yearsley paljastaa Bachin kantaatista niin tekstin kuin musiikinkin osalta kiinnostavia, protestanttiseen uskoon kuuluvia piirteitä. Bachin kantaatti näyttäytyy lopulta säveltäjän dialogina lähestyvän kuoleman kanssa, viimeisenä velvollisuutena ennen taivaan autuutta. Bachin kehityksen kontrapunktiikka heijastuu eräänlaisena universumin metaforana, "taivaan musiikkina", josta Bach kutoi musiikilliseen testamenttiinsa soivan kuvan.

tavaa lukea muusikon kirjallisessa muodossa ilmaisemia ajatuksia taiteestaan ja musiikista tiettyjä asioita aineistolta kysyen.

Toisaalta tämänkaltaisessa muusikkoututkimuksessa on paljon yhteyttä sellaisen näkökulman kanssa, jota Hanne Koivisto (2001) nimittää ”intellektuellituttimukseksi”. Siinä on kyse historiantutkimuksesta, jossa tutkijan kohteena on kohdettaan ympäröivä ”intertekstuaalinen verkosto”: kirjeet, haastattelut, omaelämäkerrallinen aineisto ja kohdetta sivuava kaunokirjallisuus (mts. 272). Ideaalisti tutkijan on mahdollista koota niiden ”kulttuuristen merkitysten kokonaisuus, johon kyseinen intellektuelli kuului, joka vaikutti häneen, jota hän oli itse tuottamassa” (mts. 275). Tällaisen yksityisen ja yleisen dialektiikkaa painottavan näkökulman kanssa kuvailemallani näkökulmalla on paljon yhteistä. Kirjallisuudentutkimuksessa tällaista työtä on jo tehty. Esimerkiksi Koiviston artikkelissaan siteeraaman Toril Moin (1994, 4) Simone de Beauvoir -biografia on teoreettisilta lähtöasetelmiltaan hyvin kiinnostava. Siinä todetaan, että Simone de Beauvoirin jälkeensä jättämä ”fiktiivisten, filosofisten, omaelämäkerrallisten ja epistolaaristen tekstien intertekstuaalinen verkosto on meidän Simone de Beauvoirimme.” Tutkijan näkökulmasta katsoen hyvin monenlaiset hänestä kertovat tekstit – kirjeet, päiväkirjat, ystävien ja vihamiesten henkilökohtaiset muistelmat, julkaistut haastattelut ja arvostelut, tutkimukset, filmit, elämäkerrat – ovat kaikki mukana tuottamassa ”niiden mielikuvien ja ideoiden verkostoa, jonka tunnistamme ’Simone de Beauvoiriksi’ ja joka varmasti vaikuttaa myös siihen, miten luemme hänen tekstejään ’itsessään’.” (Mts. 4.)

Muusikon tarkastelemisessa luovana, ympäröivästä maailmasta argumentoivana intellektuellina on kuitenkin omat erityispiirteensä. Loppujen lopuksi muusikko nimittäin välittää ensisijaisesti kuulijoilleen merkityksiä ja argumentointiaan soittamastaan musiikista, ei siis esimerkiksi Simone de Beauvoirin tapaan omasta suoraan ympäröivästä maailmasta. Muusikon tulkinta on ennen kaikkea musiikillista: se on reflektiivisessä suhteessa musiikin tulkintatraditioon ja yleiseen mielipiteeseen kohteena olevasta musiikista. Tutkimuksen kannalta tärkeää on kuitenkin se, että muusikon reflektio nähdään osana laajempaa historiallista ja kulttuurista viitekehystä, siis dialogissa niin häntä ympäröivän (esimerkiksi kansallisen) kulttuurihistoriallisen kuin musiikinesteettisen kontekstinkin kanssa.

Minkälainen sitten tuo muusikon ja hänen hermeneuttisten kontekstiansa suhde on ontologiselta kannalta? Quentin Skinner (1975, 216) tekee kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta tärkeän erottelun kirjallisen tekstin *kausaalisen* ja *merkityskontekstin* välille. Ensin mainitussa on kyse sellaisesta essentialistisesta näkökulmasta, jossa tekstin merkitykset voidaan suoraan nähdä ”johtuneiksi” sitä ympäröivästä todellisuudesta ja näin ne analyysin kautta pyritään palauttamaan suoraan siihen – ikään kuin teksti voitaisiin tyhjentävästi tulkita kausaalisuhteessa sen kulttuuriseen kontekstiin. Tällaisessa näkökulmassa päädyttäisiin äärimmillään väittämään, että tietty muusikko soitti ja kirjoitti tietyllä tavalla sen vuoksi, että sattui asumaan tietynlaisessa intellektuaalisessa ympäristössä. Tutkijan työ olisi tällöin selvittää mahdollisimman kattavasti tuo muusikon työn vaikuttava ”syy” ja palauttaa hänen kirjallinen ja

musiikillinen toimijuutensa näihin laajempiin raameihin. Yksilö nähtäisiin vain osana laajempaa kontekstia.

Tällainen kontekstuaalinen reduktionismi lienee harvoin kovinkaan kiinnostava lähtökohta ja historian tutkimuksen keskustelussa sen puutteista keskustelu tuntuu olevan jo loppuun käsitelty.³ Sen sijaan Skinnerin toisessa, merkitys-kontekstuaalisessa näkökulmassa on kyse siitä, että hyväksytään tekstin, on se sitten kirjallinen tai musiikillinen, autonominen olemassaolo ilman pyrkimystä kontekstualistuvaan reduktionismiin. Tällöin lähdetään siitä ajatuksesta, että tekstin ja sen konteksti(e)n välillä on tietty merkityksellinen suhde, jonka kautta tekstiä voidaan ymmärtää syvemmin, mutta että tuo suhde kuitenkin mahdollistaa tekstin ja sen kirjoittajan suhteellisen autonomian. Tällöin musiikon kulttuurinen toimijuus esimerkiksi soittajana ja kirjoittajana nähdään vuorovai- kutuksessa ympäristönsä kanssa siten, että tutkija ikään kuin pyrkii pitämään sekä kulttuurisen tekstin, sen kirjoittajan ainutlaatuisen luovan persoonan että näiden kulttuurisen ja ideologisen kontekstin hermeneuttisen tarkastelunsa piirissä. Tutkijan näköpiirissä on kaiken aikaa yhtäältä taiteilija, siis omaa maailman- kuvaansa artikuloiva persoona, ja toisaalta tutkimuskohteen ja sen hermeneut- tisten kontekstien moneus, jossa eri elementit eivät ole sulautettavissa toisiinsa.

Skinnerin mukaan tekstin ja kontekstin suhteen tarkastelussa on lopulta kyse hermeneuttisesta kehästä (mts. 227): tutkijan tulkinta ei koskaan voi tulla täysin valmiiksi, mutta sillä on mahdollisuus syventyä. Juuri tällaisista lähtökoh- dista pyrin artikkelini jälkimmäisessä puoliskossa tulkitsemaan Gouldin ”pohjoi- suuden ideaa” eräänlaisena esteettisenä kategoriana, jolla on myös kulttuuri- historiallisesti hyvin rikas merkityskenttä Gouldin kotimaassa Kanadassa. Pysin ymmärtämään Gouldin musisointia ja ajatuksia sekä niiden kautta heijastuvaa musiikillista maailmankuvaa ensinnäkin hänen omista lähtökohdistaan käsin, niiden taiteellisten ja esteettisten päämäärien kautta, joita hän omalle musiikin tulkinnalleen asetti. Toisaalta etsin Gouldin ”pohjoisuuden idealle” hermeneut- tisia merkitysyhteyksiä hänen ulkopuoleltaan, kanadalaisesta 1960- ja 1970- lukujen kulttuurikeskustelusta sekä Kanadan kulttuurihistoriasta. Mitä Skinner kirjoittaa kaunokirjallisista teksteistä, pätee hyvin myös Gouldin töihin:

Mikä kirjallinen kokonaisuus tahansa, vaikka vain löyhästäkin, on väistämättä jossain suhteessa aikansa arvoihin, vallitseviin oletuksiin, uskomuksiin ja asenteisiin, ja näin ollen myös aikansa ajattelun ja argumentoinnin rakenteisiin. [--] Väistämättä se si- sältää jollain lailla paikallisia viittauksia, viittauksia aikansa ideoihin (ja mahdollisesti myös aikansa kirjallisiin teoksiin) ja mahdollisesti myös joihinkin aikansa henkilöihin ja tapahtumiin. Lopulta se väistämättä myös on sidoksissa paikallisiin merkityksiin, idiomeihin ja aikansa kielenkäyttöön. (Skinner 1975, 221.)

³ Tosin joskus tällainenkin reduktionismi palvelee työn alkuvaiheessa, antamassa konkreettista osviittaa siitä ideologisesta ilmapiiristä, jossa tutkimuskohte on toiminut. Esimerkiksi pianistilegenda Heinrich Neuhausin (1973) tunnettu teos *Pianonsoiton taide* on täynnä viittauksia pianonsoiton ”dialektiseen metodiin”, mikä tuskin on sattumaa, vaan pikemminkin seurausta tämän Neuvostoliiton totalitaristisen hallintokoneiston silmätikuksi joutuneen pianistin konkreetti- sista elinolosuhteista ja niiden sanelemista ”pakollisista” lisäyksistä Neuhausin tekstiin.

Mihin tällainen teoreettinen positio sitten johtaa? Edward Saidin (1983, 224–225) mukaan tekstien tulkinnan tehtävä olisi pyrkiä löytämään ja ymmärtämään kohteena olevista teksteistä elementti, jota hän itse kutsuu ”väitevoimaksi” (force of statements). Tämä elementti liittyy tekstien seurauksellisuuteen: tekstit ovat yhtäältä tuottamassa representaatiota kohteestaan, esimerkiksi ”Gouldista”, joka julkisuuden kautta muodostuu; toisaalta taas ne ovat itsessään intertekstuaalisia kokonaisuuksia, jotka ovat viittaussuhteissa niin historiaan kuin omaan aikaansaakin nähden. Näin orientoitunut muusikkoustutkija tarkasteleekin kohdettaan kaiken aikaa etsien sellaisia laajempia historiallisia, kulttuurisia ja filosofisia merkitysyhteyksiä, joiden kautta siihen voidaan luoda uusia näkökulmia. Tällaista näkökulmaa omassa työssäni kannattelee lopulta Kramerilta sovellettu laajempi ajatus: *Gouldin muusikkoutta ei ole tarkoituksenmukaista arvioida suhteessa pianismiin kaanoniin tai häntä ajallisesti tai paikallisesti ympäröineisiin kollegoihin, vaan pikemminkin kulttuurisissa ja historiallisissa viitekehyksissä*. Kuten sanottua, kaikkien muusikoiden kohdalla tämä ei ole toimiva vaihtoehto, koska aina muusikoiden tulkinnallisista intentioista ja esteettisistä preferensseistä ei ole mahdollista saada kuvaa. Gouldin kohdalla sen sijaan tämä on hyvinkin hedelmällistä, ja ”pohjoisuuden idean” paikalliseen ja historialliseen arkeologiaan perehtyminen antaa kokonaan uudenlaisen perspektiivin hänen musiikin tulkintaansa.

Gouldin pohjoisuus

”Pohjoisuus” on kaikille Glenn Gouldin kirjoituksia ja haastatteluita tunteville tuttu piirre hänen ajattelussaan. Erityisesti vuoden 1964 jälkeen, Gouldin vetäytyttyä konserttilavoilta, hän puhui ”pohjoisuudesta” kaiken aikaa ja monissa eri yhteyksissä. Hän piti itseään ”temperamentiltaan pohjoisena” (Gould 1974) ja piti kotimaansa Kanadan etäisyyttä kansainvälisistä musiikkikeskuksista vain etuna. Gouldia kiehoi ”pohjoisuuden” ideassa juuri sen hänelle assosioima esteettinen ja filosofinen metaforisuus: eristäytyminen, yksinäisyys sekä idea taiteen luomisesta instituutioiden, kaanonien ja konventioiden ulkopuolella. Tällaiset musiikintekemisen ideaalit heijastavat osaltaan Gouldin ”romanttisuutta”: Gouldin pyrkimys löytää eräänlainen ”luova tyhjyys”⁴ yksinäisyydessä edustaa 1800-luvun genius-estetiikkaa, samoin hänen käsityksensä musiikista abstraktina ja ei-kehollisena ilmiönä (ks. Bazzana 1997).

Gouldin kiinnostus ”pohjoisuuteen” ja sen metaforisiin ja esteettisiin merkityksiin heijastuu vahvasti hänen työssään. Itse musiikin tulkinnan ulkopuolella se näkyy erityisesti Gouldin tekemissä radiofonisissa töissä: parhaiten tunnettu esimerkki lienee Gouldin *Solitude Trilogy* -radiodokumentaarisarjassa, jonka ensimmäisen osan *The Idea of North* Kanadan CBC-radioyhtiö tilasi Gouldilta Kanadan autonomian juhluvuonna 1967.

⁴ Kiitän tästä ilmaisusta käsikirjoitukseni referee-lausuntoa.

”Pohjoisuus” päätyi vakiintuneeksi topokseksi Gouldin muusikkouden reseptioon: monissa valokuvissa, maalauksissa, levynkansissa, ja paljon julkisuutta saaneessa François Girardin elokuvassa *Thirty-Two Stories About Glenn Gould* (1993), nähdään ”Gould”, joka näyttäytyy yksin vain luminen maisema taustanaan. Gouldin reseptioon liittyikin vahvasti idea siitä, että Gould oli tietyllä tavalla ”pianisti pohjoisesta”, jonka musiikin tulkinnassa myös kuultiin tähän hänen ”pohjoisuuteensa” liittyviä merkityksiä. Esimerkiksi Kevin Bazzana (2003, 293–294) ottaa esille kaksi esimerkkiä tällaisesta Gouldin ”pohjoisuutta” korostavasta reseptiosta. David Dubalin mukaan ”Gouldin Bach on väljää, abstraktia mutta kuitenkin salaperäistä. Se ei ole koskaan pikkusievää eikä varmasti aistillista. Se on pohjoista Bachia, joka tunkeutuu kylmän lailla kuuliiaan.” George Steiner puolestaan kuuli Gouldin Bach-soitossa ”valoa ja hohtoa, joka on tervää ja kuivaa sekä yhtä huumaavaa kuin talviaamu Kanadassa.” Myös Peter Goddard yhtyi tähän samaan Gouldin pohjoisuus-diskurssiin vuonna 1978 arvioidessaan Gouldin Sibeliuksen levytystä *Chatelaine*-lehdessä: ”Sibeliuksessa hän löysi toisen talvisen sielun, toisen muusikon, jonka täytyi selvittää pitkien välimatkojen ja eristäytymisen kanssa. Kanadalainen Gould tuntee suomalaisen Sibeliuksen” (Goddard 1978).

Gouldin ”pohjoisuus” on selvästi hänen omien lausumiensa seurausta: ei-hän kanadalainen Oscar Petersonkaan ole leimautunut mitenkään ”pohjoiseksi” jazz-artistiksi, vaikka olikin Gouldin maanmies. Gouldille ”pohjoisuuden idea” oli jotain, joka liittyi suoraan hänen persoonaansa: ajatteluun, elämäntapaan, esteettisiin ja moraalsiin arvoihinsa. Pohjoisuus” onkin nähtävä näin laajasti – esteettisenä kategoriana, joka näyttäytyy Gouldin ajattelussa monella eri tasolla. Tällaisena abstraktina ideana ”pohjoisuutta” on mahdotonta osoittaa Gouldin ajattelusta jostain tietystä tekstistä tai pyrkimällä määrittämään, mikä vaikkapa hänen musiikin tulkinnassaan voisi rakentua ”pohjoisuuden” tulkinnalliseksi kvaliteetiksi. Pikemminkin ”pohjoisuus” tällaisena Gouldin ajatteluun liittyvänä kategoriana toimii tutkijan luomana konstruktiona: eräänlaisena hermeneuttisena taustana, jota vasten tarkastella Gouldin luovaa diskurssia, hänen levytyksiään, haastattelujaan ja kirjoituksiaan ja näistä heijastuvaa musiikillista maailmankuvaa.

Gouldin 1960-luvun puolenvälin jälkeinen kirjeenvaihto todistaa hänen miltei maanisesta innostuksestaan ”pohjoisuutta” kohtaan.⁵ Vuoden 1965 kirjeessään ystävälleen Ralph Corbettille Gould (1965) kirjoittaa siitä, kuinka ”pohjoinen mystiikka on tullut itselleni viimeisen parin vuoden aikana hallitsevaksi” ja kuinka pohjoisessa Gould on tullut tapaamaan ”enemmän persoonallisuuksia” kuin missään muussa paikassa tai muuna aikana. Vuoden 1967 kirjeessään tv-tuottaja Norman Singerille Gould (1967) puolestaan puhuu pohjoisen ”ekstaatikkoista ja eksentrikoista, jotka ovat kehittäneet nuo ominaisuutensa pitkäkestöisen oleskelunsa kautta Kanadan arktisella alueella.” ”Ekstaasi” on tässä

⁵ Gould (1965b) jopa kirjoitti Pohjois-Ontariossa sijaitsevan Terrace Bayn lukion rehtorille: ”Mietin joskus, mahdatteko osata riittävästi arvostaa siunattua eristäytyneisyyttänne, jona se todella näyttäytyy [itseni kaltaiselle] urbaanille etelän asukkaalle, ja sen tuomia valtavia etuja.”

yhteydessä mielenkiintoinen termi, sillä Gouldille ”pohjoisuus” näyttäytyy hänen kirjoituksissaan nimenomaan mahdollisuutena ”luovaan heittäytymiseen” (opting out creatively) sosiaalisen kollektiivin ulkopuolelle”, mikä myös liittyy hänen käsitykseensä taiteilijan luovasta ”ekstaasista”.

Esipuheessaan *The Idea of North* -audiodokumentaariin Gould kirjoittaa seuraavasti:

‘The Idea of North’ on itsessään tekosyy – tilaisuus tarkastella yksinäisyyttä itseään. Yksinäisyyttä, joka ei ole pelkästään pohjoisessa tapahtuvaa eikä sinne menevien etuoikeus mutta joka mahdollisesti havainnollistuu kaikkine seurauksineen hieman selvemmin niille, jotka ovat tehneet matkan pohjoiseen edes mielikuvituksessaan. (Gould 1967/1990, 393–394.)

Samaisessa johdannossa Gould sanoo, että useimmat ”pohjoiseen” menevät ihmiset ”tulevat filosofeiksi” suhteuttaessaan oman elämänsä ja työnsä siihen ”ravisuttelevaan luovaan mahdollisuuteen”, jonka eläminen pohjoisen eristäytymisyydessä tekee mahdolliseksi. ”Pohjoisuudella” ei kuitenkaan Gouldin ajattelussa ole tekemistä pelkästään konkreettisen ”pohjoisen” kanssa. ”Pohjoisuuteen meneminen” viittaa pikemminkin käsitykseen luovasta taiteilijuudesta ja itsenäisestä ajattelusta jo lähtökohtaisesti sosiaalisen viitekehyksen ulkopuolella tapahtuvana. Tämä Gouldin esteettinen *credo* liittyy tietenkin myös teknologian emansipatoriseen potentiaaliin: Gould puhui usein informaatio- ja äänen-toistoteknologian yhdistämästä ”ekstaasin yhteisöstä” – fyysisesti toisistaan erillään olevista, oman taidekokemuksensa itse rakentavista ”luovista kuuntelijoista”. Tällainen teknologisesti välittynyt maailma, jossa ”ketään ei kiinnosta, mitä muut tekevät” (Gould 1981/1990, 460) on Gouldin visiossa maailma, jossa kaikilla – niin halutessaan – on oma ”projektinsa käsillä” ja perinteiset, taiteen institutionaalisuuteen ja sisäiseen kvalifikaatioon liittyvät rajoitteet ovat lakanneet olemasta. McKinnonin (2001, 149–150) mukaan Gouldin ”pohjoisen” todellinen subjekti onkin teknologia: Gouldin teknologisesti välittynyt representaatio imaginäärisestä utopiasta, ”pohjoisesta” luo oman ”postmodernin yhteisönsä, ”täysin spatialisoidun yhteisön vailla paikkaa”. McKinnonille (mts. 207, 211) Gouldin ”pohjoisessa” onkin kyse ”tekno-dialogisuudesta”, etäisyyden takaa tapahtuvasta kommunikaatiosta vailla ruumista.

”Pohjoisuuteen” meneminen on Gouldille lopulta eksistentiaalinen valinta. Siinä on kyse sosiaalisesta, historiallisesta ja institutionaalisesta non-konformismista, siitä, että konventioihin, normeihin ja kaanoneihin perustuva musiikkouskäsitys hylätään. Luovuus Gouldin mukaan perustuu nimenomaan tuon ”systeemin” negaatioon, pyrkimykseen etsiä luomisen perusta mahdollisen, mutta toistaiseksi ei-olemassaolevan piiristä.

Gouldin *Idea of North* -audiodokumentaaria on tulkittu useammassa työssä Gouldin pohjoisuus-käsityksen ilmentäjänä. Esimerkiksi Kevin McNeilly (1996, 87) on todennut, että ”Gouldin Pohjoinen ei ole yksittäinen topos, pohjoisuutta koskeva funktionaalinen ’idea’, vaan tila, jossa monet äänet ja ’ideat’ yhtyvät, asettuvat toisiaan vastaan, tukevat toisiaan, kukistavat toisensa, kietoutuvat yhteen ja eroavat toisistaan.” ”Pohjoisuus” toimii Gouldin dokumentaarissa ikään

kuin nimittäjänä tietynlaiselle monitahoiselle musiikille, kuvitteelliselle alueelle, jossa ihmisyyhteisön äänet, melut ja ideat kietoutuvat toisiinsa ja saavat itsensä kuuluviin (mts.). Tämä abstrakti yhteisö rakentuu jaetun ”pohjoisuuden” kokemisen kautta. Audiodokumentaarien kontrapunktisuus ja moniäänisyys olikin selvästi teema, jolla oli Gouldille myös esteettistä merkitystä. Kirjeessään Roy Vogtille, yhdelle haastateltavistaan *The Quiet in the Land* -dokumentaaria varten, Gould ajautuu miltei sosiologis-filosofiseen pohdiskeluun kontrapunktin merkityksestä musiikissa:

Toivon luovani ohjelmalle muodon, jota musiikkitermein voisi kutsua ’kontrapunktiseksi’. [–] [M]inusta [–] kontrapunkti ei ole kuivan akateeminen motiivisen permutaation harjoitus vaan pikemminkin sävellysmetodi, jossa parhaimmillaan jokaisella äänellä on oma elämänsä. [–] [M]usiikkitermein ilmaistuna osuvampi ilmaisu totalitaariselle ideaalille [–] voisi löytyä homofonisesta musiikista, jossa yhden teemaattisen säikeen, yleensä sopraanoäänen, annetaan nousta huomion keskipisteeksi, ja jossa muut äänet on asetettu säestäviin rooleihin. (Roberts & Guertin 1992, 150.)

Kontrapunktilla oli itsessään merkitystä Gouldille esteettisenä piirteenä, joka myös assosioitui ”pohjoisuuteen”. Musiikin esteettinen (ja eettinen) arvo liittyi Gouldilla paljossa siihen, missä määrin se oli kontrapunktista. Samoin hänen älyllinen kiinnostuksensa musiikkiin näytti liittyvän nimenomaan tähän musiikin monitasoisuuden aspektiin (ks. myös Bazzana 1997, 142).

Toisessa kirjeessä, kommentoidessaan Mozartin pianokonserttoja kuuluisalle kriitikolle B.H. Hagginille, Gould puhuu jälleen kontrapunktista, tällä kertaa selvemmin ”puhtaan musiikillisessa” yhteydessä. Gould toteaa, että koko idea erottaa musiikin melodinen elementti musiikin harmonisesta ympäristöstä – toisin sanoen melodian ja harmonian erottaminen, mikä on tyyppillistä esimerkiksi Mozartin musiikissa ja klassismissa laajemminkin – tuntuu hänestä ”epärakenteelliselta” (anti-structural) tavalta tarkastella musiikkia ja jopa ”epädemokraattiselta” (undemocratic). (Roberts & Guertin 1992, 109.)

Homofoninen musiikillinen tekstuuri, jossa yhdestä äänestä, melodiasta, tulee kuulijan huomion keskipiste muiden kustannuksella näyttää siis edustavan Gouldin ajattelussa ikonista representaatiota ”totalitaarisesta” yhteiskunnasta, ja tämän edellytyksenä oleva harmonian ja melodian käsittäminen erillisinä elementteinä vastaavasti näyttää merkitsevän ”epädemokraattisuuden” musiikillista representaatiota. Tällaiset Gouldin lausumat avaavat näkökulmaa siihen kontrapunktisuuden metaforisempaan ja abstraktiin merkityskenttään, kontrapunktisuuteen esteettisenä ideaalina, mikä heijastuu myös Gouldin ajatuksissa ”pohjoisuudesta”. Homofoninen tekstuuri priorisoi yhden musiikin elementin; kontrapunktisuus puolestaan tuo esiin toisilleen vastakkaiset, toisistaan poikkeavat musiikin linjat. Kontrapunktin kautta musiikin kuulija ikään kuin johdatellaan jo itse musiikin olemuksen kautta ”moniääniseen” musiikilliseen kokemukseen, jossa musiikin substanssin todellinen hahmottaminen edellyttää monitasoista musiikillista kognitiota.

Kontrapunktisuus musiikissa on siis Gouldin ajattelussa kuin ”pohjoisuuden” manifestaatio: representaation *topos*, joka viittaa ”demokraattiseen”, moninäiseen, moniääniseen ja monitasoiseen musiikilliseen (ja eettiseen) läsnäoloon,

jossa ei ole hahmotettavissa mitään tiettyä ”keskusta” vaan lukuisia toisistaan riippumattomia subjekteja.⁶ Musiikillisen kokemuksen suhteen Gould näki teknologian avaimena tällaiseen sosiaalisesti ja esteettisesti non-konformistiseen riippumattomuuden tilaan, mikä näkyy monissa hänen musiikkiteknologiaa käsittelevissä kirjoituksissaan. Musiikissa itsessään kontrapunktisuus heijastuu rakenteellisesti läpinäkyvänä, monitasoisena musiikillisen diskurssin muotona, jossa jokainen ääni on jo lähtökohtaisesti esteettisesti samanarvoinen. Tällainen musiikki ja sen kuuntelu assosioituu Gouldilla selvästi ”pohjoisuuteen” sekä sen esteettiseen ja eettiseen sisältöön. *The Idea of North* -dokumentaarisissa tällaista ”moninaisuuden” kuuntelemista nimitetään ”pohjoiseksi kuunteluksi” (northern listening), joka McNeillyn (1996, 87) mukaan merkitsee toisten äänien ja läsnäolon kuuntelemista, ”tapaa osallistua suoraan ja merkittävällä tavalla inhimillisen olemassaolon moninaisuuteen”. Tämä on, hieman abstrahoidussa muodossaan, kontrapunktin metaforinen merkitys Gouldin ajattelussa.

Musiikin pohjoinen

Gouldin musiikilliset mieltymykset olivat voimakkaasti pohjoisuuden idean läpäisemiä. Gould oli aina vaivaantunut intohimoisen ja aurinkoisen välimeren alueen temperamentin ilmentymistä kaikissa muodoissaan, mutta erityisesti espanjalaisesta härkätaistelusta ja italialaisesta oopperasta (Payzant 1997, 55). Bazzana (2003, 293) toteaa samaa: Gouldille ”Pohjoinen oli enemmän kuin paikka: se oli elämäntapa ja ajattelumalli; hän assosioi henkilökohtaiset ja esteettiset arvonsa pohjoisen temperamentin kanssa.”

Gould toteaa ”kiemurtelevansa Verdin ja vääntelehtivänsä Puccinin” musiikkia kuullessaan, koska tuntee olonsa ”hyvin epämukavaksi tällaisen musiikin parissa” (1960/1999, 87). Ravelin musiikin välttämiseksi Gould (sit. Roberts & Guertin 1992, 216) puolestaan tarjosi syyksi ”yleisen frankofobiansa”, joka esti häntä heittäytymään Ravelin rikkaasti soivan tekstuurin kimppeeseen samalla älyllisellä intensiteetillä kuin esimerkiksi Bachin ja Schönbergin pariin.

Gouldille musiikin ”välimerellisyys” toimii tyylillisenä kategoriana, jonka pohjalta Gould arvotti negatiivisesti tiettyjä musiikillisia piirteitä, vaikka niillä ei välttämättä ole mitään konkreettista sidosta Välimeren alueen musiikkiin. Gouldin iki-inhokki Mozartin musiikki on tästä esimerkki. Gould liittää siihen piirteitä, jotka hänen ajattelussaan assosioituvat selvästi musiikillisen ”etelän” kanssa. Goul-

⁶ Kuten Ben Etherington (2007) toteaa, idea kontrapunktisuudesta eräänlaisena vapauden, demokratian ja moniäänisyyden metaforana toistuu vahvana myös kulttuurikriitikko Edward Saidin – yksi kiinnostavimmista Gould-komentaattorireista muuten! – kirjoituksissa. Saidille valistunut, kriittinen tietoisuus maailmasta toimi nimenomaan ”kontrapunktisessa moodissa”, jossa diskursiivinen tila muodostuu autonomisten subjektien dialogissa (mts. 225). ”Kontrapunktinen” kritisismi on siis Saidilla eräänlainen ideaali, jossa vallan asymmetriasta – esimerkiksi länsimaisen tutkijan ja ei-länsimaisen kohteen välillä – on päästy eroon.

dille Mozartin musiikki edustaa "teeskennelyä itseriittoisuutta" (a pretension to self-sufficiency) ja sen homofonisuuden – jonka Gould siis näyttää assosioivan totalitarismiin – lisäksi siinä on myös "hedonistisia" ja "teatraalisia" elementtejä, joita Gould selvästi inhosi. Esimerkiksi Gouldin mielestä Mozartin sforzandojen käyttö musiikissaan on rakenteellisesti perusteettomalla pohjalla, mikä tekee niistä päälleliimatun "hedonistisia", "teatraalisia" musiikin piirteitä, joita Gouldin "puritaaninen sielu tarmokkaasti vastustaa" (Gould 1976/1990, 32–50).

Musiikin kontrapunktisuus ja tietynlainen soinnillinen askeettisuus on yksi Gouldin estetiikan kulmakivistä. Kaikessa Gouldin arvostamassa musiikissa kontrapunkti ja polyfonisuus olivat hallitsevia piirteitä. Kaikesta päätellen Gouldin musiikillisessa kognitiossa musiikin lineaarinen elementti korostuu: jokainen Gouldin Mozart-levytyksiä kuullut muistaa tavan, jolla Gould "luo" homofonisiin tilanteisiin, kuten Albertin bassoihin ja yksittäisiin akordeihin, polyfonisuuden elementin aksentoinnin ja arpeggioiden kautta – tähän Gould itse viittasi "vitamiinien lisäyksenä" Mozartin musiikkiin. Monesta Gouldin Mozart-tulkinnasta paistaakin läpi se, että hänen pyrkimyksenään on ollut tuottaa mahdollisimman analyttinen, objektiivinen tulkinnallinen röntgenkuva teoksesta – kaiken Mozartin wieniläis-klassisen keveyden, eleganssin ja melodisen kekseliäisyyden kustannuksella.

Mikä musiikillinen piirre sitten sai Gouldin "kiemurtelemaan" ja "pyristelemään" Verdin ja Puccinin musiikin kanssa? Mitä muuta kuin szorzandoja liittyy Mozartin musiikilliseen "teatraalisuuteen", jota Gouldin "puritaaninen sielu vastustaa"? Toisin sanoen: mistä "etelän musiikki" on tehty?

Otto Friedrich (1990, 175), Gouldin ensimmäinen elämäkerturi toteaa, että Gould "näki miltei mystisen yhteyden Kanadan pohjoisosan ja muun pohjoisen maailman välillä" eikä hänen mukaansa olekaan yllättävää että Gouldin ohjelmisto koostuu enimmäkseen Bachin, Beethovenin, Brahmsin, Schönbergin ja Straussin musiikista. Huomiota herättävää Gouldissa todella on, että hän näyttää levyttäneen mielummin Sibeliuksen, Fartein Valenin ja kanadalaisten pianistien musiikkia kuin Chopinia, Rachmaninovia tai Lisztia. Gould on tämän esteettisen nurkkakuntaisuutensa myötä ajoittain syylistynyt todellisiin älyllisiin rimalituksiin, esimerkiksi todetessaan, että "koko keskeisin pianorepertuaari on valtavaa ajanhukkaa" (1981/1990, 453). Muuallakaan hänen kirjoituksissaan ei synny epäilyä siitä, etteikö hän olisi inhonnut Debussyä, Lisztia ja Chopinia vähintään yhtä paljon kuin italialaista oopperaa. Chopinissa Gouldia häiritsi musiikin "määrätietoisuus herkutella koskettimiston mahdollisuuksilla", mikä usein "sotii musiikin rakenteellista ydintä vastaan" (Gould 1970). Kaikkien näiden musiikki nojasi Gouldin ajattelussa liikaa musiikin aistillisuuteen, sen sointiin, eikä se ole hänen ajattelussaan rakenteellisesti riittävän mielenkiintoista. Musiikin "pohjoisuudessa" on kyse tietynlaisesta soinnin arkaaisuudesta, rakenteellisesta koherenssista, abstraktisuudesta, ei-soittimellisuudesta ja älyllisyydestä – Gouldin omin termein musiikin "ekstaattisuudesta".

Gouldilla oli myös selviä ennakkoluuloja eri "etelän" kulttuureja kohtaan. Näihin liittyviä stereotyyppioita tulee vastaan siellä täällä Gouldin kirjoituksissa, sillä mikään kaikille kulttuureille avoin kosmopoliitti Gould ei ajattelultaan ollut. Musiikin osalta Gouldin kommentaari pysyy samoilla (stereotyyppisillä) linjoilla. Vuoden

1962 haastattelussaan Bernard Asbellin kanssa (Gould 1962/1999, 187) Gould viittaa latinalaisamerikkalaisiin ”villeinä” (savages), joiden viehtymys härkätaisteluun on esteettisesti samankaltaista kuin konserttitilanne: kummassakin lopputulos on ennalta-arvaamaton ja juuri tämän elementin tuoma jännitys on osa tapahtuman viehätystä. Tähän Gould viittasi toisessa yhteydessä puhumalla siitä, kuinka ”outo, miltei sadistinen verenhimo” valtaa konserttitilanteessa kuulijan.

Gould liitti sekä ”latinalais-amerikkalaisiin” että italialaisiin ja erityisesti italialaiseen oopperaan väkivallan elementtejä. Gould (1962/1990, 247) toteasi italialaisen oopperan edustavan hänelle ”auringonpolttamien yhteiskuntien” vulgaarisuutta, primitiivisyyttä ja taiteellista alkukantaisuutta. Gouldia selvästi häiritsi juuri italialaisen oopperan intohimo, emotionaalisuus ja tietynlainen spehtaakkelimaisuus. Tällainen ”etelän” ”välimerellinen” musiikki redusoi musiikin jonkinlaiseksi hetkelliseksi adrenaliiniryöpyksi sen sijaan, että siinä olisi kyse abstraktista, rationaalisesta ja kontemplatiivisesta kokemuksesta. Musiikillinen ”pohjoisuus” siis rakentuu Gouldilla jonkinlaisena esteettisenä vastapoolina kaikelle, jota vastaan hän musiikissa argumentoi: intohimoisuudelle, spehtaakkelimaisuudelle, soinnin ja virtuositeetin korostamiselle, rapsodisuudelle ja soittimellisuudelle. Sitä vastoin ”pohjoinen” musiikki on pidättynyttä, abstraktia, rakenteeltaan koherenttia eikä mihinkään tiettyyn soitinnukseen sidottua.

Paikallisia ja historiallisia resonansseja

Miten edelläkuvatut Gouldin lausumat voivat auttaa ymmärtämään Gouldin muusikkoutta? Vähintäänkin ne auttavat hahmottamaan Gouldin ajattelua laajemmassa kulttuurisessa ja historiallisessa kontekstissa. On hyvin kiinnostavaa huomata, että Gouldin innostus ”pohjoisuuteen” eräänlaisena abstraktina utopiana, taiteen instituutioille ulkoisen vapauden ja luovuuden työssijana, kytkeytyy myös laajempaan kulttuurihistorialliseen ”pohjoisuuden diskurssiin”, joka myös Kanadassa on ollut vähintään kahden vuosisadan ajan voimissaan. Seläiset maalarit kuten Lawren S. Harris ja A.Y. Jackson maalasivat jo 1900-luvun alussa yleviä maisemakuvia Kanadan pohjoisosien jylhistä maisemista. Toisaalta taas ”pohjoinen” on potentiaalisesti uhkaava ja vaarallinen paikka, joka kaappaa tottumattoman.

Samankaltaisia ajatuksia ”pohjoisesta” löytyy myös kanadalaisesta kirjallisuudesta. Grace (2002, 183) toteaa ”pohjoisen” representoituvan rikkauksien, miehisyyden, paon, vapauden, uudelleensyntymisen ja kuoleman välttämisen paikkana kanadalaisessa kirjallisuudessa. Northrop Frye (1982, 77) puolestaan on todennut, että kanadalaiseen identiteettiin on sisäänrakennettuna ”keskipakoisvoima kaukaisuuteen”. Onkin totta, että esimerkiksi Margaret Atwoodin kuuluisa essee *Survival* (1996) rakentaa kanadalaisen identiteetin nimenomaan karun luonnon kanssa selviämiseen, kykyyn taistella ankaria luonnonolosuhteita vastaan. Toisaalta ”survival” on myös metafora kulttuuriselle kolonisaatiolle Pohjois-Amerikan sisällä. Yhdysvaltain ja Kanadan välinen aktiivinen kulttuuri-

nen, taloudellinen ja institutionaalinen vuorovaikutus on haaste erityisesti Kanadalle, joka ei ole kulttuurisesti ekspansionistinen supervalta.

Tällaista taustaa vasten Gouldin innostus ”pohjoisuuteen” näyttäytyy varsin kansallisena, kanadalaiseen historialliseen taiteilijadiskurssiin kiinteästi liittyvänä piirteenä. Sitä se osittain onkin, eikä Gould ollut ainoa muusikko, jota ”pohjoisuus” eräänlaisena esteettisenä utopiana puhutteli. Myös säveltäjä R. Murray Schafer on kirjoittanut ja säveltänyt ”pohjoisesta”. Pitkässä poeettisessa manifestissaan *Music in the Cold* Schafer (1984) luo vastakkainasettelun mukavuudenhaluisen, asujilleen kaksoisleuat kasvattavan ”etelän” ja karun, lujutusta ja sitkeyttä vaativan ”pohjoisen” välillä. Schaferilla ”etelän” taide on ”ylitsevuotavuuden taidetta”, ”tanssivien tyttöjen ja kuolaavien katsojien taidetta” kun taas ”pohjoisen” taide ”koostuu pienistä tapahtumista suurennettuna”, ja ”pohjoinen” ”kovettaa musiikin”, ”palauttaa musiikin laihan muotoon, ehkä paljaksi luiksi”. (Mts. 64–65.)

Tällaisen ”pohjoisen” musiikin ominaisuuksien kanssa Gouldin ajatukset ovat hyvin harmoniassa. Bachin *Kunst der Fuge*, jota Gould arvosti nimenomaan orgaanisen musiikillisen struktuurin manifestoitumana, musiikkina, joka on riippumatonta soittamista, on juuri Schaferin ”paljaisiin luihin” palautettua musiikkia, jolla on ”jääpuikon kirkas muoto”. Mozartin musiikin ”perusteetomat” sforzandot ja Chopinin ”herkuttelu” koskettimiston mahdollisuuksilla ovat Gouldille samaa ”etelän” musiikkia, josta Schafer kirjoittaa ”ylitsevuotavuuden” ja ”kuolaavien katsojien” taiteena. Molemmille musiikillinen ”pohjoisuus” on musiikin struktuuria, soinnin askeettisuutta, temaattista integriteettiä ja anti-virtuoosisuutta. Gould ei mennyt ”pohjoiseensa” yksin.

Historian pohjoisuus

Gouldin ”pohjoisuus”-agendan tarkasteleminen historiallisessa kontekstissa on paikallisen kontekstin ohella varsin kiinnostavaa. Hänhän kirjoitti italialaisesta oopperasta ”auringonpolttamien” kansojen musiikillisenä manifestaationa: palavia tunteita, räiskyviä henkilöahmoja ja adrenaliinin hajuista intohimoa. Tällainen musiikki näyttäytyi Gouldille kuin härkätaisteluna: kyse on ihmisen alkukantaisten viettien tyydyttämisestä, ylitsepursuavien tunteiden ja lihallsuuden läpäisemästä spekteekkelista, jolla ei ole mitään tekemistä todellisen musiikin kanssa. Gouldhan oli tässä suhteessa varsinainen puristi: jopa konserttien suosionosoitukset ilmaisivat Gouldille samaa assosiaatiota ”auringon polttamien” kansojen adrenaliininhajuihiseen musiikkielämykseen, mistä aiemmin oli oopperan osalta puhe (1962/1990, 247). Sitä vastoin Gouldin mukaan taiteen oikeutus piilee sen kyvyssä sytyttää ”sisäinen palo” kuuntelijoiden sydämissä eikä tuottaa onttoja julkisia ja ulkoisia tunteenilmaisuja. Taiteen tarkoitus ei ole hetkittäisen adrenaliiniryöpyn, vaan asteittaisen, ”elämänmittaisen ihmetyksen ja mielenrauhan” aikaansaaminen. (Mts. 246.)

Jos Gouldin ajatukset tuntuvat äärimmäisiltä ja pejoratiivisilta, on niille löydettävissä lukuisia vastineita 1800-luvun klassikoista. Kuuluisassa *Vom Musika-*

lisch-Schönen -traktaatissaan Eduard Hanslick kirjoittaa ”ylä-äänien tyranniasta” italialaisessa musiikissa osoituksena tuon kansan ”henkisestä saamattomuudesta” ja toteaa, että sama ”pitkietetty uppoutuminen, jolla pohjoinen kuuntelija haluaa seurata harmonian ja kontrapunktin verkoston purkautumista” on italialaiselle mahdotonta. Hanslickille italialaiset ovat ”musiikin juoppolalleja”, jotka ”pystyvät kuuntelemaan sellaisia määriä musiikkia, että taiteellista sielua alkaa puistattaa. (Hanslick 1854/1986, 64.)

Gould ei todennäköisesti tuntenut Hanslickin teosta, ainakaan se ei kuulu hänen kotikirjastoonsa. Hanslickista ei ole mainintaa hänen kirjeenvaihdossaan. Tästä huolimatta nämä puolentoista vuosisadan erottamat musiikki-intellektuellit ovat samoilla linjoilla mitä musiikin ontologiaan, esittämiseen ja kansallisiin sidoksiin tulee. Niin Gouldille kuin Hanslickillekin musiikki on abstraktia, rakenteellisesti sofistikoitunutta eikä sidoksissa mihinkään tiettyyn sointiin tai soittimeen. Samoin tällaisen musiikin kuunteleminen on kummallekin heistä esteettistä kontemplaatiota, jossa kuulijan emootioilla ja/tai keholla ei ole roolia. Tällainen ideaali musiikin oikeanlaisesta kuuntelemisesta toistuu monella musiikkiajattelijalla: Hanslickin ”pohjoinen kuuntelija” on ominaisuuksiltaan hyvin lähellä T.W. Adornon (1976) kuuluisan kuuntelijatypologian ylintä tasoa, ”rakenteellista kuulijaa”, joka kuunnellessaan musiikkia ei menetä pienintäkään yksityiskohtaa ja hahmottaa musiikillisen organismin kokonaisuudessaan kuuntelukokemuksessaan. Siinä, missä Gould kirjoittaa siitä, että Bachin ”mahtava välinpitämättömyys mitään tiettyä sonoriteettia kohtaan” oli osoitus säveltäjän ”universaalisuudesta” (1972/1990, 21) – koska Gouldille sen todellinen merkitys on sen rakenteellisissa ominaisuuksissa – Gouldin kollega Artur Schnabel (1988, 126) on todennut, että ”musiikin palveleminen sormien kautta on aivan toivotonta” ja että ”musiikki ei välitä sormista”. Heinrich Schenker (2000, 3) on jopa todennut, että sävellys ei edes tarvitse esitystä ontologisesti – onhan sen rakenteellinen todellisuus jo määrittämässä sen olemusta. Tällainen absoluuttisen musiikin diskurssi on viimeistään Hanslickista lähtien ollut yksi vakiintunut tapa puhua musiikista ja sen tulkinnasta.⁷

⁷ Friedrich Nietzschen Wagner-kritiikissä toistuu myös ajatus ”pohjoisen” ja ”etelän” musiikeista – tosin päinvastaisessa hierarkiassa kuin Hanslickilla ja Gouldilla. Nietzsche Bizet’n musiikki lähestyy kuulijaansa ”kevyesti, hienostuneesti ja ystävällisesti” – päinvastoin kuin Wagnerin, jonka musiikki ”hikoilee”. Bizet’n musiikki ”kohtelee kuulijaansa älykkäänä, kuin muusikkona” ja antaa mahdollisuuden ”tulla paremmaksi ihmiseksi [--], paremmaksi muusikoksi, paremmaksi kuuntelijaksi” (1967, 157). ”Il faut méditerraniser la musique”, Nietzsche toteaa hylätessään samalla arvot, joita Hanslick assosioi ”pohjoisuuteen” ja ”saksalaisuuteen”. Nietzsche Wagnerin musiikki on pullollaan ”omistautumista”, ”uskollisuutta” ja ”puhtautta”, ja ”siveyden ylistyksessään” se pyrkii vetäytymään maailmasta. (Mts. 160.) Toisessa kirjoituksessaan Nietzsche kertoo lukijalleen tarkemmin, mitä musiikin ”välimerellistäminen” on. Siinä on kyse ”auringon” ja ”syvänsinisen meren” heijastumisesta musiikissa, ”supra-germaanisen” musiikin etsimisestä ja musiikin vapauttamisesta ”pohjoisesta”. Saksalainen musiikki vakavuudessaan vain pilaa kuulijan ”maun ja terveyden”. (Nietzsche 2005, 255.)

Kuten Peter Davidson (2005) on todennut, ”pohjoinen” ja ”etelä” ovat jo varhaiselta keskiajalta lähtien olleet valtavia universaaleja stereotyppejä, arvoiltaan ja merkityksiltään latautuneita abstraktioita, jotka eri maissa ovat saaneet eri muotonsa. ”Pohjoisuus” on yhtäältä henkisen puhdistautumisen ja sivilisaation puutteista irrottautumisen paikka, tilaisuus aloittaa alusta ja löytää omat voimavaransa. Tällainen ajatus löytyy jo Boethiukselta ja keskiajan tärkeältä filosofilta Albertus Magnukselta (mts. 21–22). Toisaalta ”pohjoisuuteen” on liitetty barbarismia, pahuutta ja ihmislunnon synkimpiä ominaisuuksia kuten kannibalismia. Tällainen ajatus toistuu niin Raamatussa, Kalevalassa kuin Dantellakin – onhan kirottujen pahin vankila hyytävä, jäinen ja huurteisella hyhmälä verhoiltu paikka (mts. 30–36).

Ei olekaan siis yllättävää, että näistä ihmiskunnan universaaleista myyteistä on jotain tihkunut musiikinkin piiriin. Gouldille ”pohjoinen” on vain positiivinen kvaliteetti, ja hänen ajatuksensa siitä eräänlaisena henkisen uudelleensyntyminen paikkana on tyypillisesti kanadalainen. Tämä diskurssi toistuu vahvana läpi Kanadan kulttuurihistorian (Davidson 2005, 191). Tyypillistä on myös ”pohjoisuuden” merkitys *poissaolevana* Gouldille – hänhän ei koskaan matkustanut edes napapiirille asti eikä näin ollen lopulta tiennyt konkreettisesta erämaasta mitään. ”Pohjoinen” oli hänelle, kuten niin monelle muullekin kanadalaiselle, suuri utopia, johon liittyy positiivisia ideaalejaan musiikista ja sen tekemisestä. Gould loi musiikin tulkinnassaan oman ”pohjoisensa”, johon kuulijoitaan kutsui. Musiikillisesti sen piirteitä ovat tietynlainen soinnillinen askeesi ja ”soinnillisen hedonismien” välttäminen: esimerkiksi Bach-soiton suoraviivainen rytminkäsittely, pedaalin ja rubaton välttäminen sekä tiukka musiikillisen muodon kontrolli ovat sen ominaisuuksia. Gouldin musisointi ei ole pohjoista vain muusikon julkisen reseption kannalta – yhtä lailla sen läpäisemät ominaispiirteet ovat sellaisia, joita hän itse assosioi ”pohjoisuuteen” eettisenä ja moraalisenä ideaalina. ”Pohjoisuus” hahmottuukin Gouldin ajattelua tuntevalle erityisenä *tekstuaalisena kuulokulmana*,⁸ jonka kehyksessä monet hänen musisointinsa erityispiirteet – muodon selkeys, soinnin tietynlainen askeettisuus, kontrapunktisuuden korostaminen – merkityksellistyvät. Kyse ei kuitenkaan lopulta ole siitä, että etsittäisiin erityisiä ”pohjoisen” musiikillisia merkkejä Gouldin soitosta. Pikemminkin kyse on yhden mahdollisen ja Gouldin ajattelusta voimakkaasti esiin nousevan kuulokulman nostamisesta vaihtoehdokseksi musiikin tulkinnan arvottamisen ja merkityksellistämisen kehykseksi – esittävän säveltaiteen kaanonien ja konventioiden sijaan. Jälkimmäisten puitteissa tarkasteltuna Gould tulee valitettavan usein väärinymmärretyksi, koska tradition asettamia normeja vastaan toimivat muusikot päätyvät usein esitystradition ”kauhukabinettiin”, jonka ovien takaa ei voi kuulla sitä, mitä soittaja tulkintojensa ja tekstiensä kautta pyrkii soittonsa kautta argumentoimaan.

⁸ Kiitän tästä kiteyttävästä oivalluksesta prof. Anne Sivuoa-Gunaratnamia.

Lopuksi

Olen edellä esitetyn kautta pyrkinyt uudelleenarvioimaan viitekehystä, jossa liitämme muusikkoihin ja heidän taiteeseensa merkityksiä. Olen väittänyt, että arkiajattelussamme arvotamme kuulemaamme (ja näkemäämme) historiallisen esitystradition kontekstissa, suhteessa siihen mielikuvaan mikä meille on anetusta musiikkiteoksesta syntynyt – ”miten sen pitää mennä”. Bowen (1999, 425) kirjoittaa esitystraditiosta valtavana kollektiivisena muistivarastona, jossa esittäjän tehtävänä on useimmiten sekä välittää teoksen ”identiteetti” että ilmaista omaa taiteellista näkemystään. Tällä tavoin esitys on tietyllä tavalla aina historiallinen tosiasia.

Olen kuitenkin etsinyt tutkimukselle toisenlaista näkökulmaa, vaihtoehtoa muusikon ja muusikkouden esitystraditio-sidonnaiselle tarkastelulle. Olen artikkelissani tarkastellut mahdollisuutta nähdä muusikkous *intellektuaalisena* työnä, musiikillisena argumentointina ja oman maailmankuvan artikulaationa. Tällöin muusikkous nähtäisiin muusikon intentioiden valossa, kulttuurisena mutta myös historiallisena toimintana. Hyvänä esimerkkinä tästä toimii Gouldin ”pohjoisuuden” idealisointi, joka lopulta läpäisee eräänlaisena esteettis-moraalisena ideaalina koko hänen ajattelunsa. ”Pohjoisuus” on Gouldille eettinen ja moraalinen maksiimi, yksilön ja hänen luovan potentiaalinsa olemassaolon mahdollistava ”paikka”, jolla ei ole maantieteellisiä koordinaatteja; se on jokaiselle ”pohjoiseen” menijälle aina erilainen. Tälle ”pohjoisuuden” idealle etsin historiallisia ja paikallisia konteksteja hermeneuttisen näkökulmani tueksi.

Tällaisesta näkökulmasta katsottuna esimerkiksi historialliseen pianismin kauhukabinettiin lukitut Gouldin työt – Mozart-levytykset, Beethovenin *Kuutamonaatti* ja *Appassionata*, Brahmsin d-mollipianokonsertto sekä Strauss-parodiat – näyttäytyvät tutkijalle toisessa valossa. Ei ole kovin kiinnostavaa listata niitä kymmeniä piirteitä, mitkä erottavat Gouldin tulokset totutusta ja todeta tämän perusteella ne huonoiksi. Huomattavasti kiinnostavampaa on etsiä vastausta kysymykseen, *miksi* Gould artikuloi musiikillista maailmankuvaansa näiden(kin) levytysten kautta niin kuin teki? Tällöin pelkkä soivan todellisuuden tarkastelu on vasta lähtökohta, ja tästä on edettävä muusikon tutkimiseen vuorovaikutussuhteessa ympäröivään maailmaan. Muusikkous on aktiivinen ja kriittinen maailmassa olemisen muoto, eikä tätä lähtökohtaa tulisi tutkimuksessakaan hukata.

Lähteet

Julkaisemattomat arkistolähteet

GGA = Glenn Gould -arkisto (Ottawa), Library and Archives of Canada, Music Division.

Numerointikäytäntö on arkiston käytössä oleva. Dokumenteissa ei ole sivunumeroita.

Gould, Glenn 1965a. Kirje Ralph Corbettille 1.9. 1965. GGA 31, 28, 1.

- Gould, Glenn 1965b. Kirje W.W. Rowsomelle 8.11. 1965. GGA 31, 28, 18.
 Gould, Glenn 1967. Kirje Norman Singerille 22. 9. 1967. GGA 31, 35, 4.
 Gould, Glenn 1970. Kirje Augustus Perryille 17.4. 1970. GGA 31, 43, 12.
 Gould, Glenn 1974. "The Interlude for True North". GGA 10, 56, 1.

Kirjallisuus

- Abbate, Carolyn 1991. *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Adorno, Theodor W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Seabury
- Atwood, Margaret 1996. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Barolsky, Daniel G. 2007. The Performer as Analyst. *Music Theory Online*. <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.07.13.1/mto.07.13.1.barolsky.html>. Tark. 25.7.2008.
- Bazzana, Kevin 1997. *Glenn Gould: The Performer in the Work*. New York: Oxford University Press.
- Bazzana, Kevin 2003. *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Bowen, José A. 1993. The History of Remembered Innovation: Tradition and its Role in the Relationship between Musical Works and their Performances. *The Journal of Musicology* Vol. XI/2. 139–173.
- Bowen, José A. 1999. Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. Teoksessa *Rethinking Music*. Toim. Nicholas Cook & Mark Everist. New York: Oxford University Press. 424–451.
- Cook, Nicholas 2003. Music as Performance. Teoksessa *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. New York: Routledge. 204–214.
- Cusick, Suzanne G. 1999. Gender, Musicology, and Feminism. Teoksessa *Rethinking Music*. Toim. Nicholas Cook & Mark Everist. New York: Oxford University Press. 471–498.
- Davidson, Jane 1993. Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, Vol. 21. 103–113.
- Davidson, Peter 2005. *The Idea of North*. London: Reaktion Books.
- Delalande, Francois 1988. Le geste, outil d'analyse. Quelques enseignements d'une recherche sur la gestique de Glenn Gould. *Analyse Musicale* 1/1988. 43–46.
- Delalande, Francois 1995. Meaning and behavior patterns: The creation of meaning in interpreting and listening to music. Teoksessa *Musical Signification Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Toim. Tarasti, Eero. Berlin & New York: Mouton de Gruyter. 219–228.
- Etherington, Ben 2007. Said, Grainger and the ethics of polyphony. Teoksessa *Edward Said: The Legacy of a Public Intellectual*. Toim. Ned Curthoys & Debjani Ganguly. Carlton, Australia: Melbourne University Press. 221–240.
- Foucault, Michel 1997. *The Archeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Friedrich, Otto 1990. *Glenn Gould: A Life and Variations*. New York: Vintage Books.
- Frye, Northrop 1982. *Divisions On a Ground: Essays on Canadian Culture*. Toronto: Anansi.
- Goddard, Peter 1978. Eccentric, Wunderkind, Visionary. *Chatelaine* May 1978. 8–10.
- Gould, Glenn 1960/1999. At Home with Glenn Gould: Gould in Conversation with Vincent Tovell. Teoksessa *The Art of Glenn Gould*. Toim. Roberts, John P.L. Toronto: Malcolm Lester Books. 66–88.
- Gould, Glenn 1962/1990. Let's Ban Applause! Teoksessa *The Glenn Gould Reader*. Toim. Page, Tim. New York: Vintage Books. 245–250.

- Gould, Glenn 1962/1999. The Artist Speaks for Himself: Gould in Conversation with Bernard Asbell. Teoksessa *The Art of Glenn Gould*. Toim. Roberts, John P.L. Toronto: Malcolm Lester Books. 184–195.
- Gould, Glenn 1967/1990. 'The Idea of North': An Introduction. Teoksessa *The Glenn Gould Reader*. Toim. Page, Tim. New York: Vintage Books. 391–394.
- Gould, Glenn 1972/1990. Art of the Fugue. Teoksessa *The Glenn Gould Reader*. Toim. Page, Tim. New York: Vintage Books. 15–22.
- Gould, Glenn 1976/1990. Of Mozart and Related Matters: Glenn Gould in Conversation with Bruno Monsaingeon. Teoksessa *The Glenn Gould Reader*. Toim. Page, Tim. New York: Vintage Books. 32–43.
- Gould, Glenn 1981/1990. Glenn Gould in Conversation with Tim Page. Teoksessa *The Glenn Gould Reader*. Toim. Page, Tim. New York: Vintage Books. 451–461.
- Grace, Sherrill E. 2002. *Canada and the Idea of North*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Hanslick, Eduard 1854/1986. *The Beautiful in Music*. Käänt. Geoffrey Payzant. New York: Da Capo Press.
- Hennion, Antoine 2003. Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music. Teoksessa *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. New York: Routledge 80–91.
- Hood, Mantle 1971. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Koivisto, Hanne 2001. Intellektuellit diskurssien verkossa. Teoksessa *Kulttuurihistoria: Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. Helsinki: SKS. 258–280.
- Kramer, Lawrence 2002. *Musical Meaning: Towards a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Kramer, Lawrence 2003. Subjectivity Rampant! Music, Hermeneutics, and History. Teoksessa *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Toim. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. New York: Routledge. 124–135
- Kurkela, Kari 1991. *Ajan herkkä kosketus. Tapaustutkimus mikroajankäytöstä esittävässä säveltaiteessa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Leong, Daphne & Korevaar, David 2005. The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la main gauche*. *Music Theory Online*. http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.05.11.3/mto.05.11.3.leong_korevaar_frames.html. Tark. 25.7. 2008.
- Malone, Sean 2000. Much Ado about Humming: The Gould Descant. *GlennGould* Vol. 6/1. 35–38.
- Malone, Sean 2002. Glenn Gould and the Art of Fugue. *GlennGould* Vol. 8/1. 25–34.
- Mantere, Markus 2006. *Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McKinnon, Ann Marie 2001. *The Death Drive: Cronenberg, Ondaatje, Gould*, PhD thesis, University of Alberta. Julkaisematon.
- McNeilly, Kevin 1996. Listening, Nordicity, Community: Glenn Gould's 'The Idea of North'. *Essays on Canadian Writing*. no59, Fall 1996. 87–104.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. USA: Northwestern University Press.
- Moi, Toril 1994. *Simone de Beauvoir: The Making of An Intellectual Woman*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.
- Neuhaus, Heinrich: *Pianonsoiton taide*. Saksan kielestä suomentanut Aila Gothóni. Alkuteos: *Die Kunst des Klavierspiels*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Nietzsche, Friedrich. 1967. *The Case of Wagner*. New York: Vintage.

- Nietzsche, Friedrich 2005. *Beyond Good and Evil*. Koostettu Helen Zimmerin ja Walter Kaufmannin käännöksistä. <http://www.geocities.com/thenietzschechannel/bge.htm>. Tark. 25.7.2008.
- Payzant, Geoffrey 1997. *Glenn Gould: Music and Mind*. Toronto: Key Porter Books.
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä: narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turku: Turun yliopisto.
- Roberts, John P.L. & Guertin, Ghyslaine 1992. *Glenn Gould: Selected Letters*. Toronto: Oxford University Press.
- Rojola, Sanna & Väättäin, Hanna 2004. Kymmenen vuotta feministisiä tulkintoja musiikista. *Musiikki* 1/2004. 3–12.
- Said, Edward 1983. *The World, The Text, and The Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Schafer, R. Murray. 1984. *On Canadian Music*. Bancroft, Ont.: Arcana.
- Schenker, Heinrich 2000. *The Art of Performance*. USA: Oxford University Press.
- Schnabel, Artur 1988. *My Life and Music*. New York: Dover.
- Skinner, Quentin 1975. Hermeneutics and the Role of History. *New Literary History* 7. 209–32.
- Titon, Jeff 1997. Knowing Fieldwork. Teoksessa *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. Gregory Barz & Timothy Cooley. New York: Oxford University Press. 87–100.
- Tomlinson, Gary 1993. *Music in Renaissance Magic*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Turku: Turun yliopisto.
- Yearsley, David 2004. *Bach and the Meanings of Counterpoint*. London: Cambridge University Press.

FT Markus Mantere (markus.mantere@siba.fi) työskentelee koordinaattorina Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulussa.

Historical and Cultural Perspectives on the Study of Musicians: Glenn Gould and the “Northern” Voice of Musical Interpretation

The article discusses the possibilities that a culturally and historically sensitive viewpoint offers to the study of musicians in classical music. Musicians’ particular artistic identity and the aesthetic value of their musical interpretations should not be evaluated against the backdrop of tradition and conventions but rather as a part of their creative musicianship as a whole. An interpretation of a given musical work can sometimes function more as an aesthetic argument than as aiming towards producing an aesthetic object.

Glenn Gould (1932–1982) is a case in point here. His idealization of the “North” in music, as well as in the interpretation of it, serves to exemplify how a particular focus on a musician’s cultural and historical context can add new layers of significance to what we hear him play. Not only music, but also musicians’ writings, interviews and other public documents should be the research material on which the musicology focusing on musicians should concentrate on.

Positiointiteoria muusikkoustutkimuksessa: muusikkouden rakentuminen klassisen musiikin erikoislehdessä

Marja-Liisa Saarilammi

Jos musiikki muovautuu säveltäjän työn kautta kiinteään olomuotoon, sulaa instrumentalistin esittämänä juoksevaksi kiehuakseen kapellimestarin johtamana spirituaaliseksi – niin mikä sitten energisoi sen kosmiseksi plasmaksi? ”Olisikohan se muusikkous”, Olli Mustonen naurahtaa. (Tuomisto 2007, 23.)

Suomalaisessa musiikintutkimuksessa kulttuuristen merkitysten tutkiminen on viime vuosina tullut suosituksi tutkimuskohteeksi (esim. Järviluoma 1997; Leppänen 2000; Tiainen 2005; Mantere 2006; Aho 2003; Richardson 2006; Moisala 2006; Rautiainen-Keskustalo 2006; Ahonen 2007). Musiikkimaailman sosiaalista todellisuutta ei kuitenkaan ole toistaiseksi laajemmin jäsennetty positiointiteorian avulla. Sovelsin tätä kulttuurin tutkimukseen soveltuvaa lähestymistapaa väitöskirjassani tutkiessani suomalaisista musiikkitaiteilijoista kulttuurissamme esiintyviä tarinallisia malleja (Saarilammi 2007). Tämän artikkelin tarkoituksena on esitellä, miten diskursiivisen psykologian ja narratiivisen tutkimuksen tieteenalaan sisältyvää positiointiteoriaa (1999) voidaan käyttää sosiaalisen todellisuuden tutkimisen apuvälineenä, tässä artikkelissa erityisesti muusikkouden sosiaalisen rakentumisen tarkastelussa.

Yhteiskunnassa vallitsevat puhumisen ja kirjoittamisen tavat eli kulttuuriset käytännöt määrittävät mitä jostakin aiheesta voidaan eri aikakausina sanoa. Tutkimustehtävä on, millaiseksi muusikkokuva rakentuu vuonna 2007 klassisen musiikin erikoislehdessä. Taustaoletuksenani on, että tuottavuutta ja viihteellisyyttä korostava aikamme heijastuu myös muusikkoutta luonnehtiviin sosiaaliin käsityksiin.

Tutkimuskohteena on julkinen kuva, eikä näin ollen muusikko yksityishenkilönä. Sabat & Harré (1999, 93-100) käyttävät tässä yhteydessä *persona*-termiä. Tällä he tarkoittavat sosiaalista identiteettiä, joka rakentuu sosiaalisissa tilanteissa kulttuurisia tarinallisia malleja hyväksikäyttäen. Kyse on sosiaalisesta esityksestä, jolloin tutkimuskohteena ei ole henkilön yksityinen minuus (*self1*) vaan julkikuva (*self2*).

Positiointiteorian lähtökohdat

Sosiaalipsykologi Rom Harré on kumppaneineen kehittänyt 1990-luvulta lähtien positiointiteoriaa (esim. Harré & van Langenhove 1999a; Davies & Harré 2001;

Harré & Moghaddam 2003). Teoria on saanut vaikutteita muun muassa Ludwig Wittgensteinin kielifilosofiasta, sosiaalisesta konstruktionismista, narratiivisesta lähestymistavasta, Michel Foucault'n kirjoituksista, diskurssianalyysistä ja feministisestä poststrukturalismista viitattaessaan kielen, sosiaalisten suhteiden, tarinoiden ja vallan keskinäisiin yhteyksiin. (Harré 1993; Harré & van Langenhove 1999a, 5-6; Wetherell 2001, 193.) Positiointiteoria on alun perin kehitetty aktuaalisen sosiaalisen vuorovaikutuksen tutkimiseen. Teoriaa on kuitenkin sovellettu esimerkiksi kansallisuuden analyysissä (Berman 1999), identiteettitutkimuksessa (Wilkinson & Kitzinger 2003), 1500–1600-lukujen sukupuolitutkimuksessa (Adams & Harré 2003) ja organisaation konsultoinnin välineenä (Campbell & Groenbaek 2006). Teorian kehittäjä Rom Harré on soveltanut positiointiteorian ideaa myös tekstianalyysiin. Esimerkiksi Moghaddan, Hanley ja Harré (2003) ovat analysoineet positiointiteorian avulla Henry Kissingerin käymiä (nauhoitettuja ja puhtaak-sikirjoitettuja) keskusteluja maailman johtavien poliitikkojen kanssa. Teoriaa voi siis soveltaa erilaisiin kielellisesti orientoituneisiin aineistoihin.

Positiointiteorian keskeinen idea on tunnistaa diskursiivisesti eli kielellisesti ja kulttuurisesti rakentunutta sosiaalista todellisuutta erilaisissa vuorovaikutus-tilanteissa positioiden avulla. Positiointiteoriassa tutkimuksen kohteena ovat siis erilaiset kohtaamiset, kuten keskustelut tai muu vuorovaikutus, lyhyesti sosiaalisen elämän manifestaatiot, joita Harré kutsuu sosiaalisiksi episodeiksi. Sosiaalista episodiat eli esimerkiksi lehtihaastattelua voidaan tarkastella positiointikolmion avulla, joka rakentuu kolmesta toisiinsa liittyvästä näkökulmasta. Nämä ovat positio (*position*), tarinamalli (*storyline*) ja sosiaalinen teko (*social act*).

Positiointiteoriaa ei ole toistaiseksi laajemmin käytetty suomalaisissa tutkimuksissa, ja siksi positiointikolmiota kuvaaville termeille ei ole vielä muodostunut vakiintuneita suomenkielisiä vastineita. Positio-termi on viime vuosina vakiintunut suomalaisen tiedeyhteisön sanastoon, ja tämän vuoksi olen päättänyt käyttämään sitä. Storyline-sanan kääntäminen on ongelmallista. Kaarina Mönkkösen (2002) esimerkin mukaan se voisi olla juonirakenne tai esimerkiksi tarinajuoni, tarinalinja tai tarinaydin. Harré kuitenkin puhuu tämän käsitteen yhteydessä tarinallisista stereotyyppioista eikä esimerkiksi juonenkulusta. Olen päättänyt käyttämään käsitettä tarinamalli, vaikka ”malli” voidaan ymmärtää suomen kielessä pysyvyyttä edustavana jähmeänä mallina. Positioihin sisältyvät tarinamallit voivat kuitenkin muuttua. Positiointikolmion yhdestä näkökulmasta Harré käyttää eri yhteyksissä erilaista terminologiaa (esim. *social act*, *social force*, *speech act*). Tämä on aiemmin käännetty esimerkiksi sanalla teko (Ylijoki 2001, 233) ja sosiaalinen voima (Mönkkönen 2002, 49). Harrén kuvauksissa tämä käsite sisältää ajatuksen sellaisesta toiminnasta, johon sisältyy sosiaalista voimaa. Käytän muotoa sosiaalinen teko, koska se sisältää ajatuksen merkityksellisestä (voimallisesta) toiminnasta. (van Langenhove & Harré 1999a, 16–18; Harré & Moghaddam 2003, 4–11.) Esimerkiksi lehtihaastattelun kertomus menestyvästä tähtikapellimestarista voi toimia nuoren musiikinopiskelijan identiteetin muovaamisen välineenä. Tällöin lehtihaastattelu sisältää sosiaalista voimaa ja on näin ollen harrélaisittain sosiaalinen teko.

Vuorovaikutustilanne sisältää valmiita kulttuurisia malleja. Käytämme kulttuuriin sisältyviä valmiita tarinallisia malleja positioidessamme itseämme ja toisiamme (Bruner 1990). Davies ja Harré (2001, 264–266) näkevät tarinat kulttuuris-kielellisinä resursseina, jotka puhuja kutsuu sosiaalisessa episodissa esille. Kulttuuriset tarinamallit tarjoavat valmiita asemointeja, esim. opettaja–oppilas, vanha–nuori, mies–nainen, potilas–hoitaja jne. Positioita otetaan käyttöön myös kulttuuristen tarinahahmojen välityksellä, kuten ”itsenäinen nainen”, ”sankarinero”, ”haavoittuva uhri” jne. Ihmisen henkilöhistoria ja ainutkertainen elämäkokemus vaikuttavat siihen, millä tavalla hän kokee voivansa hyväksyä tiettyjä positioita vuorovaikutustilanteissa. Positioinneissa käytettävät tarinamallit luokittelevat ja varioituvat dramaturgisesti sen mukaan, mihin tarinaan haluamme osallistua ja millaisista tarinoista haluamme irtisanoutua.

Position ottaminen tarkoittaa, että henkilö katsoo maailmaa tietystä näkökulmasta ja käyttää tiettyjä tarinallisia malleja, jotka kuuluvat tähän positioon. Vuorovaikutustilanteista voi päätellä, miten puhuja positioi itseään tai muita jaettuun sosiaaliseen todellisuuteen. (Davies ja Harré 2001, 261–271; Harré ja Slocum 2003, 127.)

Positiointeihin liittyvät oikeudet ja velvollisuudet

Vuorovaikutustilanteissa reflektomme tietoisesti tai tiedostamattomasti kulttuurissamme tarjolla olevia sosiaalisia malleja, jotka kuvastavat vallitsevia kulttuurisia normeja. Tästä seuraa, että erilaisissa sosiaalisen vuorovaikutuksen episodeissa, kuten julkisissa lehtihaastatteluissa, on kyse myös yhteisön arvoista. Tämän vuoksi positioita ei voida tutkia irrallaan yhteisöllisestä moraalista järjestyksestä (*moral order*). Positiointi tapahtuu siis moraalisen järjestyksen puhekontekstissa, jota määrittävät myös esimerkiksi vuorovaikutukseen osallistuvan sukupuoli, rotu, heimo, harrastus ja ammatti. (Harré & Moghaddam 2003, 3–11.) Esimerkiksi pianotaiteilija Anu Vehviläinen pohtii voisiko klassista musiikkia esittävän pianistinainen julkinen kuva rakentua siten, että nainen on alkoholisoitunut, moniavioinen hulttio ja samalla julkisuudessa arvostettu taiteilija (Vehviläinen 2008, 83). Positioinnit määrittävät näin osanottajien oikeuksia ja velvollisuuksia. Syntyy itseä ja toisia koskevia määrittäviä, joissa on huomioitu myös kulttuurin arvot ja normit.

Positioanalyysin avulla pyrin tuomaan esille erilaisia sisältöjä ja arvojäsenyyksiä, joihin yhteisö nojautuu muusikkokuvia uusintaessaan ja uudistaessaan. Muusikon saapuessa haastattelutilanteeseen hänellä on todennäköisesti mielessään jonkinlainen valmis malli siitä, millainen lehtihaastattelu kyseisessä lehdessä on tapana antaa. Kimmo Lehtosen mukaan (2004) klassisen musiikin taiteilijoista ei esimerkiksi ole ollut tapana esittää ”luuseritarinoita”. Toisin on suomalaisten iskelmämuusikoiden parissa, joiden kulttuurisen mallitarinan katu-uskottavuus vain lisääntyy itsetuhoisen renttuilun myötä (Aho 2003). Tiedostettujen tai tiedostamattomien sosiaalisten mallien mukaisesti muusikko pyrkii todennäköisesti toteuttamaan oman kulttuurigrensinä vallitsevia ideaaleja julkisessa kuvassaan.

Rondo-Classica on suomalainen, vuodesta 1963 ilmestynyt klassisen musiikin erikoislehti, joka ilmestyy kerran kuukaudessa. Lehden toiminta-alueena ovat ajankohtaisten taiteilijoiden henkilökuvat, musiikkiaiheiset artikkelit, kolumnit, cd-arviot ja opetukselle omistettut vakiopalstat. Lehden ydinalueena on klassinen musiikki, mutta se käsittelee myös aika ajoin esimerkiksi etnistä musiikkia ja musiikkiteatteria. (www.rondolehti.fi 2008.)

Aineistoni muodostuu vuonna 2007 ilmestyneistä muusikoiden kolmesta-toista lehtihaastattelusta sekä reportaasista, joka käsittelee naisen uutta roolia viulusoittajamarkkinoilla (ks. kirjallisuusluettelo). Lehtihaastattelujen muusikot esiintyvät myös kaikkien vuonna 2007 ilmestyneiden lehtien kansikuvissa. Reportaasin olen valinnut mukaan aineistoon, koska siinä käsitellään kulttuurin muutosta ja uudenlaisia arvoja. Tutkimusaineistossa esiintyi eniten laulajia (6) ja jousisoittajia (6). Muiden instrumenttiryhmien haastattelut jäivät yhteen: pianisti (1), kapellimestari (1), pianisti-kapellimestari (1) ja trumpetin soittaja (1). Naisten osuus lehtihaastatteluista oli 46 %. Vuosina 1974–1999 *Rondo-Classica* naisten osuus taiteilijahaastatteluista oli keskimäärin 15 % ja vuosina 2000–2006 se oli keskimäärin 26 % (Saarilampi 2007, 45). Naisten osuuden kasvu voi kertoa kulttuurissamme alkavasta muutoksesta mikäli nouseva tendenssi jää pysyväksi. Joka tapauksessa naisten osuus henkilöhaastatteluista vuonna 2007 oli huomattavasti suurempi kuin aiemmin.

Pääosan henkilöhaastatteluista on toimittanut lehden päätoimittaja Harri Kuusisaari. Lehtihaastatteluissa taiteilijan puhe on esitetty yleensä suorina lainauksina, jolloin taiteilijan voidaan katsoa olevan esittäjänä pääroolissa. Tekijyyksykysymys on kuitenkin komplisoidumpi. Kuka on tehnyt päätöksen, mitkä sanat sanotaan? Toimitus on käyttänyt valtaansa jo valitessaan haastateltavan, ja vaikka taiteilija pääasiallisesti tuottaa haastattelutilanteessa puheen sisällön, toimittaja voi jälkikäteen editoida ja kommentoida sitä. Näin toimittajalla on mahdollisuus vaikuttaa jutun lopulliseen sisältöön ja muotoon. Toimittaja voi joko puhua taiteilijan puolesta tai ehkä periaatteessa myös panna taiteilijalle omien tai lehden tarkoitusperien mukaisesti ”sanat suuhun”; taiteilijaa voidaan käyttää myös lehden myynnin edistämiseen. Tutkijan on hyvä tiedostaa tekstin tuottamiseen sisältyvät erilaiset roolit ja niihin sisältyvät mahdolliset taustaintressit, vaikka haastattelutekstiä analysoitaessa rooleja on mahdoton erotella, koska tutkijalla ei ole pääsyä tekstin syntytilanteeseen. Toisaalta roolierotteluun ei tarvitse takertua, kun julkaistu lehtihaastattelu ymmärretään sosiaalisena tekona, joka reflektoi ajassa ilmeneviä kulttuurisia käytäntöjä.

Lehtianalyyseissa tutkija ei vaikuta tutkittavan haastattelun syntyyn tai sisältöön. Haastattelun tekijä(t) ja haastateltava eivät ole myöskään olleet tietoisesti tuottamassa tutkimusaineistoa. Kulttuurin käytäntöjä tutkivassa tekstianalyyseissa tämäntyyppisiä aineistoja pidetään ideaaleina, koska ne ovat syntyneet ilman tutkijan vaikutusta. Näin päästään tarkastelemaan tutkijasta riippumattomasti tuotettua sosiaalista todellisuutta (Potter & Wetherell 1987, 162).

Analyysimetodi

Lehtihaastattelujen analyysissa siis olen käyttänyt metodisena apuvälineenä Harrén positiointikolmiota (positiot, tarinamallit ja sosiaaliset teot), jota soveltaen olen etsinyt lehtitekstistä positiointeja. Hyvä tapa lähteä analyysissa liikkeelle on tarkastella dominoivia, vallitsevia positiointeja ja sen jälkeen etsiä niille vastapositiointeja. Lehtihaastatteluissa positiot voivat siis olla keskenään ristiriitaisia. Siksi aineiston keräämisessä on tärkeää kiinnittää huomio siihen, että mahdollisimman erilaiset tarinalliset versiot ovat aineistossa edustettuina. Positioanalyysissa on tärkeää myös ottaa huomioon positiointien konteksti eli se, missä yhteydessä ja kenelle puhe on suunnattu. (Harré & Slocum 2003, 130.)

Seuraavassa esittelen aineistosta otetun esimerkin avulla positioinnin, jonka voidaan katsoa edustavan traditionaalista ajattelutapaa.

Nämä ovat trapetsitaiteilijoiden temppuja, joita ei tehdä missään jalkakäytävillä. Ne kohoavat taikuuteen ja shamanismiin, mikä on kaukana eltaantuneista salongeista. (*Rondo-Classica* 1/2007, 27.)

Tekstinkatkelmassa positioinnin jäljet johtavat antiikin aikaisiin ideaaleihin. Taiteilija on erityisyksilö, joka toimii maagisten, korkeampien voimien tulkkina. Vastakkainen näkemys löytyy seuraavasta tekstikatkelmasta:

Taiteen teossa ei ole mitään myyttistä. (*Rondo-Classica* 2/2007, 25.)

Tässä taiteen tekeminen on työtä siinä, missä jokin muukin työ. Taiteen tekijää ei koroteta enää norsunluutorniin, vaan hän on enemmän käytännön työläinen.

Tutkija ei ota positioanalyysissa kantaa siihen, mikä on oikea tai väärä positiointi. Sen sijaan tavoitteena on tuoda esille monesti itsestäänselvänä näytettyä ja näin kyseenalaistamattomia merkityksiä sisältävää sosiaalista todellisuutta. Kyse ei ole pelkästään aineiston sisällön kuvauksesta. Diskursiiviselle lähestymistavalle ominaisesti huomio kiinnittyy toiminnallisiin, sosiaalista voimaa omaaviin merkityksiin. Olen pyrkinyt positiointianalyysissa identifioimaan

- 1) mahdollisimman moniäänisiä positiointeja, jotka sisältävät erilaisia tarinallisia malleja,
- 2) itsen ja toisen positiointeja sekä
- 3) muutoksia aikaansaavia voimia. (Harré & Slocum 2003, 131.)

Muusikkouden positiointeja

Aiemmassa tutkimuksessani (Saarilampi 2007) löysin lehtiaineistosta (vuosilta 1974–2006) kaksitoista erilaista taiteilijuutta rakentavaa kulttuurista tarinamallia. Traditionaalisia malleja, joiden lähtökohdat johtivat antiikin, renessanssin ja romantiikan ajan ideaaleihin edustivat kristushahmo, luontomystikko, pro-

feetallinen näkijä, juhahahmo ja syrjäytetty kukkulan kuningas. Hegemoniaa murtavia vastatarinoita tai tradition pohjalle rakentuvia variaatiotarinoita olivat nuoren kapinallisen, modernin renessanssiruhinaan, globaaliin suunnannäyttäjän, postmodernin imagonrakentajan, muukalaisen, diivan ja löytöretkelijän tarinamallit. Vappu Lepistön (1991) kuvataiteilijoita kuvaavassa taiteilijatyypologiassa on osittain samanlaisia aineksia. Lepistö jakoi omassa tutkimuksessaan taiteilijat romanttista aikaa kuvaaviin malleihin (erakko, eläjä ja kristushahmo), modernia aikaa kuvaaviin malleihin (tuotesuunnittelija, taide-eläjä ja yhteisproduktio-taiteilija) sekä lisäksi myyteistä irtaantuviin malleihin (artisaani-, työläis- ja yrittäjätaiteilijat).

Aiemmin on siis todennettu yhtäläisyyksiä muusikoiden ja kuvataiteilijoihin sisältyvissä kulttuurissa kuvauksissa. Hyvin perinteinen edelleen käytössä oleva on kristushahmon malli, jossa taiteilija toteuttaa kutsumustaan, omistautuu taiteelleen ja lopuksi uhrautuu taiteen vuoksi. 1900-luvun lopussa uudeksi vallitsevaksi malliksi on kohonnut yrittäjän malli. Sen mukaan taiteilijalle on tärkeää rakentaa imagoaan markkinoille sopivaksi, tuotteistaa oma osaaminen ja tietoisesti markkinoida omaa osaamistaan. Myös vuotta 2007 edustavassa lehtiaineistossa on mukana sekä traditionaalisia malleja että yrityksiä päivittää vanhoja kertomusmalleja 2000-luvun ajankuvan mukaisiksi.

Vuoden 2007 taiteilijahaastatteluista olen löytänyt kuusi erilaista positiota, joilla rakennetaan muusikkoutta (ks. kaavio 1).

muusikon positiot	oikeudet, velvollisuudet
Shamaani	Mystiikkaan kääntyminen, ”henkien läsnäolon aistiminen”
Käsityöläinen	Työteliäisyys, demokraattisuus
Näyttelijä	Musiikillisista rooleista etsitään yhteyksiä inhimilliseen elämään
Luonnonlapsi	Leikkisyys, helppous, syntymälahjan jakaminen
Viihdyttävä	Kaikilla on hauskaa ja kivaa meininkiä
Aistillinen esiintyjä	Unelmien ”morsian” tai ”poikamies”

Kaavio 1. Vuoden 2007 lehtiaineistossa esiintyvät, muusikkoutta ilmentävät positiot sekä niihin liittyvät oikeudet ja velvollisuudet

Shamaani, käsityöläinen, luonnonlapsi ja aistillinen esiintyjä esiintyvät erilaisina variantteina myös vuoden 1974–2006 lehtiaineistossa (Saarilampi 2007). Täysin uusia positiointeja ovat sen sijaan näyttelijän ja viihdyttäjän positiot.

Positiointeihin sisältyvät arvot ja uskomukset

Kaikkiin kuuteen muusikkokuvaan rakentaviin positiointeihin sisältyy oikeuksia ja velvollisuuksia, jotka kuvastavat positiointeihin sisältyvää arvomaailmaa. Seuraavaksi esittelen tarkemmin positioiden rakentumista ja niihin sisältyviä oikeuksia ja velvollisuuksia.

Shamaani-positio rakentuu alkuperäisyydestä, ajattomuudesta sekä suomalaisen kulttuurin perinteestä. Positioon sisältyvissä tarinallisissa malleissa viitataan Väinämöiseen, runonlaulajiin, suomalaisuuteen, vakavahenkisyyteen, shaminismiin ja taikuuteen. Muusikko nousee tässä positiossa arjen yläpuolelle, hän on meedio, joka välittää taiteen pyhää sanomaa vuosituhanten takaa. Hän on tradition jatkaja jonkin suuremman palveluksessa.

Runonlaulajan pirtti, vanhat tarut, Tuonela, itkumotiivit – musiikki vie matkalle syvän muistin ja kulttuurin kerrostumiin. (*Rondo-Classica* 1/2007, 26.)

Kalevala kertoo, kuinka Väinämöisen soittoa tullaan kuuntelemaan kyyneleet silmissä. Tällaisella perinteen läheisyydellä on uskoakseni tekemistä sen kanssa, että meillä suomalaisilla on voimakas taipumus vastaanottaa taiteessa vahvoja elämyksiä sen sijaan että etsisimme konsertista anglosaksiseen tyyliin viihdykettä elämään. (*Rondo-Classica* 1/2007, 26.)

Musiikki ei ole koristetta vaan vakava syy elää. (*Rondo-Classica* 1/2007, 26.)

Mutta ne suunnat, joihin silloin edetään, tulevat muualta kuin lihallisesta maailmasta, joka on aina kompromissien täyttämää. (*Rondo-Classica* 1/2007, 27.)

Musiikin maaginen voima vie joka tapauksessa mennessään. (*Rondo-Classica* 12/2007, 24.)

Shamaani-positiossa taiteilija nähdään kutsumustehtävälleen omistautuneena ja sitä toteuttavana. Musiikin lähettiläänä toimiminen on vakavaa, ja se on elämän tarkoitus. Kyse on siis kutsumustaiteilijuuudesta, joka tuottaa taiteilijalle velvollisuuden toimia taiteen palveluksessa. Näkemyksessä länsimainen taidemusiikki yhdistyy mielenkiintoisella tavalla suomalaiseen kansanperinteeseen. Kumpikin perinne nähdään mystisen luonteensa vuoksi tavallisuuden yläpuolelle nousevaksi tärkeäksi kulttuuriseksi varannoksi. Shamaani-muusikko jatkaa työssään tätä perinnettä, kun ”henki johdattelee musiikkiin läpi materian vastuksen” (*Rondo-Classica* 1/2007, 23). Mystisen tradition välittämisessä tärkeässä roolissa toimivat myös oppaat, jotka voivat siirtää ikivanhaa muusikkotraditiota eteenpäin.

Kaikkia kolmea [nuoruutensa opettajia eli Ralf Gothónia, Eero Heinosta ja Einojuhani Rautavaaraa] Mustonen luonnehtii merkittäviksi musiikillisiksi ajattelijoiksi, joiden keskuudessa hän pystyi kokemaan henkien läsnäoloa. (*Rondo-Classica* 1/2007, 27.)

Vastakkaista ajattelua edustaa käsityöläisyyden positio. Henkien johdattamasta tietäjästä on tullut käytännön demokratian edustaja.

Taiteen teossa ei ole mitään myyttistä. – – Hardenberger suhtautuu hyvin käytännöllisesti uraansa ja työhönsä. – – Hän nauttii trumpetin soittoon liittyvästä käsityöläisyydestä. (*Rondo-Classica* 2/2007, 25.)

Monica Groop on nöyrä ja työteliäs muusikkomainen laulaja, mutta tarvittaessa hänestä löytyy myös glamouria. (*Rondo-Classica* 6/2007, 23.)

Käsityöläismusiikon positio rakentuu arvoista, jotka korostavat käytännön läheisyyttä. Taiteilijuuteen sisältyy veloitteena ajatus työteliäisyydestä ja nöyrästä asenteesta. Taiteilijan oikeutena tässä positiossa on toteuttaa itseään.

Näyttelijän positio löytyy edellä mainitujen positioiden välimaastosta. Muusikkous ei näyttäydy mystisenä asiana kuten shamaani-positiossa. Muusikkous ei kuitenkaan perustu myöskään puurtamiselle. Tässä positiossa korostuu taitteen tulkkina toimiminen.

Pianon näyttelijä haluaa rooliensa sisään. (*Rondo-Classica* 11/2007, 27.)

Hän vertaa itseään näyttelijään ja etsii musiikillista rooleistaan yhteyksiä inhimilliseen elämään. (*Rondo-Classica* 11/2007, 27.)

Koen olevani muusikkona ikään kuin näyttelijä teatterissa. Minun on sisäistettävä ja elettävä rooli, esitettävä säveltäjän maailmasta oma tulkintani. (*Rondo-Classica* 11/2007, 29.)

Muusikon velvollisuutena on pyrkimys toimia inhimillisten asioiden tulkkina, eläytyä erilaisiin säveltäjän viitoittamiin rooleihin.

Luonnonlapsen positioissa korostuu lahjakkuus, jonka muusikko on saanut erityisenä syntymälahjana. Näissä kuvauksissa muusikko esiintyy spontaanina, iloisena, uteliaana ja haasteita pelkäämättömänä. Hän ei välitä ympäristön kahlitsevista säännöistä vaan toteuttaa taiteessa itseään.

Niin, ne korkeat sävelet vain ovat minulla. Eivät ne tule tekemällä eivätkä vaadi mitään rituaaleja. Varmaan luontoäidillä oli hyvä päivä, kun synnyin. (*Rondo-Classica* 9/2007, 21.)

Huumorintajun lisäksi kaksosilla riittää äänen taituruutta, uteliasta mieltä ja uskallusta heittäytyä haasteisiin. (*Rondo-Classica* 7/2007, 19.)

Luonnonlapsen positio tuo mukanaan oikeuden irtisanoutua tavanomaisesta ”tylsästä” elämänmenosta. Taiteilija saa olla vapaa ja boheemi, ilman turhia maallisia huolia.

Samoja iloisuuteen sisältyviä aineksia on viihdyttäjän positioissa. Tässä näkemyksessä korostuu muusikon tärkeänä velvollisuutena kuulijoitten hauskut-taminen. Positio kuvastaa aikamme uusia aineksia muusikoiden pohtiessa, että heidän tulee miettiä konsepti, joka miellyttää kuulijoita uusin keinoin. Ideana on tuoda klassisen musiikin konsertteihin huumoria ja iloisuutta. Muusikot juontavat omat konserttinsa keveillä jutuilla. Musiikillinen taito on yhdistetty letkeään sanailuun.

Me yritämme tehdä hyvin ja pärjätä laadulla. Silti meidän konserteissamme joku voisi suurenuslasilla katsoa, että tuo ääni ei syttynyt ihan yhtä aikaa – mutta me kompensoimme sitä sillä, että on meininkiä ja kivaa lavalla. Ja sellainen lähestyminen on kelvannut yleisöllekin. (*Rondo-Classica* 8/2007, 19.)

Klassinen musiikki ei siis ole enää vakavaa musiikkia, konserteissa saa myös nauraa. Tässä uutta luotaavassa positioissa muusikot etsivät musiikilleen myös uudenlaisia yhteyksiä. Näin halutaan tietoisesti vastustaa marginaalista positiota ja muuttaa käsitystä esimerkiksi kamarimusiikista esoteerisena hiljaisten ja pienten salien taiteena.

Menemme Helsingin Juhlaviikoilla esiintymään Huvilatelttaan UMO:n lämppäriksi. Kerkko Koskinen on säveltänyt UMO:lle uuden biisin, ja hän pyysi meitä soittamaan Prokofjeviä ja Bartokia. Jos ajattelisimme, että tämä nyt on vaan tällaista marginaalimusiikkia, niin emme me lähtisi esiintymään Huvilatelttaan. Ehkä kamarimusiikissa on joskus jämähdetty soittamaan tietynlaisiin paikkoihin, ja musiikkiin suhtaudutaan kuin se olisi jotain salatiedettä, Pensola kritisoi. (*Rondo-Classica* 8/2007, 22.)

Aistillisen esiintyjän positio tuo sekini esiin kulttuurin muutoksen. Se esittelee muusikon seksikkään ulkomuodon myötä massoista erottautuvana kulutustuotteena ja tavaramerkkinä. Tarkastelun kohteena olevassa aineistossa aistillisen esiintyjän positiossa on aina nainen. Tässä visuaalisuutta korostavassa positiossa ovat läsnä kaupalliset arvot ja kova kilpailu. Kutsumusta toteuttavat pyyteettömät lähtökohdat on jätetty taka-alalle, kun muusikon tehtävänä on tuottaa maksimaalisia voittoja.

Anne Sophie Mutter on tehnyt tavaramerkin olkaimettomasta iltapuvuistaan, ja Viktoria Mullova on nahka-asuissaan vienyt dominoivan diivaimagon astetta pidemmälle. Jotkut viulistit ovat sitoutuneet tietoisesti mannekiinin roolin, kuten Anne Kleinin tuotteita kampanjoinut Anne Akiko Meyers tai Laura Biagiottin vaatteissa yksinoikeudella esiintyvä Natasha Korsakova. (*Rondo-Classica* 5/2007, 36.)

Visuaalisen viestinnän otteet kovenevat viulistien ohjelmiston keventyessä. Vanessa Mae ei enää halua leimautua ”viulun Lolitaksi”, ja hänen profiilissaan painaa nykyisen enemmän menestys, josta kertoo pääsy *Sunday Timesin* vuoden 2006 rikkaimpien englantilaisten listalle 46 miljoonan vuosituloilla. (*Rondo-Classica* 5/2007, 36.)

Alastomuudella voi yhä raivata tietä klassisessa musiikissa: kanadalainen Lara St. John (s. 1971) verhoutui Bach-levynsä kannessa pelkkään viuluunsa. (*Rondo-Classica* 5/2007, 37.)

Mielikuvamarkkinointi on tässä positiossa tärkeää. Yleisön halut ohjaavat kulutusta, ja näin solistit myydään yleisön unelmien kohteina ilman puolisoita. Luodaan mielikuvaa, että esitelty muusikko voisi olla yleisön haaveissa mahdollinen unelmien ”morsian” tai ”poikamies”.

Niin nais- kuin miessolistit markkinoidaan klassisessa musiikissa edelleen mieluiten ilman perhettä ja kumppaneita. (*Rondo-Classica* 5/2007, 35.)

Aistillisen esiintyjän positioita esittelevässä reportaasissa tuodaan esille moraalijärjestys, joka johtaa pohtimaan kriittisesti positioon liittyviä sudenkuoppia. Ulkonäköön perustuva kilpailu- ja kulutuskulttuuri ihannoii kauneutta ja nuoruutta. Tällöin vaarana on, että nuoret tähdet kierrätetään nopeassa tahdissa tähteiksi. Samoin vallitsevaan kauneuskäsitykseen ja nuoruuteen liittyvät samaistumiskohteet voivat aiheuttaa muusikoille kovenevan kilpailun kautta uudenlaisia psyykkisiä paineita.

Nuoret naisviulistit ovat merkittäviä roolimalleja vielä nuoremmille naissoittajille, ja ulkonäköön liittyvän markkinoinnin korostuessa siihen liittyvät ongelmat – stressi, ahdistus, syömishäiriöt – voivat lisääntyä. (*Rondo-Classica* 5/2007, 37.)

Sukupuolvirasismista näyttääkin olevan kehittymässä sukupuolisyrintää suurempi ongelma, joka riistää yleisöltä tilaisuuden nauttia kypsien muusikoiden kokemuksen ja elämäniänsäuden hiomasta taiteesta. (*Rondo-Classica* 5/2007, 35.)

Aistillisen esiintyjän positio tulee esille myös kahdessa muussa lehtiartikkelissa siten, että taiteilijat yrittävät vastustaa heille tarjottua tuotteistetun muusikon positiota. Näin muusikot pyrkivät tietoisesti luomaan julkista kuvaansa eri suuntaan eivätkä suostu tarjolla olevaan 2000-luvun modernin muusikon positioon. Näissä kuvauksissa muusikot eivät siis halua toimia markkinoiden ehdoilla vaan he kulkevat omaa polkuaan. Muusikkous merkitsee tällöin vanhoihin perinteisiin palaamista, eli markkinoiden sijaan korostetaan uskollisuutta omalle äänelle, omalle kutsumukselle ja tätä myötä taiteelle.

Markkinamiehet näkisivät varmasti Cecilia Bartolin tekemässä jotain myyvämpää kuin taistelemassa Salierin, Paisiellon, Cimarosan tai muiden unohdettujen säveltäjien puolesta, mutta diiva kulkee omaa tietään. (*Rondo-Classica* 3/2007, 34.)

Nuorten naisviulistien kesken käy kova kilpa, jossa aseina ovat myös mannekiinin asennot ja crossover-tempaukset. Lisa Batisahveli ei halua mennä mukaan tähän peliin, vaan antaa aikaa oman äänen etsimiselle. (*Rondo-Classica* 5/2007, 28.)

Johtopäätökset – muusikkoustarinoiden sosiaalinen voima

Vuonna 2007 Suomessa käytiin kiihkeää arvokeskustelua, voisi puhua jopa kulttuurisista taisteluista. Julkista keskustelua herätti alkukevästä kulttuuriviennin ohjelma, jonka yhteydessä menestyneimpinä kulttuurivientituotteena esiteltiin Duudsonit (Luukka 2007). He olivat tulleet kansainvälisestäkin tunnetuksi huumista tempuistaan, kuten istumisesta muurahaispesässä ilman housuja. Tämä ilmeisesti lietsoi kesän aikana liekkeihin leimahtunutta *Helsingin Sanomien* yleisönosastokeskustelua siitä, onko jokin tietty kulttuurin laji parempaa kuin toinen. Samaan aikaan yliopistomaailmassa viriteltiin innovaatioyliopistohanketta, jonka saamaa huippustatusta (ja huippurahoitusta) ennen konkreettisia näyttöjä kritisoitiin kovaan ääneen. Päärooleissa, vastapareina näissä julkisissa keskusteluissa olivat traditiot, sivistys ja pysyvyys vs. kansainvälisyys, tuottavuus ja viihteellisyys.

Jako sivistyksen ja viihteellisuuden välillä on läsnä myös klassisen musiikin erikoislehden vuoden 2007 positioinneissa, jossa shamaanin, käsityöläisen, näyttelijän ja luonnonlapsen positioissa korostetaan henkisyttä, kutsumusta ja traditiota kun taas viihdyttäjän ja aistillisen esiintyjän positiot arvoissa voidaan nähdä taiteen tekemiseen liittyviä uudenlaisia arvoja, kuten viihteellisuuden ja tuottavuuden. Lehtihaastattelujen positiot kertovat jotain siitä, millaisia kulttuurisiin ihanteisiin nojautuvia muusikkouskuvauksia meidän aikanamme voi esittää.

Olen edellä lukenut vuoden 2007 muusikoiden lehtihaastatteluita kulttuurisina tarinoina ja positioiteina, jotka edellyttävät lehden lukijan tulkintaa ja haastavat hänet jäsentämään sosiaalista todellisuutta. Positointiteoria soveltuu

mielestäni hyvin kielellisesti orientoituneisiin sosiaalisten ilmiöiden tarkasteleluun, koska siinä ollaan kiinnostuneita dynaamisista asemoinneista (Hararé & van Lengenrove 1999). Positiot ovat alati liikkeessä ja alttiina muutoksille. Muuttuvien positioiden avulla voidaan jäsentää nimenomaan nykyaikaa, jota leimaavat moniarvoisuus ja muutokset. Näin ajankohtaiset vallitsevat positiot saadaan analyysissa esille. Tutkija voi tällä tavoin tuoda näkyväksi usein kyseenalaistamatonta sosiaalista todellisuutta. Tutkija voi käyttää positioita tarvittaessa myös intervention välineenä ja pyrkiä tutkimuksen keinoin yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen.

Kirjallisuus

Tutkimusaineisto

- Ei vain lihallisesta maailmasta. Olli Mustonen / Matti Tuomisto, *Rondo-Classica* 1/2007, 23–27.
- Håkan I vie trumpetin uuteen aikaan. Håkan Hardenberg / Janne Koskinen, *Rondo-Classica* 2/2007, 22–25.
- Santa Cecilia sytyttää barokin taian. Cecilia Bartoli / Harri Kuusisaari, *Rondo-Classica* 3/2007, 30–34.
- Ytimessä säveltäjät ja heidän musiikkinsa. Jukka-Pekka Saraste / Matti Tuomisto, *Rondo-Classica* 4/2007, 26–29.
- Batiashvili yhdistää voiman ja kauneuden. Lisa Batiashvili / Harri Kuusisaari, *Rondo-Classica* 5/2007, 28–31.
- Naiset valloittavat viulusoiton. Antti Häyrynen, *Rondo-Classica* 5/2007, 32–39.
- Monica Groop alistaa äänen sisällölle. Monica Groop / Harri Kuusisaari, *Rondo-Classica* 6/2007, 22–25.
- Tupla-annos huumoria ja energiaa. Piia ja Anu Komsu / Harri Kuusisaari, *Rondo-Classica* 7/2007, 18–22.
- Meta4 heittäytyy musiikin vietäväksi. Tomas Djupsjöbacka, Antti Kilpeläinen, Minna Pensola, Antti Tikkanen / Saga Wiklund, *Rondo-Classica* 8/2007, 18–23.
- Korkeat äänet eivät tule tekemällä. Juan Diego Flórez / Harri Kuusisaari, *Rondo-Classica* 9/2007, 20–23.
- Hyvä soitto syntyy vapaudesta. Pietari Inkinen / Harri Kuusisaari, 10/2007, 22–25.
- Pianon näyttelijä haluaa roolinsa sisään. Henri Sigfridsson / Harri Kuusisaari, *Rondo-Classica* 11/2007, 27–29.
- Riivatun miehen turva on musiikissa. Juha Uusitalo / Harri Kuusisaari, *Rondo-Classica* 12/2007, 22–25.

Tutkimuskirjallisuus

- Aho, Marko 2003. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Sähköinen väitöskirja. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 199. Tampere. Tampereen yliopisto.
- Ahonen, Laura 2007. *Mediated music makers. Constructing author images in popular music*. Finnish Society for Ethnomusicology 16.
- Bruner, Jerome 1990. *Acts of Meaning*. Cambridge: Harvard University Press.

- Davies, Bronwyn & Harré, Rom 2001 [1990]. Positioning. The Discursive Production of Selves. Teoksessa *Discourse Theory and Practice*. Toim. Margaret Wetherell, Stephanie Taylor & Simeon J. Yates. London: Sage. 261–271.
- Harré, Rom & Secord, P. F. 1972. *The Explanation of Social Behaviour*. Oxford: Basil Blackwell.
- Harré, Rom 1993. *Social Being*. Second Edition. Oxford: Basil Blackwell.
- Harré, Rom & Gillet, Grant 1994. *The Discursive Mind*. London: Sage.
- Harré, Rom & van Langenhove, Luk 1999a. The Dynamics of Social Episodes. Teoksessa *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Toim. Rom Harré, & Luk van Langenhove. Oxford: Basil Blackwell. 1–13.
- Harré, Rom & van Langenhove, Luk 1999b. Introducing Positioning Theory. Teoksessa *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Toim. Rom Harré & Luk van Langenhove. Oxford: Basil Blackwell. 14–31.
- Harré, Rom & Moghaddam, Fathali 2003. Introduction: The Self and Others in Traditional Psychology and in Positioning Theory. Teoksessa *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. Toim. Rom Harré & Fathali Moghaddam. London: Praeger. 1–11.
- Harré, Rom & Slocum, Nikki 2003. Disputes as Complex Social Events: On the Uses of Positioning Theory. Teoksessa *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. Toim. Rom Harré & Fathali Moghaddam. London: Praeger. 123–136.
- Järviluoma, Helmi 1997. *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatöörimusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Acta Universitatis Tamperensis 555. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Langenhove, Luk van & Harré, Rom 1999. Introducing Positioning Theory. Teoksessa *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Toim. Rom Harré & Luk van Langenhove. Oxford: Basil Blackwell. 14–21.
- Lehtonen, Kimmo 2004. *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan*. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja B: 73. Turku: Turun yliopisto.
- Leppänen, Taru 2000. *Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995*. Turku: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 6.
- Luukka, Teemu 2007. Työryhmä esittää kulttuuriviennille kymmeniä miljoonia lisää tukea. *Helsingin Sanomat* 2.3.
- Mantere, Markus 2006. *Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen seuran julkaisuja 12.
- Moghaddam, Fathali 1999. Reflexive Positioning: Culture and Private Discourse. Teoksessa *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Toim. Rom Harré & Luk van Langenhove. Oxford: Basil Blackwell. 74–86.
- Moghaddam, Fathali & Hanley, Elizabeth & Harré, Rom 2003. Sustaining Intergroup Harmony: An Analysis of the Kissinger Papers Through Positioning Theory. Teoksessa *The Self and Others. Positioning Individuals and Groups in Personal, Political, and Cultural Contexts*. Toim. Rom Harré & Fathali Moghaddam. London: Praeger. 137–156.
- Moisala, Pirkko 2006. Musiikki säveltäjänrouden kontekstissa. Kaija Saariahon musiikin kokemuksen herättämiä pohdintoja. Teoksessa *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: SKS, 312–334.
- Mönkkönen, Kaarina 2002. *Dialogisuus kommunikaationa ja suhteena. Vastaamisen, valan ja vastuun merkitys sosiaalialan asiakastyön vuorovaikutuksessa*. Kuopion yliopiston julkaisuja E. Yhteiskuntatieteet 94. Kuopio: Kuopion yliopisto.
- Potter, Jonathan & Wetherell, Margaret 1987. *Discourse and Social Psychology. Beyond Attitudes and Behaviour*. London: Sage.

- Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2006. Kun tunteista tuli brändi – Idols-kilpailu ja populaarimusiikin affektimaailma. Teoksessa *Kasvattajan brändikirja*. Toim. Hanna Lehtimäki ja Juha Suoranta. Helsinki: Finn Lectura. 174–187.
- Richardson, John 2006. Kaksiääninen diskurssi ja ruumiilliset nautinnot 2000-luvun suomalaisessa rock-musiikissa: esimerkkinä Maija Vilkkumaa. *Musiikki* 4: 3–40.
- Rondo-Classica (2007) <www.rondolehti.fi/fi/mediatiedot> luettu 1.7.2008
- Saarilampi, Marja-Liisa 2007. Meediotaiteilijasta mediataitajaksi. *Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Studia Musica 31. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Sabat, Steven & Harré, Rom 1999. Positioning and the Recovery of Social Identity. Teoksessa *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*. Toim. Rom Harré & Luk van Langenhove. Oxford: Basil Blackwell. 87–101.
- Tiainen, Milla 2005. Säveltäjän sijainnit. *Taiteilija, musiikki ja historiallinen kesto Paavo Heinisen ja Einojuhani Rautavaaran teksteissä*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 82. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vehviläinen, Anu 2008. *Heittäytyä. Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. EST-julkaisusarja. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Wetherell, Margaret 2001b. Minds, selves and sense-making. Editor's Introduction. Teoksessa *Discourse Theory and Practice*. Toim. Margaret Wetherell, Stephanie Taylor & Simeon J. Yates. London: Sage. 186–197.
- Ylijoki, Oili-Helena 2001. Rom Harré. Toimijuus, kieli ja moraalit. Teoksessa *Sosiaalipsykologian suunnannäyttäjät*. Toim. Vilma Hänninen, Jukka Partanen & Oili-Helena Ylijoki. Tampere: Vastapaino. 225–251.

MuT, FM Marja-Liisa Saarilampi (Marja-Liisa.Saarilampi@minedu.fi) työskentelee Opetusministeriössä Korkeakoulujen arviointineuvostossa yliopistosektorista vastaavana suunnittelijana. Lisäksi hän toimii tuntiopettajana Sibelius-Akatemian tohtorikoulutuksessa.

Constructing musicianship in a music journal

The article investigates subject positions sketched from thirteen journal interviews with musical artists. The focus is on the social versions of musicianship, not on musicians as private persons. The interviews are published in the Finnish musical journal *Rondo-Classica*.

The theoretical viewpoint and methodology of the article are based on discursive psychology, and more specifically on the positioning theory (Harré and Langenhove 1999). The data is analysed by using the positioning triad by Harré. As a result six positions with different moral orders and social values can be pointed up. They are shaman, handcrafter, actor, nature child, entertainer and consumerist performer. These positions demonstrate today's ways of being a musician.

Oivaltavan kohtaamisen tila – näkökohtia tieteen ja taiteen vuorovaikutukseen

Kari Kurkela

Johdanto

Taide ja tiede moderneina, yhteisöllisesti määräytyvinä toimintatapoina ovat eriytyneet toisistaan. Kuitenkin niiden psykologiset ja historialliset lähtökohdat ovat nähdäkseni samat: molemmat merkityksellistävät elämää ja maailma ja jakavat näin saavutettua ymmärrystä.¹ Vaikka tieteelliset ja taiteelliset pyrkimykset ovat toimintatavoiltaan eriytyneitä, ne nähdäkseni täydentävät toisiaan, ja vuorovaikutus niiden kesken voi siksi olla hedelmällistä ellei peräti välttämätöntä. Tarkastelen tätä ajatusta kirjoituksessani.

Vanhat käsitteelliset rajat kaatuilevat ympäri postmodernia maailmaa. Sellaisetkin aiemmin pysyviltä vaikuttaneet ilmiöt kuin taide ja tiede tuntuvat olevan monenlaisten muutosten tilassa. Tilanne on siis potentiaalisesti luova. Luovuuteen olennaisesti kuuluva dekonstruktio voi muuttua myös destruktiivisuudeksi. Jos se saa yliotteen, jotain arvokasta voi tuhoutua. Itsereflektio uskoakseni voi tukea rakentavaa kehitystä.

Haluni kirjoittaa tieteellisen ja taiteellisen lähestymistavan suhteesta nousee myös yleisemmästä kiinnostuksestani yksilön ja ryhmän tapaan vastata luovalla tavalla elämän merkityksellistämisen haasteeseen. Tätä periaatteellisempaakin puolta voi tarkastella taiteen ja tieteen välisten suhteiden kautta, sillä pohdittava asia konkretisoituu ehkä selvimmin juuri tieteen ja taiteen yhteisissä ja erottavissa piirteissä.

Tieteellisen orientaation joitain piirteitä tarkastelen kohta tarkemmin; kommentoin eräitä yleisiä tieteestä esitettyjä näkemyksiä ja tarkastelen myös tutkimus-sanan joitain käyttöyhteyksiä. Taiteelliseen toimintaan liittyvää ”laajakaistaista” orientaatiota olen tarkastellut edellisessä *Musiikki*-lehdessä (Kurkela 2008a). Tuo kirjoitus muodostaa keskeisen lähtökohdan tälle artikkelille. Siinä esittämiäni ajatuksia kertaan lyhyesti tuonnempana.

Kirjoitukseni loppuosassa pohdin tieteellisen orientaation ja taiteelliseen asennoitumisen välistä suhdetta. Selvennän ajatusta, miksi näen nämä kaksi lähestymistapaa toisiaan täydentävinä inhimillisen orientoitumisen muotoina. Aiheestani avautuu siis kaksi tarkastelun suuntaa, toinen (periaatteellinen) ihmi-

¹ Tämä on tietenkin vahva ennako-oletus ja vaatisi oman käsittelyn. Tähän siinä ei kuitenkaan ole mahdollisuutta. Olen käsitellyt asiaa hieman toisaalla, ks. Kurkela 1997 ja lyhyesti myös Kurkela 2008a, 26.

seen ylipäättään, toinen (käytännöllisempi) tieteeseen ja taiteeseen ja edelleen tiede- ja taideyliopistojen toimintaan. Tämä fokuksen jakaminen voidaan kokea kirjoitustani hajottavana puutteena. Kuitenkin tiede, taide ja koulutus ovat nekin ihmisen toimintaa, ja niitä koskevat samat haasteet ja mahdollisuudet kuin ihmisen toimintaa ylipäättään. Siksi pyrin tarkastelemaan periaatteellisempia ja käytännöllisempiä puolia samassa kuvassa. Mitä tulee erityisesti taideyliopistojen toimintaan, en nojaudu kirjoituksessani neologismiin ”taiteellinen tutkimus”, koska sen implisiittinen ja eksplisiittinen määrittely tuntuu olevan vielä kesken; joissain yhteyksissä ”tutkimuksellinen taide” (tutkiva taide) saattaisi olla osuva termi. Tarkastelen tiedettä ja taidetta niin kuin ne ilmenevät valtatraditioina ja alleviivaan molempien sosiaalista luonnetta.

Tutkimuksellinen asenne ja tieteellinen orientaatio

Tieteellistä orientaatiota inhimillisenä pyrkimyksenä voisi ehkä kutsua myös *tutkimukselliseksi asenteeksi*. Kuitenkin, jos panemme yhtäläisyysmerkit tieteellisen ja tutkimuksellisen väliin, luodaan hämmennystä herättävä tilanne, sillä lähes kaikkea inhimillistä toimintaa voidaan jossain mielessä kutsua tutkimukseksi, mikä taas ei pidä paikkansa tieteellisen toiminnan suhteen. Asemalla voin aikatauluja tutkimalla yrittää selvittää, kuinka pääsisin Tampereelle. Kaupassa on ehkä syytä tutkia, ostaisinko tuon tölkin vai tämän. Kun vauva työntää lelun suuhunsa, hän tutkii lelun olemusta. Itse asiassa jo primitiivisin oman olemassaolon kokemus on tutkimuksen tulosta: aivot luotaavat elimistön viskeraalista tilaa ja suhteuttavat saatua tietoa ulkomaailmasta hankittuun aisti-informaatioon sekä muodostavat tältä perustalta tulkintoja ja toimintasuosituksia. Samalla tuotetaan primaarin olemassaolon kokemus. (Panksepp 1998,; Damasio 1999/2000; Solms & Turnbull 2002.) Elämä on laajakaistaista tutkimista – pyrkimystä monin tavoin ymmärrykseen. Tutkimuksellinen asenne on yksi keskeinen elossa pysymisen keino. Ihmislajin menestyksen perusta saattaakin olla juuri siinä, että sille on kehittynyt poikkeuksellisen hyvä kyky tutkia sekä leikkiä näin saadulla materiaalilla projisoimalla sitä mielessään tulevaisuuteen.²

Asioiden tutkimuksellinen hahmottaminen johtaa merkityksellistämiseen – todellisuuden haltuunottoon (joka voi tosin olla harhainenkin, jos esimerkiksi tutkimuksellinen asenne on riittävän paranoidinen). Siihen liittyy usein myös halu löytää tunnistettuihin ja tunnustettuihin haasteisiin toimivia ratkaisumalleja. Tutkimuksellinen asenne tavoittelee siis näkemystä asioiden luonteesta ja usein myös oivallusta siitä, mitä pitäisi tehdä halutun tavoitteen saavuttamiseksi (esimerkiksi aikataulujen tutkiminen voi johtaa Tampereelle menemistä koskeviin

² Tähän viitataan mm. termillä ”refleksiivinen tietoisuus” (Damasio 1999/2000). Oleellisia tämän toiminnan kannalta ovat assosiativista toimintaa mahdollistavat alueet, kuten vasemman aivopuoliskon posteriorinen aivokuori sekä prefrontaalinen aivokuori, joka selvimmin erottaa ihmisen aivot esimerkiksi simpanssin aivoista.

toimintasuosituksiin). Jo unet ja vaikkapa maailman synnystä kertovat tarinat ja myytit sekä monet muut selittävät mallit kuten oma identiteetti (omaa itseä koskeva narratiivi) kertovat ihmisen intensiivisestä tutkimuksellisesta asenteesta.

Tutkimuksellinen asenne on ihmisyhteisössä kehittynyt spesifiksi yhteisölliseksi aktiviteetiksi, jota kutsutaan tieteelliseksi tutkimukseksi. Tutkimuksellisuus ylipäätään on silloin terävöitynyt eksplikoiduiksi tavoitteiksi, systematisoiduiksi toimintatavoiksi ja niitä koskeviksi laatukriteereiksi. Tavoitteena on ollut löytää mahdollisimman perustellut, luotettaviksi ja toimiviksi osoittautuneet ja yhteisesti hyväksyttävät tavat³ tuottaa merkityksellistynyttä todellisuutta. Samoin keskeistä on ollut huolehtia siitä, että näin saavutetut näkemykset ovat mahdollisimman yksiselitteisesti välitettävissä toisille. Tällä tavalla pitkälle erikoistunutta tutkimuksellista asennetta kutsun tieteelliseksi orientaatioksi. Yleinen tutkimuksellinen asenne voi sisältää hyvinkin laajakaistaista vuorovaikutusta tavalla, joka ei ole mahdollista tieteelliselle orientaatiolle.

Tietynlainen erikoistuminen tuottaa myös tietynlaisia ongelmia. Tieteellistä asennetta edustavaan tutkimusasetelmaan liittyy metodisesti sisäänrakennettuna todellisuuden joidenkin puolien poissulkeminen, mikä voi estää joidenkin mahdollisten tosiasioiden kohtaamisen. Tieteellinen tutkimus ja kehitystyö voivat tällöin johtaa esimerkiksi luontoa, yhteisöjä ja yksilöitä koskettaviin ongelmiin. Toisaalta tieteellinen orientaatio ei läheskään aina ole ”puhtaasti” kapeakaistaista vuorovaikutusta. Tieteellistä keksimistä edeltää usein laajakaistainen, osin tiedostamaton vuorovaikutus tutkittavan todellisuuden kanssa. Tieteellinen argumentointi voi myös turvautua laajakaistaiseen vaikuttamiseen.⁴ Enenevässä määrin tieteellistä asennetta yritetään integroida myös laajakaistaiseen todellisuuden kohtamiseen. Palaan tähän hyvin kiinnostavaan aiheeseen tuonnempana.

Tutkimuksellisesta asenteesta tulee tieteellinen orientaatio, kun toiminta täyttää tieteelliselle työlle yhteisöllisesti asetetut kriteerit. Tämä tekee tieteestä ja tieteellisestä asenteesta sosiaalisesti määräytyviä. Voidaan siis puhua myös tutkimuksesta, joka ei täytä tieteellisyyden kriteerejä.⁵ Tieteellisyyden sosiaaliset kriteerit eivät ole mitenkään yksiselitteiset. On käyty ajoittain kiihkeääkin keskustelua siitä, mitä kaikkea voitaisiin lukea tieteen piiriin. Uusi joutuu viimeistään silloin muotoilemaan käsityksenä esimerkiksi ontologiastaan ja epis-

³ Tieteenteon yhteisöllisyys ja tietty konservatiivisuus tulee esiin myös Suomen yliopistolainsäädännössä: ”- - yliopistojen tehtävänä on huolehtia siitä, että niiden tieteellisessä toiminnassa noudatetaan *tiedeyhteisön sisäisiä ja vakiintuneita* tutkimuseettisiä periaatteita ja hyvää tieteellistä käytäntöä.” Opetusministeriö 2008, 9, kurs. lisätty. (Tieteellisen työn eettinen tarkastelu on osa hyvää tieteellistä käytäntöä; ks. mts. 49.)

⁴ Kauan on tiedostettu esimerkiksi hermeneuttiseen tulkintaan liittyvä retorinen elementti, jolla tulkinnan vastaanottajaan pyritään vaikuttamaan siten, että hän voisi tavoittaa ja hyväksyä esiin tulkitun aspektin.

⁵ Myös englannin kielessä on tietty ero termeillä *science* ja *research*. Ilmeisesti selvyuden vuoksi englanninkielisessä keskustelussa käytetään myös termiä *human sciences*.

temologiastaan, totuuskäsityksestään, päämäärästään, metodologiastaan ja esimerkiksi yksilön roolista tutkimusprosessin osatekijänä.

Tiedeyhteisön sisäinen argumentaatio toteuttaa parhaimmillaan Habermasin kuvaamaa ideaalista diskursiivista etiikkaa ja kommunikatiivista rationaalisuutta. Mutta siihen voi vaikuttaa myös ihmisen pyrkimys saada valtaan ja muihin vastaaviin tekijöihin liittyviä etuja.⁶ Valta kertoo, millainen todellisuus ”on”, on ehkä suurinta valtaa. Palaan näihin kysymyksiin kohta.

Tarkastelen seuraavaksi eräitä ymmärtääkseni suhteellisen yleisesti hyväksytyjä näkemyksiä, jotka koskevat tieteellistä orientaatiota. On huomattava, että esiteltävät ”paternaaliset” vaatimukset ovat – ehkä jo asian luonteen vuoksi – olemukseltaan idealistisia, ja niiden täydellinen ja kaikenpuolinen toteutuminen käytännön työssä vaihtelee. Tarkasteltavat periaatteet ovat tietenkin yleisesti tutkijoiden tiedossa, mutta silti koen tärkeäksi nostaa niitä tässä esiin joiltain osin – jos ei muuten niin siksi, että lukijalle tarjoutuisi eksplisiittinen mahdollisuus olla kanssani eri mieltä siitä, mikä on keskeistä tieteellisessä tutkimuksessa. Sitten tarkastelen muutamaa tutkimus-sanan käsitteellistä rajausyritystä tilanteissa, joissa tieteellistä asennetta pyritään sovittamaan käytännöllisiin yhteisöllisiin (kuten tiede- ja yliopistopoliittisiin ja ekonomisiin) reunaehtoihin.

Tieteenfilosofia tieteellisen orientaation suunnannäyttäjänä

Tieteellisen orientaation sosiaalinen määrittäminen

Tieteenfilosofian tehtävä on miettiä tieteellisen tutkimuksen luonnetta ja haasteita. Habermasilaisen käsityksen mukaan (ks. esim. Habermas 1987) neuvottelu tapahtuu ideaalitapauksessa häiriöttömässä sosiaalisessa viitekehityksessä, suojassa erilaisten intressiryhmien painostukselta. Vapaa yhteinen argumentaatio, johon ei liittyisi mitään taustaintressejä, ei kuitenkaan ole itsestäänselvyys edes tieteenfilosofiassa. Toimintaa, neuvottelua ja päätöksentekoa saattavat ohjata kyseenalaistamattomat, yksilöllisen tai yhteisöllisen tietoisuuden ulkopuolelle jäävät tekijät. Habermasilaisittain ajatellen emansipatorinen tiedonintressi pyrkii paljastamaan tällaisia häiritseviä tekijöitä. On myös esitetty, että keskustelu, johon ei sisältyisi argumentaatiota ohjaavia intressejä, ei edes periaatteessa ole mahdollinen (niin kuin Habermas ehkä pohjimmiltaan toivoo). Esimerkiksi Foucault’n mukaan valtasuhteista vapaa neuvottelu ei ole reaali maailmassa mahdollinen, ja siksi kontekstuaalisten valtasuhteiden jatkuva paljastaminen on keskeistä. (Ks. esim. Foucault 1976; Flyvbjerg 1998.)

Niiniluoto (1980, 15) kirjoittaa: ”»Tiede» ei ole puhtaasti deskriptiivinen, kuvaileva termi, vaan siihen sisältyy normatiivinen komponentti: »epätieteellisyys» ei tarkoita vain »ei-tieteellisyttä», tieteen ulkopuolella olevaa, vaan myös tieteellisen tutkimuksen pelisääntöjen vastaista. – – tieteenfilosofit ovatkin pyrki-

⁶ Tästä on kirjoitettu paljon. Ks. esim. Habermas (1987; 1993) Foucault (1976). Ks. myös alaviite 10.

neet paitsi kuvailemaan tieteen tosiasiallista harjoitusta myös ottamaan kantaa siihen, millaista tieteellisen tutkimuksen *pitäisi* olla.” Esitetyistä varauksista huolimatta ”tieteellisen tutkimuksen pelisäännöt” ilmaisuna voi nähdäkseni viitata parhaimmillaan habermasilaisen ideaalin suuntaan: painostavien tekijöiden vaikutuksesta mahdollisimman vapaina on yhteisesti päädytty jaettuun käsitykseen siitä, millaista tieteellisen tutkimuksen pitäisi olla, jotta se tuottaisi mahdollisimman luotettavaa tietoa. Näin tieteen kriteerien muotoutuminen on sosiaalisen kehityksen ja oppimisen tulosta. Kriteerit ovat normatiivisia, mutta eivät mielivaltaisia. Tarkastelen nyt joitain tällaisia pelisääntöjä.

Tieteellisen toiminnan päämäärä

Niiniluodon (1980, 73–76) mukaan tiede on ensisijaisesti käsitettävä *systemaattiseksi ja kriittiseksi todellisuutta koskevan informaation tavoitteluksi*. Jos se tässä onnistuu, niin se toissijaisesti palvelee muita, usein hyvin käytännöllisiä pyrkimyksiä. Tällaisia voisivat olla habermasilaisittain ajatellen luonnon hallinta (tekninen tiedonintressi), ihmisten kyky ymmärtää toisiaan ja menneisyyttään (hermeneuttinen tiedonintressi) sekä vapautuminen turhista ja vääristä ajatusrakennelmista (emansipatorinen tiedonintressi).

Kuten Niiniluoto toteaa (mts. 73), informaatio on eri asia kuin totuus (informaatio voi olla virheellistä). Voitaisiin ajatella, että tieteellinen tutkimus – ollessaan systemaattista, kriittistä ja todellisuutta koskevaa – pyrkii tavoittamaan informaatiota, joka olisi niin vähän virheellistä kuin mahdollista. Eli se pyrkii totuuteen⁷. Näin ajatellen voitaisiin päästä seuraavaan luonnehdintaan: *Tieteellinen tutkimus pyrkii kriittisesti ja systemaattisesti uuteen ja todeksi osoitettuun tietoon sekä tähän perustuen entistä kehittyneempään ymmärrykseen sekä uusiin käytäntöihin ja tuotteisiin*. Tieteellinen orientaatio voidaan nähdä pyrkimyksenä saavuttaa mainitut tavoitteet parhaalla mahdollisella tavalla.

Tieteellinen tieto sosiaalisena ilmiönä

Jos sanotaan, että tutkimus pyrkii uuteen ja todeksi osoitettuun tietoon, on selvitettävä, mitä ”tiedolla” tarkoitetaan. Soveltamalla lähinnä Peircen esittämiä teesejä (ks. Niiniluoto 1980, 83) muotoilen seuraavaksi kaksi kriteeriä tie-

⁷ Totuuden *korrespondenssiteoria* käsittää totuuden vastaavuutena väitelauseen merkityksenään esittämän proposition (tai uskomuksen) ja asiailman välillä. Se ei kuitenkaan ole ainoa ja aina sovellettavissa oleva käsitys totuudesta. *Koheregenssiteorian* mukaan lauseen totuus on yhteensopivuutta muiden asiaan liittyvien lauseiden kanssa (tai ehkä ennemminkin lauseen epätotuus on ristiriitaisuutta em. suhteessa). Jatkossa nojaudun jossain määrin *konsensusiteoriaan*. Sen mukaan totuus voidaan ajatella ideaaliksi raja-arvoksi, jota lähestytään (tai joka vetää puoleensa) optimaalisissa olosuhteissa. *Pragmatistinen* totuusteorian voisi kiteyttää toteamukseen ”jos se toimii, niin se on totta”. Kuhunkin teoriaan liittyy omat ongelmansa, mutta tässä ei ole syytä paneutua niihin. (Ks. tarkemmin esim. Niiniluoto 1980, 108–111). – Todellisuuden (tai asiailman) käsite on myös haastava ja kytkeytyy totuusteorioihin. Tässä yhteydessä sitä koskevaan problematisointiin ei ole mahdollisuutta.

teelliselle tiedolle. 1) *Tieteellisen tiedon perustana on systemaattinen ja vuorovaikutteinen kokemusperäisyys*. Tiedonmuodostuksen ensisijainen lähde on tutkimuskohde. Tiedonmuodostuksessa pyritään ottamaan systemaattisesti ja kriittisesti huomioon kaikki sellainen tutkimuskohdetta koskeva ja siitä saatava tieto, kokemus ja ymmärrys, joka saattaisi vaikuttaa muodostettavan tiedon sisältöön. Se, että kyseessä on vuorovaikutus, merkitsee sitä, että tieto ei kuitenkaan muodostu pelkästään kohteen määrittämänä. Tieto syntyy tutkijan ja tutkittavan välisessä suhteessa, jolloin syntyviin kokemuksiin vaikuttavat muun ohella tutkijan käytössä jo oleva ja toimintaa suuntaava tieto ja ymmärrys. 2) *Tieteellinen tieto ja sen tuottamisen säännöt ovat luonteeltaan sosiaalisia*. Tutkija muodostaa käsityksensä tutkittavasta viime kädessä vuorovaikutuksessa toisten samaa tavoittelevien kanssa. Hän ei aloita tyhjästä vaan osallistuu jo aiemmin yhteisöllisesti rakentuneeseen ajattelun ja toiminnan viitekehykseen. Keskeinen osa tätä viitekehystä on *käsitejärjestelmä ja kieli*, jossa tutkimuksellinen hahmotus tapahtuu ja jossa hankitun aineiston analyysi, päättely, kuvaus ja tieteellinen sosiaalinen vuorovaikutus suoritetaan. Tämän tuloksena tieteen käsitejärjestelmät ja kieli kehittyvät. Näin tieteellisessä toiminnassa käsitteistön kehittämistä ohjaavat yhtäällä empiirisuus ja toisaalla loogisuus, analyttisyys ja rationaalisuus⁸.

Tieteellisen tiedon sosiaalinen luonne merkitsee sitä, että tieteellistä työtä tekevät pyrkivät ja ehkä tulevatkin lopulta olemaan – mahdollisimman häiriötömän keskustelun tuloksena – samaa mieltä paitsi yhteisistä menettelytavoista myös tarkasteltavan todellisuuden luonteesta.⁹ Jotta häiriötön argumentaatio olisi edes periaatteessa mahdollista, tutkimuksen teon tulee olla mahdollisimman läpinäkyvää, ja tutkimustieto täytyy kyetä esittämään ja perustelemaan vapaasti ja julkisesti. Yksi tieteellisen orientaation ja tieteellisen tiedonmuodostuksen periaatteellinen peruspilari onkin tieteellinen keskustelu. Sitä ideaalisuudessaan kuvaavat nähdäkseni hyvin Habermasin diskursiivisen etiikan kriteerit.¹⁰

⁸ Rationaalisuus voi käsitteenä olla haastava määriteltävä. Tiedeyhteisön pitää periaatteessa kyetä luomaan konsensus siitä, millaista rationaalinen päättely on. Rationaalisuus on pyritty myös näkemään vallalle tai valtapyrkimyksille alistaiseena, jolloin voitaneen puhua myös rationalisaatioista.

⁹ Tämä voi kuitenkin jättää tilaa erilaisille tulkinnoille ilmiöistä, joissa voidaan niiden luonteen vuoksi nähdä erilaisia aspekteja.

¹⁰ Habermas (1993) listaa viisi diskursiivisen etiikan vaatimusta: 1) yleisyyden vaatimus: yhtään osapuolta, jota keskustelu jotenkin koskee, ei saa sulkea keskustelun ulkopuolelle 2) osapuolten autonomisuus: jokaisella osanottajalla tulee olla yhtäläinen mahdollisuus keskustelun kuluessa esittää ja arvostella näkemyksiä (*validity claims*) 3) kyky asettua toisen asemaan (*ideal role taking*): halu ja kyky suhtautua empaattisesti toisen esittämiin näkemyksiin 4) neutraalius valtasuhteissa: erot valtasuhteissa tulee neutraloida siten, että niillä ei ole vaikutusta konsensuksen luomisessa 5) läpinäkyvyys: osallistujien tulee avoimesti ilmaista päämääränsä ja intentionsa ja tässä yhteydessä pidättäytyä strategisista manöövereistä [kuten retorisestä manipulaatiosta]. (Ks. Flyvbjerg 1998, 213.)

Näin ajatellen tieteellinen tieto on luonteeltaan hyvin perusteltu ja todeksi oletettu hypoteesi loogisessa, mahdollisimman eksplikoitavassa käsitejärjestelmässä, johon sisältyy pyrkimys itsekorjautuvuuteen. Itsekorjautuvuus perustuu jatkuvalla yksilö- ja yhteisötasoiselle epäilylle ja kriittisyydelle (tieteelliselle keskustelulle). Epäily ja kriittisyys kohdistuvat viime kädessä ehdotettuihin käsitteellisiin rajauksiin ja rajattujen käsitteiden väliin suhteisiin (eli itsekorjautuvuus koskee pohjimmiltaan teorianmuodostusta ja laajemminkin yhteisöllisen ajattelun ja ymmärryksen kokonaisuutta). Totuutta tavoittelevan tieteellisen tiedon hankinnan luonteeseen kuuluu siten, että se tapahtuu yksilöllisten ja sosiaalisten rajoitusten alaisena ja ilmentää noita rajoituksia. Toisaalta se pyrkii paljastamaan ja korjaamaan käsitejärjestelmästä ja muista tekijöistä johtuvia rajoituksia, jotka osoittautuvat totuutta tavoittelevan tiedon hankinnan esteiksi.

Tieteellisen tiedon välitys: tutkimustulos sosiaalisena ilmiönä

Tieteelliseen tietoon liittyy myös kysymys siitä, missä muodossa se esitetään. Perinteisen käsityksen mukaan tutkimustieto on propositionaalista tietoa, joka voidaan ilmaista kielellisesti väitelauseiden muodossa (Niiniluoto 1980, 137). Samoin julkisen perusteltavuuden ja tieteellisen keskustelun vaatimukset korostavat kielen roolia. Onkin vaikeaa hahmottaa tieteellistä toimintaa, joka ei nojautuisi tutkimustarkoitukseen viritettyyn luonnolliseen ja joskus myös formaaliin kieleen – ts. mahdollisimman loogiseen syntaktiseen systeemiin, johon liittyy riittävän eksplisiittinen semanttinen tulkinta – sekä tätä systeemiä soveltavaan käsitteelliseen ajatteluun.¹¹

Hyvä tutkimusraportti heijastelee hyväksi ajateltuja tieteen kriteerejä. Näin ajatellen tieteellisen työn tuloksena syntyvää tutkimusraporttia voisi luonnehtia esimerkiksi tietopaketti, joka

- esittää määriteltyä todellisuutta koskevan, mahdollisimman totuudenmukaisen ja oivaltavan hypoteesin (tulosten luotettavuus/todellisuus)
- välittää tuon todellisuutta koskevan oivalluksen mahdollisimman yksiselitteisesti ja ekonomisesti vastaanottajalle (esitystavan yksiselitteisyys ja parsimonisuus)
- esittää oivalluksen käsitteellisesti ristiriidattomalla ja elämismaailman näkökulmasta luontevalla tavalla sekä vuorovaikutuksessa alan muun relevantin tutkimuksen kanssa (esitystavan koherenssi ja integroituneisuus)
- osoittaa mahdollisimman eksplisiittisesti, miten oivallukseen on päädytty aineiston keräämisen, kuvaamisen ja tulkinnan sekä teoreettiseen viitekehykseen nojautuvan ja muun päättelyn kautta (oivallukseen johtavan toiminnan riittävä läpinäkyvyys)

¹¹ Tästä näkökulmasta esimerkiksi ilman kielellistä tukea esitetyn taideteoksen ymmärtämien tieteelliseksi tiedoksi tai tutkimustulokseksi näyttäisi vaativan tarkempia perusteluja. Palaan tähän kysymykseen tuonnempana.

- osoittaa tutkimustulokselle mahdollisia sovellutusalueita (tutkimuksen käyttökelpoisuus)
- tarjoaa mahdollisuuden kriittiseen keskusteluun työn sisällöstä (mahdollisuus tutkimusyhteisölliseen itsekorjautuvuuteen).

On vielä sanottava muutama sana tieteellisen *tutkimustuloksen* ja tutkimustuloksille perustuvan *sovellutuksen* suhteesta. Vaikka kyseessä olisi tutkimus- ja kehittämishanke, toiminnan tieteellinen luonne edellyttää (yleensä kielellistä) eksplikaatiota, jossa kehittelyn eri vaiheet ja siihen liittyvät tutkimisen vaiheet ja teoreettiset perusteet on esitetty julkisesti ja läpinäkyvästi.¹² Siten esimerkiksi tutkimus- ja kehittämistyölle perustuva uusi televisio ei ole tieteellinen tutkimustulos, vaikkakin se on mahdollisesti sellaiselle perustuva sovellutus. Tutkimus on loppuun saatettu tieteellinen tutkimus, kun sen tulokset ovat siinä mielessä esillä, että ne mahdollistavat asiasta tieteellisen keskustelun. Pragmatistinen totuusteorian heikko kohta on siinä, että ajatus ”jos se toimii, niin se on totta” ei välttämättä pidä paikkansa: jokin voi toimia sattumalta siitä huolimatta, että sen taustalla oleva uskomukset ovat virheellisiä (ks. Niiniluoto 1980, 111). Jos sovellutus esitetään tutkimustuloksena ilman muuta eksplikaatiota, ollaan nähdäkseni tieteellisen toiminnan näkökulmasta heikoilla jällä.

Tieteellisen orientaation sosiaalinen edistyminen

Edellä olen hahmotellut tietyiltä osin ja jo tilanteen pakosta hyvin puutteellisesti tutkimuksellista genreä, johon on tapana viitata ilmaisulla ”tieteellinen tutkimus”. On siis muunkinlaista tutkimusta. Jos kuitenkin tarkoitus on tuottaa luotettavaa, eksplisiittistä tietoa todellisuudesta ja välittää sitä mahdollisimman yksiselitteisesti muillekin, on vaikeaa löytää pitemmälle kehitettyä tutkimuksen genreä.

Tieteellinen orientaatio toiminnan genrenä on hyvin avara ja se kehittyy koko ajan. Sen erilaiset ääripäät tuskin tunnistavat toisiaan saman genren edustajiksi. Tilastolliseen lähestymistapaan ihastunut tutkija saattaa pitää jotain tapaustutkimusta korkeintaan *human interest* -uteliaisuutta tyydyttävänä. Ja *case study* -tutkija saattaa naureskella ajatukselle, että jossain kaupungissa ”tyypillisessä” perheessä on 2,5 lasta. Joku voi pitää Heideggerin kirjoituksia hämäränä käsiterunoutena, toiselle Montague-semantiikan logiikan harakanvarpaat ovat yhtä mystisiä. Jonkun mielestä todellisuus on sosiaalisesti kielessä rakentunutta ja neuvoteltua, toiselle todellisuus ja ihmisen mielikin redusoituvat kvanttifysiikaksi, jossa partikkelit voivat käyttäytyä vähintäänkin kummallisella tavalla. Ja niin edelleen. Tieteellisen tutkimuksen rajoja koetellaan koko ajan. Tämä on tieteellisen toiminnan luonteen mukaista ja tukee tieteellisen ajattelun kehittymistä.

Kuitenkin tietyistä peruseriaatteista on pyritty pitämään kiinni. Mikäli nämä rajat ylittävä toiminta haluaa tulla tulkituksi tieteelliseksi tutkimukseksi,

¹² Näin ainakin edellä puheena olleen valossa ja periaatteessa; käytännössä esimerkiksi kaupallinen tuotekehittäminen voi tapahtua hyvin suppean tiedeyhteisön piirissä.

sen haasteena on osoittaa, miksi on välttämätöntä laajentaa tieteen rajoja ehdotetulla tavalla. Kukaan tuskin voi perustaa yksityistä tiedettä – yhtä vähän kuin esimerkiksi yksityistä kieltä. Habermas (1996) jopa pyrkii osoittamaan, että edes omaa itseä koskeva tarina ei voi olla millainen vain. Vasta tultuaan sosiaalisen todennetuksi sillä voi olla uskottavuutta identiteettiä luovana tekijänä. Samaa koskee *mutatis mutandis* toimintaa, joka pyrkii määrittelemään itsensä tieteelliseksi ja vaatii tuottamalleen tiedolle sitä statusta, joka tieteellisellä tiedolla yhteisöllisesti on. Vasta sosiaalisen todentamisen myötä uusi voi tulla vakavasti otetuksi tieteellisenä toimintana. Kriittisen keskustelun kuluessa uusi joutuu kohtaamaan vanhat valta- ja asennemuurit ja niitä tukevat rationalisatiot. Mutta se joutuu kohtaamaan myös omat puutteensa ja kehitystä vaativat sektorinsa. Tilanne ei ole mitenkään helppo, mutta se voi olla puolin ja toisin kehittävä.

Tutkimus-termin soveltava käyttö

Tarkastelen seuraavaksi kolmea tutkimus-sanon (*research*) käyttösuositusta, jotka on tuotettu erilaisiin käytännön tarpeisiin. Taustalla määrittelyissä näyttää olevan selviä tieteenfilosofisia vaikutteita. Mukana saattaa kuitenkin olla myös erilaisia aktuaalisista paineista nousevia tekijöitä, jotka omalta osaltaan vaikuttavat luonnehdintoihin. ”Tutkimus” ei edes korkeimman asteen koulutuksesta puhuttaessa näköjään aina viittaa samaan kuin ’tieteellinen tutkimus’ tieteenfilosofisesti rajattuna käsitteenä. Tämä on tärkeää muistaa jo siksi, että erilaiset tavoitteiltaan tieteenfilosofian ulkopuoliset tutkimus-termin määrittelyt vaikuttavat esimerkiksi yliopistomaailmassa ja ajoittain hämmentävät keskustelua tieteen tekemisestä.

Frascati Manual

OECD:n käsikirja tutkimuksesta, nimeltään *Frascati Manual*, on merkittävä ylikansallinen ja laajahko ohjenuora tutkimustoiminnan hallinnointiin.¹³ *Frascati-manuaalin* viimeisin versio on vuodelta 2002. Se määrittelee tutkimuksen ja kehittämistyön luovaksi ja systemaattiseksi työksi, joka on tietoa lisäävää ja tällaiselle tiedolle perustuvia sovelluksia tuottavaa (mts. 30, § 63).¹⁴ Lisäksi tutkimus jaetaan perustutkimukseen (*basic research*), soveltavaan tutkimukseen

¹³ Luvussa 1.1 *Frascati*-manuaalia luonnehditaan seuraavasti: ”This Manual was written by and for the national experts in member countries who collect and issue national R&D data and submit responses to OECD R&D surveys. Although many examples are given, the Manual remains a technical document which is mainly intended as a reference work.”

¹⁴ Research and experimental development (R&D) comprise creative work undertaken on a systematic basis in order to increase the stock of knowledge, including knowledge of man, culture and society, and the use of this stock of knowledge to devise new applications.

(*applied research*) sekä kokeelliseen kehitystyöhön (*experimental development*) (mp. § 64).

Humanistista tutkimusta manuaali jaottelee seuraavasti (mts. 67):

Humanities

History (history, prehistory and history, together with auxiliary historical disciplines such as archaeology, numismatics, palaeography, genealogy, etc.)

Languages and literature (ancient and modern)

Other humanities [philosophy (including the history of science and technology), arts, history of art, art criticism, painting, sculpture, musicology, dramatic art excluding artistic “research” of any kind, religion, theology, other fields and subjects pertaining to the humanities, methodological, historical and other S&T activities relating to the subjects in this group]

Mahdollisesti *Frascati-manuaalista* on tulossa uusi versio (ks. Borgdorff 2007, 20). UNESCO:n aiemmasta jaottelusta vuoden 2002 *Frascati-manuaalin* siirtynyt raja *excluding artistic “research” of any kind* on ehkä siitä poistumassa. Valmisteleva virkamies on sähköpostikeskustelussa luonnehtinut muutoksen taustaa seuraavasti: “- - this must involve activities of a research nature – therefore not the specific subdivisions of the arts themselves, but the activities that study them” (mp.). Eli samalla kun tuo *artistic “research” of any kind* ehkä näyttäisi pääsevän pannaan, kuitenkin korostetaan taiteen ja tutkimuksen periaatteellista eroa.

Opetuksen ja koulutuksen (*education and training*) *Frascati-manuaali* jättää pääsääntöisesti tutkimuksen ulkopuolelle. Poikkeuksen muodostaa tohtorikoulutus, jonka todetaan liittyvän usein tutkimustoimintaan. (Mts. 36–37.) Toinen rajankäynnin alue on henkilökunnan oma kouluttautuminen: “oma lukeminen”, konferenssit, seminaarit ja vastaavat aktiviteetit ovat tutkimusta, mikäli niitä sovelletaan tutkimustyöhön (mts. 38). Tieteellisen tutkimustyön käsitteellisen rajaamisen vaikeutta ilmentää se, että *Frascati-manuaalissa* viivytään melko pitkään erilaisissa raja-alueisiin liittyvissä luonnehdinnoissa.

Dublin Descriptor

Dublin Descriptor -asiakirja vuodelta 2004, joka liittyy eurooppalaisen korkeasteisen koulutuksen harmonisointiprosessiin, toteaa tutkimuksesta seuraavaa (*Dublin Descriptor* 2004, 3; kursivoinnit lisätty):

The word ‘**research**’ is used to cover a wide variety of activities, with the context often related to a field of study; the term is used here to represent a *careful study or investigation based on a systematic understanding and critical awareness of knowledge*.

The word is used in an inclusive way to accommodate the range of *activities that support original and innovative work in the whole range of academic, professional and technological fields, including the humanities, and traditional, performing, and other creative arts*.

It is *not used in any limited or restricted sense, or relating solely to a traditional ‘scientific method’*.

Luonnehdinnan ensimmäisen virkkeen voi lukea melko perinteisenä tutkimuksen määrittelynä. Toinen ja kolmas virke lienee välttämätöntä ymmärtää sen rajauksen sisällä, jonka ensimmäinen virke esittää. Muuten kaikenlainen toiminta alkaen kahvinkeitosta tutkijoille tulee määritellyksi tutkimukseksi. Epäselväksi myös jää, miten *traditional 'scientific method'* tulisi ymmärtää – tieteellisessä tutkimuksessa on kautta aikojen käytetty lukuisia erilaisia metodeja. Dublin-asiakirjassa lähdettäneen siitä, että termillä "research" halutaan tietoisesti viitata laajempaan käsitteeseen kuin mihin "scientific method" velvoittaa. Tämän taustaksi voitaisiin nähdä käytännölliset korkeakoulutuspoliittiset haasteet: kyseisen asiakirjan tarkoitus ei ole määritellä tieteen tekoa uudelleen vaan auttaa eurooppalaista liikkuvuutta monenlaisten korkea-asteen oppilaitosten välillä.

Research Assessment Exercise (RAE)

Research Assessment Exercise (RAE) tekee Iso-Britanniassa arvioita yliopistojen tutkimuksen laadusta. Tutkimus-positioinneissaan se asettuneen jonkin *Frascati*-manuaalin ja *Dublin Descriptor* -asiakirjan väliin. Suomeksi tulkittuna (palaan tähän kohta) tutkimus (*research*) näyttäisi olevan RAE:n tarpeisiin määriteltynä luovaa, systemaattista, yksityiskohtaista ja totuutta tavoittelevaa toimintaa (*original investigation*) uuden tiedon ja ymmärryksen saavuttamiseksi. Taiteellisesti orientoituneelle tuottamiselle ja keksimiselle asetetaan ehto: edellytyksenä tutkimuksen piiriin ottamiselle on, että toiminta johtaa uusiin ja oleellisella tavalla entistä parempiin näkemyksiin. Mukaan lasketaan myös olemassa olevan tiedon hyödyntämiselle perustuva kehittämistyö, joka tuottaa muun muassa oleellisella tavalla entistä parempia materiaaleja, kojeita, tuotteita ja prosesseja. Pedagogisen materiaalin tuottaminen ei ole tutkimusta, mikäli siihen ei sisälly "originaalia tutkimusta" (*original research*). (*Research Assessment Exercise 2005, 34.*)¹⁵

Yleisemminkin kai voitaisiin sanoa, että toiminta ei ole tutkimusta, jos se ei sisällä "originaalia" tutkimusta. Jotta ei jouduttaisi RAE:n määritelmää (*research is original investigation*) uhkaavaan kehäpäätelmään, termeille *original* ja *investigation* olisi saatava jotain tarkentavaa sisältöä. Sana *original* voitaneen tässä yhteydessä ymmärtää jotakuinkin seuraavasti: " – Created, composed, or done by a person directly; produced first-hand; not imitated or copied from another

¹⁵ 'Research' for the purpose of the RAE is to be understood as original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding. It includes work of direct relevance to the needs of commerce, industry, and to the public and voluntary sectors; scholarship*; the invention and generation of ideas, images, performances, artefacts including design, where these lead to new or substantially improved insights; and the use of existing knowledge in experimental development to produce new or substantially improved materials, devices, products and processes, including design and construction. It excludes routine testing and routine analysis of materials, components and processes such as for the maintenance of national standards, as distinct from the development of new analytical techniques. It also excludes the development of teaching materials that do not embody original research.

--. Having the quality of that which proceeds directly from oneself; such as has not been done or produced before; novel or fresh in character or style" (*Oxford English Dictionary*). Ehkäpä lyhyt suomenkielinen vastine tuolle voisi olla "luova"? Termille *investigate* on annettu mm. seuraavanlaisia luonnehdintoja: "To search or inquire into; to examine (a matter) systematically or in detail; to make an inquiry or examination into -- to inquire systematically --" (*Oxford English Dictionary*) ja toisaalla: "-- carry out a systematic or formal inquiry to discover and examine the facts of (an incident, allegation, etc.) so as to establish the truth; carry out research or study into (a subject, typically one in a scientific or academic field) so as to discover facts or information" (*Oxford American Dictionaries*). Näin ollen *investigation* voisi viitata tässä johonkin, jota voisi kutsua systemaattiseksi, yksityiskohtaiseksi ja totuutta tavoittelevaksi toiminnaksi.

RAE:n toiminnan kannalta on tietenkin tärkeää määritellä yliopistollinen luova työ, jonka arviointi kuuluu sen toimialaan. RAE:n tapauksessa tätä aluetta halutaan kutsua tutkimukseksi. Jos voidaan nähdä, että toimintaan liittyy "originaali" tutkimuksellinen juonne, se kuuluu RAE:n toimialaan. Tapa määrittellä tutkimus näin antaa RAE:lle suhteellisen laajan toimialan (siis markkina-alueen). Niinpä mukaan lasketaan myös ideoiden, kuvien, esitysten ja artefaktien (mukaan lukien muotoilu) keksiminen ja tuottaminen, mikäli nämä johtavat uusiin tai oleellisesti entistä parempiin näkemyksiin (siis ovat originaalia tutkimusta). Ulkopuolelle näyttäisi kuitenkin jäävän *taiteellisen toiminnan taiteellisen laadun* arviointi, vaikka tätä ei erikseen ilmoiteta määrittelyssä. Kysymyksen alaiseksi jää, miten taiteelliseen toimintaan mahdollisesti liittyvä johtuminen uusiin tai oleellisesti entistä parempiin näkemyksiin (*insights*) voidaan tehdä näkyväksi ja tuoda arvioinnin piiriin. Tämä kysymys on erityisen keskeinen, jos tässä yhteydessä tarkoitus on puhua näkemyksistä, jotka ovat *tieteellisesti* uusia ja entistä parempia. Jos taiteellisen työn yhteydessä tehtävä tutkimus toteuttaa tieteellisen tutkimustyön kriteerit siten, että tutkimustyötä koskeva raportointikin on riittävästi toteutettu, asiassa ei kai ole mitään periaatteellista ongelmaa. Vaikeampi ellei peräti mahdoton tilanne on, jos taideteos *taiteena* esitetään *tutkimustuloksena* (niin kuin myös on ehdotettu) ja tehdyn tutkimustyön *tieteellinen* arviointi pitäisi jotenkin toteuttaa tarkastelemalla taideteosta *taiteena*. Tässä tullaan myös raportoinnin ongelmaan. Taideteos taiteena voi hyvinkin olla tehdyn tutkimustyön sovellutus. Tai se voi olla ylipäättään tulosta siitä realiteettihakuisuudesta, joka ymmärtääkseni näyttelee aina jonkinlaista roolia *taiteellisessa* toiminnassa.¹⁶ Mutta tapa, jolla tällainen teos on tuotettu ja tapa jolla se demonstroi tehtyä tutkimustyötä, ei lähtökohtaisesti täytä yleisesti hyväksyttyjä *tieteellisen* työn kriteerejä.

* Scholarship for the RAE is defined as the creation, development and maintenance of the intellectual infrastructure of subjects and disciplines, in forms such as dictionaries, scholarly editions, catalogues and contributions to major research databases.

¹⁶ Taiteen realiteettihakuisuudesta, ks. Kurkela 2008a. Viitataan tähän myös seuraavassa luvussa.

Jos mahdollisesti jopa tieteellisen tutkimustyön kriteerit täyttävää taustatyötä on tehty ja teos on taiteellisesti merkittävä (minkä toteaminen edellyttää taiteellista arvottamista), niin siitä ei voi vielä vetää suorasukaisesti johtopäätöstä, että taiteellinen laadukkuus jotenkin kausaalisesti tai muuten suoraan johtuisi tehdystä tutkimustyöstä. Jos erillisiä tutkimusraportteja ei ole saatavilla, salaisuudeksi voi jäädä jopa sekin, mitä itse asiassa on tutkittu. Tieteellisyys edellyttäisi tässäkin tapauksessa erillistä eksplikaatiota tutkimustyön, tutkimustulosten ja taiteellisen sovellutuksen välisistä suhteista.

On myös ehdotettu, että teos voisi "tutkimustuloksena" pyrkiä vain ilmentämään tutkimustyön tuloksia tähtäämättä taiteelliseen korkeatasoisuuteen. Mutta miksi tyytyä tällaiseen demonstraatioon? Nähdäkseni se *totuudellisuus, jonka taide pystyy ilmaisemaan paremmin kuin mikään muu ilmaisun muoto, tulee ilmi parhaiten, kun taideteos on onnistunut taideteoksena ja saa tulla vastaanotetuksi sellaisena*. Yksi taideteoksen hyvyyden kriteeri olisi näin ajatellen sen kykyä ilmaista taiteen keinoin jotain totuudellisesti.¹⁷ Jos tämän hyväksymme, joudumme toteamaan, että taideteoksen arvioinnin kriteerien tulisi nousta taiteen tekemisen piiristä. Siksi – kuten jo kirjoitukseni alussa totesin – yhteyksissä, joissa tutkimuksellinen juonne on keskeinen osa taiteellista toimintaa, "tutkimuksellinen taide" tai "tutkiva taide" onnistuisi osuvammin kuvaamaan sitä, mistä on kyse, kuin termi "taiteellinen tutkimus".

Kuten nähdään, aiemmin tarkastelluissa kolmessa tavassa luonnehtia "tutkimusta" ollaan lähtökohdiltaan tieteelliseksi luokiteltavan tutkimustyön vaikutuspiirissä (tai ainakin lähellä niitä määrittelyjä, joita olen edellä pyrkinyt tieteellisestä tutkimuksesta listaamaan). Kuitenkin laajennuksiakin voidaan paikoitellen nähdä ja pohdittavaksi jää, millaisin perustein niihin on päädytty.

Tutkimus-sanana määrittelyä tarkasteltaessa on aiheellista muistaa käyttöyhteys, jossa luonnehdinta on tehty. Niinpä jos joku "tutkii" iltaruskoa saadakseen viitteitä seuraavan päivän säästä, hän on käyttänyt tutkimus-sanaa hyvin yleisellä tavalla. Tai jos halutaan tarjota omia palvelujaan tietyille kohderyhmälle ja tätä kohderyhmää rajataan tutkimus-sanalla (niin kuin *RAE* tekee), niin tutkimus-sanana määrittelyyn voivat vaikuttaa kohderyhmän rajaukseen liittyvät ekonomiset tai muut intressit.¹⁸ Jos taas on sovittava opetuksen yhteensopivuudesta hyvin erilaisten korkea-asteen oppilaitosten kesken, käsitteenmäärittelyä saatavat ohjata erilaiset käytännölliset tekijät, joilla ei välttämättä ole paljoakaan tekemistä tieteellisyyden kanssa (vrt. *Dublin*-asiakirja). Näin tutkimus-sanana käyttösuosituksia säätelevät monenlaiset tieteellisen ajattelun ulkopuoliset kontekstit ja intressit – kuten halu helpottaa käytännön hallinnollista työtä.

¹⁷ Tuollaista totuudellisuuden julkituloa jo Aristoteles pohti *Runousopissaan*.

¹⁸ *RAE*:n määrittelyssä todetaankin (kurs. lisätty): 'Research' for the purpose of the *RAE* is to be understood - - .

”Taiteellinen” orientaatio lyhyesti

Kuten alussa mainitsin, olen pohtinut ”taiteellisen” lähestymistavan luonnetta toisaalla (Kurkela 2008a).¹⁹ Totean tässä lyhyesti eräitä pääkohtia mainitusta artikkelista jatkokäsittelyn pohjaksi. Ajattelen ”taiteellisen” orientaation laajakaistaisen kohtaamisen tyyliksi, joka ilmenee pitkälle erikoistuneena taiteeksi kutsutuissa toiminnoissa. Taiteessa ilmenevä ”taiteellinen” asennoituminen on siis sovellutus strategiasta, joka ilmenee eri elämänaaloilla – mainitussa artikkelissa viitataan myös äidin ja lapsen väliseen suhteeseen ja psykoanalyttiseen (terapeuttiseen) työskentelyyn. Luonnehdin ”taiteellista” lähestymistapaa paitsi laajakaistaiseksi myös implisiittiseksi, inklusiiviseksi ja ”maternaaliseksi”. Siinä ovat monenlaiset vuorovaikutuksen muodot ja tasot läsnä samanaikaisesti. Tiedostamattomasta tiedostamattomaan välittyvä emotionaalinen kommunikaatio on yksi sen ominaispiirteistä. ”Taiteellinen” orientaatio nauttii vaihtoehtoista, ristiriitaisuuksista ja moniselitteisyydestä, se mahdollistaa monenlaiset tulkinnat, ja pohjimmiltaan se on vallankumouksellinen luonteeltaan – niin kuin psykoanalyttisessä teoriassa kuvattu tiedostamaton.

”Taiteellisuuden” yksi piirre on vapaa, oivaltava itseilmaisuus. Oivallus nousee ihmisen kyvystä tuottaa fantasioita. Fantasiat rakentuvat villille primaarielävyydelle, suhteelliselle vapaudelle ja realiteettihakuisuudelle sekä näiden välisille suhteille siten, että jokin osapuoli voi vahvasti värittää fantasiaa. Fantasia ja oivallus syntyvät sisäisen ja ulkoisen välisessä jännitteessä, oudon ja tuntemattoman äärellä. Ilmaisua taiteessa rakentuu transformaatioprosesseissa, jotka alkavat laajakaistaisissa kohtaamisissa ja päätyvät fantasian ja oivalluksen kautta taiteen ilmaisugenren ehdoin tuotettuihin materiaalsiin transformaatioihin. Taideteokseksi luonnehdittu objekti voi sekin olla ”taiteellisen” orientaation kohde. Näin ”taiteellinen” orientaatio tarjoutuu maailman kohtaamisen tapana myös taiteen vastaanottajalle ja laajemminkin ihmiselle perustavaa laatua olevana suhteessaolon muotona.

”Taiteellisen” ja tieteellisen asenteen keskinäinen vuorovaikutus

”Taiteellisen” ja tieteellisen erilaisuus ja yhteinen tutkimuksellinen perusta

Jos vertaamme esittämääni kuvausta ”taiteellisesta” siihen, mitä tieteellisestä tutkimuksesta on esitetty, niin ei voi kuin todeta, että tässä näyttäisi olevan

¹⁹ Kun kirjoitan ”taiteellisen” lainausmerkein, alleviivaan sitä, että kyse ei ole puhtaasti taidetta koskevasta taidefilosofisesta pohdiskelusta. Viitataan perimmiltään *inhimilliseen maailmaan orientoitumisen tapaan*, joka ilmenee pitkälle kehitettynä taiteeksi kutsutussa toiminnassa; ks. Kurkela 2008a. ”Taiteellisen” voisin siten kirjoittaa ilman lainausmerkkejä, kun kyse on rajatusti ja yleisesti ymmärrettävästi taiteen tekemiseen tai vastaanottamiseen liittyvistä ilmiöistä. Lainausmerkkien käyttöön ei liity arvottavia tai vastaavia konnotaatioita.

kaksi toisilleen tietyiltä osin täysin vastakkaista elämänaluetta. Kun tavoitellaan oivalluksia tieteellisesti asennoituen, villi primaarielävyys kanavoidaan maksimaalisesti realiteettihakuihokseen toimintaan. Pyritään kohdattavan todellisuuden rajaamiseen, toiminnan kaikenpuoliseen läpinäkyvyyteen, kielelliseen tiedostamiseen, symboliseen eksplisiittisyyteen (esitystavan yksiselitteisyyteen ja parsimonisuuteen) sekä sisäiseen ristiriidattomuuteen niin tutkittavan todellisuuden kuin raportoinnin suhteen. "Taiteelliselle" orientaatiolle on sen sijaan keskeistä tai ainakin hyväksyttävää synteettinen, todellisuuden eri puolien yhtäaikainen kohtaaminen, intuitiiviset, implisiittiset, tiedostamattomat ja vaikeasti jäljitettävät ajattelun, tuntemisen ja toiminnan tavat, symbolijärjestelmien denotatiivisten rajojen toistuva ylittäminen, heterogeeniset merkityksenmuodostuksen tavat, epäkäsitteellinen ja ei-kielellinen hahmotus, monimerkityksellisyys, vapaus argumentatiivisuudesta sekä sisäisen ristiriidan hyväksyminen, mikä kaikki johtaa laajakaistaiseen vuorovaikutukseen ja edellyttää sitä. Voitaisiin sanoa, että siinä missä vapaa itseilmaisu ja "taiteellinen" vastaanottaminen toimivat *maternaalisessa* mielenmaisemassa, siinä tieteellinen tutkimus lakanilaisittain ilmaistuna on kastroitu kieleen, Isän Nimen, Kiellon, Lain alaisuuteen (*le nom du père*), ja näin sen mielenmaisema on *paternaalinen*.²⁰

Haluaisin toisaalta muistuttaa "taiteellisen" ja tieteellisen yhteisestä perustasta – ihmisen halusta ymmärtää ja ilmaista monipuolisesti, mistä elämässä ja maailmassa on kyse. Ero lähestymistapojen välillä korostuu kulttuurisen erikoistumisen myötä. "Taiteellisen" asenteen tuottama oivallus perustuu ihmisen kykyyn ja haluun tuottaa suhteellisen vapaasti fantasioita. "Taiteellinen" voi siten ilmaisuun hakeutuessaan esimerkiksi painottaa villiä primaarielävyyttä tai vapauttaan ulkoista todellisuutta koskevasta realismista. Uni ja satu käyvät esimerkkeinä tästä; kuitenkin tietty logiikka ja totuudellisuus ovat läsnä molemmissa. Tieteellistä orientaatiota rajoittavat sen sijaan monenlaiset, äärimmillen vietyyn realiteettihakuisuuteen ohjaavat Isän Kiellot²¹. Villeistä fantasioista otetaan vauhtia myös tieteessä, mutta niistä on päästävä eksplisiittisiin argumentteihin ja johtopäätöksiin, jotka kanssaeläjien olisi kyettävä hyväksymään muun muassa empiirisiin, loogisiin, rationaalisiin ja analyttisiin perustein (nämä ovat niitä paternaalisia ehtoja). Pyrkiessään näin tarkkuuteen ja eksplisiittisyyteen tiede menettää jotain. Vastaavasti, antaessaan itselleen suuria vapauksia ilmaisuuden muotoilun ja esimerkiksi emotionaalisen voiman suhteen taide menettää jotain. Ja samalla molemmat voittavat omilla tahoillaan paljon.

"Taiteellisen" tutkimuksellisuudesta

"Taiteellisessakin" on realiteettihakuisuus mukana (tästä enemmän, ks. Kurkela 2008a). Esimerkiksi ilmentäessään sisäistä maailmaansa taiteilija tavoittaa reali-

²⁰ Tämä luonnehdinta ei tähtää mainittujen toimintojen sukupuolittamiseen. Tieteen "paternaaliset" ehdot koskevat naista siinä missä miestäkin. Ja myös mies voi vallan hyvin asennoitua "maternaalisesti". Ks. myös Kurkela 2008a.

²¹ "Isän nimi", *le nom du père*, ääntyy ranskan kielessä samoin kuin "isän ei", *le non du père*.

teettiperusteisesti jonain, joka voi saada meidät kokemaan taideteoksen tavalla, jota kutsun *totuudellisuudeksi*. Taideteos artikuloi silloin laajakaistaisen vuorovaikutuksen keinoin sellaista, joka koskettaa ja osuu asian ytimeen. Esimerkiksi Munchin *Huuto*-taulun käsittämätön voima ilmentää ainakin minulle jotain hyvin totuudellista. Mutta se tekee sen pääasiassa toisin kuin tieteellinen tutkimus. Se syöksähtää suoraan tiedostamattomaan ja koskettaa laajakaistaisesti ymmärryksen monia tasoja, jotka käytännössä jäävät sanallisen eksplikaation tuolle puolen. Tässä on ymmärtääkseni taiteen yksi keskeinen ominaisuus ja voima.²²

Taiteilija voi joutua tekemään huolellista tutkimustyötä osana taiteellisia pyrkimyksiään. Saavutettu tekninen, tiedollinen ja muu kokemus ja ymmärrys voivat saumautua taiteilijan sisäiseksi, ehkä eksplisiittisen kuvailun tuolle puolen jääväksi mutta taiteellista työtä tukevaksi taitotiedoksi (*tacit knowledge*). Toisaalta taiteilija, joka on tehnyt tutkimustyönsä riittävällä systemaattisuudella, positioinut työnsä muuhun tehtyyn tutkimukseen, eksplikoinut tutkimustyönsä eri vaiheet ja tulokset käsitteellisesti (mikä yleensä tarkoittaa sanallista eksplikaatiota) sekä muutoinkin täyttänyt yhteisöllisesti tieteelliselle tutkimukselle ja tutkimustulosten välittämiseksi asetetut kriteerit, on samalla tehnyt myös tieteellistä työtä. Kyse on silloin siis tekijälähtöisestä tieteellisestä tutkimuksesta.²³ Taiteilijan ei kuitenkaan taiteilijana tarvitse tätä tehdä. Hänen ei myöskään tarvitse perustella sitä, miksi hän on tehnyt työstään sellaisen kuin on – toisin kuin taiteilijan. Taideteos perustelee oman olemassaolonsa omalla vakuuttavuudellaan, joka testataan ”taiteellisessa” vuorovaikutuksessa. Tieteen ominaispiirteisiin sen sijaan kuuluu eksplikaation ja perusteltavuuden vaatimus.

”Taiteellinen” lähestymistapa osana tutkimustyötä

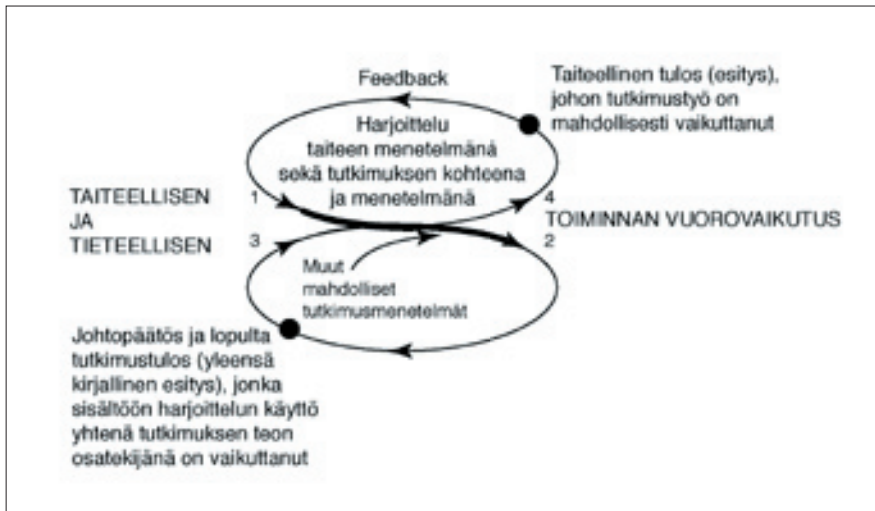
Tässä yhteydessä on sanottava muutama sana taiteellisen (musiikillis-aidollisen) toiminnan käyttämisestä osana tieteellistä tutkimusta. Tämä on kiinnostava lähestymistapa, ja esimerkiksi Sibelius-Akatemiassa sitä on kehitelty 1990-luvun alkupuolelta alkaen lähinnä osana tohtorikoulutusta, kun taiteilijakoulutuksen opiskelijat ovat laatineet opintoihinsa liittyviä kirjallisia töitään. Olen viitannut tähän aiemmin muun muassa kirjoituksessani Kurkela (2004). Asia on noussut 2000-luvulla intensiivisen kiinnostuksen kohteeksi eurooppalaisella tasolla, eri-

²² Tästä aiheesta enemmän, ks. Kurkela 2008a.

²³ Kyse on silloin siis tilanteesta, jossa taiteilijaa tai taiteellista työtä ei ole pyritty erityisesti objektivoimaan ulkopuolisen tarkastelun kohteeksi vaan taiteilijasubjektin ohella aktualisoituu samaan persoonaan kätkeytyvä tutkijasubjekti (tästä persoona-käsitteen määrittelystä, ks. Kurkela 2009a, 38; Bollas 2006) siten, että nämä kaksi subjektia ovat mielensisäisessä vuorovaikutuksessa. Palaan tähän ”kaksi-yhdessä”-ajatukseen vielä myöhemmin tässä kirjoituksessa. Voidaan myös puhua esimerkiksi muusikkolähtöisestä, musiikkilähtöisestä, toimintalähtöisestä jne. tieteellisestä tutkimuksesta, joskin kyse näyttäisi olevan ennen kaikkea tutkimuskohdetta ja metodia koskevista valinnoista; ks. myös seuraava luku. (Taide-alkuiset määrittelyt pitävät sisällään mahdollisesti joissain tilanteissa aktualisoituvan ongelman siitä, mitä voidaan laskea taiteeksi; musiikki- ja tekijä-alkuiset ovat tässä suhteessa joustavampia ilmaisuja.)

tyisesti taidealan korkea-asteisissa oppilaitoksissa. Esitykseni tässä ei pyri olemaan kattava vaan pelkkä kurkistus tuohon sangen kiehtovaan alueeseen.

Tieteellisen tutkimuksen eräs keskeinen haaste liittyy empiirisen aineiston hankkimiseen. Tätä koskevien metodien kehittäminen onkin tärkeä tieteellisen tutkimustyön osa-alue. Oman taiteellisen toiminnan rajaaminen tutkimuskoh- teeksi ja valjastaminen empiirisen aineiston keräämisen keskeiseksi menetelmäksi voidaan nähdä esimerkiksi toimintatutkimuksellisten periaatteiden so- vellutuksena. Olen graafisesti kuvannut asiaa suunnilleen seuraavasti (Kurkela 2004):



Kuva 1. Taiteellinen toiminta osana tieteellistä tutkimusprosessia, esimerkiksi oma harjoittelu tieteellisen tutkimuksen kohteena tai tieteellisen tiedon keruun ja testausten menetelmänä.

Yllä esitetyn kaltainen tieteellinen tutkimustyö edellyttää taiteilijaa, joka kykenee tutkimuksenteon edellyttämiin taiteellisiin suorituksiin. Tämä tuo mukanaan kysymyksen *oman kokemuksen tutkimisen mahdollisuudesta*. Esimerkiksi harjoittelukokemus – tai muu vastaava ”taiteellista” asennetta edellyttävä toiminta – edellyttää kokevaa subjektia. Miten kokevaan subjettiin liittyvä tietoa voidaan lähestyä tieteellisesti?²⁴ Suorittipa kokemuksen kuvauksen ja analyysin kokija itse tai tapahtuipa se jonkun toisen toimesta tai avustamana (jolloin voidaan kehittää esimerkiksi *second-person position* -tyyppistä metodologiaa, ks. alla), tarvitaan joka tapauksessa kokevan subjektin aktiivisuutta, kuten hänen suorittamaansa tutkittavan kokemuksen jonkinasteista objektivoitua – siis jos- sain mielessä etäännytettyä suhdetta kokemukseen – ja yleensä myös kokemuk-

²⁴ Tämä on kiinnostava, laaja ja haastava teoreettinen kysymys eikä siihen vastaaminen onnistu tässä. Olen tietystä näkökulmasta lähestynyt tätä kysymystä kirjoituksessani Kurkela (2005). Ks. myös esimerkiksi Nummi (2008) ja Riikonen (2008) tässä julkaisussa.

sen rekonstruktiota muistamiseen, assosiointiin, rationalisointiin, narratiiviseen kykyyn ja muihin mentaaliin prosesseihin nojautuen (ks. Kurkela 2005).

Laajakaistaisessa vuorovaikutuksessa voi tavoittaa jotain sellaista, johon tieteellinen, tietoiseen nojautuva ja metodisesti fokusoitu kohtaaminen ei jätä mahdollisuutta. Siksi on tärkeää kysyä, miten voimme hyödyntää laajakaistaisessa kohtaamisessa saatua kokemusta empiirisenä datana tieteellisen tutkimuksen käyttöön. Miten esimerkiksi voimme tieteellisesti tutkia *taideteosta* tutkimalla laajakaistaisessa vuorovaikutuksessa siitä muodostunutta subjektiivista *kokemusta*? Tämä johtaa miettimään myös teoksen ja kokemuksen välisiä ontologisia ja epistemologisia suhteita (kuten onko taideteosta taideteoksena ylipäätään olemassa erillään kokemuksesta; ja jos näin on, niin mikä on se liisarvo, jonka saavutamme, kun teosta tutkitaan laajakaistaisesti ja väistämättä subjektilähtöisesti rakentuvana taidekokemuksena). Viime kädessä muusikkolähtöisessä tutkimuksessa kyse on siis tieteenfilosofian ja metodologian kehittämistä *laajakaistaisesti syntyneen oman kokemuksen tutkimiseen*, kun tutkimus tapahtuu omin neuvoin (*first-person position*) tai toisen avustamana (*second-person position*).

Psykoanalyttinen tutkimusmetodi voi valottaa aihetta osaltaan. Tutkimuksen kohteena on analysandin mielen tuntematon ("Toinen", kuten analysandin tietoisuuden ulkopuolella oleva mielen dynamiikka). Ensinnäkin, miten *analyytikko* voi ymmärtää *analysandin* kokemusmaailmaa? Psykoanalyttisessa tutkimusmenetelmässä nojaututaan kokonaisvaltaiseen – laajakaistaiseen – vuorovaikutukseen. Tässä vuorovaikutuksessa heränneet *analyytikon* kokemukset voidaan tietysin rajoituksin ymmärtää tietolähteeksi, joka raottaa ovea *analysandin* kokemusmaailmaan. Analyytikko kuitenkin etäännyttää jossain vaiheessa laajakaistaisessa vuorovaikutuksessa uneksumansa kokemukset rationaalisen ja teorialäheisen tarkastelun kohteeksi. (Ks. esim. Ogden 1994, 2001, 2005 ja Kurkela 2006; näen tämän yhtenä pitkälle kehitettynä ja haastavana, *second-person position* -tyyppisenä tutkimusmenetelmänä, jossa korostuu *analyytikon* aktiivinen kokemuksellinen mukanaolo.) Toisaalta ei ehkä ole niinkään keskeistä se, ymmärtääkö analyytikko jotain analysandin elämästä, elämäntyylisiä ja mielestä, kuin se, että *analysandi itse* ymmärtäisi niistä jotain uutta. Tällöin analyytikko toimii assistenttina tutkimustyössä, jossa analysandi selvittää mieltänsä salaisuuksia. (Ikonen 2000.) Kun selvitystyö on edennyt tiettyyn pisteeseen, analysandille avautuu mahdollisuus välittää havaintonsa omin sanoin itselleen ja analyytikolle. (Tässä *second-person position* -tyyppisessä lähestymistavassa korostuu siis puolestaan *analysandin* aktiivisuus.) Tämän tyyppistä tutkimusotetta voi soveltaa myös muissa yhteyksissä (ks. Nummi 2008 tässä lehdessä). Tässä yhteydessä on myös mainittava monet lähestymistavat, jotka määrittelevät itsensä fenomenologiaksi. Edellä olen viitannut myös toimintatutkimuksen periaatteita mukaileviin lähestymistapoihin. Myös esimerkiksi mielenfilosofian, kogniotutkimuksen ja tietoisuuspsykologian alueilla pohditaan *first* ja *second person position* -käsitteitä (vastakohtana perinteiselle *third-person*-tyyppiselle, tutkimuskohteensa objektiivovalle tutkimusnäkökulmalle; ks. esim. Moran 1994, 2001; Varela 1999). Voidaan esimerkiksi miettiä, viittaavatko lauseet

(1) *Uskon [luulen, tunnen, oletan, haluan tms.], että p.*

ja

(2) *Hän uskoo [luulee, tuntee, olettaa, haluaa tms.], että p.*

samaan asiaintilaan eli onko niillä sama semantiikka. Vaikka näin olettaisimme (*the assumption of the univocality of psychological terms*), voimme silti pohtia, onko se *tapa*, jolla ensimmäisen persoonan muotoinen käsitys tavoitetaan, samanlainen kuin metodi kolmannen persoonan muotoisen oletuksen muodostamisessa (ks. Moran 1994, 156).

Orienteatioiden luova dialektiikka ja tätä koskeva uhka

Ihmissuku on saanut suunnatonta tyydytystä tekniselle tiedonintressilleen kielien ja tieteen normeihin (Isän Vaatimuksiin) alistumisen myötä. Luonnontieteellis-teknisten tutkimusalojen ekspansio sekä teknologian ja talouselämän kasvu värittävät nyt globaalisti ihmisen elämää. Samalla *paternaalinen totuus* on yhä merkitsevemmän aseman saavuttaneilla talouden ja tuotannon alueilla jyrännyt *maternaalisen totuudellisuuden*. Tulevaisuus Suomessakin lasketaan tieteellisen menestyksen ja kokeellisen kehittämistyön varaan. Kaikki, mikä tukee ja kehittää paternaalista hahmotusta, on silloin arvostettavaa. Tämä kehityssuuntaus on luonut paineita myös taiteeseen. Yhä useammin puhutaan taiteen yhteydessä sisällöntuotannosta, taiteellisen työskentelyn tuotteistamisesta ja taiteen viennistä. Havaittavissa on myös pyrkimyksiä taiteen tieteellistämiseen. Peruskoulun opettajien koulutuksessa ja käytännön opetustyössä taide- ja taitoaineet jäävät tieteelliseen ajatteluun ohjaavan ainevalikoiman jalkoihin. Taustalla saattaa olla ymmärrettävä joskin ehkä puutteellinen oletus, että kaikki se, joka muistuttaa paternaalisesti orientoitunutta tutkimusta ja kehittämistyötä, on jotenkin parempaa kuin se, joka ei sitä muistuta. Näin maternaalisen kokemusmaailman oikeutettu elämänalue saattaa kapeutua. Olisi kuitenkin suuri virhe, jos innostuksessamme hukkaisimme sen, mikä tekee laajakaistaisesta orientatiosta taiteesta ja muissakin yhteyksissä korvaamattoman.

Taide ja tieteellinen tutkimus täydentävät arvokkaalla tavalla toisiaan, eivätkä ne luonteensa ja erilaisten pyrkimystensä vuoksi korvaa toisiaan. Ne edustavat pitkälle erikoistuneina yleisempiä elämään orientoitumisen tapoja, jotka molemmat kuuluvat käsittääkseni ehjään ihmiskuvaan. Kuitenkin meillä on usein pyrkimys nojautua vain toiseen, alleviivata sen arvoa ja samalla kieltää toisen keskeinen olemus. Tällainen johtaa yhdessä ääripäässä hengettömyyteen, eloisuuden katoamiseen ja konemaisuuteen, lohkomiseen, eristämiseen, jäykistymiseen, rationaaliseen kylmyyteen sekä empatian ja inhimillisen ymmärräskyvyn puutteeseen. Toisaalla uhkaa realiteettipakoinen hallitsematon impulsiivisuus, affektiivinen jäsentymättömyys, kaoottisuus, eriytymättömyys, emotionaalinen vellonta, taikauskaisuus ja totuusperversiot (ks. Steiner 1993 ja Kurkela 2008b) – joitakin ilmenemismuotoja mainitakseni. ”Maternaalinen” ja ”paternaalinen” asenne tarvitsevat toisiaan. Ja siksi todennäköisesti vain tiede, joka ”maternaalisesta” asenteesta käsin elävöittää itseään ja kyseenalaistaa olevaa, voi olla

pitemmän päälle luovaa ja elävää. Eikä ”maternaalista” asennetta vaaliva taide selviä ilman ”paternaalista” selkärankaa. Ratkaisu ei ole toisesta puolesta luopuminen, ei myöskään neutraloituminen ”keskialueelle”, vaan hedelmällisen jännitteen synnyttäminen toisiaan täydentävien erilaisuuksien välille.

Siinä missä jommankumman elämänalueen laiminlyöminen tai hedelmällisen jännitteen neutraloituminen johtaa ongelmiin, niiden yhtäaikainen tasapainoinen ja tasapainottava läsnäolo antaa tilaa todellisuuden kattavaan kohtaamiseen tavalla, joka saattaa johtaa merkittäviin oivalluksiin. Kyse on integraatiosta, joka voi muuttaa todellisuutta ja siinä eläviä.

Tässä ei maalailta paratiisia. Maanpäällisen paratiisiin ihminen todennäköisesti uskoo saavuttavansa päinvastaisella toiminnalla kuin mistä tässä on kyse – siis eliminoimalla jännitettä luovat tekijät todellisuudesta. Todellisuuden kattava haltuunottaminen merkitsee nimenomaan ja myös sellaisten asioiden kohtaamista, jotka ehkä mieluummin ohittaisi esimerkiksi eristämällä elämää mutkistavan elävyyden tai sulkemalla silmänsä tosiasioilta. Inho ja ahdistus, epä tietoisuus ja rajallisuus, ristiriita ja jännite kuuluvat todellisuuden kattavaan kohtaamiseen siinä missä nautinto ja sopusointu tai oivallus ja avautuvat horisontit.

Jännite kapea- ja laajakaistaisen lähestymistavan välillä saattaa johtaa destruktiiviseen vuorovaikutukseen niin yksilön sisäisesti kuin yksilöiden välillä. Luulen, että tällaista tapahtuu erityisesti silloin, kun mukaan tulevat ulkopuoliset intra- tai interpsykkiset painostavat tekijät. Silloin toinen lähestymistapa ja sen paljastama todellisuus voidaan kokea ahdistavana tavalla, joka johtaa niin psyyken sisäisesti kuin sosiaalisissakin virtauksissa konflikteihin ja erilaisten bunkkereitten rakentumiseen.

Oivaltavan kohtaamisen tila

”Taiteellisen” ja tieteellisen orientaation välinen vuorovaikutus voi tuottaa jotain, jota kutsun *oivaltavan kohtaamisen tilaksi*. Siinä tapahtuu maailman jäsentymistä, joka on luonteeltaan rikasta, holistista ja uuteen avautuvaa ja toisaalta tarkkaa ja realiteettiperusteista. Oivaltavan kohtaamisen tila ei ole eristynyt saareke eikä se voi sellaiseksi muodostua. Siinä kohtaavat kaksi pitkälle kehittyneitä ja laajemmin yhteisöllisesti määrittyvää, luonteeltaan sosiaalisesti neuvoteltavaa ja jaettavaa toiminnan aluetta. Voi myös sanoa, että oivaltavan kohtaamisen tilassa kapeakaistainen tieteellinen ja laajakaistainen ”taiteellinen” orientaatio kohtaavat toisensa kehittyneissä muodoissaan ja integroituvat korkeatasoisiksi tutkimukselliseksi tilaksi.

Taide ja tieteellinen tutkimus: yksi kahdessa, kaksi yhdessä

Oivaltavan kohtaamisen tila voi tarjota mahdollisuuden sellaiselle, johon viittaaan ilmaisuilla yksi-kahdessa ja kaksi-yhdessä. *Yksi-kahdessa* toteutuu esimerkiksi, kun taide ja tieteellinen tutkimus – tai yleisemmin ”taiteellinen” ja tieteellinen

orientaatio – vireässä ja haastavassa, vuorovaikutuksessa omista lähtökohdistaan käsin osallistuvat todellisuuden oivaltavaan kohtaamiseen. Kahta edustavat kaksi erityyppistä traditioita, toimintatapaa ja asennetta, yhtä yhteinen päämäärä – todellisuus kohtaaminen ja merkityksellistäminen.

Toisaalta oivaltavan kohtaamisen tila tarjoaa myös mahdollisuuden siihen, johon viitataan ilmaisulla *kaksi-yhdessä*.²⁵ *Yhteisöllisesti* tämä toteutuu esimerkiksi yliopistollisessa yksikössä tieteessä ja taiteessa ilmenevien orientaatioiden yhtäaikaisena läsnäolona, toimintana ja toisiaan täydentävänä vuorovaikutuksena. *Yksilötasolla* kaksi-yhdessä tapahtuu esimerkiksi, kun taiteilija – identiteettiään unohtamatta – täydentää läsnä olevan tutkimusaktiiviteetin stimuloimana hahmotustaan entistä tutkivammilla ja reflektiivisemmillä vaiheilla. Samoin kaksi yhdessä toteutuu yksilötasolla, kun tieteen tekijä – identiteettiään unohtamatta – rohkenee kuuntelemaan itsessään sellaisia kohtaamisia, joita elävän yhteyden syntyminen ”taiteellisen” orientaation myötä hänelle voi tarjota. Kuka tahansa voi laajentaa omaa toiminnallista repertuaariaan molempiin suuntiin.

Mainittu toiminnallisen repertuaarin laajentaminen molempiin suuntiin – varsinkin kun kyseessä on ammatillisen taiteellisen tai tieteellisen lähestymistavan omaksuminen – on haastavaa niin yksilön kuin yhteisönkin tasolla. Oikoteitä ei ole – käyttämätöntä potentiaalia kylläkin voi löytyä. Siksi esimerkiksi yliopistojen kannattaa omalta osaltaan tukea oivaltavan kohtaamisen viitekehysten syntyä ja kasvua vahvistamalla ja rohkaisemalla myös sitä aktiiviteettia, joka yhteisössä on heikommassa asemassa.

Taiteellinen ja tieteellinen aktiivisuus voivat olla omaa luonnettaan toteuttavina haasteellisessa vuorovaikutuksessa monin tavoin. Ei ole tarpeen pyrkiä vahvistamaan pelkästään tieteellisen tutkimuksen ja taiteellisen toiminnan yhteisille raja-alueille sijoittuvia toiminnan muotoja, kuten esseistiikkaa, historiallisen romaanimuodon soveltamista, fiktiivisiä narratiiveja tuottavaa tutkimusta, tutkivaa (osoittavaa, problematisoivaa tms.) taidetta tai muuta vastaavaa.²⁶ Vuorovaikutus taiteen ja tieteen välillä on mahdollista muutenkin kuin niitä luonnostaan yhdistävillä kontaktipinnoilla, joilla taide on jo melkein tieteellistä tutkimusta ja tieteellinen tutkimus jo melkein taidetta. En myöskään rajaisi tätä vuorovaikutusta taiteelliseen toimintaan, jota sovelletaan tieteelliseen kysymyksen asetteluun, aineiston hankintaan tai tulosten testaamiseen (ks. edellä kuva 1).

Taiteen ja tieteen monipuolinen läsnäolo mahdollistaa myös sellaisen vuorovaikutuksen, johon ei päästä luottamalla pelkästään taiteilijoiden aktiivisuuteen tutkimusjulkaisujen lukemisessa tai tutkijoiden omaehtoiseen taiteelliseen kiinnostukseen ja aktiivisuuteen. Keskeistä on *arkipäivän vuorovaikutus*, joka mahdollistaa ennakoimattomat ja yllätyksellisetkin yhteydet ja oivallukset sekä vastaavat, ehkä vaikeasti jäljitettävät ja salaperäisesti emergoituvat ilmiöt. Tällaisia mahdollisuuksia ei kliseisessä organisaatioajattelussa yleensä oteta huomioon,

²⁵ Ilmaisu ”kaksi-yhdessä dialogi” lienee peräisin Hannah Arendtilta, ks. Bollas 1999, 21.

²⁶ ”Laajakaistaisten” ilmaisukeinojen käytöstä tieteellisessä kontekstissa sellaisen psykologisen sisällön välittämisessä, joka taipuu huonosti tai ei taivu denotatiivisesti ymmärrettävän kielen yksiöihin, ks. myös Kurkela 2008b.

jolloin mahdollisilta ratkaiseviltä käänteiltä tullaan helposti vieneeksi toteutumisen mahdollisuudet. Opintojen kuluessa mahdollisuuksia voidaan vahvistaa esimerkiksi järjestämällä taide- ja tutkimusopiskelijoille yhteisiä kursseja. Tämä voi toteutua myös tiede- ja taidekorkeakoulujen välisessä vuorovaikutuksessa, jota onkin jossain määrin toteutettu esimerkiksi yhteisten tohtorikoulujen muodossa. (Ks. myös Kurkela 2001; 2002 ja 2004.)

Yksi-kahdessa ja kaksi-yhdessä mahdollistavat keskinäisesti rikastavan ja haastavan vuorovaikutuksen – oivaltavan kohtaamisen tilan – jossa olemassaolon mysteerien kohtaamiset niin tieteen kuin taiteen puolella saattavat tuottaa sellaista, joka ei olisi mahdollista erillään toteutettuna. Laajemmin kasvatuksellisesti tämä ajattelu tukee tieto- ja taitopuolisten opintojen sopusuhtaista läsnäoloa peruskoulussa ja sen jälkeisissäkin opinnoissa. Yksilön ja yhteisön kasvun näkökulmasta kyse on integraatiosta, joka vahvistaa niin kokonaisvaltaista ”maternaalista” oivaltamista kuin myös erittelevää ja tarkentavaa ”paternaalista” oivaltamista. Kyse on siis lopulta yksilöllisestä ja yhteisöllisestä luovuudesta elämän eri alueilla.

Lähteet

- Bollas, Christopher 1999. *The Mystery of Things*. London and New York: Routledge.
- Bollas, Christopher 2006. *Being a Character. Psychoanalysis and Self Experience*. London and New York: Routledge.
- Borgdorff, Henk 2007. Artistic research within the fields of science. <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ARFS.doc>. Haettu 16.4.2008
- Damasio, Antonio 1999/2000. *Tapahtumisen tunne. Miten tietoisuus syntyy*. Suomentanut Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita.
- Dublin Descriptor 2004. *Shared 'Dublin' descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards . A report from a Joint Quality Initiative informal group*. <http://www.jointquality.nl/>. Tarkastettu 10.4.2009.
- Flyvbjerg, Bent 1998. "Habermas and Foucault: Thinkers for Civil Society?" *British Journal of Sociology* 49: 208–233.
- Foucault, Michel 1976. *Histoire de la sexualité, vol. 1 : La volonté de savoir*. Gallimard: Paris. [Seksuaalisuuden historia. 1: Tiedontahto. Suomentanut Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus 1998.]
- Frascati Manual 2002. *Proposed Standard Practice for Surveys on Research and Experimental Development*. Published by : OECD Publishing. <http://www.oecdbookshop.org/oecd/display.asp?sf1=identifiers&lang=EN&st1=922002081p1>. Haettu 16.4.2008.
- Habermas, Jürgen 1987. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*. Translated by F. Lawrence. Cambridge: MIT Press.
- Habermas, Jürgen 1993. *Justification and Application. Remarks on Discourse Ethics*. Cambridge: MIT Press.
- Habermas, Jürgen 1996. *Postmetaphysical Thinking*. Cambridge: MIT Press.
- Ilkonen, Pentti 2000. *Psykoanalyttisia tutkimuksia*. Helsinki: Nuorisopsykoterapia-säätiö.
- Kurkela, Kari 1997. Tiede, taide ja olemisen haaste. Teoksessa *Synestesia — onko taiteilla väliä?* Toim. M. Hiltunen ja O. Mannerkoski. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja C. Rovaniemi: Lapin Yliopisto.

- Kurkela, Kari 2001. Taide ja tutkimus Sibelius-Akatemian tohtorinkoulutuksessa. Teoksessa *Ohjaus ja arviointi – Taidealojen jatkotutkintojen opinnäytteistä*. M. Tuominen ja E. Kurki (toim.), Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja, sarja C: 23. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Kurkela, Kari 2002. Tohtorikoulutuksen päämääristä Sibelius-Akatemiassa. *Finaali 4/2002*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, DocMus.
- Kurkela, Kari 2004. A case study of a Practical Research Environment: Sibelius Academy, Helsinki. Teoksessa *The Music Practitioner. Research for Music Performer, Teacher and Listener*. Edited by Jane W. Davidson. Aldershot, England: Ashgate.
- Kurkela, Kari 2005. Rajalla tutkiminen. Kokemuksen ymmärtämisen mahdollisuudesta. Teoksessa Päivi Rantala, Marja Tuominen (toim.) *Rajoilla – Puheenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimisesta*. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja. Sarja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 30. Rovaniemi.
- Kurkela, Kari 2006. Uneksunta ja kokemuksen kuva. *Finaali 2/2006*. Helsinki: Sibelius-Akatemia, DocMus. Myös: <http://dept.siba.fi/docmus/fin/index.php?pid=946>. Tarkastettu 16.4.2008.
- Kurkela, Kari 2008a. ”Taiteellinen” maailman kohtaamisen muotona: psykoanalyttinen näkökulma. *Musiikki 2/2008*.
- Kurkela, Kari 2008b. Sisäisesti hylätty, ulkoisesti kohdattu – Psykkisten realiteettien kohtaloista yksilön ja yhteisön elämässä. Teoksessa *Näkyvään kätkeytynyt – Puheenvuoroja konsultoinnista ja yhteisdynamiikasta*. Oulu: Metanoia Instituutti.
- Moran, Richard 1994. Interpretation theory and the first person. *The Philosophical Quarterly* 175: 154–173.
- Moran, Richard 2001. *Authority and Estrangement: An Essay on Self-Knowledge*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Niiniluoto, Ilkka 1980. *Johdatus tieteenfilosofiaan. Käsitteen- ja teorianmuodostus*. Helsinki: Otava.
- Nummi-Kuisma, Katarina 2008. Pianistin aistikokemisen tutkiminen haastatteleamalla. *Musiikki 3-4/2008*.
- Ogden, Thomas 1994. *Subjects of Analysis*. Northvale, NJ: Jason Aronson/ London: Karnac.
- Ogden, Thomas H. 2001. *Conversations at the Frontier of Dreaming*. Northvale, NJ/London: Jason Aronson.
- Ogden, Thomas H. 2005. *This Art of Psychoanalysis. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries*. London and New York: Routledge.
- Opetusministeriö 2008. *Hallituksen esitys Eduskunnalle uudeksi yliopistolainsäädännöksi*. http://www.minedu.fi/OPM/Koulutus/koulutuspolitiikka/Hankkeet/Yliopistolaitoksen_uudistaminen/index.html?lang=fi. Haettu 27.3.2009.
- Panksepp, Jaak 1998. *Affective Neuroscience. The Foundations of Human and Animal Emotions*. New York: Oxford University Press.
- RAE 2005. *RAE 2008. Research Assessment Exercise. Guidance on Submissions*. <http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.pdf>. Haettu 16.4.2008.
- Riikonen, Taina 2008. Soittamisen kokemukset ja muusikon toimijuuden tutkiminen taidemusiikkikulttuureissa. *Musiikki 38(3–4)*: 64–83.
- Solms, Mark & Turnbull, Oliver 2002. *The Brain and the Inner World. An introduction to the neuroscience of subjective experience*. New York, London: Karnac.
- Steiner, John 1993. *Psychic Retreats. Pathological Organizations in Psychotic, Neurotic and Borderline Patients*. Reprinted 2003. East Sussex & New York: Routledge.
- Varela, Francisco & Shear, Jonathan 1999. First-person Methodologies: What, Why, How? Teoksessa F. J. Varela & J. Shear (Eds.) *The view from within*. Thorverton, England: Imprint Academics, (1–14). <http://www.imprint.co.uk/view/JCSCCHAP.htm>. Haettu 19.2.2009.

A Framework for Creative Encounter. Some thoughts on the interaction between art and science.

The article suggests that artistic approach and scientific orientation applied in academic research are both culturally advanced and specialized realizations of the same basic strategy, by which means a meaningful relation towards reality is created. Artistic relationship is characterized as rich, heterogeneous, multi-layered and open to various interpretations (cf. Kurkela 2008a). Scientific orientation, as explicated in its ideal form by the philosophy of science, is characterized in this article as strictly focused and reality oriented, pursuing transparency and explicitness in its realizations and symbolic communication. Further, it is logical and non-contradictory in reasoning. Some other aspects of scientific orientation are also discussed.

Three practical applications of the concept 'research' are dealt with (*Frascati Manual*, *Dublin Descriptor*, and its definition for the purposes of the RAE organization). The article differentiates 'research orientation' and 'scientific orientation' by understanding scientific orientation as a socially regulated strategy evolved from the more general research attitude which is present to some extent in almost every quotidian task.

The article suggests that – based on their mutual background, but differing and sometimes even contrasting objectives in their actual modes – a very fruitful tension can grow between artistic and scientific orientations in individual (intra-subjective) and social (inter-subjective) contexts. This can happen in a two-in-one mode (two orientations in the same context) as well as in a one-in-two mode (one shared aim but two orientations). Therefore, close interactions between the two orientations is regarded as profitable at a personal level as well as in varying social contexts from elementary schools to universities and in other organizations involved in creative work.

FT, diplomipianisti Kari Kurkela (kakurkel@siba.fi) toimii esittävän säveltaiteen tutkimuksen professorina Sibelius-Akatemiassa. Hänellä on myös yksityispraktiikka ryhmäpsykoanalytikkona ja terapeutina.

Soittamisen kokemukset ja muusikon ruumiillisuuden tutkiminen taidemusiikkikulttuureissa

Taina Riikonen

Filosofi Mladen Dolarin mukaan jako sisä- ja ulkopuoleen on eräs länsimaisen ajattelun sisäänrakennetuimmista ideoista (2006, 38). Tämä vaikuttaa ilmeisesti jos mietimme vaikkapa *kokemuksen* käsitettä; siihen liittyy usein jaottelu sisäpuolisuuteen (oma kokemus) ja ulkopuolisuuteen (toisen kokemus). Pidämme itsestään selvänä sitä, että meillä on ontologisesti erilainen suhde omiin kokemuksiimme kuin jonkun toisen kokemuksiin. Arkielämän käänteissä emme välttämättä kiinnitä asiaan edes kovin suurta huomiota, mutta miten suhtaudumme kokemuksiin silloin, kun ne ovat tutkimustiedon keskeistä aineistoa? Miten siis tutkia kokemuksia?

Tässä artikkelissa tarkastelen kokemusten tutkimista soittamisen kokemusten tulokulmasta. Pohdin sitä, millaisia puheenvuoroja länsimaisissa taidemusiikkikulttuureissa toimivien muusikoiden soittokokemusten tarkastelu voi tuoda esittämisen ja muusikkouden tutkimisen kentille – ja samalla kokemusten tutkimisen keskusteluihin ylipäätään. Tarkastelutapani on viitteellinen, vain muutamia kysymyksiä ja tutkimuksia huomioiva, sillä systemaattinen kaikkien Suomessa ja muualla tehtyjen soittokokemusten tutkimusten läpikäyminen ei ole yhden artikkelin puitteissa mahdollista. Tästä johtuen rajaan tarkasteluni kahteen teemaan, jotka ovat soittokokemusten tutkiminen yhtäältä *sosiaalisena prosessina* ja toisaalta *yksilöllisenä erityisyytenä*. Kyseiset teemat nivoutuvat tiiviisti yhteen, ja pyrkimyksenäni onkin käsitellä niitä sisäkkäisinä toiminnallisuuksina, jolloin kysyn samalla: Miten tutkia soittamisen kokemuksia sisä- ja ulkopuolijaottelun ohi? Kokemuksen ja tiedon suhdetta jäsenän akselilla ”miten tiedämme kokemuksista/mitä kokemustiedosta seuraa” enemmänkin kuin pohtimalla *mitä* kokemuksista tuotettu tieto ylipäätään voi olla.

Tarkastelen väljästi neljää hyvin erilaista soittokokemusten käsittelytapaa, jotka ovat Esa Tapanin taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ *Pitääkö kertaukset tehdä? Esittäjän ja säveltäjän välinen kommunikaatio uutta sävelteosta tulkittaessa* (2001), Tuomas Malin taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ *Pianon sisäلتä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta* (2004), Eric Clarken & Nicholas Cookin & Bryn Harrisonin & Philip Thomasin yhteisartikkeli ”Interpretation and Performance in Bryn Harrison’s *être-temps*” (2005) sekä Elisabeth Le Guinin teos *Boccherini’s Body. An Essay in Carnal Musicology* (2006). Kaksi ensin mainittua työtä ovat siis taiteelliseen jatkotutkintoon sisältyviä kirjallisia töitä, jotka valitsin kahdesta syystä. Ensinnäkin, kummassakin työssä soittaja/kirjoittajan kokemukset ovat pohdinnan keskeistä aineistoa; Ta-

pani kuvaa esittäjän ja säveltäjän välistä vuorovaikutusta keskustelujen ja harjoitusmuistiinpanojensa avulla, ja Mali tarkastelee omia kokemuksiaan Crumbin teosten soittamisesta. Toiseksi, koska työt ovat osa taiteellista prosessia, uskon niissä tuotetun soittokokemusten kuvausten sisältävän paitsi metodisesti kiinnostavia myös analyttisesti uudenlaisia kokemusten tutkimisen mahdollisuuksia. Clarken & kumppaneiden artikkeli edustaa tässä tarkastelussa erästä esimerkkiä moniäänisestä soittamisen kokemusten tulkinnasta ja Le Guinin kirja valikoitui mukaan siksi, että se pyrkii muun muassa avaamaan polkuja sellaiselle tutkimukselle, jossa aistillisten soittokokemusten kuvailu yhdistyy historialliseen reflektioon.

Kokemusten tutkimisesta

Historiantutkija Domenick La Capra toteaa kirjassaan *History in Transit* (2004), että kokemus on käsitteenä jatkuvasti esillä sekä historiantutkimuksessa että muissa tutkimussuuntauksissa, mutta "aliteoretisoituna" (La Capra mts. 4; vrt. myös Throop 2004, 220). Hänen mielestään kokemusta ei tulisi erottaa tai abstrahoida muusta tutkimuksellisesta merkityksenannosta, analyysistä ja ymmärtämisestä. La Capra kysyy esimerkiksi "Miten kokemus on vuorovaikutuksessa kielen ja muiden merkitsevien käytäntöjen kanssa?" sekä "Millainen on kokemuksen suhde subjektipositiioihin ja identiteetteihin?" (mts. 5). Nämä ovat kiinnostavia kysymyksiä myös soittamisen kokemusten tutkimisen kannalta, sillä soittamisen toiminnallisuudessa on paljon sellaisia elementtejä, joiden kielellinen ankkuroiminen vuoropuheluihin erilaisten käytäntöjen kanssa on varsin haastavaa. Esimerkiksi, miten tutkia oman soitinsuhteen tuttuuden kokemusta? Jos mietimme soittamisen kokemuksissa kerrostuvaa ajallisuutta ja ruumiillis-sosiaalista taidon rakentumista, millaisia voisivat olla ne tulkinnalliset työkalut, joilla erilaiset soittamisen kokemukset saatetaan kielelliseen/käsitteelliseen/kerroonalliseen muotoon?

Yksi tapa lähteä pohtimaan näitä kysymyksiä on tarkastella erilaisia tulokulmia kokemusten tutkimiseen ylipäätään. Seuraavassa luon suppean katsauksen kokemusten merkityksistä käytäviin neuvotteluihin muutamissa erilaisissa tutkimusparadigmoissa, koordinaatteinani fenomenologinen filosofia, etnografinen epistemologia, kriittinen historiankirjoitus sekä taiteellinen tutkimus.¹

Kokemus fenomenologisessa filosofiassa

Laajasti ajateltuna kokemuksen käsite liittyy hyvin kiinteästi ihmisen olemassaolon kysymyksiin, sillä pohdinnat olemisesta, tajunnasta ja tietämisen tavoista

¹ Tarkastelemani lähestymistavat ovat nimettyinä yksikössä, mutta selvää on, että kaikkien kyseisten tutkimusalojen sisällä käydään jatkuvia keskusteluja erilaisista painotuksista ja merkityksistä, jolloin on vaikea määritellä yhtä koherenttia paradigmalinjaa.

ovat olennainen osa ihmisyyttä. Fenomenologia (ymmärrettynä heterogeenisenä suuntauksena) on filosofian tutkimusala, johon kokemuksen ja kokemuksellisuuden ymmärtämisen tematiikka liittyy hyvin kiinteästi. Fenomenologiseen musiikintutkimukseen perehtynyt Juha Torvinen nimeää (Maurice Merleau-Pontya mukaillen) fenomenologian ydinteemoiksi kuvailevuuden, fenomenologisen reduktion, olemusten tutkimisen sekä intentionaalisuuden (Torvinen 2006, 9–12). Kuvailevuus viittaa Torvisen sanoin mm. ”pyrkimykseen löytää luovan ja tulkitsevan kuvailun avulla ’intuitiivisia’ teitä kokemukseen ja ilmiön luonteeseen valmiiden selitysmallien ohi [...]” (mts. 9). Tässä pyrkimyksessä reduktio on – yksinkertaistaen muotoiltuna – metodi, jonka päämääränä on sulkea ilmiön kokemuksen hetkellä kaikki ennakkokäsitykset ja uskomukset olemisesta. Ilmiössä taas kiinnostavaa on nimenomaan sen olemus, joka Torvisen mukaan on ”se analysoimaton moninaisuus, jonka kautta maailmasuhteemme ja maailmamme ilmiöt tulevat esille erilaisina mahdollisina kokemisen laatuina” (mts. 11). Intentionaalisuus puolestaan viittaa tajunnan tapaan suuntautua alati jotakin kohti. Ajattelu, tunteminen ja oleminen eivät toisin sanoen tapahdu tyhjiössä, vaan aina suhteessa johonkin. Kuvailevuus, reduktio, olemuksien tutkiminen ja intentionaalisuus nivoutuvat fenomenologisessa asenteessa Torvisen mukaan jatkuvasti toisiinsa:

[f]enomenologia ei ole *ainoastaan* husserlilaisittain tietoisuuden rakenteiden tutkimista. Fenomenologia ei ole *ainoastaan* kehollisuuden ja sen kokemuslaatuojen tutkimista. Fenomenologia ei ole *ainoastaan* omakohtaisen elämyksellisyyden ja kokemuksellisuuden erittelyä. Se on kaikkia näitä, mutta tasolla, jossa näiden näkökulmien edellyttämät ontologiset ratkaisut eivät ole vielä voimassa (mts. 14).

Kyseinen poeettinen luonnehdinta selittää kenties osaltaan sitä, miksi fenomenologinen teoretisointi on innoittanut erityisesti kehon kokemusten merkityksistä kiinnostuneita taiteentutkijoita (esimerkiksi Parviainen 1998; Välipakka 2003 [tanssi], Syrjä 2007 [näyttelemineen] sekä Vuori 2002; Arho 2004 [soittaminen]). Ymmärrän Torvisen esittämän huomion hänen mainitsemiensa näkökulmien ontologisesta ei vielä -tilasta tässä erääksi kuvaukseksi fenomenologian ja kokemusten suhteesta; fenomenologian kautta kokemuksia lähestytään sensitiivisen tunnustelun ja uteliaan kohti-kurrottamisen tavoilla eikä niinkään määrittävän tai normatiivisen luokittelun tisleinä. Olennaista on se, että erilaisten kokemuslaatuojen tarkastelua leimaa laaja kokonaisuuden hahmottamisen pyrkimys. Tässä mielessä fenomenologia on ennen muuta ontologiaa (Torvinen 2006, 15; ks. myös Holloway & Todres 2003).

Kokemus sosiaalisena prosessina

Siinä missä kokemusta jäsennetään filosofisen kysymyksenasettelun piirissä usein epistemologis-ontologisena ilmiönä, sosiaalitieteissä kokemuksen käsitteeseen tullaan monesti objektiivisuuden kritiikin kautta (vrt. Lash 2006, 336). Tällöin nähdään tärkeänä se, että kokemus on jonkun erityisen ihmisryhmän tai yksilön kokemus, esimerkiksi sukupuolittunut kokemus tai tehdastyöläisen kokemus, eikä mikä tahansa objektiivisuuden kaapuun naamioitu universaali

kokemus. Kokemusta jäsennetään sosiaalitieteissä siis ensisijaisesti yhteiskunnallisiin rakenteisiin kiinteästi nivellyvänä prosessina.

Kokemuksen käsite on erityisen keskeinen – ja jatkuvien epistemologisetodologisten neuvottelujen melskeessä – ns. kuvailevan antropologian piirissä syntyneessä *etnografisessa* tutkimussuuntauksessa (ks. Vidich & Lyman 2003, 60). Lukuisista erilaisista painotuksista ja kiistanalaisista linjauksista huolimatta etnografiassa voidaan erottaa kyseiselle tutkimusasetteelle yhteisiä piirteitä, joita ovat mm. havainnoivan, pitkäkestoisen ja osallistuvan kenttätöön keskeisyys tiedonmuodostuksessa (ks. Atkinson & Coffey & Delamont & Lofland & Lofland 2001, 4). Etnografisen tutkimuksen alkujuurina pidetään yhtäältä brittiläisen Bruno Malinowskin (1884–1942) kehittämää kenttätööhön perustuvaa sosiaaliantropologiaa ja toisaalta Chicagon yliopiston sosiologien toimesta syntynyttä ns. Chicagon koulua, jonka piirissä tehdyissä tutkimuksissa yhdistettiin kvantitatiivisten ja kvalitatiivisten aineistojen tulkintaa (ks. MacDonald 2001, 60; Deegan 2001, 12). Nykyisessä heterogeenisessä etnografisten suuntausten runsaudessa uudelleenmääritellään jatkuvasti sekä tutkijan että tutkittavien subjektiviteetteja, tekijyyksiä, oikeuksia, velvollisuuksia ja toiminnan tapoja. Eettiset ja poliittiset kysymykset liittyvät elimellisesti sekä tutkimusmetodeihin että tuotettuun tietoon (kuten tietysti kaikessa tutkimuksessa), mutta erityisesti etnografeja ovat puhuttaneet tutkimuksen tekijän (tai tekijöiden) ja tutkittavien henkilöiden, siis osallistujien väliset valtasuhteet, joissa neuvottelut itsemääräämisoikeuksista, tiedonintressien reunaehdoista ja tutkimustiedon sijoittumisesta yhteiskunnallisiin mekanismeihin käyvät vilkkaina (ks. esim. Murphy & Dingwall 2001; Lather 2001). Myös miltei kaikkia ihmistieteitä tavalla tai toisella ravisuttanut ns. representaation kriisi (ks. esim. Pollock 1998) on askarruttanut etnografisen tutkimuksen tekijöitä. Parina viime vuosikymmenenä keskustelujen polttopisteessä ovat olleet mm. kysymykset retoriikasta, etnografisesta itsestä sekä kokemusten representaatioiden autenttisuudesta (ks. Denzin 1997; 2003, 244). Erilaiset kokeelliset etnografiset kirjoitustavat yleistyvät jatkuvasti, mikä johtaa yhä uusiin epistemologiaan, esteettisiin ja poliittisiin kädenvääntöihin esimerkiksi siitä, kuinka kokeellisten tekstien esittäviä ja tiedollisia jäsenyyksiä tulisi arvioida (mts. 243).

Kokemus on siis aina ollut merkityksellinen käsite etnografisessa tutkimuksessa, mutta uudella tavalla tärkeä siitä tuli 1980-luvun alun kulttuuristen, kriittisten ja feminististen debattien vuoropuheluissa, joissa erityisesti feministiset tutkijat ryhtyivät korostamaan kokemuksen poliittista luonnetta vastakohtana traditionaalisemman antropologian objektivistisille kokemuskuvauksille (ks. esim. van Loon 2001, 277). Feministinen etnografi on kiinnostunut esimerkiksi siitä, rakentuuko kokemuksen epistemologia yksinomaan ontologiselle perustalle, eli onko se niin, että se mitä olen määrittää sen, mitä tiedän? (ks. Skeggs 2001, 432). Tästä seuraa jatkokysymys: miten sitten tiedän mitä olen? Toisen kokemuksia tutkittaessa kyseinen olemisen määrittäminen muodostuu vielä hankalammaksi, etenkin eettisessä mielessä. Eettiset teemat ovatkin feministisen etnografian ja kokemusten tutkimisen keskiössä. Tärkeitä kysymyksiä ovat esimerkiksi, miten tutkia toista ihmistä (ja hänen kokemuksiaan) ilman (hyväksi)käyttävää ja

objektivoivaa asennetta sekä miten tutkimus voisi olla sellaista, että myös tutkitavat henkilöt saisivat siitä aidosti jotain omaan elämäänsä. Jälkimmäinen teema sivuaa feministisessä epistemologiassa tärkeää vastavuoroisuuden ideaalin toteutumista tutkimuksessa (ks. Skeggs 2001, 434). Ajatus vastavuoroisuudesta puolestaan liittyy laajemmin tasa-arvon toteutumiseen.

Kokemus ”todisteena”

Artikkelissaan ”The Evidence of Experience” (1991) historioitsija Joan W. Scott tarkastelee kokemuksen epäpolitisointia osana historiankirjoitusta. Scottin mukaan tapa, jossa kokemus asetetaan ”todisteen” asemaan, kaikkien merkitysten aukottomaksi ja alkuperäiseksi lähteeksi, heikentää mahdollisuuksia kriittiseen ja refleктоivaan tutkimukseen:

Kun kokemus ymmärretään tiedon alkuperäksi, näkemys yksilöllisestä subjektista (henkilöstä, jolla kokemus oli tai historioitsija, joka sitä kuvailee) muodostuu todistuksen kulmakiveksi, jonka varaan selitys rakennetaan. Kysymykset kokemuksen konstruktivisesta luonteesta, subjektien rakentumisesta [...] – kielestä (tai diskursista) ja historiasta – jätetään sivuun. Kokemuksen todistuksesta tulee eron olemassaolon todistus, ennemminkin kuin tapa tarkastella sitä, kuinka ero määritellään, kuinka se toiminnallistuu ja millä tavoin se muokkaa subjekteja maailman näkijöinä ja toimijoina (Scott 1991,777).²

Scottin lausumassa korostuu sidos yksilöllisen subjektin ja absolutisoidun kokemuksen välillä; ”kokemuksen todistus” eristää³ maailmasta yksilön *jolla* on kokemus, sen sijaan että tutkittaisiin kuinka subjektit jatkuvasti muokkautuvat erilaisissa (maailmaan sijoittuvissa) kokemuksissa. Tällöin sivuutetaan se, että kokemukset ovat aina kulttuurisesti ja sosiaalisesti rakentuneita ja kaikki(en) kokemukset voidaan myös haastaa ja kyseenalaistaa. Jos kokemuksia halutaan todella tulkita, (sen sijaan, että ainoastaan ylläpidetään vallassa olevia ideologioita rakenteita) on pureuduttava kriittisesti niihin historiallis-kulttuurisiin käytäntöihin ja esitystapoihin, joissa kokemukset syntyvät. Kokemus on aina sekä tulkintaa itsessään että jotain, mitä tulee tulkita.

Scott esittää artikkelissaan useita esimerkkejä kokemus-käsitteen ja subjektien rakentumisen välisestä tiivistä sidoksesta. Hänen mukaansa kokemukset

² “When experience is taken as the origin of knowledge, the vision of the individual subject (the person who had the experience or the historian who recounts it) becomes a bedrock of evidence on which explanation is built. Questions about the constructed nature of experience, about how subjects are constituted as different in the first place, [...] - about language (or discourse) and history – are left aside. The evidence of experience then becomes evidence for the fact of difference, rather than a way of exploring how difference is established, how it operates, how and in what ways it constitutes subjects who see and act in the world.”

³ Vrt. myös Francisco J. Varela & Jonathan Shearin artikkeli ‘First-person Methodologies: What, Why, How?’, jossa kirjoittajat esittävät, että minämuotoisten ja kolmannessa persoonassa kirjoitettujen tutkimusten välille tulisi jatkuvasti etsiä yhteyksiä (1999, 2).

esimerkiksi sukupuolesta, seksuaalisuudesta tai ”rodusta” eivät voi koskaan olla universaaleja luokkia. Eräänä esimerkkinä Scott mainitsee Stuart Hallin lausuman jamaikalaisista:

Totuus on, että ”musta”[ihonväri] ei ole koskaan vain ollut olemassa. Se on aina ollut epävakaa identiteetti, niin fyysisesti, kulttuurisesti kuin poliittisestikin. Sekin on kertomus, tarina, historia. Se on jotain konstruoitua, kerrottua, puhuttua, ei ainoastaan löydettyä. [...] Musta on identiteetti, joka täytyy oppia, ja sen voi oppia vain tietynä hetkenä. Jamaikalla tuo hetki oli 70-luvulla (Hall 1982, 45, sit. Scott 1991, 792).

Hallin kommentissa keskeistä on kokemusten kielellisyyden huomioiminen. Ihmiset, jotka kokevat asioita, jakavat (myös) diskursiivisia käytäntöjä. Identiteetit eivät ole jotain, jotka vain odottavat paljastumistaan; ne kerrotaan olemassa oleviksi. Kertominen tapahtuu aina jossain ajassa, jolloin se, kuka voi kertoa mitäkin ja miten, vaihtelee.

Scott toteaa, että olisi itse asiassa houkuttelevaa hylätä koko kokemuksen käsite (mts. 797), mutta se voisi olla vaikeata, sillä kokemus on hyvin perustavanlaatuisesti läsnä kaikessa ajattelussamme ja toiminnassamme. Niinpä Scott peräänkuuluttaa historiantutkimukseen asennetta, jossa kokemuksen luonnollistamisen – kokemuksen ja kielen välisen suhteen avaamattomuuden – sijasta kokemusta käsiteltäisiin kategoriana, joka voidaan kontekstualisoida, haastaa ja kyseenalaistaa. Tärkeää on kysyä, miten kokemus on oikeastaan saavuttanut fundamentaalisen asemansa (mts. 796). Kriittisessä tarkastelussa kokemus ei ole tiedon kyseenalaistamaton alkuperä vaan jotain, mitä voidaan tutkia osana koko tiedon tuottamisen prosessia. Tällöin lähestytään myös sellaisia tutkimussuuntauksia, joissa kokemuksen käsitettä merkityksellistetään etenkin metodologisena valintana.

Kokemus taiteellisen tutkimuksen keskiössä

Kirjassaan *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat* (2003) Mika Hannula, Juha Suoranta ja Tere Vadén esittävät näkemyksiään erityisesti taiteellisen⁴ tutkimuksen metodologiasta. Heidän mukaansa

[t]ulkintojen yltäkylläisyys ja kokemuksellinen demokratia soveltuvat hyvin taiteellisten tutkimusten metodologiseksi pohjaksi. Taiteellinen tutkimus tarvitsee näkymän kokemukseen kaikessa kirjossaan. Laboratiivinen tai yksinomaan havainnoitu tieto ei tätä takaa, sen paremmin kuin filosofisesti asetettu transsendentaali perustakaan. [...] Kokemuksellisen demokratian kannalta on tarkoituksenmukaista nähdä kokemus havainnoksi ja jonkin tunnetuksi tulemiseksi. Kokemus voidaan tässä mielessä ajatella jatkumoksi hyvin selkiytymättömästä ja eriytymättömästä kokemuksesta

⁴ Suomessa taiteilijakoulutukseen liittyviä jatkotutkintoja ja opinnäytetöitä on tehty jo kolmisenkymmentä vuotta Kuvataideakatemiassa, Sibelius-Akatemiasa, Teatterikorkeakoulussa, Taideteollisessa korkeakoulussa sekä Tampereen ja Lapin yliopistoissa. Keskustelut taiteellisten tutkimusten päämääristä ja tavoista ovat taideilmaisun tapaan jatkuvassa liikkeessä (ks. esim. Varto 2001; Kiljunen 2001; Hämäläinen 2003; Räsänen 2003).

aina hyvin hallitun havainnonteon esineellisyyteen ja ennakoitavuuteen (Hannula, Suoranta & Vadén 2003, 30–31).

Ajatus ”kokemuksellisesta demokratiasta” (eli siitä, että kaikki kokemuksen alueet voivat olla toistensa ulottuvissa, vuorovaikutuksessa keskenään) on kiinnostava, sillä se pyristelee irti dualismeihin kiinnittyvästä ajattelumallista. Se haastaa epistemologiset eronteot paitsi eri kokemuslaatuojen, myös kokemuksen ja ei-kokemuksen välillä. Kirjoittajat puhuvatkin *kokemusjatkumosta*, jota on hedelmällisintä tarkastella hermeneuttisesti; ”taiteellisessa tutkimuksessa kokemus tarkastelee kokemusta tuottaen uutta kokemusta” (mts. 31). Kyseinen tarkastelutapa jäsentää uudelleen myös kriittisyyden merkitystä, sillä tutkimuksellinen kriittisyys nähdään nyt ennen muuta ”kokemuksen käsitteellistämisen ja sen hermeneuttisen luonteen ymmärtämisenä” (mts. 31). Ajatus pitää sisälleen idean kokemuksen tulkinnallisesta toiminnallisuudesta osana ymmärtävää tiedon tuottamista. Ymmärtämiselle rakentuva kriittisyys voi toimia siltana myös taiteen ja tieteen välillä, joiden vuoropuhelua Hannula, Suoranta & Vadén pitävät tärkeänä. He esittävät, että

[t]aiteellisessa tutkimuksessa on tarkoitus osoittaa, että työn tekijä hallitsee akateemisen perinteen, pystyy sijoittamaan tutkimuksensa siihen ja kykenee edistämään sitä kriittisesti ja lopulta käyttämään sen välineistöä uutta luovalla tavalla. Ei ole mitään syytä, etteikö kokemuksellinen käytäntö voisi luoda tätä perinnettä, vaikka tutkimustyö ei olisikaan kokonaan käsitteellisellä kielellä esitettyjen argumenttien tai havaintotulosten sarja (mts. 18).

Kirjoittajien näkemys siitä, että kokemukselliseen käytäntöön nojaava uusi tieto voi kommunikoida käsitteellisen kielellä tuotetun tiedon kanssa on kokemusten tutkimisen kannalta tärkeä. Se on kokemuksellisen demokratian soveltamista käytännössä, sillä se on vuoropuhelua, jossa hyvin erilaiset kokemuslaadut pyritään saattamaan kosketuksiin toistensa kanssa. Kyseisessä vuoropuhelussa merkitseviä ovat erilaiset käytännöt, toiminnallisuudet, suhteet ja liikehdinnät taiteen tekemisen prosesseissa. Taiteellisen tutkimuksen kokemuspainotteiseen metodologiaan nojaaminen voi toimia myös taiteeseen (ja taiteen tutkimukseen) usein liitetyn elitismien leiman kyseenalaistamisen strategiana. Kokemuksellisen demokratian avulla voidaan pyrkiä horjuttamaan yksinomaan päänsisäiseksi tai yksinomaan keholliseksi miellettyjen kokemusmaailmojen jyrkkää erottelua.

Teatterikorkeakoulun taiteellisen tutkimuksen professori Esa Kirkkopelto määrittelee taiteellisen tutkimuksen mm. seuraavasti:

[s]amoin kuin tutkiva taide, taiteellinen tutkimus ei ole taiteen tutkimusta vaan todellisuuden tutkimusta taiteen keinoin, taiteen evidenssiin, sen olemis- ja ilmenemistapaan vetoavaa todellisuuskäsitystemme uudelleenjäsenystä ja kritiikkiä. ”Todellisuuden” määrittelen tässä diskursiiviseksi merkityskokonaisuudeksi, joka avautuu aina jostakin symbolisesta järjestelmästä käsin ja jonka laajuus ja monipuolisuus riippuu kulloisenkin järjestelmän laadusta ja monipuolisuudesta (Kirkkopelto 2007, 25).

Ontologinen ja metodologinen kysymyksenasettelu limittyvät lausumassa yhteen. Taiteen olemuksellisuus ja ilmenemistapa ymmärretään todellisuudeksi, mikä ohjaa⁵ myös metodologisia valintoja. Tutkiminen taiteen keinoin voidaan käsittää taiteen *tekemisen* lähtökohdista tapahtuvaksi kokemuksellisen ymmärtämisen määrittelyksi. Tällöin erilaisten aistillisten ja materiaalisten käytäntöjen erityisyydet asetetaan teoretisoinnin keskiöön.

Kokemusten tutkiminen voi siis vaihdella lähestymistavasta riippuen ontologisesta kysymyksenasettelusta (mitä kokemukset ovat) sosiaalis-kriittisiin painotuksiin (miten kokemukset tuottavat subjektiviteetteja, mitä kokemusten tutkimisesta seuraa, miten kokemuksilla argumentoidaan tiedontuottamisen prosesseissa jne.). Taiteellinen tutkimus on kokemusten tutkimuksen kentällä sikäli avainasemassa, että se voidaan ymmärtää eräänlaiseksi eklektiseksi poikisuuntaukseksi, jossa hyvin erilaiset kokemuslaadut – ja erilaiset kokemusten tutkimistavat – voivat olla vuoropuheluissa keskenään. Soittamisen kokemuksia tarkasteltaessa kyseinen vuoropuheluun pyrkiminen voidaan myös ymmärtää erityisenä sensitiivisyytenä erilaisten kokijoiden, esimerkiksi säveltäjien, muusikoiden ja kuulijoiden olokulmille.

Pitääkö kertaukset tehdä? – esittäjän, säveltäjän ja nuotin välisestä kommunikaatiosta

Esa Tapani tarkastelee taiteellisessa tohtorintutkintonsa kirjallisessa työssään *Pitääkö kertaukset tehdä?* (2001) esittäjän ja säveltäjän välistä vuorovaikutusta kolmen säveltäjä–teos-yhteistyön kautta. Valitut säveltäjät ovat Magnus Lindberg, Esa-Pekka Salonen ja Leif Segerstam, jotka kaikki ovat säveltäneet Tapanille käyrätorviteoksia. Tapani kertoo työnsä tavoitteista mm. seuraavasti:

[o]man tulkintani muodostumista pyrin kuvaamaan harjoitteluvaiheessa tekemieni muistiinpanojen avulla. Koska kysymyksessä on omaan harjoittelu- ja esittämisen prosessiini kohdistuva tapaustutkimus, tutkielmassa on vallitsevana esittäjän näkökulma. Esittävänä taiteilijana uskon esittävän tulkittamisen olevan oleellinen osa sävelteoksen olemusta.[...] Tutkielmani ensisijainen tarkoitus on esitellä Hans-Georg Gadamerin taiteen tulkittamiseen liittyviä filosofisia käsitteitä ja tutkia, miten horisontin käsite soveltuu kuvaamaan säveltäjän ja esittäjän välistä vuorovaikutusta (Tapani 2001, 2;3).

Tapanin tutkielmassa esittäjän ja säveltäjän vuorovaikutusta tarkastellaan siis ennen muuta harjoittelun ja esittämisen prosessien tulkinnoista käsin. ”Esittävä tulkittaminen” voidaan ymmärtää viittaukseksi juuri säveltäjän, partituurin

⁵ Ks. myös Kari Kurkelan luonnehdintaa ”taiteellisesta orientaatiosta”, jonka mukaan kyseisessä lähestymistavassa ”kohteen annetaan osoittaa, mutta ei niinkään analyttisesti vaan ennen kaikkea synteettisesti ja implikoimalla. Näin merkityksellistyminen jatkuu myös kielen tuolla puolen” (ks. Kurkelan artikkeli tässä julkaisussa, 37).

ja soittajan neuvotteluissa syntyville merkityksille, joissa soittajan kokemukset soittamisesta nivELYVÄT hyvin kiinteästi säveltäjän toimintaan. Tapanin lausumassa esittävä tulkitseminen niin ikään liitetään sävelteoksen ominaisuudeksi eikä niinkään teoksesta erilliseksi representaation aktiksi.

Tapanin työssä kuvataan yksityiskohtaisesti musiikin tekemiseen liittyviä hyvin erilaisia sosiaalisia tilanteita, kuten esimerkiksi yksin harjoittelemista (mutta myös se voidaan ymmärtää sosiaalisena toimintana), erilaisia neuvotteluja säveltäjän kanssa harjoitteluprosessin aikana, yhteisharjoituksia (esimerkiksi orkesterin kanssa), esitystä sekä sen jälkeisiä vuoropuheluita erilaisten materiaalien (partituuri, harjoitusmuistiinpanot jne.) äärellä. Soittamisen kokemukset kerrotaan tapahtumiksi, joissa musiikilliset merkitykset nivoutuvat jatkuvasti taidemusiikkikäytäntöjen sosio-materiaalisiin rakenteisiin, kuten esimerkiksi seuraavassa lausumassa, jossa Tapani kertoo Lindbergin *Campana in Aria* -teoksen (1998) ensimmäisestä orkesteriharjoituksesta:

[t]apasin säveltäjän ensimmäisen kerran [tämän teoksen harjoittelemisen puitteissa] muutamaa minuuttia ennen ensimmäisen harjoituksen alkua. Lindberg kertoi sävellyksen vaiheista eli Hollannin kantaesityksestä ja siihen liittyneistä käytännön asioista. Emme keskustelleet varsinaisesti teoksen yksityiskohdista ennen ensimmäistä harjoitusta. Harjoituksen kuluessa, lähinnä tauolla, ja sen jälkeen keskustelimme Lindbergin kanssa lyhyesti teoksesta. Ehdotin hänelle muutosta tahtien 220–221 [...] pitkään ääneen, ja hän hyväksyi ajatuksen. Lindberg ei puuttunut tulkintani yksityiskohtiin harjoituksen kuluessa, ja kuunneltuaan harjoituksen hän hyväksyi tekemäni ratkaisut pääpiirteissään (Tapani 2001, 44).

Se, että teoksen yksityiskohdista keskusteleminen tapahtuu vasta harjoittelun aikana eikä esimerkiksi juuri ennen harjoitusta, on tietysti paitsi käytännöllinen seikka, myös taidemusiikkiharjoittelemiseen liittyvä kulttuurinen tapa, jolloin annetaan tilaa ”soivalle” ennen sanallistamista. Tällöin soittamisen kielellistäminen kiinnittyy erityisesti juuri soitettuun materiaaliin, vaikka sitä toki kuunnellaan suhteessa laajempaan säveltäjä- ja tyylikohtaiseen musiikilliseen kontekstiin. Kyse on myös työnjaollisesta tilan määrittelystä; harjoituksessa soiva toiminta on ensisijaista, jolloin soittaja on hyvin aktiivinen merkitysten tuottaja. Tästä johtuen säveltäjä ei välttämättä juurikaan puutu harjoituksen kulkuun, äänten konkreettisen tekemisen käytäntöihin.

Seuraavassa lausumassa Esa Tapani kertoo tapaamisestaan Esa-Pekka Salosen kanssa ennen *Concert Étude* -teoksen (2000) harjoittelemisen aloittamista. Kyseessä on teoksen esittämiseen liittyvä ensimmäinen tapaaminen, ja Tapani oli saanut nuotit vain kaksi päivää ennen kyseistä kohtaamista:

[k]äytimmekin suuren osan tapaamisemme ajasta juuri tuon jakson [tahdit 54–60] soinnillisten mahdollisuuksien kartoittamiseen. Yritin keksiä eri vaihtoehtoja ja soitin niitä Saloselle. Myös hänellä itsellään oli useita ehdotuksia, ja löysimmekin lopulta version, joka ei ehkä ollut soinniltaan alkuperäisen kaltainen, mutta joka oli toimivuudeltaan selkeästi alkuperäistä versiota parempi. Se versio tahdeista 53–59 (2.versio), joka jäi lopulliseksi, on lähellä esimerkiksi C.M. von Weberin *Concertinon* kadenssissa käyttämää efektiä. Se on tästä syystä kaikille käyrätorvensoittajille entuudestaan tuttu ja samalla myös mahdolliseksi todettu (Tapani 2001, 52).

Lausumassa kuvataan kiinnostavasti sellaisia neuvottelun tapoja, joissa uutta sävelteosta tuotetaan samanaikaisesti soivaan ja graafiseen muotoon. Salonen ja Tapani kartoittavat soinnillisia mahdollisuuksia soittamalla, nuottia tutkimalla, kuuntelemalla ja puhumalla, jolloin soittimen käsittely, nuotin lukeminen kahdesta eri toimijapositionista (säveltäjä ja muusikko) käsin sekä erilaisissa ilmaisu-rekistereissä (kartoittaminen, keksiminen, ehdottaminen, löytäminen) käydyt keskustelut verkottuvat toisiinsa. Soittamisen kokemukset tulkitaan näin ollen sosiaalisiksi prosesseiksi, osana säveltäjän ja esittäjän erilaisia vuoropuheluja. Kokemusten kuvauksissa ei ole jakoa sisä- ja ulkopuoleen, vaan tarkastelun painopiste on ennen muuta soittamisen fyysisyyden ja keskusteluissa tuotettavien merkitysten suhteissa. Tässä mielessä Tapanin työssä kuvataan hyvin hienoja-koisesti sitä, miten soivasta materiaalista siirrytään puhuttuun kieleen ja takaisin alati muokkautuvissa merkitysentuottamisprosesseissa.

Pianon sisältä – omien soittokokemusten tarkastelua

Tuomas Mali tarkastelee taiteelliseen tohtorintutkintoon kuuluvassa kirjallisessa työssään *Pianon sisältä* (2004) omia kokemuksiaan George Crumbin erityisten soittotekniikoiden soittamisesta. Soittamiskokemusten tarkastelu jakautuu Crumbin sävellysten soittoteknisten haasteiden kuvailuun sekä soittamisen kokemusten variaatioiden erittelyyn (mts. 5). Mali nimeää kymmenen erilaista kokemuksellista variaatiota, jotka kuvaavat soittamista epätavanomaisissa ja uudella tavalla haastavissa tilanteissa. Kyseiset variaatiot (soittamisen pohjustaminen, soittaminen nuotinlukutapana, tunnusteleminen, soivan teoksen luonnosteleminen, soittosuorituksen työstäminen, mallien työstäminen, jo omaksutun soivaksi saattaminen, omakohtaisesti varioiminen, virheistä ja vääristymistä sekä julkisesti esittäminen) ovat yksityiskohtaisia kuvauksia taidemusiikkikulttuurissa toimivan pianistin soittamisen käytännöistä, joissa partituurin lukeminen, erilaiset harjoittelemisen tavat ja esittäminen vuorottelevat.

Seuraavassa lausumassa Mali kuvaa soivan teoksen luonnostelemisen toiminnallisuutta:

Luonnostellessani etsin erilaisia varioimisen mahdollisuuksia, hahmottelen kokonaisuutta, haen yksityiskohtien olemusta. Yritän alustavasti ymmärtää, millainen soiva teos juuri tämän partituurin perusteella voisi syntyä. Harjoitan yksittäisiä kohtia teoksesta, paneudun muutamán sävelen soittamiseen työstäen melodista kulkua, rytmistä tarkkuutta tai joustavuutta, dynaamista kontrastia, sointia. Yksityiskohtiin paneutuessani käsitys kokonaisuudesta usein hämärtyy, saatan jopa "unohtaa" yhteyden, johon työstämäni yksityiskohdat kuuluvat (Mali 2004, 87).

Mali kielellistää sellaisia soittamisen kokemuksia, jotka perustuvat etsimiselle, hahmottamiselle ja pyrkimykselle ymmärtää. Kuvauksessa on keskeistä soittajan, soittimen ja nuotin tiivis yhteys; yksittäisten kohtien tietynlainen harjoittaminen liittyy tietynlaiseen ruumiilliseen tulkintaan partituurin ja pianon äärellä.

Olennaista on myös luonnostelemisen avoimuus, mikä on toiminnallisuutena hyvin erilaista kuin esimerkiksi soittosuorituksen työstäminen:

[K]un kokemukseni laajennetun pianon soittamisesta karttui, soittosuorituksen työstäminen ei tapahtunut enää sokeasti "sinnepäin" kokeilemalla, vaan minulla oli jo tuntuma asianmukaisiin otteisiin, asentoihin, liikeratoihin ja liikelaatuihin. Vähitellen kehittyneen yleisluontoisen tuntuman ohjaamana saatoinkin kehittää teknistä taitavuuttani yksityiskohtaisemmin. Otteeni flyygelin kielistä ja soittamisessa käytettävistä välineistä harjaantuivat sulavammiksi, sormeni toimivat "näppärämmin", voima, herkkyys ja kontrolloituavuus lisääntyivät. Uudenlaisen taidon omaksi ottaminen oli siis toisaalta uudenlaista ("holistista") *tuntumaa* flyygelin käyttämiseen musiikillisena instrumenttina, toisaalta käsien, ranteiden, sormien ja sormenpäiden uudenlaista ("periferistä") taitavuutta, *tekniikkaa* (mts. 90).

Kuvauksesta käy ilmi, miten luonnostelemisesta on siirrytty tilanteeseen, jossa tuntuma ohjaa soittamista. Mali kuvaa tuntuman eräänlaiseksi kokonaisvaltaiseksi soittamisen kontrolliksi (suhteessa johonkin tiettyyn musiikkiin, tässä tapauksessa Crumbin sävellyksiin), jonka myötä on mahdollista muokata taitoa yksityiskohtaisemmin. Soittamisen kokemuksia tulkitaan lausumassa yhtäältä suhteessa soittimeen (holistinen tuntuma) ja toisaalta suhteessa omaan, vuosien kuluessa harjoitettuun taitoon (periferinen taitavuus, tekniikka). Tämänkaltaisen soittamisen kokemuslaatujen erittely tuo esiin yksilöllisen kokemuksen kulttuurisen rakentuneisuuden; soittaminen on aina vuoropuhelua sekä itsen että musiikkiyhteisön kanssa.

Malin työssä soittokokemusten kuvailu on ensisijaisesti omien henkilökohtaisten kehollisten kokemusten tarkastelua, jolloin kokemusten tulkinnan pääpaino on pianon soittamisen *mikrokäytännöissä* (ks. Hawes 2006, 25–36), erilaisissa pianistin ja koskettimiston intiimeissä kohtaamisissa. Hänen työnsä on eräänlainen tutkimusmatka, jossa seurataan tiettyssä kulttuurisessa perinteessä harjoitetun pianistisen tuntuman muokkautumista tietynlaiseksi uudenlaisen soittamisen fyysisyyden myötä. Tässä mielessä Mali pohtii työssään sekä soittamisen kokemusten olemuksellisuutta että niiden merkitystä soittamisesta tuotettavan tiedon kannalta. Kokemuslaatujen moninaisuuden reflektointi niveltyy hänen kerronnassaan soittaja–soitin-suhteen kulttuurisen muovautuvaisuuden tarkasteluun.

Lihallinen musiikintutkimus sekä moniäänisiä soittokokemusten kuvauksia

Tapanin työssä esittäjän ja säveltäjän vuoropuheluita tarkastellaan omien harjoitusmuistiinpanojen reflektoinnin kautta, kun taas Malin eräänä pyrkimyksenä on edistää "muusikkoyhteisön itseyttäytymisen kehittymistä" (Mali 2004, 12) henkilökohtaisia soittokokemuksia tutkimalla. Kirjassaan *Boccherini's Body* (2006) sellisti-tutkija Elisabeth Le Guin esittää omien soittokokemusten käytölle edellisistä täysin poikkeavan aspektin; hänen mukaansa soittajalla on vasta-voimainen suhde säveltäjään ja tuon suhteen tulisi olla esittämisen ensisijainen

lähde (2006, 14). Le Guinin mielestä vastavuoroisuus (jopa kuolleen) säveltäjän kanssa syntyy siinä kosketuksen kokemuksessa, joka tapahtuu soittaessa *jonkun* säveltämää musiikkia. Erilaiset kinesteettiset kokemukset fyysisestä läheisyydestä kytkeytyvät Le Guinin mukaan kuitenkin alati niihin normeihin, joilla ruumiillisuutta ylipäättään ymmärretään ja säädellään länsimaisessa kulttuurissa. Lihallinen (carnal) lähestymistapa pohjaa kyseisten normien kriittiseen tarkasteluun ja purkamiseen (mts. 24). Le Guinin kirja on yhtäältä tutkimus siitä, kuinka Boccherinin tapa kirjoittaa jousisoittimille oli yhteydessä 1700-luvun teatteri- ja tanssi-ilmaisun fyysisyyteen ja sensuaaliseen maailmaan, mutta toisaalta se on myös hänen oman henkilökohtaisen sello- ja jousiajattelunsa kuvaus (mts. 5). Le Guin pyrkii luomaan kokonaisvaltaista kinesteettistä analyttistä viitekehystä soittamisen tutkimiselle. Hänen mielestään esimerkiksi se, miten länsimainen ihminen kokee itsensä koskettamiseen kykenevänä toimijana, liittyy aina myös näkemiseen. Le Guin väittääkin, että visuaalis-kinesteettisellä kokemuksella on lähtökohtansa musiikin kuulemisessa ja tulkinnassa (mts. 91).

Le Guinin tutkimuksessa soittamisen kokemukset tulevat kuvatuiksi yhtä aikaa sekä intiimeinä kehontuntemuksina että sosiaalisesti rakentuvina tapahtumina, joilla on erityiset historialliset taustansa. Erityisen kiinnostunut Le Guin on soittamisen ja erilaisten psykofyysisten tuntemusten (esimerkiksi melankolia) yhteyksistä, joita hän tarkastelee Boccherinin aikalaisten kirjoitusten kautta. Tulkinnossa, joissa muun muassa erilaiset filosofiset tekstit ja varhaiset lääketieteelliset kirjoitukset verkottuvat toisiinsa, Le Guin analysoi samanaikaisesti sekä Boccherinin säveltäjäpersoonaa että hänen säveltämänsä musiikkia. Le Guin niin ikään kerrotaa tutkimuksessaan muotoanalyttistä teoskuvausta sekä haastattelu- ja keskusteluaineistoon perustuvaa analyysiä, jolloin musiikinteoreettiset termit ja soittajien kokemukset asetuvat vuoropuheluun. Le Guinin kokoama kollaasi, eräänlainen fiktiokirjoitus hänen soittajakollegoidensa haastatteluista on itse asiassa oiva esimerkki siitä, kuinka kokemusten ymmärtävä tulkinta aiheuttaa uusia kokemuksia, jotka asetuvat alttiiksi yhä uusille tulkinnoille. Kollaasin tulkinnossa kerrostuvat useat erilaiset kokemukset: muistot soittamistilanteesta, haastatteluaineiston purkuun liittyvät luennat sekä kirjoittamisprosessin eri vaiheissa syntyneet merkityksenannot.

Soittamisen lihallisuus kielellistyy Le Guinin tutkimuksessa moniaistisena muistamisen, tuntemisen, kuulemisen, näkemisen ja liikkumisen toiminnallisuutena. Se ei siis asetu objektikehon kuvaukseksi, vaan kurottaa soittaja-soitinpartituuri-suhteen analyttisen tarkastelun kautta kohti moniulotteista, ajattelevan ruumiin (vrt. Burkitt 1999) käsitteellistämistä. Tällöin soitin ja nuotti on mahdollista ymmärtää sosio-materiaaliseksi entiteeteiksi, joihin liittyvien käytäntöjen tulkinnan kautta voidaan ohittaa esimerkiksi mieli/ruumis-jaotteluun tai sisä/ulkopuoli-polariteetteihin pohjautuvaa käsitteellistämistä.

Muusikon ja säveltäjän välinen suhde on – teoksen ohella – keskeinen tarkastelun kohde myös Eric Clarken, Nicholas Cookin, Bryn Harrisonin ja Philip Thomasin yhteisartikkelissa ”Interpretation and Performance in Bryn Harrison’s *être-temps*” (2005). Nyt säveltäjä vain on elävä ja yksi kirjoittajista muusikon ja tutkijoiden rinnalla. Kirjoittajat toteavat, että heidän pyrkimyksensä on esittää

neljä perspektiiviä *être-temps*-pianoteokseen (mts. 32). Soittamisen kokemusten tutkimisen ja tiedon tuottamisen suhteen kannalta kiinnostavaa on, että *être-tempsin* tekemiseen liittyviä monenlaisia kokemuksia analysoivat hyvin erilaiset toimijat eli säveltäjä, muusikko ja tutkijat.

Clarcken ja kumppaneiden tutkimuskohteena on musiikin esittämisen prosessi kokonaisvaltaisena tapahtumasarjana, johon esittämisen lisäksi kuuluvat myös harjoittelu (ja sen analyysi) sekä erilaiset keskustelut säveltäjän kanssa. Tutkimuksen etnografinen aineisto on varsin laaja. Se sisältää mm. esittäjän eli pianistin päiväkirjamerkintöjä, audiotallenteita harjoittelusta, äänitettyjä pianistin ja säveltäjän välisiä keskusteluja sekä haastatteluja (Clarke & säveltäjä sekä Clarke & pianisti) (mts. 31–32).

Soittamisen kokemusten tarkastelun kannalta tutkimus tarjoaa kiinnostavan mahdollisuuden reflektoida kokemuskäsitteeseen liittyvää sisä- ja ulkopuolisuusjaottelua. Pianisti Philip Thomas puhuu artikkelin omassa osuudessaan soittajan fokuksesta, joka hänen mukaansa kyseistä teosta harjoittaessa oli jatkuvasti ajoituksessa. Tärkeät pianistiset yksityiskohdat kuten esimerkiksi soinnun painotukset ja alukkeiden säätelyt kuvataan suhteessa ajan kokemukseen, joka Thomasin mukaan ei määriytymättä lineaariseksi (mts. 39). Thomas kertoo käyttäneensä paljon aikaa oikeanlaisen kosketuksen ja sormituntuman etsimiseen saavuttaakseen kuhunkin kohtaan haluamansa soinnin. Hänen kokemuskuvauksissaan painottuvat soittamisen fyysisten tunteiden, rytmisen notaation ja ajallisuuden väliset suhteet (eli taktiilisen, visuaalisen ja auditiivisen välinen tiivis sidos). Tutkijat Nicholas Cook ja Eric Clarke keskittyvät omissa osioissaan niin ikään rytmisen notaation ja soivan musiikin välisiin suhteisiin, mutta eri tavoilla. Cook yhdistää tarkastelussaan teoksen muotoanalyysiä ja keskustelujen tulkintaa, jolloin hän (omien sanojensa mukaan) tutkii säveltäjän ja soittajan yhteisiä merkityksenannon prosesseja (mts. 41–46). Tällöin musiikin esittämiseen – ja samalla soittamisen kokemuksiin – liittyvä sanallinen vuorovaikutus säveltäjän, nuotin ja muusikon välillä on tarkastelun keskeinen teema. Eric Clarke puolestaan kuuntelee soivia aineistoja analysoiden pianistin rytmisen, dynaamisen, ajallisen ja sointiväriillisen kontrollin tapoja. Hän luo analyysinsä pohjalta graafisia taulukoita partituurin ideaaliarvojen sekä harjoituksissa ja esityksissä toteutuneiden tapahtumien välisistä eroista (mts. 51–59). Thomas, Clarke ja Cook lähestyvät soittamisen kokemuksia eri suunnista, jolloin myös heidän valitsemansa analyttiset käsitteet eroavat toisistaan. Thomas puhuu hyvin ruumiillisesti kosketuksesta, kun taas Clarkella keskeinen käsite on kontrolli. Kosketuksessa korostuu soittajan ja soittimen välinen tiivis taktiilinen sidos, mutta kontrollin käsite painottaa (Clarcken tulkinnoissa) enemmänkin soivan lopputuloksen ja liikkeen välistä suhdetta. Cookin tulkinnot asettuvat eräänlaiseen välimaastoon, sillä rytmien soittamisen tarkkuuden ja vaikeuden kokemusten kielellistämässä soittamisen fyysis-auditiiviset syy–seuraus-suhteet ja yksilöllisesti omaan ruumiiseen kerrostuneet kokemusjatkumot nivELYT yhtein.

Clarcken ja kumppaneiden tutkimuksessa kiinnostavaa on se erityinen moniäänisyys ja monimateriaalisuus, joiden kautta soittamista kuvataan. Musiikilliset merkitykset rakentuvat pianistin omien soittokuvausten, säveltäjän kertomusten

sekä tutkijoiden kuuntelukokemusten ja keskusteluanalyysien vuoropuheluissa. Tällöin tuotetaan monta samanaikaista tulkintaa yhtäältä siitä, mitä ja miten kokemukset voivat olla sekä toisaalta siitä, mitä niiden tarkastelusta seuraa. Kirjoittajat argumentoivatkin osuvien esimerkkien avulla soittamisen kokemusten tutkimisen ja tiedon tuottamisen kannalta ainakin kaksi olennaista asiaa. Ensinnäkin, esitys ei heidän mukaan ole reproduktio jostain jo ennalta luodusta, ja toiseksi, partituuri on moniulotteisuudessaan pikemminkin eräänlainen verkottunut käsikirjoitus (*script*) kuin yksioikoinen, aina samanlaisesti tulkittava teksti (mts. 44). Tai tarkemmin ilmaistuna, partituuri *rakentuu käsikirjoitukseksi* erilaisissa vuorovaikutteisissa suhteissa, se ei siis ole jotain ennalta määritellyn pysyvää, ilman toiminnallisia kytköksiä erilaisiin toimijoihin. Toimijoiden, materiaalien ja käytäntöjen keskinäiset suhteet puolestaan aktuaalistuvat erilaisissa ruumiillisissa kokemuksissa.

Soittamisen kokemusten ruumiillisuus

Musiikin ja muusikoiden ruumiillisuus on jo vuosikymmenten ajan ollut keskeinen aspekti muun muassa populaarimusiikin tutkimuksessa, etnomusikologiasa sekä musiikkisosiologiassa (ks. esim. Blacking 1973; Attali 1985; Frith 1996; Whiteley 1997). Kyseiset tutkimussuuntaukset ovat ammentaneet aineksia ruumiillisuuden teoretisointiin etenkin sosiologian, kulttuurintutkimuksen, feminismin ja filosofian paradigmoista. Useat sosiologit ovat käsitteellistäneet ruumiillisuutta viime vuosina erityisesti kulttuurintutkimuksellisella otteella, jossa kokemuksia, identiteettejä, ruumiita ja kulttuureja tarkastellaan laajalti suhteessa toisiinsa (Shilling 2001, 340; ks. myös Burkitt 1999). Kulttuurintutkimuksen, feminismin ja filosofian moninaisissa kentissä jatkuvat mm. kartesiolaista mieli/ruumis-jaottelua kritisoivat kirjoitukset (ks. esim. Barker 1995; Davis 1997) sekä ruumiin materiaalisuuden teoretisoiminen (mm. Grosz 1994), mutta kenties eräänä kokoavana ajatuksena voidaan todeta, että sosiokulttuurisia konteksteja ei välttämättä enää juurikaan tarkastella tiukkoina matriiseina, joissa käytännöt muodostuvat, vaan kontekstit ymmärretään yhä useammin nimenomaan jatkuvasti muokattavina *käytäntöinä* (vrt. Rawnsley 2007, 640). Aivan viime vuosina ruumiillisuuden tarkastelu on lisääntynyt myös taidemusiikin tutkimuksen kentillä.⁶ Artikkelissaan "Analyzing from the Body" (2002) George Fisher ja Judith Lochhead esittävät, että ruumiillisuuden huomioiminen on musiikintutkimuksessa (ja etenkin esittämisen tutkimuksessa) tärkeätä erityisesti kahdesta syystä: ensinnäkin, musiikki soivana ilmiönä ei ole mielensisäistä tapahtumaa, ja toiseksi, kun merkitykset ymmärretään ruumiissa sijaitseviksi, voidaan myös musiikin esittävää piirrettä käsitteellistää vahvemmin käytännön toiminnasta käsin (mts. 39). Fisher ja Lochhead ottavat oman teoretisointinsa lähtökohdiksi neljä teemaa, jotka ovat kognitiivisuus, seksuaalisuus, esitys ja kulttuuriantro-

⁶ Esimerkiksi ns. "music and embodiment scholarship", ks. McMullen 2006.

pologia. Kirjoittajien mukaan olennaista on käsitteellistää performatiivisuutta suhteessa epistemologisesti aktiiviseen ruumiillisuuteen (mts. 44). Ruumiillisuudesta kumpuavassa analyysissä tutkija keskittyy ensisijaisesti liikkuvan ja aistivan ihmisen tekemisiin ja tuntemuksiin, jotka ymmärretään musiikillisesti merkityksellisiksi. Työkaluiksi Fisher ja Lochhead ehdottavat ruumiin, esityksen ja eleen käsitteitä.

Soittamisen kokemusten tutkimisen kannalta ruumiillisuuden tarkastelu (ja soittamisen toimintaan ankkuroituva käsitteellistäminen) vaikuttaa hedelmälliseltä maaperältä. Esimerkiksi Fisherin ja Lochheadin ajatukset soittavan ruumiin analyysistä kiinnittävät musiikin ja toiminnan yhteen tavalla, joka on omiaan vahvistamaan edellytyksiä soittamisen tutkimiselle sosio-materiaalisena ilmiönä. Heidän esittämänsä ruumiin, esityksen ja eleen käsitteet ovat kuitenkin analyytisina apparaatteina hyvin laajoja, joten tässä kohdin on paikallaan pohtia lyhyesti kyseisten käsitteiden erityispiirteitä taidemusiikkikulttuureissa toimivien muusikoiden lähtökohdista.

Soittaminen on toimintana varsin ruumiillista, joten ruumiillisuus on soittokokemuksia tutkittaessa kenties yksi keskeisimmistä teemoista. Taidemusiikkikäytännössä soittajuus on ennen muuta hyvin pitkälle harjoitettua erikoistumista, joten soittajan ja soittimen suhde on hyvin tiivis. Muusikko-soitin-suhteen ruumiillisuus sisältää kuitenkin useita sosiaalisia ja kulttuurisia elementtejä, jotka jatkuvasti vaikuttavat siihen, miten kyseinen suhde muokautuu kokemukseksi soittamisesta. Tällaisia elementtejä ovat esimerkiksi soitinten materiaaliset ja kulttuurihistorialliset rakenteet, soitinten (eli samalla soittajien) sosio-ekonomiset sijainnit taidemusiikkikentillä (esimerkiksi eri soitinryhmien väliset hierarkiat vaikkapa sinfoniaorkesterissa), soitinten ja soitinten sosiaaliset arvolataukset (esimerkiksi feminiinisinä/maskuliinisina pidetyt soitinit ja soittimet) sekä soitinrakentamisen, teknologian ja sointi-ideaalien väliset neuvottelut (esimerkiksi sähköisen vahvistuksen käyttö akustisiksi miellettyillä soittimilla). Muusikko-soitin-suhteen ruumiillisuus niveltyy olennaisesti niin ikään taidemusiikkikäytännössä keskeisen partituurin materiaalisuuteen sekä erilaisten soittamistilanteiden (esimerkiksi harjoitus, konsertti, levytys) sosiaaliin toimintatapoihin.

Taidemusiikkikenttien perspektiivistä tarkasteltuna *esitys* on keskeinen osa soittamisen kokemusten ruumiillisuutta. Soittaminen on erityistä juuri esitysten kulttuurisissa ja materiaalisissa olosuhteissa, joissa tuotetaan jatkuvasti yhä uusia merkityksiä musiikista vuorovaikutuksellisenä toimintana. Esitys on tilanne, jossa musiikin tekemisen käytäntöihin ja diskursseihin laajemminkin nivELYTÄVÄT toimimisen tavat, esimerkiksi harjoitteleminen, erilaiset keskustelut tulkinnoista (vrt. Tapanin esittävä tulkitseminen), partituurin lukemisen muodot sekä traditioiden uudelleenjäsenennykset vaikkapa opetustilanteissa kaikki osaltaan sisältyvät. Esitys tekee soittajan niin ikään hyvin tietoiseksi omasta ruumiillisuudestaan: konserttitilanteessa soittaja reflektoi yhtäältä omia soittamisen kokemuksiaan suhteessa kokonaisvaltaiseen, vuosien saatossa muovautuneeseen muusikkouuteensa, ja toisaalta hän asettuu katsomisen, kuulemisen ja arvioinnin kohteeksi erityisessä nyt-hetkessä. Tässä mielessä soittamisen kokemusten tutkiminen ni-

menomaan esitystilanteessa (esimerkiksi video/audiotallenteiden, haastattelujen ja havainnoinnin pohjalta) vaikuttaa hedelmälliseltä tutkimusalueelta.

Fisherin ja Lochheadin kolmas analyttinen parametri, *ele*, on sekin hyvin moniulotteinen käsite taidemusiikkikulttuurissa. *Ele* voidaan ymmärtää erilaisina yksittäisinä aistimellisina tapahtumina, esimerkiksi visuaalisina, auditiivisina tai kosketuksellisinä eleinä. Käsitteeseen liittyy keskeisesti vuorovaikutus, sillä soittajat kommunikoivat jatkuvasti erilaisten visuaalisten eleiden (partituurissa sijaitsevat eleet tai vaikkapa kapellimestarin eleet, ks. Virtanen 2007), soivien eleiden sekä koskettamisena ilmenevien eleiden (esimerkiksi eleet suhteessa omaan soittimeen) kanssa. Soittamisen kokemusten tutkimisen kannalta olennaista eleen käsitteessä on kuitenkin se, että eleet hahmottuvat soittajan olokulmassa ennen muuta moniaistisena tapahtumina, joita soittamisen käytännössä tulkitaan useiden samanaikaisten merkitysjärjestelmien (esimerkiksi esityskäytännöt, editiot jne.) verkostoissa (vrt. Mali 2004; Le Guin 2006).

Soittamisen kokemuksia tutkittaessa ruumiin, esityksen ja eleen käsitteet suuntaavat muusikkouden rakentumiseen kiinnittyvää kysymyksenasettelua mahdollisesti etäämmälle (eriytyneestä) muusikko–teos-komponentista enemmänkin kohti sosiaalis-kulttuurista muusikko–soitin–soiva-vuorovaikutusta. Tällöin tarkastelun painopiste on soittamisen ruumiillisten kokemusten hienovaraisissa moninaisuuksissa.

Lopuksi: soittamisen kokemuksista, suhteista, tiedon muodostumisesta

Soittamisen kokemusten tutkimukset kiinnittyvät usein hyvin vahvasti eläviin tilanteisiin. Tiedon tuottamisen kannalta elävien tilanteiden vahvuus on – ns. laboratorio-olosuhteisiin verrattuna – niiden suora kytkös sosiaalisiin ja kulttuuriin rakenteisiin. Soittaminen tapahtuu siis aina tietyissä instituutioissa, kulttuureissa, sosiaalisissa verkostoissa ja historiallisissa tilanteissa. Tutkijalle tarjoutuu näin ollen jo lähtöasetelmissä, elävän harjoitus- tai esitystilanteen äärellä mahdollisuus tarkastella sitä, miten ja millaisissa sosiaalisissa, materiaalisissa ja institutionaalisissa suhteissa kokemukset syntyvät. Kiinnostavia kysymyksiä ovat myös, miten muusikko–soitin-suhde tai muusikko–teos-jäsennys rakentuvat ja muokkautuvat soittokokemusten myötä. Kyseiset pohdinnat nivELYVÄT moniin tämänhetkisiin taiteentutkimuksellisiin keskusteluihin, kuten esimerkiksi kysymyksiin esittäjän luovuudesta (Clarke 2005), esittämisen materiaalisesta toiminnallisuudesta (Pollock 1998), sosio-materiaalisten suhteiden identiteettiä muokkaavasta vaikutuksesta (Burkitt 1999) sekä ihmisen toiminnan performatiivisuudesta ja sen kytköksestä taiteen tekemiseen ylipäätään (Hamera 2006).

Muusikkouden tutkimisen kentille soittamisen kokemusten moniulotteinen tutkiminen voi tuoda uudenlaisia työkaluja ja lähestymistapoja etenkin soittamisen ruumiillisuuden syvälliseen tarkasteluun. Kyseiseen ruumiillisuuteen sisältyy keskeisesti soittaja–soitin–partituuri-suhde, jonka muusikkolähtöinen käsitteellistäminen nivELYTYE kiinteästi soittamisen kokemusten tutkimiseen. Niin

ikään kuuntelun ja soittamisen välisen kinesteettisen vuorovaikutuksen tarkastelu (vrt. Le Guin 2006) voi avata tuoreita polkuja muusikon toiminnallisuuden sekä siihen liittyvän muusikon tietämisen tutkimiselle. Muusikkoidentiteettien rakentumisen kannalta kiinnostavia ovat puolestaan sellaiset soittokokemusten tutkimukset, joissa vuorovaikutus erilaisten toimijoiden ja materiaalien kanssa on tarkastelun keskiössä (vrt. Tapani 2001; Clarke et al. 2005).

Kokemusten tutkimisen kentille ylipäättään soittamisen kokemusten tutkiminen voi kontribuoida useita kiinnostavia jäsennyksiä. Ensinnäkin, sisä- ja ulkopuoliajattelun ohi kurottava kokemusten (toiminnallislähtöinen) teoretisointi (vrt. Tapani 2001; Clarke et al. 2005) voi tuottaa uusia tulokulmia sekä ontologisille lähestymistavoille että sosiaalisia prosesseja tutkiville suuntauksille. Kokemusten historiallis-materiaalista prosessiluonnetta painottava tarkastelutapa voi liudentaa mitä-kysymyksiä kohti monikerroksisia miten-kysymyksiä. Tällöin sisä- ja ulkopuoliajattelun kyseenalaisuus rinnastuu etenkin taiteen tutkimuksessa ajankohtaiseen materiaalisuus/representaatio-jaon murtumiseen (vrt. esim. Dolan 2006). Jos ajattelemme, että materiaalit eivät koskaan voi olla täysin erillisiä niiden representaatioista ja päinvastoin, voimme suhtautua kriittisesti myös absoluuttisesti erillisen sisäpuolisuuden (tai ulkopuolisuuden) ideaan.

Myös erilaisten sosiaalisten suhteiden ja kytkösten tarkastelu (esimerkiksi kollektiivisten identiteettien tutkiminen) voi ammentaa ruumiillis-sosiaalisten toimintojen teoretisoinnista, jolloin erilaiset käytäntöjen (kokemusten) väliset suhteet asettuvat vuoropuheluun. Niin ikään erilaiset moniaistiseen analyysiin (vrt. Le Guin 2006) perustuvat kokemuskuvaukset voivat rikastuttaa kokemusten tutkimisen keskusteluja. Aistillisten kokemusten käsitteellistäminen painottaa tiedon tuottamisen ruumiillisuutta, mikä on etenkin taiteen tutkimuksessa (ja taiteellisessa tutkimuksessa) epistemologisesti tärkeä alue. Ja lopulta, erilaisten mikrokäytäntöjen samanaikaisen intiimiyden ja sosiaalisuuden tarkastelu (vrt. Mali 2004) vuo tuoda kokemusten tutkimiseen sellaisia toiminnallisen subjektin käsitteellistämistapoja, joissa painottuvat toimijoiden, esineiden, materiaalien ja diskursiivisten käytäntöjen väliset vuorovaikutussuhteet. Kyseiset tutkimukselliset avaukset haastavat dualistisiin jakoihin (esimerkiksi ajattelu/toiminta, mieli/ruumis, luova/esittäjä, teos/reproduktio) perustuvia epistemologisia jäsennyksiä. Soittamisen kokemusten tutkimusten metodologiset neuvottelut liittyvätkin kenties tulevaisuudessa yhä juurevammin soittokokemusten mikrosensitiivisyyden (yksittäisen soittajan intiimi soitinsuhde) ja makrorakenteiden (esimerkiksi sosiaalis-kulttuurinen instituutio, erilaiset yhteydet traditioihin) yhteen nivoutumisen käsitteellistämiseen.

Kirjallisuusluettelo

Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikoiden ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Studia Musica 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Atkinson, Paul & Coffey, Amanda & Delamont, Sara & Lofland, John & Lofland, Lyn 2001. Introduction. Teoksessa *Handbook of Ethnography*. Toim. Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland & Lyn Lofland. London: Sage. 1–7.
- Attali, Jacques 1985. *Noise. The political economy of music*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Barker, Francis 1995. *The Tremulous Private Body: Essays on Subjection*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Blacking, John 1973. *How Musical Is Man?* Seattle: Washington University Press.
- Burkitt, Ian 1999. *Bodies of Thought. Embodiment, Identity & Modernity*. London: Sage.
- Clarke, Eric 2005. Creativity in Performance. *Musicae Scientiae* 9(1): 157–182.
- Clarke, Eric, Cook, Nicholas, Harrison, Bryn & Thomas, Philip 2005. Interpretation and Performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae* 19(1): 31–74.
- Davis, Kathy (toim.) 1997. *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*. London: Sage.
- Deegan, Mary Jo 2001. The Chicago School of Ethnography. Teoksessa *Handbook of Ethnography*. Toim. Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland & Lyn Lofland. London: Sage. 11–25.
- Denzin, Norman K. 1997. *Interpretive Ethnography. Ethnographic Practice for the 21st Century*. London: Sage.
- Denzin, Norman K. 2003. Reading and writing performance. *Qualitative Research*, 3(2): 243–268.
- Dolar, Mladen 2006. *A Voice and Nothing More*. Massachusetts: The MIT Press.
- Fisher, George & Lochhead, Judy 2002. Analyzing from the Body. *Theory and Practice*, 27:37–67.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Grosz, Elizabeth 1994. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Hamera, Judith 2006. Introduction. Teoksessa *Opening Acts. Performance in/as Communication and Cultural Studies*. Toim. Judith Hamera. London: Sage. 1–10.
- Hannula, Mika & Suoranta, Juha & Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: *niin & näin* -lehden filosofinen julkaisusarja.
- Hawes, Leonard Clyne 2006. Becoming Other-Wise: Conversational Performance and the Politics of Experience. Teoksessa *Opening Acts. Performance in/as Communication and Cultural Studies*. Toim. Judith Hamera. London: Sage. 23–47.
- Holloway, Immy & Todres, Les 2003. The Status of method: flexibility, consistency and coherence. *Qualitative Research*, 3(3):345–357.
- Hämäläinen, Soili 2003. Taidekorkeakoulujen jatkotutkinnot taiteen ja tieteen välimaastoissa. Teoksessa *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*. Toim. Juha Varto, Marjatta Saarnivaara ja Heikki Tervahattu. Hamina: Akatiimi.
- Kiljunen, Satu 2001. Kuvataiteellinen tutkimus. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia. 15–27.
- Kirkkopelto, Esa 2007. Taiteellisesta tutkimuksesta. [Kirjoitus perustuu taiteellisen tutkimuksen professorin virkaanastujaispuheeseen Teatterikorkeakoulussa 4.10.2007]. *Teatterikorkea* 2:20–29.
- Kurkela, Kari 2008. "Taiteellinen" maailman kohtaamisen muotona: psykoanalyttinen näkökulma. *Musiikki* 38(2): 27–42.
- La Capra, Domenick 2004. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lash, Scott 2006. Experience. *Theory, Culture & Society* (23):335–341.
- Lather, Patti 2001. Postmodernism, Post-structuralism and Post(Critical) Ethnography: of Ruins, Aporias and Angels. Teoksessa *Handbook of Ethnography*. Toim. Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland & Lyn Lofland. London: Sage. 477–492.

- Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Los Angeles: University of California Press.
- Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin musiikin soittamisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- MacDonald, Sharon 2001. British Social Anthropology. Teoksessa *Handbook of Ethnography*. Toim. Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland & Lyn Lofland. London: Sage. 60–79.
- McMullen, Tracy 2006. Corpo-Realities: Keepin' It real in "Music and Embodiment" Scholarship. *Current Musicology*, (82): 61–80.
- Murphy, Elizabeth & Dingwall, Robert 2001. The Ethics of Ethnography. Teoksessa *Handbook of Ethnography*. Toim. Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland & Lyn Lofland. London: Sage. 339–351.
- Parviainen, Jaana 1998. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.
- Pollock, Della 1998. Introduction. Making History Go. Teoksessa *Exceptional Spaces. Essays in Performance & History*. Toim. Della Pollock. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press. 1–45.
- Rawnsley, Andrew C. 2007. A Situated or a Metaphysical Body? Problematics of Body as Mediation or as Site of Inscription, *Janus Head*, 9(2):625–647.
- Räsänen, Marjo 2003. Kirjeitä sinisestä hatusta. Teoksessa *Kohtaamisia taiteen ja tutkimisen maastoissa*. Toim. Juha Varto, Marjatta Saarnivaara ja Heikki Tervahattu. Hamina: Akatiimi. 174–183.
- Scott, Joan 1991. The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, 17(4):773–797.
- Shilling, Chris 2001. Embodiment, experience and theory: in defence of the sociological tradition. *The Sociological Review*, 49(3):327–344.
- Skeggs, Beverley 2001. Feminist Ethnography. Teoksessa *Handbook of Ethnography*. Toim. Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland & Lyn Lofland. London: Sage. 426–442.
- Syrjä, Tiina 2007. *Vieras kieli suussa. Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa*. Tampere: Tampere University Press.
- Tapani, Esa 2001. *Pitääkö kertaukset tehdä? Esittäjän ja säveltäjän välinen kommunikaatio uutta sävelteosta tulkittaessa*. Sibelius-Akatemia taiteellisen linjan tohtorintutkintoon kuuluva kirjallinen työ. Moniste.
- Throop, Jason C. 2003. Articulating Experience. *Anthropological Theory*, 3(2):219–241.
- Torvinen, Juha 2006. "Musiikkianalyysi ontologiana II. Fenomenologisen musiikintutkimuksen metodologisista lähtökohdista." *Musiikki* 36(3):70–92.
- Van Loon, Joost 2001. Ethnography: A Critical Turn in Cultural Studies. Teoksessa *Handbook of Ethnography*. Toim. Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland & Lyn Lofland. London: Sage. 273–284.
- Varela, Francisco J. & Shear, Jonathan 1999. First-person Methodologies: What, Why, How? *Journal of Consciousness Studies*, 6(2–3):1–14.
- Varto, Juha 2001. Esille saattamisen tutkiminen. Teoksessa *Taiteellinen tutkimus*. Toim. Satu Kiljunen & Mika Hannula. Helsinki: Kuvataideakatemia. 49–58.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making. Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Turku: University of Turku Press.
- Vuori, Marja 2002. *Katson, soitan, läpielän. Pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta*. Studia Musica 13. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Välipakka, Inka. 2003. *Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Whiteley, Sheila (toim.) 1997. *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. New York: Routledge.

FT Taina Riikonen (taina.riikonen@siba.fi) toimii Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä Suomen Akatemian rahoittamana tutkijatohtorina. Hänen tutkimusprojektinsa 'Musical Performance as Interaction' käsittelee muusikoiden, partituurien ja teknologioiden välisiä vuorovaikutussuhteita.

The Experiences of Playing and the Studies of Musician's Embodiment in Western art music practices

The article explores the studies of experiences through the perspective of musicians' playing experiences in the context of Western art music practices. The themes of the discussion are the playing experiences on the one hand as social processes, and on the other hand as individual uniqueness. The aim of the article is to ask: How to study the experiences of playing beyond the inside/outside, mind/body, creator/performer and original/reproduction divisions?

Through reflecting few studies from artistic studies, from ethnographic studies of musical performance and from carnal musicology the article suggests that interdisciplinary studies of embodiment of the musicianship can be a fruitful approach for the studies of experiences of playing.

Jazzin paikat ja tilat – esiintymistilojen tarkastelua

Elina Hytönen

Johdanto

Jazzmusiikista kiinnostuneena tutkijana ja harrastelijana olen kiinnittänyt erityistä huomiota siihen, minkälaisissa paikoissa jazzmusiikkia esitetään ja minkälaisista keskustelua aiheesta käydään. Muusikoiden kanssa käymissäni keskusteluissa on esille noussut usein se, miten ongelmalliseksi jazzille tarjottavat esiintymispaiikat koetaan ja kuinka tärkeiksi oikeanlaiset tilat koetaan muusikoiden työskentelymotivaation kannalta. Tulevassa väitöskirjatutkimuksessani analysoin jazzin esityspaikkoja flow- eli huippukokemusten kautta (ks. Hytönen 2006 ja 2007).

Länsimaisessa yhteiskunnassa jazz kärsii tietyssä mielessä marginaalisesta asemasta klassisen ja populaarimusiikin puristuksessa. Tämä asema vaikuttaa myös käytännön tason toimintaan (ks. esim. Nissilä 2007, 55). Jazzin marginaalinen sijainti musiikin kentällä näkyy myös niissä fyysisissä tiloissa ja paikoissa, joissa jazzia esitetään. Keskeisenä ongelmana on, että jazzia ei nähdä varsinaisesti rock-klubeille sopivana musiikkina, mutta toisaalta ei myöskään konserttialimusiikkina. Tämä asettelu liittyy osaltaan myös modernin jazzin musiikilliseen luonteeseen, jossa korostuvat pienet kokoonpanot ja akustisuus. Seurattuani jazzin esiintymispaikkoja koskevia keskusteluja aloin pohtia sitä, missä jazzia nykyisin esitetään, kun se toisen maailmansodan jälkeen on nähty perinteisesti klubimusiikkina (Thornton 1996, 47; Gioia 1997, 193).

Keskeisinä teoreettisina käsitteinä artikkelissa toimivat alunperin maantieteen parista nousevat *paikan* ja *tilan* käsitteet. Nojaan kyseisissä määritelmissä lähinnä Edward Relphiin, jonka mukaan paikkojen muodostumiseen vaikuttaa ennen kaikkea se, että niissä kokemukset ja intentiot keskittyvät tiettyihin puitteisiin. Paikat eivät ole siis abstraktioita tai käsitteitä vaan suorasti koettuja ilmiöitä elytystä maailmasta. Näin ollen paikat ovat täynnä merkityksiä ja niillä on keskeinen sija yksilöiden ja yhteisöjen identiteettien muodostumisessa. Paikat voidaan myös nähdä olemassaolon keskuksina, joihin ihmisillä on syviä emotionaalisia ja psykologisia siteitä. (Relph 1986, 141.) Paikkaan kuulumisen tunne on olennainen tekijä ihmisten identiteetin kannalta (Ashworth & Graham 2005, 9).

Tim Cresswellin mukaan keskeistä on se, että paikkoja luodaan ja ylläpidetään. Paikoista myös kiistellään. Paikan rinnalle asettava tilan käsite voidaan nähdä paikkaa abstraktimpana terminä. Cresswell kuvaa tilaa esimerkiksi opiskelija-asunnosta, jossa huonekaluista huolimatta ei ole merkityksiä ja yksilöllistä sisältöä. Asunto on vain tila ennen kuin opiskelija tuo omat tavaransa sinne ja

järjestele huonekalut oman makunsa mukaan. Tällaisen järjestelyn kautta tila voidaan muuttaa paikaksi. (Cresswell 2004, 1–2, 5.) Relph on taas todennut tilan olevan epämääräinen eikä sitä voida pitää suorasti kuvattavana tai analysoitavana olemuksena. Relph on todennut tilan tarjoavan kontekstin paikoille, mutta samalla tila saa merkityksensä tietyistä paikoista. (Relph 1986, 8.)

Maantieteessä paikka on siis nähty tilana, jolle on annettu merkitys tai johon ihmiset kiintyvät. Tila itsessään on paikkaa abstraktimpi termi, se sisältää paikkaa enemmän pinta-alaa ja tilavuutta. Voidaan sanoa, että paikoilla on tilaa välissään. Täytyy myös huomata, ettei paikka ole pelkkä objekti, maailmassa oleva asia, vaan myös tapa katsoa, ymmärtää ja nähdä maailma. (Cresswell 2004, 7–11, 15.) Siirtymät paikasta tilaan eivät kuitenkaan ole täysin suoraviivaisia, sillä eri ihmiset saattavat merkityksellistää erilaisia paikkoja. Toisen paikka voi olla toiselle tila. Paikatutkimuksen yhteydessä on myös todettu, että postmoderni aika on laajentuvien horisonttiansa, homogenisoitumisen ja katoavien rajojensa kautta vaikuttanut pikku hiljaa paikkojen katoamiseen. Tämän paikattomuuteen johtavan kehityksen on nähty häiritsevän ihmisten minän tunteen muodostumista (Clavier 2001, 29).

Jossakin paikassa vietetyn ajanjakson pituus ei välttämättä vaikuta paikan merkityksellisyyteen (Tuan 2006, 18–19). Myös lyhyet vierailut voivat olla merkityksellisiä. Paikkaan liitetty merkitys voi olla niin positiivinen kuin negatiivinenkin. Koska haastattelut käsittelivät suurimmaksi osaksi optimaalisia esiintymispaikkoja, käsitellään tämän artikkelin yhteydessä lähinnä paikkaan liitettyä positiivista merkitystä.

Artikkelin tutkimusongelma muodostuu seuraavista kysymyksistä ja pohdinnoista: Minkälaisissa paikoissa tai tiloissa jazzia nykyisin esitetään? Minkälaisia näiden paikkojen tai tilojen fyysiset rakenteet ovat? Näiden tutkimuskysymysten kautta tarkoituksenani on ollut kartoittaa esiintymistilojen moninaisuutta. Lisäksi pohdin muun muassa sitä, millaisissa paikoissa muusikot itse esiintyvät mielellään ja minkälaisia ominaisuuksia liittyy niihin paikkoihin, jotka muusikot mieltävät optimaaliksi. Myös yleisöllä on vaikutuksensa optimaalisiin tiloihin, mutta tämän artikkelin puitteissa ei tähän aiheeseen pystytä laajemmin perehtymään.

Tutkimukseni perustuu sekä muusikoiden haastatteluille että esiintymispaikkojen havainnoinnille. Haastattelut on tehty alun perin väitöskirjatutkimustani varten, joten ne keskittyvät lähinnä optimaalisten kokemusten saavuttamiseen liittyviin tekijöihin ja kokemuksellisiin aspekteihin. Lähemmän havainnoinnin kohteena tutkimuksessa oli seitsemän esiintymispaikkaa Jyväskylässä ja Lontoossa. Havainnoinnit tapahtuivat syyskuun 2006 ja tammikuun 2008 välillä. Tutkimuksessani ei ole ollut yksittäistä selkeästi rajattua kenttää, vaan työtäni voidaan pitää lähinnä ”monipaikkaisena” kenttätöinä (Marcus 1998, 79, 83). Kyse on siis etnomusikologisesta etnografiasta ja artikkeli käyttää etnografisessa analyysissä paikkateoreettista viitekehystä.

Artikkelia lukiessa tulee myös huomata, että jazz on tämän tutkimuksen puitteissa määritelty varsin laaja-alaisesti. Havainnoitujen keikkojen musiikki vaihteli progressiivisesta kvartettijazzista traditionaaliseen triosoittamiseen sekä

swing-pohjaiseen septettimusiisointiin. Haastatellut muusikot edustavat osaltaan myös samanlaista laaja-alaisuutta tyylilajien kirjon kulkiessa free jazzista, swingiin ja progressiiviseen jazziin. Keskeisenä tekijänä haastateltavien valinnassa oli heidän oma identifioitumisensa jazziin. Tutkimuksen oletuksena on, että nämä eri jazzgenrejä edustavat keikat ja muusikot käyttävät hyväkseen usein samoja keikkapaikkoja.

Optimaalisia esiintymispaikkoja

Koska haastatteluiden laajempi teema liittyi muusikoiden optimaalisiin kokemuksiin, keskustelut alkoivat luontevasti muusikoille merkityksellisistä paikoista, joissa he olivat kokeneet tai kokivat olonsa kotoisiksi. Muusikot mainitsivat esimerkeissään lähinnä jazziin keskittyviä klubeja. Suurimmassa osassa haastatteluita keskeisiksi nousivat juuri pienet klubit, joissa yleisökontakti oli helppo saavuttaa. Esimerkiksi kanadalainen saksofonisti Steve Kaldestad koki erityisen tärkeäksi tunteen siitä, että yleisö kuunteli esitystä. Hän totesi Lontoon parhaimpia paikkoja olevan PizzaExpress-klubin, jonka hän totesi olevan lähellä täydellistä. (Kaldestad 2006, 9–10.) PizzaExpress on Sohossa sijaitseva klubi, jossa soitetaan jazzia jokaisena viikonpäivänä. Klubille mahtuu omien havaintojeni mukaan noin 120 ihmistä.

Myös brittiläinen rumpali Elliott Henshaw mainitsi PizzaExpressin haastattelussaan ja piti olennaisena sitä, että muusikot ja yleisö olivat lähellä toisiaan ja pysyivät tuntemaan toistensa läsnäolon. Henshaw totesi saavuttavansa soittamisen ”magian” parhaiten juuri pienillä jazzklubeilla. Hyvinä esimerkkeinä hän mainitsi Milanossa sijaitsevan Blue Note-klubin sekä itävaltalaisen Birdland-klubin kuvailematta kuitenkaan tarkemmin, mikä näissä klubeissa oli erityistä. (Henshaw 2006, 13, 15.) Blue Noten esikuvana on New Yorkissa sijaitseva legendaarinen klubi. Milanolainen esiintymispaikka korostaa jo internetsivuillaan erityisesti akustiikan ja läheisyyden merkitystä. Wienissä sijaitsevan Birdlandin sivuilla olevat kuvat taas osoittavat, että klubi on pienehkö myös esiintymislavaltaan. (www.bluenotemilano.com/eng/AboutBlueNote/; www.birdland.at.)

Keski- ja Etelä-Euroopan klubien suosiminen ei ole kuitenkaan vain Keski-Euroopassa asuvien muusikoiden asennekysymys, sillä myös pianisti Jarmo Savolaisen mielestä parhaat esiintymispaikat löytyivät Keski-Euroopasta. Hän mainitsi hyviksi kokemuksiksi Hoppén Antwerpenissä ja Bimuhis-klubin Amsterdamissa. Hoppén hän totesi erittäin pieneksi klubiksi, jossa oli huomioitu erityisesti soitinten kunto ja akustisen soittamisen edellytykset. (Savolainen 2005, 14.) Vuodesta 1973 asti toiminut Bimhuis palvelee jazzia ja muuta improvisoitua musiikkia tarjoten vuosittain yli 300 konserttia (www.bimhuis.nl).

Kotimaisista paikoista positiivisia mainintoja saivat Korppoon kartanon pienen pieni sali (Paakki 2006, 10) sekä Umo Jazz House (Lintinen 2005, 7; Paakki 2006, 10). Kirmo Lintinen katsoi Umon tilojen toimivan parhaiten pienille yhtyeille, joiden kokoonpano vaihteli kahdesta kuuteen soittajaan (Lintinen 2005,

7). Myös Ylen jazzradion tuottaja Markus Partanen listaa maamme ”ykkösklubiksi” vuonna 2001 toimintansa aloittanut Umo Jazz Housen. Klubi on sittemmin joutunut sulkemaan ovensa homeongelmien takia (Partanen 2007, 21).

Mielenkiintoista on, että Lontoossa sijaitsevan kuuluisan Ronnie Scott’s-klubin kohdalla muusikoiden mielipiteet jakautuivat. Kaldestad kritisoi Ronnie Scott’sia siitä, ettei sinne tultu kuuntelemaan musiikkia (Kaldestad 2006, 10), kun taas Gunther Kürmayr ja Elliott Henshaw puhuivat paikasta positiivisesti. Kürmayr esimerkiksi erityisesti totesi tuntevansa, että Ronnie Scott’sissa ihmiset kuuntelivat musiikkia. (Henshaw 2006, 13; Kürmayr 2006, 13.) Kahta viimeistä kommenttia lukiessa tulee tosin huomata, että haastattelut tehtiin Ronnie Scott’sin tiloissa kyseisten muusikoiden työskennellessä klubilla. Tilaa kriittiselle keskustelulle ei siis ehkä ollut.

Toisaalta muusikoiden kokemuksiin vaikuttavat myös heidän yhtyeidensä status yleisön silmissä. Arvostetumpaa bändiä kuunnellessaan yleisö keskittyi paremmin. Haastatteluiden ulkopuolella kuulin kuitenkin jonkin verran negatiivista keskustelua Ronnie Scott’sia koskien. Käsityksekseni jäi, että kritiikin kohteena ei ollut klubin sisustukseen tai akustiikkaan liittyvät tekijät vaan yleisön käytös, klubin johdon ottama uusi kehityssuunta sekä klubin kaupallisuus. Eriävät mielipiteet osoittavat Ronnie Scott’sin herättävän keskustelua ja kiistelyä muusikoiden keskuudessa. Seuraamalla Cresswellin (2001, 1–2) määrittelyä, että paikoista kiistellään, Ronnie’s on laskettavissa paikaksi, jolla on myös negatiivisia ja muuttuvia merkityksiä.

Haastatteluissa nousi esille varsin selkeästi pienten klubien suosiminen. Optimaalinen yleisön määrä vaihteli kuudestakymmenestä kolmeensataan (Lintinen 2005, 7; Parker 2006, 13; Savolainen 2005, 14). Pienien klubien suosimiseen vaikuttavat kuitenkin varsin moninaiset seikat. Tämä tulee esille myös seuraavassa kommentissa.

[Me] olimme juuri Norjassa heittäessä rundia (...) Ne oli pieniä klubeja mihin mahtuu korkeintaan 200 ihmistä. Se et se ääni on niin paljon voimakkaampi, koska se tulee joka suunnasta, se heijastuu seinistä ja näin. Se tuntuu, se on paljon konkreettisempi ja silloin tuntu myös että ne todella pienet asiat ovat erittäin merkittäviä varsinkin sit kun yleisö on, ei hengitä ollenkaan, et ne on ihan hiljaa silloin kun soitetaan, tosi hiljaa. Ja silloin tietysti näkee ilmeit paljon enemmän. (Björkenheim 2005, 7.)

Tässä lausunnossa korostuvat pienien paikkojen akustiset tekijät. Pienissä klubeissa äänestä tulee muusikoiden kannalta isoja tiloja voimakkaampaa juuri heijastusten takia. Musiikista tulee näin ollen konkreettisempaa myös tunteen tasolla. Äänen tason ja laadun vaihtelut merkityksellistyvät pienessä klubeissa aivan uudella tavalla. Pienet klubit antavat mahdollisuuden myös monipuolisemman yleisökontaktin, joka sisältää niin visuaalisen kuin auditiivisenkin yhteyden. Muusikko tuntee yleisön olevan varsin konkreettisesti läsnä jopa yhteisen hengitysrytmin kautta.

Steve Kaldestadin haastattelussa esille nousi myös ajatus, että muusikko liittyy pieniin klubeihin lämmön tunnun ja kotoisuuden. Hän koki olonsa tällaisissa paikoissa luontevaksi ja hyväksi. Yleisön kanssa tapahtuvan vuorovaikutuksen

lisäksi tunne luovasta työstä oli hänen mukaansa pienissä klubeissa vahvempi. Modernille jazzille tyypillinen kaupallisuuden välttely näkyy siinä, että stadionien ei esiintymispaikkoina nähdä liittyvän jazzin musiikilliseen luonteeseen vaan kaupallisuuteen (Kaldestad 2006, 12).

Pienemmät klubit mahdollistavat monien muusikkojen mielestä isoja tiloja paremman yleisökontaktin ylläpitämisen (Paakki 2006, 9; Kürmayr 2006, 14), mutta ne ylläpitävät myös jännitettä yleisön ja esiintyjien välillä (Kürmayr 2006, 14). Näyttäisikin siltä, että pienet klubit merkityksellistyvät isoja luontevammin. Pieniin klubeihin kiinnitetään varsin moninaisia positiivisia merkityksiä. Tästä syystä nimittäisinkin niitä paikoiksi, kun taas isommat tilat häilyvät helpommin paikan ja tilan määritelmien rajalla jo fyysisten tekijöiden takia.

Keskusteluja äänenlaadusta, akustisuudesta ja ympäristöstä

Keskusteluun jazzin luonteesta liittyy olennaisesti ajatus siitä, että jazz mielletään useimmiten akustisesti soitetuksi musiikiksi. Akustisuuden suosiminen nousi esille haastatteluissa pienien klubien suosimisen yhteydessä. Riitta Paakki totesi sellaisten paikkojen olevan ”aina mukavia” joissa sai soittaa ”kohtalaisen akustisesti” (Paakki 2006, 9). Tällaisessa lausunnossa muusikon kokemus akustisuuden keskeisyydestä hyvän soittokokemuksen luomisessa on selkeä.

Kirimo Lintinen totesi muusikon reagoivan ”akustiseen transienttiin, äänen syttymään” ”luontevammin ja ilmaisuvoimaisemmin” kuin monitorikaiuttimen kautta tulevaan musiikkiin. Hänen mukaansa bändin sisäinen ”rytmien elastisuus” ja yhtenäisyys toimii parhaiten akustisen kontaktin kautta (Lintinen 2005, 8). Kommentti viittaa muusikoiden kykyyn reagoida ja ylläpitää kontaktia paremmin akustisissa tilanteissa kuin monitorikaiuttimia vaativissa tilanteissa. Monitorin kautta toimivan musiikillisen kontaktin nähdään rajoittavan muusikoiden välistä vuorovaikutusta. Olettaa voidaan, että akustisesti kuultu musiikki koetaan myös kehon kautta fyysisemmin kuin monitorin kautta kuultu musiikki. Akustinen kontakti kanssamuusikoihin on siis monessa mielessä monitorin kautta tapahtuvaa kontaktia fyysisempää ja ehkä osittain myös siksi merkityksellisempää.

Brittiläinen saksofonisti Evan Parker selitti, ett hyvä akustiikka vaatii neljä seinää:

[...] sinä tarvitset neljä seinää, jotta musiikki voi heijastua takaisin näistä neljästä seinästä. Sinun täytyy kuulla se [musiikki]. Sinun täytyy kuulla miten ääni tulee takaisin luoksesi [heijastuu] huoneesta. Ja se ajattelumalli, että me voimme vain laajentaa, laajentaa ja laajentaa ilman että joudumme maksamaan siitä. (...) Tiedäthän että se mitä monitoreilla tehdään on itse asiassa vain [niiden neljän seinän] uudelleen luomista ... (Parker 2006, 13.)

Kyseinen kommentti osoittaa, että musiikin heijastuminen seinistä takaisin lavalle on musikoille tärkeää syntyvän kokemuksen kannalta. Kun ääni ei pääse karkaamaan tilasta vaan heijastuu takaisin seinistä, musiikin laadulliset

ominaisuudet vahvistuvat ja äänen voimakkuuden vaihtelut ja muut käytetyt efektit merkityksellistyvät paremmin. Kommentti osoittaa muusikon reagoivan akustiikkaan ja äänen heijastumiseen soitossaan. Parkerin mukaan monitorien perimmäinen tarkoitus on vain luoda illuusio pienessä paikassa soitetusta musiikista, mutta lopputulos ei kuitenkaan hänen mielestään ole sama.

Huonosti toimiva akustiikka aiheuttaa akustisten soittimien soittajille myös fyysisesti enemmän rasitusta (Sarath 2006, 14). Esimerkiksi puhallinsoittaja joutuu huonossa akustiikassa, vaikkapa liian kaikuisassa huoneessa, käyttämään enemmän ääntä. Käytännössä tämä tarkoittaa, että hän joutuu puhaltamaan kovemmin. Tämä aiheuttaa suurempaa jännitystä vatsan ja niskan alueella. Haastatteluiden ulkopuolisissa keskusteluissa eräs muusikko totesi puhallinsoittimien äänenlaadun ja äänen tasaisuuden kärsivät kovemmin puhallettaessa. Huono akustiikka liittyy siis suoranaisesti muusikkojen fyysisen rasituksen tasoon, työergonomiaan sekä musiikin laatuun.

Muutamissa haastatteluissa esille nousi myös esiintymisympäristön historiallisten ja ympäristöllisten tekijöiden vaikutus syvemmän merkityksen ja hyvän soittokokemuksen syntymisessä. Kysyessäni jotakin merkityksellistä tai tärkeää paikkaa Riitta Paakki mainitsi Korppoo Gårdin paikaksi, josta piti erityisesti. Hän mainitsi esiintymiseen käytetyn kartanon salin olevan ”hurjan pieni” (Paakki 2006, 10). Salin pienuuden lisäksi soittokokemuksen merkitystä lisäsi todennäköisesti 1800-luvun alussa rakennetun kartanon historiallinen miljöö sekä kartanon ympäristöön liittyvät ympäristölliset ja esteettiset seikat sisustusta myöten. Tällaisessa esimerkissä sekoittuvat varsin monenlaiset merkityksellisyyttä luovat tekijät. Kyse on positiivisen merkityksen sisältävästä paikasta.

Ympäristölliset tekijät voivat muuttaa myös suuren lavan dynamiikkaa niin, että tila muuttuu intiimiksi ja pienemmältä tuntuvaksi paikaksi. Tämä tuli hyvin esille muun muassa kun Raoul Björkenheim kuvaili yhtä merkitykselliseksi kokemaansa festivaalikeikkaa Itävallassa. Björkenheim kuvasi ensin paikkaa ympäröinyttä luontoa, vuoria ja laaksoja ja siirtyi vasta tämän jälkeen itse keikan kuvailemiseen. Bändin aloittaessa soittonsa oli festivaalialueella alkanut rajua ukkosmyrsky.

Ja juuri kun me astuimme lavalle oli semmonen valtava ukkosmyrsky ulkona ja satoi niin et, kun oli sellanen telta ni se kuului tosi vahvasti. Ja se loi semmoisen erittäin intiimin tilan, vaikka se tila olikin niin valtava ja ei-intiimi. Mut et se et se ääni tuli joka paikasta, se sade ropinaa ja se ukkonen tuli jotenkin niin... Se tiivisty se tunnelma siinä teltassa. Ja sit kun me ruvettiin soittamaan se tuntu et tää on oikeestaan aika pien tila ja se oli helppo ottaa se haltuun. (Björkenheim 2005, 6.)

Tämä lainaus osoittaa varsin hyvin kuinka suuri telta, jota voidaan pitää tilana väliaikaisuutensa ja kokonsa takia, muuttuu intiimiksi ja pienen oloiseksi ulkoisten tekijöiden vaikutuksesta. Tila merkityksellistyy, se muuttuu paikaksi sekä esityksen ainutlaatuisuuden kautta ukkosen jyrinän sekoitessa ennalta arvaamattomasti muusikoiden soittoon että ukkosen aikaan saaman yleisön sisään sulkevan kollektiivisuuden tunteen kautta. Olennaista isoillakin lavoilla näyttäisi siis loppujen lopuksi olevan intiimiyden tunne.

Kuten esille on jo tullut, ovat suuret lavat ja festivaalitelmat äänentoiston ja -laadun suhteen usein varsin ongelmallisia. Tämä aihe vaatii mielestäni lähempää tarkastelua. Äänenlaadullisiin seikkoihin kiinnittivät huomiota suurien lavojen ja telttojen yhteydessä muun muassa Steve Kaldestad, joka totesi telloissa soittaessaan kuulevansa vain ”mikrofonien äänen” (Kaldestad 2006, 12). Pianisti Tim Laphorn totesi samansuuntaisesti muista suurista lavoista.

En ole tehnyt paljon konsertteja isoilla lavoilla suurille määrille ihmisiä. Se on ihan ok minusta nykyään. Minä pidän siitä. Mutta se on, soundi ei ole silloin yleensä niin hyvä, koska sitä joutuu käyttämään normaalisti suuria äänentoistolaitteita, ja sitten kun lavalla on monitorit siitä kaikesta, koko jutusta tulee minun mielestäni vähän liian sähköistä. Mutta minä pidän intiimeistä paikoista, joissa yleisö kuuntelee (Laphorn 2006, 18.)

Sekä Kadestadin että Laphornin kommentit osoittavat muusikkojen suosivan akustisesti soitettua musiikkia ja kokevan mikrofonien kautta tuotetun musiikin olevan äänenlaadultaan heikompa tekniikan muuttaessa ääntä. Kommentteihin sisältyy myös oletus, että kulkiessaan äänentoistolaitteiden läpi musiikin äänenlaadulliset tekijät voivat muuttua ja äänestä tulee ”sähköinen”. Tämän voidaan tulkita viittaavan soittimen omien akustisten ominaisuuksien heikkeneeseen tai kaventumiseen sekä tästä johtuvaan äänen epäautenttisuuteen.

Toisena keskeisenä ongelmana isoilla lavoilla muutamat haastatellut muusikot pitivät bändin hajaantumista lavalla kauas toisistaan, mikä vaikuttaa negatiivisesti bändin sisäiseen vuorovaikutukseen. Vuorovaikutuksen puute voi ilmetä varsin konkreettisilla tavoilla. Esimerkiksi Gunther Kürmayr totesi kuulevansa isoilla lavoilla rummut aina hieman myöhässä monitorien ja äänenkulkuun kuluvan ajan takia (Kürmayr 2006, 16).

Festivaaliteltojen suhteen muusikoiden mielipiteet olivat yllättävän samansuuntaisia. Paakki totesi festivaaliteltojen olevan ”aika tylsiä” ja yleisön ”vain syövän” (Paakki 2006, 10). Kirmo Lintinen kommentoi jazzteltoja olevan Suomessa jo liikaa. Hän totesi, etteivät ne olleet ”musiikin kuuntelutilaisuuksia” ja telttojen olevan ”akustisesti ala-arvoisia” (Lintinen 2005, 6). Huonon akustiikan voidaan tulkita viittaavan telttojen yhteydessä lähinnä äänen karkaamiseen sekä tilan suuruuteen. Akustiikan lisäksi keskeistä näissä kommentissa on yleisön välinpitämätön asenne ja musiikin toisarvoisuus.

Evan Parker totesi telttojen olevan akustiikaltaan usein varsin ”outoja” ja ”enältä arvaamattomia” mutta ei kuitenkaan poikkeuksetta huonoja (Parker 2006, 14). Telttojen kohdalla oli kuitenkin nähtävissä myös pienempien telttojen suostumista isojen sijaan. Tämä tuli esille muun muassa Riitta Paakin haastattelussa, jossa hän totesi pitävänsä Torniossa järjestettävän Kalotti Jazzin teltasta. Hän totesi teltan olevan pieni ja yleisön siellä kuuntelevan (Paakki 2006, 10). Kommentti osoittaa muusikon hakevan yleisökontaktia myös teltassa tapahtuvilla keikoilla. Tämä on helpompi saavuttaa pienemmissä telloissa, joissa yleisö on lähellä esiintyjää. Siksi pienet teltat saavat positiivisen merkityksen isoja telttoja helpommin.

Koska oletin, että sähköisten instrumenttien soittajat voisivat kokea suuremmat lavat luontevammiksi esiintymispaikoiksi soittimien peruluonteeseen kuuluvien vahvistimien ansiosta, kysyin kitaristi Raoul Björkenheimilta, oliko hänen mielestään pienissä klubeissa yleisökontaktin saavuttaminen helpompaa. Björkenheim vastasi seuraavalla tavalla:

Joo. Kyl se on selvästi näin. Sanotaan et mä tykkään soittaa festivaaleilla missä on iso lava ja valtava PA-laiteet, koska se sallii paljon törkeempi soittaminen, et silloin voi soittaa todella törkeet ja isot jutut. Ja semmoset valtavat äänivallit lähtee... (Björkenheim 2005, 7.)

Tämä kommentti osoittaa suurien lavojen liittyvän osaltaan myös maskuliinisuuteen ja egoon. Suurilla lavoilla soittamisesta tulee raivokkaampaa ja pienillä äänentason muutoksilla leikkiminen häviää. Stadioneilla ja suurissa festivaaliteltoissa muusikon ego nousee esille eri tavoin kuin pienillä klubeilla. Isot lavat tarjoavatkin muusikolle tätä kautta erilaisen ja uuden kokemuksen. Isot lavat voivat siis myös saada positiivisen merkityksen, mutta taustalla ovat todennäköisesti toisenlaiset syyt kuin pienillä lavoilla.

Muutamat muusikot erottelivat isoilla lavoilla saavutetut tunteen ns. optimaalisesta flow-kokemuksesta (Henshaw 2006, 14; Kürmayr 2006, 15). Elliott Henshaw totesi nauttivansa isoilla lavoilla soittamisesta ja tunteesta, että kolme tuhatta ihmistä yleisössä seuraa hänen tekemisiään. Hän totesi tällaisen tunteen olevan ”mahtava”, mutta tunne eroaa flow-kokemuksesta ja on ennemminkin ”egoon liittyvä asia” (Henshaw 2006, 13–14). Suurilla lavoilla esillä oleminen ja huomatuksi tuleminen tunne korostuvat tehden isoilla lavoilla soittamisen eräille tätä kautta nautinnollisen kokemuksen.

Vaikka muusikko nauttisikin isoilla lavoilla soittamisesta, ei tätä nähdä aina optimaalisena tilana musiikin kannalta. Henshaw totesi, että jazzia soittaessaan hän saavutti soittamiseen liittyvän ”magian” pienillä klubeilla. Tässä hän kuitenkin erotteli eri musiikkityylit toisistaan todeten, että soittaessaan ”pop- ja rock-musiikkia” isot lavat saivat aikaan huomattavasti paremman tunteen kuin jazzin puitteissa. Henshaw viittasi myös yleisön hyppimiseen pop-keikoilla. (Henshaw 2006, 15.) Kyseinen kommentti vetoaa jazzin pienimuotoisuutta korostavaan luonteeseen. Jazz suosii pieniä lavoja, popin täyttäessä isot kompleksit paremmin. Kommentti viittaa myös yleisön käyttäytymisen vaikuttavan asiaan, sillä pop-yleisö on reaktioissaan jazzyleisöä aktiivisempaa ja fyysisempää.

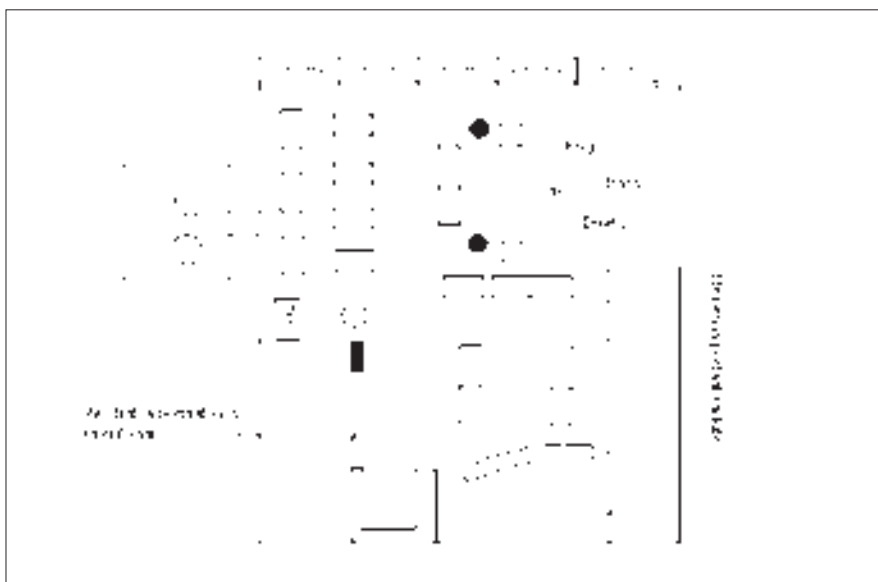
Havainnoidut paikat ja tilat

Tutkimuksen havainnointivaiheessa tarkastelin yhteensä seitsemään eri esiintymispaikkaa. Lontoossa tutustuin The Spice of Life klubiin, National Portrait Galleriaan, Ronnie Scott’s -klubiin, Royal Academy of Arts:n ravintolaan sekä PizzaExpress Jazz Clubiin. Jyväskylässä tarkastelin Poppari Live Music Clubia (entinen Jazz Bar) sekä Infernoa. Osaa tiloista tarkasteltiin useamman kerran.

Jaoin tilat tarkastelun pohjalta kolmeen eri ryhmään: 1) jazzklubit, 2) rytmiklubit ja 3) väliaikaiset paikat ja tilat.

Jazzklubiksi laskin paikat joissa esitettiin vain jazzia. Havainnoiduista esiintymispaikoista tähän ryhmään oli laskettavissa vain PizzaExpress klubi, jossa havainnoin saksofonisti Scott Hamiltonin keikkaa 5.1.2008. Klubi on Sohossa sijaitsevan ravintolan kellarikerroksessa. Klubi oli sisutukseltaan musta muutamia punaisia yksityiskohtia lukuun ottamatta. Seinille oli asetettu jonkin verran esiintymisjulisteita ja muusikoiden valokuvia. Klubi oli pieni ja tunnelma tiivis. Havainnointi-iltana paikka oli ääriään myöten täynnä, laskin ihmisiä olevan paikalla noin sata. Paikan akustiikka oli keikkaa kuuntelemassa olleiden muusikoiden mielestä varsin hyvä.

Ihmiset eivät liikkuneet keikan aikana vaan klubilla tarjoihtiin pöytiin. Valot himmennettiin esiintymisen ajaksi niin, että lava tuli paremmin esille. Lava oli hieman lattiatasoa korkeammalla, mutta yleisö oli asetettu aivan lavaan kiinni niin, että tiivis tunnelma säilyi. PizzaExpress oli ainoa havainnoimani paikka, jossa esityksen aluksi yleisölle huomautettiin hiljaisuuspolitiikasta (*silence policy*), jolla yleisöä pyydettiin hillitsemään puhettaan esiintymisen aikana.



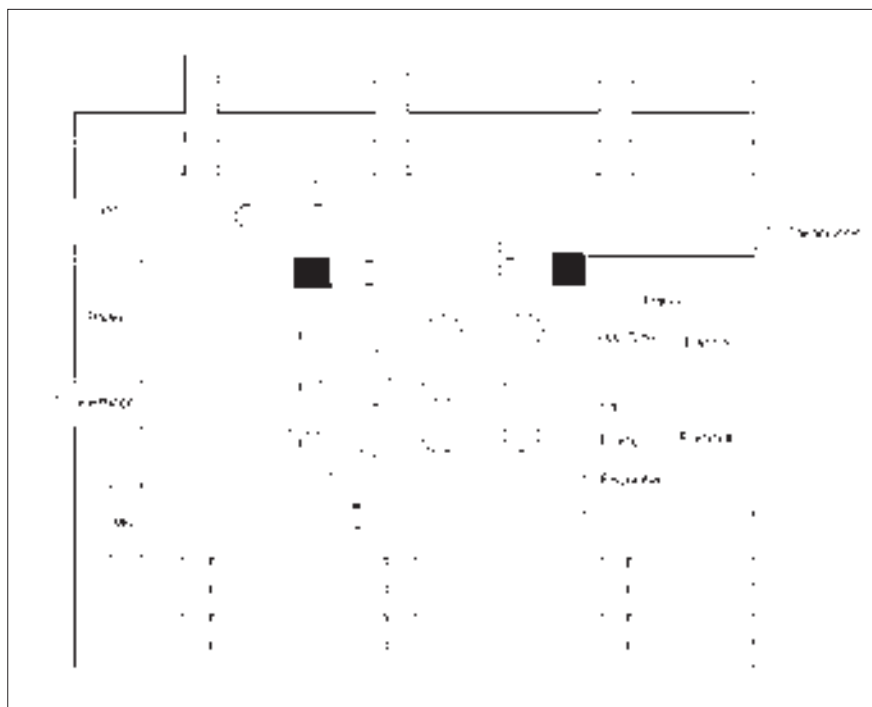
Kuvio 1. Pizzaexpress Jazz Club

Toisen ryhmän, rytmiklubit, muodostivat paikat, joissa esitettiin jazzin lisäksi muita rytmimusiikinlajeja. Näissä paikoissa soitettiin kuitenkin myös säännöllisesti jazzia. Tähän ryhmään havainnoiduista paikoista voidaan laskea kolme havainnointia tilaa: The Spice of Life, Ronnie Scott's sekä Poppari. Näistä kolmesta otan lähemmän tarkastelun kohteeksi tässä Ronnie Scott's klubin.

Lontoon Sohossa sijaitsevan Ronnie Scott'sin toimintaa seurasin kolmena peräkkäisenä iltana (28–30.9.2006) Ray Gelaton esiintyessä siellä. Klubille mah-

tuu noin 300 hengen yleisö. Klubi oli muihin havainnoimiini klubeihin verrattuna hämärä. Pöydille oli asetettu paikan historiaan kuuluvat punaiset lamput, jotka loivat klubille intiimin tunnelman. Klubin seinät olivat täynnä mustavalkoisia kuvia legendaarisista muusikoista. Lavan edessä oleva, kaiteella erotettu alempi taso sekä kaidetta ympäröivä tila oli täytetty tavallisilla pöydillä. Klubin sivustoilla oli pidempiä luentosalimaisia penkkirivejä pitkine tasoineen.

Ronnie's, kuten muusikot paikkaa kutsuivat, erosi muista havainnoituista paikoista siinä, että siellä pystyi tilaamaan esitysten aikana myös ruokaa. Klubi oli uudelleensistuttu hieman ennen havainnointijaksoani ja tämä herätti keskustelua muusikoiden keskuudessa sekä puolesta että vastaan. Yleiseltä rakenteeltaan ja tunnelmaltaan klubi vastasi mielestäni PizzaExpressia (ks. joitakin kuvia www.ronniescotts.co.uk). Klubi itsessään oli suhteellisen ahdas. Ihmiset istuivatkin paikoillaan keikkojen ajan. Ilman istumapaikkoja olevat kuuntelijat seisoskelivat klubin takaosassa baaritiskin edessä.



Kuvio 2. Ronnie Scott's

Kolmannen havainnoidun ryhmän muodostivat ns. väliaikaiset paikat ja tilat. Tähän ryhmään kuuluivat paikat ja tilat, joissa jazzia ei soitettu säännöllisesti vaan havainnoitu keikka oli täysin väliaikainen järjestely tai tilaa ei ole alun perin tehty musiikillisiin tarkoituksiin. Väliaikaisiin paikkoihin ja tiloihin kuuluvat National Portrait Gallery ja Royal Academy of Arts sekä Inferno. Tarkastelen tästä ryhmästä lähemmin lähellä Piccadillyä sijaitsevaa Royal Academy of Arts'in ravintolaa, jota havainnoin 4.1.2008.

Tilaisuus oli sijoitettu perjantain alkuiltaan. Ravintola sijaitsi Burlington House rakennuksen alakerrassa. Jazzia ravintolassa soitettiin kuulemani mukaan kerran kuussa. Ravintolasali oli valaistu erikoisesti sinisillä lampuilla. Korkeat valkoiset seinät heijastivat valaistusta luoden tilaan omalaatuisen mutta hauskan tunnelman, jossa kuitenkin näki varsin hyvin. Salin seinät oli paneloitu alaosaltaan tummalla puulla ja muutamille seinille oli maalattu isoja seinämaalauksia. Ravintolassa oli isot kaariholvilliset ikkunat, jotka oli peitetty niin, ettei ulos nähnyt. Ikkunoiden syvennyksiin oli asetettu isoja patsaita ja veistoksia (ks. www.royalacademy.org.uk/).

Lava oli luotu salin yhteen nurkkaan muutamia pöytiä siirtämällä. Muusikot olivat näin ollen samassa tasossa yleisön kanssa ja yleisö pääsi halutessaan myös hyvin lähelle muusikoita. Yleisöä ei keikan alussa ollut paikalla kuin viisi henkeä, mikä kohtalaisen suuressa ravintolasalissa tuntui äärimmäisen vähältä. Tunnin päästä keikan alkamisesta paikalla oli kuitenkin jo noin 30 henkeä. Yleisön lisääntyessä myös muusikot saivat enemmän huomiota, muun muassa aplodeja, mutta myös puheensorina ja muu melu nousi huomattavasti. Laskin, että istumapaikkoja ravintolassa olisi noin 150–200 hengelle. Tilaisuus ei maksanut mitään.

Tilan akustiikka oli muusikoiden mielestä hyvä. Valaistusta he tosin pitivät hieman outona ja jopa unettavana, mutta tästä ja yleisön vähäisyydestä huolimatta muusikot näyttivät nauttivan salissa soittamisesta. Jos otamme huomioon, että salia ei ole rakennettu jazzin esittämiseksi, toimi ravintola tässä tarkoituksessa yllättävän hyvin. Tällaisella paikalla olisi suuremmatkin mahdollisuudet tulla varsin hyväksi jazzin esittämispaidaksi.

National Portrait Gallery ja Infernoa voidaan verrata jazzin esittämisen näkökulmasta toisiinsa. Molemmat ovat täysin väliaikaisia tiloja ja toimivat jotenkuten paremman paikan puutteessa. Kumpikaan tila ei kuitenkaan tarjoa musiikillisessa mielessä jazzille parhaita mahdollisia edellytyksiä. Tällaisilta väliaikaisilta tiloilta puuttuvat osittain ne tekijät, joiden kautta tiloista luodaan laajempia merkityksiä omaavia paikkoja ja jotka mahdollistaisivat näin paikan positiivisen merkityksellistymisen. Esimerkiksi National Portrait Galleryn kirkas ja karu valaistus sekä isot valkoiset seinät korostivat steriiliyden tunnetta ja paikan epäsopivuutta jazzin tyyppiselle musiikille. Kaikuisasta ja avoimesta aulasta väliaikaisesti luodulla esiintymistilalla ei ollut laajempaa tai jatkuvaa musiikillista merkitystä ja siksi nimitänkin aulaa tilaksi enkä paikaksi. Esiintymisen jälkeen tilaan istumiksi tuodut penkit korjattiin pois ja aula palasi alkuperäiseen käyttötarkoitukseensa. Puolituntia keikan jälkeen ei kyseissä tilassa ollut enää jälkeäkään esiintymisestä.

Esiintymispaikkojen ja -tilojen jakaminen kolmeen ryhmään noudattelee samoja linjoja tilojen ja paikkojen merkityksellisyyden kanssa. Kaikista havainnoiduista tiloista PizzaExpress näyttäisi muusikoiden kannalta olevan The Spice of Life -klubin ohella yksi merkityksellisimmistä. Tämän aineiston perusteella vaikuttaisi siltä, että muusikot merkityksellisistävät ne paikat, joissa jazzia esitetään säännöllisesti ja jotka on varattu yksinomaan jazzille. Molempia yllä

mainittuja klubeja yhdistävät pienet intiimit tilat, yleisön läheisyys sekä tietynasteinen kaupallisuuden välttely.

Väliaikaisesti rakennetuilla esiintymistiloilla taas on useimmiten vähemmän mahdollisuuksia tulla muusikoiden kannalta merkityksellisiksi paikoiksi. Väliaikaisesti musiikin käyttöön otetut tilat ovat useimmiten akustiikan ja muiden käytännönjärjestelyiden takia hankalia, kuten National Portrait Galleryn tapas osoittaa. Poikkeuksia kuitenkin on, sillä mielestäni Royal Art Galleryn ravintolalla oli varsin useita sellaisia ominaisuuksia, joiden kautta merkityksellistä ja hyvää esiintymispaikkaa voidaan lähteä luomaan. Ryhmien välillä on havaittavissa myös muuttoliikettä, sillä vielä muutamia vuosia sitten Ronnie Scott's olisi todennäköisesti voitu lukea osaksi jazzklubien ryhmää ja toisaalta Royal Academy of Arts voisi hyvinkin tulevaisuudessa muuttua osaksi rytmiklubienryhmää.

Pohdintaa

Jazzin fyysinen esiintymispaikka sekä sen yhteiskunnallinen sijainti ovat osoittautuneet tämän suppean tarkastelun pohjalta varsin monimutkaisiksi ja monisyisiksi tutkimuskohteiksi. Aihe herättää muusikoiden ja muiden jazzmusiikin parissa toimivien aktiivien keskuudessa varsin monenlaista keskustelua. Tarkastelun pohjalta voidaan todeta, että jazzia esitetään varsin erilaisissa tiloissa



Kuva 1. Royal Academy restaurant. Kuva: Elina Hytönen

museoista varsinaisiin klubeihin, täysin väliaikaisista tiloista rytmiklubeihin ja jazziin keskittyviin klubeihin. Selkeänä yksittäisenä tendenssinä tästä moninaisuudesta huolimatta muusikoiden keskuudessa on pienten intiimien klubien suosiminen. Paikan hyvät akustiset elementit ovat olennaisia esiintymispaikkojen positiiviselle merkityksellistymiselle, samoin vuorovaikutuksen läheisyys sekä mahdolliset historialliset ja ympäristön esteettiset tekijät. Myös esiintymispaikan keskittyminen yksinomaan jazzin esittämiseen näyttäisi lisäävän paikan merkityksellisyyttä muusikoiden kannalta.

Suomessa tällaisia kriteerejä täyttäviä paikkoja on olemassa vain muutamia. Keskeiseksi ongelmaksi Suomessa onkin nähtävissä oikeanlaisten esiintymispaikkojen puute. Tähän vaikuttaa osaltaan myös jazzin yhteiskunnallisesti ongelmallinen sijainti musiikin kentällä. Pop- ja rockmusiikki löytävät laajemman yleisönsä vuoksi esiintymispaikkansa yksityiseltä sektorilta. Jazz ei vedä taloudellisesti katsottuna tarpeeksi yleisöä, ja klubien ylläpitäminen pienemmissä kaupungeissa pelkällä jazzilla on hankalaa, jollei lähes mahdotonta. Toisaalta jo klubin nimeen liitettyä jazz nähdään tietyn asiakasryhmittymän poissulkevana ja näin ollen liian rajoittavana. Tämä on ollut nähtävissä mm. Popparin tapauksessa. Klubi vaihtoi nimensä Poppariksi vuonna 2007 oltuaan 15 vuotta Jazz Bar, sillä vanhan nimen koettiin olevan rasite (Savoila 2007).

Myös kansainväliset isommat klubit kuten Ronnie Scott's taistelevat taloudellisten paineiden aallokossa. Ison organisaation ylläpitokustannukset ovat suuri sijoitus. Jazzin vetäessä yleisöä rajallisesti on hintoja joko nostettava tai musiikillista tarjontaa laajennettava katteiden nostamiseksi. Toimivasti eri musiikin genrejä yhdistelevästä paikasta voidaan pitää esimerkkinä The Spice of Life -klubi, joka onnistuu moninaisuudestaan huolimatta säilyttämään merkityksellisyytensä pienuutensa ja kaupallisuuden välttelyn kautta. Spice of Life -klubin positiivinen merkityksellisyys liittyi osaltaan myös paikan persoonalliseen luoneeseen. Klubi onnistui poikkeamaan muista klubeista välttelemällä homogeenista ulkoasua sekä valaistuksessaan että sisustuksessa. Ronnie Scott'sin ja PizzaExpressin toistaessa jopa hieman kliseisesti toisiaan hämärällä valaistuksella, tummien värien käytöllä sekä valokuvien täplittämällä seinillä ja punaisella valaistuksella, Spice of Life nojasi persoonallisesti keltaiseen valaistukseen, kynttilöihin ja lämpimiin sävyihin. Se, kuinka tällaiset pienet klubit selviävät taloudellisesta taantumasta, jää nähtäväksi.

Paikan tutkimuksessa on huomattava, että me ihmiset tarvitsemme paikkoja tai paikan, jossa aika näyttää pysähtyvän paikan, jonka eheys ja rikkumattomuus lujittavat omaa sisäistä kokemustamme. Haluamme jähmettää paikan aikaan, jotta se muistuttaisi meitä siitä, keitä olemme tai keitä ajattelemme olevamme. (Tuan 2006, 18–19, 20.) Tämä oletus ja odotus asettaa paineita myös klubeille. Ronnie Scott'sin tapaus osoittaa, että aikaisemmin merkityksellinen paikka voi muutosten kautta muuttua joko vailla positiivista merkitystä olevaksi tilaksi tai negatiivisen merkityksen sisältäväksi paikaksi.

Ronnie Scott'sin muutosprosessi oli nähtävissä entistä selkeämmin käydessäni Lontoossa tammikuussa 2008. Klubin kehitys oli jatkunut muusikoiden mukaan entistä kaupallisempaan suuntaan ja tarjontaan oli otettu soul- ja



Kuva 2. Yleisöä National Portrait Galleryssa. Kuva: Elina Hytönen

funk-musiikkia suurempien yleisömäärien hankkimiseksi. Toisaalta uudenlaiset järjestelyt näkyivät myös klubin lyhentyneissä aukioloajoissa ja viikonloppuisin käyttöön otetussa ns. "American House" -systeemissä, jolla tarkoitetaan sitä, että illassa järjestettiin kaksi näytöstä, joihin molempiin myytiin liput erikseen. Nousseiden hintojen nähtiin muusikoiden mielestä vaikuttavan siihen, että Ronnie Scott'sille tultiin lähinnä näyttäytymään ja käyttämään rahaa, kun taas alhaisempia hintoja pitävä PizzaExpress keräsi muusikoiden mielestä oikeat jazzfanit katonnsa alle. Kuten Ronnie's osoittaa, paikat määrittyvät jatkuvasti uudelleen muutosprosessien kautta joko säilyttäen tai menettäen positiivista merkityksellisyyttään.

Suomessa jazzin esiintymispaikkojen vähäisyyttä korvaavat kesäisin erilaiset festivaalit, jotka voivat olla järjestelyiltään myös ongelmallisia. Festivaalitelat määrittyvät varsin usein väliaikaisuutensa ja fyysisten rajoitteidensa takia tiloiksi, jotka muusikot kokevat akustiikan ja suuren kokonsa kannalta varsin huonoiksi. Keskusteluissa korostuvat myös yleisön motiivit, joka festivaaleilla löytyy usein musiikin ulkopuolelta. Ulkoisten motiivien läsnäolo vähentää osaltaan muusikoiden kokemusta heidän työnsä arvostuksesta ja merkityksestä. Osa muusikoista näyttäisikin suosivat pienempiä festivaaleja ja pienempiä telttoja näiden tunnelmallisuuden takia. Pienessä teltassa myös muusikoiden keskinäinen sekä muusikoiden ja yleisön välinen vuorovaikutus on helpompi saavuttaa. Pienten telttojen olosuhteet ovatkin tiettyssä mielessä verrannollisia jazzklubien olosuhteisiin ja positiivinen merkityksellistäminen on näin ollen todennäköisempää.

Pienien klubien akustiikka on muusikoiden kannalta paras, ja pienellä lavalla yhteys muihin muusikoihin on helpompi säilyttää. Myös intiimiyden vaatimus on tällöin helpompi toteuttaa. Tulee kuitenkin huomata se, että yleisö ja muusikot saattaa liittää positiivisen merkityksen eri paikkoihin. Muusikot näkevät klubeista myös yleisöltä suljetun puolen, jossa toisinaan voi vallita oman kokemuksen mukaan aikamoinen kaaos. Karioidusti voidaan myös todeta, että rivimusikot ovat klubeille uusiutuva luonnonvara, kun taas maksavaa yleisöä vaaditaan paikan ylläpitämiseksi. Tästä johtuen yleisölle pyritään aina luomaan mahdollisimman hyvä kokemus klubista. Myös yleisö osallistuu käytöksellään paikkojen merkityksellisyyden luomiseen, joko lisäten tai vähentäen sitä.

Paikkoja tarkasteltaessa on huomattava myös se, että muusikot hakevat ja luovat omaa ammatillista sekä henkilökohtaista identiteettiään suhteessa esiintymistiloihin ja -paikkoihin liikkuvuudestaan huolimatta. Tässä suhteessa myös jonkinlaista pysyvyys on tärkeää. Klubeilla on siis muusikoiden näkökulmasta varsin moninainen ja tärkeä merkitys. Klubit luovat muusikoille paikan, jossa he voivat olla oma itsensä ja tavata muita muusikoita, luoda kontakteja ja saada uusia työtilaisuuksia. Tässä mielessä klubit ja muut esiintymispaikat ovat muusikoille tärkeämpiä kuin satunnaiselle yleisön jäsenelle. Huonosti toimivat paikat ja väliaikaiset tilat voivat osaltaan lisätä muusikoiden ammatillista tyytymättömyyttä ja korostaa heidän sijaintiaan musiikin ja yhteiskunnan marginaalissa.

Lähteet

Haastattelut

- Björkenheim, Raoul. 25.2.2005. Helsinki. Haastattelija: E. Hytönen. MD 7.
Henshaw, Elliott. 28.9.2006. Lontoo, Englanti. Haastattelija: E. Hytönen. MD 13.
Kaldestad, Steve. 29.9.2006. Lontoo, Englanti. Haastattelija: E. Hytönen. MD 15.
Kürmayr, Gunther. 28–29.9.2006. Lontoo, Englanti. Haastattelija: E. Hytönen. MD 14.
Laphorn, Tim. 30.9.2006. Lontoo, Englanti. Haastattelija: E. Hytönen. MD 16.
Lintinen, Kirmo. 10.7.2005. Helsinki. Haastattelija: E. Hytönen. MD 8.
Paakki, Riitta. 22.8.2006. Helsinki. Haastattelija: E. Hytönen. MD 11.
Parker, Evan. 28.9.2006. Lontoo, Englanti. Haastattelija: E. Hytönen. MD 12.
Sarath, Ed. 4.12.2006. Ann Arbor, Michigan, USA. Haastattelija: E. Hytönen MD 18.
Savolainen, Jarmo. 31.1.2005. Helsinki. Haastattelija: E. Hytönen. MD 6.

* Kaikki haastattelunauhat ja transkriptiot ovat haastattelijan hallussa.

Kirjallisuus

- Ashworth, G.J. & Graham, Brian, B. 2005, *Senses of Place, Senses of Time and Heritage*. Teoksess *Senses of Place; Senses of Time*. Toim. G.J. Ashworth & Brian Graham. Aldershot: Ashgate. 3–12.
- Clavier, Berndt 2001. 'The World is Closer Than You Think' – Travel, Antarctica and the Marketing of British Airways. Teoksessa *Text and Nation: Essays on Post-Colonial Cultural Politics*. Toim. Andrew Blake & Jopi Nyman. University of Joensuu, Studies in Literature and Culture 10. Joensuu: Joensuun yliopistopaino. 29–53.

- Cresswell, Tim 2004. *Place: A Short Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Gioia, Ted. 1997. *The History of Jazz*. New York, London: Oxford University Press.
- Hytönen, Elina 2006. Ammattimuusikoiden flow-kokemuksia jazzissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 18: 59–76.
- Hytönen, Elina 2007. Kollektiivisuus ja jazzmuusikoiden flow-kokemukset. *Musiikin Suunta* 4: 18–27.
- Marcus, George E. 1998. *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Nissilä, Pekka 2007. Rytmii on asiamme – Ammattiyhdistys klubipromoottorina. Teoksessa *Rytmihäiriöitä: Uuden Suomi-jazzin nousu*. Toim. Markus Partanen. Helsinki: Like. 51–58.
- Partanen, Markus 2007. *Rytmihäiriöitä: Uuden Suomi-jazzin nousu*. Toim. Markus Partanen. Helsinki: Like.
- Relph, Edward 1986 [1976]. *Place and Placelessness*. 3rd edition. London: Pion.
- Savoila, Petja 2007. Helpompi näin päin. *Keskisuomalainen*, 28.9.2007.
- Thornton, Sarah 1996. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. 2nd edition. Cambridge: Polity Press.
- Tuan, Yi-Fu 2006. Paikan taju: aika, paikka ja minuus. Teoksessa *Paikka: Eletty, kuviteltu, kerrottu*. Toim. Knuutila, Laaksonen & Piela. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 15–30.

FL Elina Hytönen (hytonen@cc.joensuu.fi) on kulttuurintutkimuksen jatko-opiskelija Joensuun yliopistossa. Hytönen on tutkinut jazzin esiintymispaikkojen lisäksi jazzmuusikoiden flow-kokemuksista. Hän viimeistelee aiheesta tällä hetkellä väitöskirjaansa. Kiinnostus jazziin ja improvisoituun musiikkiin tulee hänen omasta saksofoni- ja flamencoharrastuksesta.

Places And Spaces Of Jazz – Observing Performance Settings

In the cultural fields of western countries jazz has been set into a marginal status between the classical and popular music. This status affects the practical functions of the performances and other activities (see Nissilä 2007, 55). This marginal status of jazz can also be seen in the physical settings in which jazz is being performed.

This article follows the definitions that ‘places’ are being made and maintained. Places are full of meaning and important for the formation of individual’s and group’s identities. ‘Space’ on the other hand is more ambiguous and abstract term and does not have such straightforward meanings as places. (Cresswell 2004; Relph 1986; Clavier 2001.) Through these concepts the article aims at seeing in which kinds of places and spaces jazz is being performed in contemporary world and what these settings are like. The research was done by interviewing jazz musicians and observing performance settings.

The musicians preferred intimate and small settings. The optimal size of an audience varied from sixty to three hundred participants. Smaller clubs pro-

vided a strong feeling of music and the nuances of the music were emphasised more than on big venues. The contact with the audience was also seen as better in small clubs. Smaller clubs were attached with positive meaning more naturally than bigger settings. Therefore they are called as places.

The musicians referred to the acoustic parameters of the settings. Most of them preferred acoustic playing while the use of monitors was inhibiting the interaction with other musicians. Some musicians pointed out that the sound became inauthentic when monitors and sound systems were used. It was also pointed out that bad acoustics strain the musician's body as for example wind instrument players have to blow harder in bad acoustics.

Based on the observation of seven settings in Finland and London the performance venues were divided into three categories: jazz clubs, rhythm clubs and temporary venues. The first group provided only jazz. These settings were attached with positive meaning. The second group provided not only jazz but funk and other genres. This group consisted both of places with a positive meaning as well as places with more ambiguous feelings. The venues in last group were not designed especially for music and were used for the performance of jazz only temporarily. These settings are most likely to have the definition of space. These three groups are not straightforward and movement between them can be seen.

Musicians as all human beings need places which remain constant and strengthen our inner experience. Physical settings are important in the creation of the musicians work motivation. Musicians also construct their professional and personal identities in relation to the performance settings. Therefore some stability is hoped for. Badly operating settings can add up to the musicians' professional dissatisfaction and underline their status in the margin of music and society.

Fenomenologinen kuvaus Perhonjokilaakson kanteleensoittotyölin kehollisesta oppimisprosessista

Marko Aho

Eräs fenomenologian, kokemuksen tieteen, keskeisistä tavoitteista on pyrkimys nähdä asiat ilman ennakolta päätettyä näkemystä niiden olemuksesta ilman omia ennakkoluuloja ja ilman erilaisten tieteellisten viitekehysten antamia vastausvaihtoehtoja. Tämä on tavattoman hankalaa ja täysin arkiajattelun vastaista. Yleensä oletamme asiasta kuin asiasta jotain jo ennen lähempää tutustumista. Fenomenologin tulisi kuitenkin pyrkiä säilyttämään kyky hämmästellä, ja tututkin asiat tulisi kyetä näkemään tuorein silmin. Fenomenologian oppi-isä Edmund Husserl onkin antanut neuvon, jonka mukaan fenomenologin tulisi pyrkiä olemaan ikuinen aloittelija yrittäessään olla pitämättä asioita itsestään selvinä (Merleau-Ponty 2003 [1945], xv).

Aloittelija voi tietysti olla yrittämättäkin. Tutkimusmielessä aloittelijuus tarjoaa hyödynnettävän arvoisen mahdollisuuden, sillä mitä täydellisemmäksi jonkin taidon hallitseminen käy, sitä vaikeammaksi voi käydä tämän taidon reflektointi. Tämän esseen ensisijaina tarkoituksena on henkilökohtaisen oppimisprosessin, perinteisen perhonjokilaakson kanteleensoittotyölin omaksumisen eri vaiheiden havainnoinnin avulla pohtia sitä, mitä merkitsee *ei-osaata*, kun tiedetään periaatteessa kuinka suoritus tapahtuu. Vanha totuus, jonka mukaan tietämisen ja osaamisen erottaa 1000 tuntia harjoittelua, pitää myös perinnekanteletyölin omaksumisen suhteen suhteellisen hyvin paikkansa. Kuinka muutos tietämisestä osaamiseen tapahtuu noiden tuskallisten tuntien aikana? Artikkelini kuvaileva osuus keskittyy omaan kanteleensoiton opetteluprojektiin, mutta tuon lopuksi esille myös kaksi muuta, soittamisen oppimisen ja osaamisen teemaa havainnollistavaa tapausta. Ensimmäinen ekskursion tapahtuu MS-tautia potevan entisen kanteleensoittajan erityislaatuiseen osaamiseen, jossa kyky soittaa on konkreettisesti kadonnut mutta jossa ei ole palattu varsinaisesti myöskään vasta-alkajan ei-osaamisen tilaan. Toinen esimerkkitapaus on *osaava kantelisti*, jonka soittoa leimaa tekninen vaivattomuus aina motoriseen eleganssiin saakka mutta jonka suoritus kuitenkin voi olosuhteiden vaikutuksesta häiriintyä vakavasti. Analysoin näitäkin tapauksia lähtökohtaisesti omassa mielikuvituksessani käyttäen apuna oman tottumiskehoni reflektointia sekä kanteleensoittoprojektiani edeltäneitä soittamiseen ja muihin samankaltaisiin motorisiin aktiviteetteihin liittyviä kehollisia kokemuksiani.

Fenomenologi tutkii sitä, mikä asioissa on oleellista. Keskeinen idea fenomenologiassa on pyrkimys nähdä asiat ilman jo ennakolta päätettyä näkemystä niiden olemuksesta. Fenomenologian tutkimuskohde taas on asioiden ilmeneminen kokemuksessa päämäärän ollessa ”suoran ja primitiivisen kontaktin saaminen maailmaan, ja tämän kontaktin muuttaminen filosofiaksi” (Merleau-Ponty 2003 [1945], vii). Fenomenologia on noussut huomionarvoisesti viimeaikaiseen musiikintutkimukselliseen keskusteluun Suomessa. Eräänä syynä fenomenologiaan kohdistuneeseen kiinnostukseen lienee ollut se, että fenomenologiseen, välitöntä suhdetta tutkittavaan korostavaan analyysitapaan on sisältynyt lupaus harjoittajensa omakohtaiselle musiikillisille kokemuksille korostetusti läheisten musiikillisten ilmiöiden kuvausten tuottamisen mahdollisuudesta (ks. Torvinen 2006a, 3). Puheenvuoroja ovat esittäneet muiden muassa Juha Torvinen laajoilla musiikkifenomenologian yleisesittelyillään (2006a ja 2006b) ja musiikin exintiaalis-ontologiseen merkitykseen pureutuvalla väitöskirjallaan (2007) sekä Marko Aho husserlilaisella tieteenkritiikillään (2007). Musiikki-lehden fenomenologialle omistetussa teemanumerossa 1/2008 olleet artikkelit kertovat monipuolisesta tutkimuskohteiden kirjosta: musiikki ja husserlilainen aikatietoisuus (Marko Aho), laulajan ilmaisun keholähtöinen ymmärtäminen (Anne Tarvainen ja Päivi Järviö), heideggerilainen tulkinta elokuvamusiikista (Susanna Välimäki), tanssiminen (Kirsi Heimonen) ja tutkiva musiikintekijyys (Anneli Arho & Tuomas Mali). Jonkinlaisena yhteisenä punaisena lankana näille puheenvuoroille, fenomenologian yleisen tavoitteen mukaisesti, on ollut Torvisen sanoin pyrkimys eräänlaiseen *anarkiaan* (2008, 4), siis sellaisiin tutkimuskohteitten tarkastelun lähtökohtiin, jotka eivät ole satunnaisia tai opittuja vaan yrittävät lähteä ”puhtaasta alusta”. Tausta-aineksiä näille ja aikaisemmille puheenvuoroille ovat tarjonneet etenkin Husselin tieteenkritiikki ja Heideggerin maailmassa olemisen tematiikka. Kolmas tukipiste on löytynyt Maurice Merleau-Pontyn kehonfenomenologiasta, jonka Merleau-Ponty esitteli kirjassaan *Phénoménologie de la perception* vuonna 1945¹.

Merleau-Ponty oli kehonfenomenologiaansa omaksunut alkuhusserlilaisesta fenomenologiasta ennen kaikkea ajatuksen tietynlaisesta tutkimisen tavasta eli tarkemmin sanoen *fenomenologisen metodin*, jota Merleau-Ponty piti oleellisempänä kuin Husserlin yksittäisiä väitteitä ja johtopäätöksiä (Heinämaa 1996, 56–57). Jaana Parviainen (1998) ja Leena Rouhiainen (2003) toivat Merleau-Pontyn filosofian vuosituhaten taitteen suomalaiseen tanssitutkimukseen; keholisen kokemuksen mukaantuominen tarjosi tanssianalyysille uudenlaista mielekkyyttä kyseenalaistaessaan fysiologiasta ja anatomiasta ponnistavat tarkastelutavat niihin sisältyvine teoreettisine ennakko-oletuksineen ja pyrkiessään tuomaan esille ”subjektin oman aisteihin perustuvan kokemuksen” (Parviainen 1999, 84). Musiikin puolella Merleau-Pontyn kirjoitukset tuntuisivat antavan

¹ Kirjaa ei ole toistaiseksi käännetty suomeksi. Tässä artikkelissa on tukeuduttu englanninkieliseen käännökseen *Phénoménologie of Perception* (Merleau-Ponty 2003 [1945]).

eväitä nimenomaan musiikin *esittämisen* pohtimiseen, sillä Merleau-Pontyn ja-lanjäljillä saattaisi olla mahdollista edetä esiintyvän kehon toiminnan tarkaste-lun muodossa suuremmalle polulle musiikin esittämisen ymmärtämiseen kuin vaikkapa pelkästään musiikkiesityksen *ääntä* tarkasteltaessa (ks. Cook 2001). Suomessa muusikkoustudkimuksessa fenomenologia muissa muodoissaan on-kin jo ottanut ensimmäiset askeleensa (esim. Arho 2004 ja Vuori 2002).

Merleau-Pontyn kehonfenomenologian keskeisenä ajatuksena on se, että ihmiskeho ei ole kemiallinen ja mekaaninen kone sen paremmin kuin pelkkä representaation kanavakaan vaan ylipäättään merkitysten kuin merkitysten pe-riimmäinen tukipiste. Kehon suhteet sen omiin elimiin ja muihin ruumiisiin tai oloihin eivät subjektin kokemuksissa ole anatomian ja fysiologian oppikirjoista tuttuja ulkoisia syy- ja seuraussuhteita, *objektikeho*, vaan merkityssuhteiden kal-taisia sisäisiä suhteita. Elävä, sisäisesti koettu keho on – kuten Merleau-Ponty kirjassaan seikkaperäisesti havainnollistaa erilaisten psyykkisten ja fysiologisten poikkeustilojen avulla – itse asiassa objektiivisen maailman havainnoimisen ja tiedostamisen edellytys ja perusta.

Luonnontieteiden viitekehyksessä keho on kuitenkin ennen kaikkea hyvin toimiva kone, jossa aivot toimivat eräänlaisena komentokeskuksena, josta käs-kytetään kehon eri osia selkeitä fysiologisia reittejä pitkin (Kuhmonen 1996, 197). Samoin kartesiolaisen ajattelun, siis olen -filosofian valossa me olemme ennen kaikkea tietoisia mieliä, jotka asumme sattumalta objektikehossa.² Nämä lähtökohdat eivät ole hedelmällisiä, mikäli tarkoituksemme on tavoittaa välitön kehollinen kokemuksemme. Meidän tulee päinvastoin pyrkiä sulkemaan opit-tujen ennakkoluulojemme esinekeho pois ajatuksistamme – vaikka ei olekaan tarpeen hylätä toisissa yhteyksissä korvaamattomia fysiologiaa ja anatomiaa. Jos sulkeistamista ei tehdä, arkiajatteluamme leimaavat opitut ja tarkemmin pu-reskelematta jääneet ennakkokäsitykset peittävät alleen todellisen kokemuksemme, joka voisi olla jopa vastainen julkilausutulle pinnalliselle järkeistämisel-lemme. Usein esimerkiksi sijoitamme kehollisia kokemuksiamme esinekehon karttaan, ja ne kokemukset jotka eivät osu valmiille kartalle joko sivuutetaan kuvitteluna tai sijoitetaan heittoluokkaan ”pään alueelle” (Parviainen 1999, 91). Kehoa aletaan ajatella tällöin kuin itsestään objektina.

Keho koettuna on tosin vaikeasti kuvattavissa, ja hahmotettavissakin har-voin tarkasti. Kehollisen kokemuksen fenomenologinen kuvaus onkin maaliinsa pyrkivä mutta periaatteessa päättymätön itsereflektioiva tapahtuma (Parviainen

² Merleau-Ponty käytti termejä *empirismi* ja *intellektualismi* kuvaamaan niitä lähtökohtia, joista käsin kuuluisan Schneiderin samanaikainen kyky suorittaa konkreettisia toimia mutta kyvyttömyys suorittaa abstrakteja liikkeitä ei selity. Schneider pystyi niistämään nenänsä nenäliinaan mutta ei osoittamaan sormel-la nenäänsä. Fysiologinen selitys ei kelpaa koska konkreettisen ja abstraktin liik-keen ero piilee niiden merkityksessä eikä fysiologisen ärsykkeen erilaisuudessa. Toisaalta tietoisien tarkoituksellisuuden puute ei vaikuttaisi myöskään olevan rat-kaisu, koska nenän niistäminenkin yhtä kaikki sisältää kaikkine pienine osaliik-keineen määrätietoisuutta. Merleau-Ponty haki nimenomaan sellaista ymmärrys-tä jossa empirismi ja intellektualismi yhdistyisivät. (Merleau-Ponty 1945 [2003], 114–170; Dillon 1997, 132–134.)

1999, 91). Edes arkipäivän refleктоimattomana kokemuksena keho ei ole kuitenkaan täyttä kaaosta, ja kehollinen olemisemme kuuluu tietoisuuden alueelle. Tietoisien tarkastelun helpottamiseksi voimme keskittyä tarkastelemaan vain tiettyjä kehon osia ja sulkeistaa muut ulos tarkastelusta tietoisesti. Havaitsemme kehomme välittömässä kokemuksessamme ilman kieltä (joka tosin tulee mukaan kuvaan nopeasti), ja kieli ja kehon aistimellinen kokemus säilyvät loppuun saakka erillisinä. Toisaalta koetun kehon piilossa olevan potentiaalinen avaaminen saattaa joskus vaatiakin juuri kielellistä jäsennyttä (mts., 94).

Merleau-Pontyn mukaan *kehon hahmon* muodostumisessa kehon aistimukset ja liikkeet sitoutuvat synergeettisellä tavalla toisiinsa, ja tunnistamme kehomme tuntemukset ja toimet lähinnä niiden praktisen merkityksen välityksellä toimittaessamme jotain tuttua asiaa tai ottaessamme jonkin tutun asennon (Merleau-Ponty 2003 [1945], 112–113). Erilaiset tilanteet, joista löydämme itsemme, kutsuvat aina esiin jonkinlaista kehollista käyttäytymistä ja antavat keholle merkityksellisen kiintopisteen (Rouhiainen 1999, 109). Toisaalta yhtä lailla keho luo itselleen tilanteita ja merkityksellistä ympäristöä *abstrakteilla* liikkeillä (mts., 100–102, 109–112 ja 120–124; Merleau-Ponty 2003 [1945], 128). Konkreettiset liikkeet liittyvät välittömiin ja praktisiin elämäntilanteisiimme. Konkreettinen liike on esimerkiksi reagointi hyttynen pistoon, isku joka on jo maalissa ennen kuin olemme tietoisia hyttynen tarkasta sijainnista, tai rento ja välitön tervehdys nähdessämme ystävämme kadulla. Näissä liikkeissä on kyse ruumiin spontaanista kyvystä toimia oikein tutuissa tilanteissa. Abstrakteissa liikkeissä taas asetamme itse itsellemme kehollis-ilmauksellisia tavoitteita, joille ei ole pragmaattista tavoitetta. Näin tapahtuu, kun esimerkiksi ryhdymme ilmaisemaan itseämme tanssin avulla. Samoin kuin praktiset, myös abstraktit liikkeet voivat toteutua vailla erityisen systemaattista laskelmointia: tanssija ei niinkään käske kehoaan liikkumaan kuin päästää liikkeen purkautumaan kehostaan – kunhan vain on ensin oppinut tanssimaan.

Huomaamme oppineemme jotain oikeastaan vasta opettelu onnistuttua. Suuntautuminen johonkin uuden taidon oppimiseen sisältää ennestään tuttujen liikkeiden paikallistamisen uudessa taidossa (Merleau-Ponty 2002 [1945], 165–166). Keholla on esimerkiksi ennen musiikki-instrumentin soittamisen kaltaisen monimutkaisen liikehdinnän oppimista edes jonkinlainen käsitys siitä, mitä soittaminen on: siihen liittyvät konkreettiset liikerudimentit ovat keholle jo jollain tavalla tuttuja. Niinpä vaikkapa harmonikan soittamisen liikkeiden analyttinen oivaltaminen ja ideaalisen jäsennyksen rekonstruointi tapahtuu aikaisemmin opittuja liikkeitä (esimerkiksi sormien naputtelua pöytään) soveltaen. Koska uuden (soitto)liikkeen toteutuminen kertoo muutoksesta olemisemme tavassa ja koska muutos syntyy jonkin asian hahmottamisen seurauksena, on oltava olemassa tausta, josta ne nousevat esiin. Se on *tottumuskeho* (mts., 165–167), aikaisempien kokemustemme muodostama kehon mahdollinen toimintakyvykyys. Se tarjoaa meille kehollisen virittyneisyyden, jonka avulla on mahdollista sopeutua myös uusiin tilanteisiin.

Kun haluamme, kuten nyt, analysoida kehollista oppimisprosessia tietoisesti, on meidän kiinnitettävä siihen huomiota systemaattisesti, ja tämä vaatii määrä-

tietoisia toimenpiteitä ja selkeitä tavoitteita. Fenomenologinen kuvaus kohteesta on mahdollisimman osuva kuvaus kohteesta nimenomaan sellaisena kuin se ilmenee ja on läsnä tajunnassa, juuri sellaisena kuin ”elämme sen”. Kun yritetään tekstin muodon ja sisällön rajoissa sanallistaa eletyn kokemuksen merkityksen rakenteita, se pyritään tekemään mahdollisimman yksiselitteisesti – toisin kuin vaikkapa runoilija, joka jättää merkityksen tarkoituksellisen avoimeksi. Alkuperäisistä kokemuksista ei voida tutkimustulosten raportoinnissa erota, sillä juuri niillä pyritään tuomaan kuulija kokemusten äärelle, olemisemme ontologiseen ytimeen. Sanat ovat itse asiassa vain väline merkityksen – tässä tapauksessa kehollisen – herättämiseen. Hyvän fenomenologisen kuvailun tunnistamme kokemukseksi joka meillä on ollut tai joka meillä *olisi voinut olla*. (Van Manen 1990, 9-13.) Fenomenologinen kuvaus sisältää siis paljon pikkutarkkaa konkreettista kuvailua. Fenomenologia on, kuten Heinämaa (1996, 37) toteaa, ”esimerkkien tiedettä”: fenomenologisella tietoudella on ikoninen laatu. Jokainen fenomenologinen deskriptio on vain ikoni, joka viittaa siihen mitä yritämme kuvailla. Husserl itse vertasi yksittäistapausten merkitystä fenomenologille samaksi kuin geometrikolle: erilaiset esimerkit toimivat ajattelun apuna, mutta eivät tulosten todistamisessa. Yksi kolmio kertoo yhtä paljon kolmion ominaisuuksista (esim. sen että kulmien summa on 180) kuin kolmesataa.

Fenomenologin ei tarvitse kerätä suurta kokemusaineistoa vaan tutkia mahdollisimman rikas kokemusten kirjo, hänen pitää yrittää vapautua nykyisistä ja aikaisemmista kokemuksistaan tarkastelemalla mahdollisimman *erilaisia* tapauksia. Hänen tulee kuvitella ennenkokemattomia havaintoja, muistoja, uskomuksia ja arvostuksia sekä luoda mielessään ennennäkemättömiä ja ennenkuulumattomia objekteja. Tarkoituksena on etsiä havaitsemisen, muistamisen, uskomisen ja arvostamisen sekä niiden kohteiden rajoja. Husserl kutsuu menetelmää *kokemuksen vapaaksi muunteluksi mielikuvituksessa*. (Heinämaa 1996, 37.)

Perhonjokilaakson kanteletyyli

Perinteinen Perhonjokilaakson kantelekonstruktio, soittotyyli ja sen historiallinen tausta on selostettu seikkaperäisesti Sahan (1996) väitöskirjassa, jota seuraavassa referoin. Kanteleen evoluution lähtökohtana voidaan pitää viisikielistä koverrettua kanteletta. 1800-luvun alkupuolella alkoi kehitys, jossa koverretun kanteleen kielten lukumäärä nousi vastaamaan diatonisen musiikin vaatimuksia. Laudoista rakennettu kantele korvasi Länsi-Suomessa pian koverretun konstruktion, ja 1900-luvun alkupuolella suurimmat kanteleet alkoivat lähestyä nykyistä muotoaan. Rakenteen jonkinlaisena huipentumana oli Paul Salmisen suunnittelema pyöreitä muotoja noudatteleva runkomalli, joka varustettiin harpun mekaniikasta sovelletulla sävelvaihtomekanismilla. Tuloksena oli taidemusiikin ideaalien mukainen konserttisoitin, jolla tuli mahdolliseksi toteuttaa myös kromaattiset sävelet sekä eri sävellajit. Konstruktiona Perhonjokilaaksossa käytetty malli on Paul Salmisen kehittämän koneistokanteleen mallin mukai-

nen, sillä erotuksella että sävellajivaihdokset mahdollistava vipukoneisto ei ole välttämätön yksittäisten g-vaihtajien mahdollistaessa vaihdokset rinnakkaisduurin- ja mollin välillä. Kielilukumäärältään tyypillisesti 32–36 -kielisen kanteleen viritys on diatoninen. Jotkut soittajat käyttävät tosin bassokielissä 'alennettujen bassojen' viritystä, jolloin I, IV ja V aste löytyvät alimmista kielistä. Mainitut sointuasteet ovat ainoat, joita perinteisen pelimannirepertuaarin soitossa tarvitaan. Lyhyesti kuvattuna Perhonjokilaakson laatikkokanteleen soittotavan ja -tekniikan yleispiirteet ovat seuraavat:

Kanteleen lyhyet kielet ovat soittajaa lähinnä. Soitinta voidaan pitää joko polvilla tai pöydällä. Pöydällä pidettäessä ääni on kuuluvampi. Soittotapa on eroasentoinen, toinen käsi tuottaa melodiakulut, toinen sointuihin perustuvan säestyksen. Soitto on näppäilysoittoa, Ala-Könnin terminologian mukaan ns. "sormintatyylillä". Oikeakätiset pelimannit soittavat melodiapuolen ilmaisun oikealla kädellä ja säestyksen vasemmalla kädellä. Oikean käden sormista ovat tällöin käytössä yleisimmin etu- ja keskisormi, joskus myös peukalo ja harvemmin myös nimetön sormi. Vasen käsi ottaa soinnut peukalolla, etu- ja keskisormella, joskus myös nimettömällä. (Saha 1996, 169)



Kuva 1. Perhonjokilaaksolainen kantele ja soittaja perhonjokilaakson kanteletyylin mukaisessa soittoasennossa.

Ensimmäiset tapailut

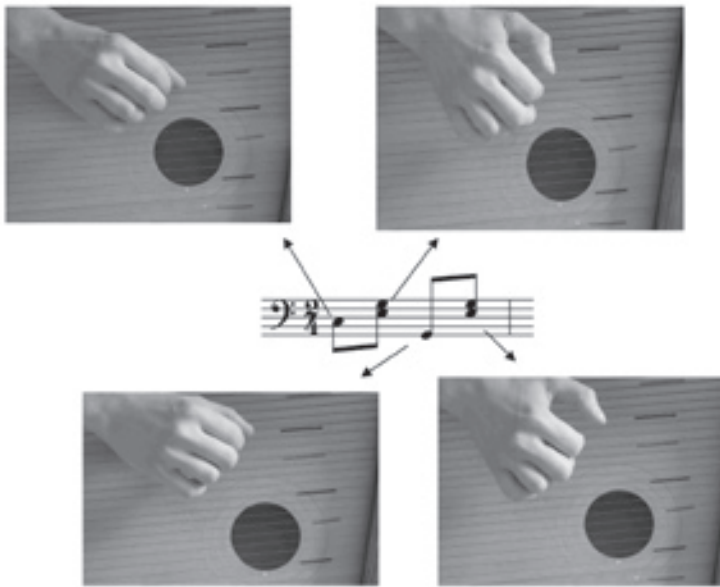
Oman tutustumiseni aloitin Perhonjokilaakson kanteletyöihin erityispiirteistä autuaan tietämättömänä. Sahan *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu* -kirjan selailun ja perhonjokilaaksolaista kanteleensoittoa sisältävän liitelevyn kuuntelu innostivat työhuoneessani olevan kanteleen tapaileviin kokeiluihin.

Liitelevyltä kuuntelin kanteleen soittoa ensimmäistä kertaa elämässäni muutoin kuin välinpitämättömästi ”kuullen mutta kuuntelematta”. Kuuntelemalla ei käytetystä soittotekniikasta selvinnyt yksityiskohtia. Homofoninen sointusäestys–melodia kahtiajako ei kuultuna kielinyt toteutustavastaan. Soittimesta tuli säveliä, joista ylin selvästi erottui melodiaksi, mutta mitä taustalla tapahtui, oli sangen sekavaa. Kuulin yksittäisiä säveliä, joista en selkeästi voinut erottaa hakemaani bassoa tai sointuja. Joskus basso tuntui soivan väärällä asteella, niin että sointu oli perusasteella mutta basso ei: pystyin puolihuolimattomasti paikallistamaan basson jonnekin alakvinttiin. Sointukäännöksiä en kyennyt helisevästä sointimassasta hahmottamaan. Taustalla soi kolmisoinnun säveliä, mutta ne tuntuivat tulevan satunnaisessa järjestyksessä. Etualalle nousi se, että melodia ja sointusäestys sekoittuivat, olivat samassa sävelalassa, mutta silti syntyi vaikutelma että ne ovat erillisiä jopa siihen mittaan saakka, että mielikuvissa niiden toteuttajaksi oli helppo kuvitella eri soittaja eri soittimella.

Ensimmäiset konkreettiset kokeilut tapahtuivat työhuoneella olevan, osapuilleen vireessä olevan kanteleen ääressä. Kiinnostukseni kohteena oli aluksi nimenomaan säestys, jota lähdin tapailemaan vasemmalla kädellä. Koska en tiennyt miten päin kanteletta tulisi pitää, asettelin sen intuitiivisesti pitkä sivu ja bassokielet kielet itseäni kohti, ja tapailin kolmisointua kvintti-vaihtobassolla. Nimenomaan tämä oli se komppi, jota halusin kanteleella soittaa: tällä arvelin taituvan ainakin sen ennalta hyvin tuntemani vanhan iskelmärepertuaarin, joka mielessäni alkuun sopivana materiaalina kajasteli. Minulla ei ollut tietoa, kuinka vaihtobasso toteutettaisiin kanteleella soittimellisesti. Peukalollani soitin perussävelen ja alakvintin, etusormi ja keskisormi taas tapailivat terssiä ja kvinttiä. Sormet oli aseteltava kielille ajatuksen kanssa, ja perussävel oli haettava kuunnellen kielten sävelikköä. Kanteleen kannessa oli tarroja, mutta niiden merkitykseen en tässä vaiheessa vielä paneutunut. Soitto tapahtui toivottoman hitaasti ja takellessen, sekä peukalon että etu-keskisormi-yhdistelmän terssin paikkaa piti hakea miltei joka näppäilylle uudelleen. Sormet ja koko kämmen hypähtelivät voimakkaasti joka näppäyksen lopuksi.

Jälkeenpäin ajatellen tässä vaiheessa olin saapunut tienristeykseen, jossa saatoin joko selvittää ulkoisen avun turvin, kuinka kanteletta tulee soittaa, tai sitten jatkaa periaatteiltaan yksinkertaisen soittimen mahdollisuuksien etsimistä omin päin. Niin soittimien kuin muidenkin esineiden käytössä vallitsee *sedimentaation*³ periaate. Päämäärät sedimentoituvat toiston kautta esineiden ominaisuuksiksi. Tästä ovat hyvä esimerkki työkalut, joilla periaatteessa voi tehdä monia asioita mutta joiden käyttötarkoitus mielletään vain joksikin tietyksi:

³ Ks. Husserl 1989.



Kuva 2. Vaihtobasso

niinpä *saha* mielletään kappaleiden pienimiseen varatuksi esineeksi. Kuten sahalla soittaminen osoittaa, sedimentaation voi rikkoa. Soitinkaan ei ole koskaan valmistuessaan todella valmis, vaan tulee valmiiksi vasta tullessa käytetyksi jollain tavalla (Theberge 1997, 160). Paradoksaalisesti juuri aloittelijan väärinkäsitykset voivat antaa käsityksen siitä, minkälainen soitin voikaan olla. Olin aloittanut kanteleensoiton aivan väärin ainakin Perhonjokilaakson tyylin kontekstista tarkasteltuna mutta, kuten myöhemmin selvisi, samansuuntaisesti kuin kanteletta käytetään taidetyylissä. Vaikeudet olivat kuitenkin tässä vaiheessa sitä luokkaa, että päätin hankkia ulkopuolisella avulla käsityksen siitä, kuinka kanteletta soitettaisiin tyylin mukaisesti.

Ensimmäinen oppitunti alkoi ennako-oletusteni purkamisella. Kerroin opettajakseni värväämäni ammattimaiselle kanteleensoittajalle, kuinka olin tapaillut vaihtobasso-komppia. Nyt kysyttiin, haluanko soittaa lyhyeltä vai pitkältä puolelta. Valitsin lyhyen puolen, koska se oli alueen perinne. Lyhyeltä puolelta soittamisen etu on muun muassa se, että oikea eli melodiakäsi liikkuu kanteleen suoran reunan suuntaisesti, kuten demonstraatioissa havaittiin. Toisin kuin kuvittelin, lyhyeltä puolelta soittaminen ei ollut epäintuitiivista sävelikön suunnan suhteen, vaikka näkymä on päinvastainen nuottiviivastolle. Tätä ei tarvinnut loppujen lopuksi ajatella lainkaan. Minulle näytettiin neljä erillistä toimenpidettä, joita yhdistelemällä Perhonjoki-tyylinen kanteleensoitto olisi toteutettavissa:

- 1) Albertinbassosäestys: a) basson soittava vasemman käden keskisormi näppää perussävelen ja jää lepäämään tueksi seuraavaan kieleen; b) peukalo koukkaa näpäten kvinttikieltä ja jää ilmaan; c) etusormi näp-

pää terssin ja jää lepäämään tueksi seuraavaan kieleen ja d) edellisessä vaiheessa jälleen kvinttikielen taakseen palannut peukalo näppää jälleen kvintin ja jää ilmaan nostaten etusormenkin kieleltä.



- 2) Terssibassosäestyksessä etusormi ja peukalo näppäävät yhtä aikaa mutta eri suuntiin etusormen jäädessä lepäämään ja peukalon noustessa ilmaan kielen yläpuolelle. Nimetön soittaa basson. Jätän sen vakaasti painamaan seuraavaa kieltä. Se jää tukipisteeksi, jonka avulla saatoin saattaa peukalon ja etusormen näppäämään kieliään.



- 3) Melodia ylöspäin: oikean käden etusormi liukuu kielellä ja keskisormi seuraa terssin päässä joko sammuttaen tai soittaen terssin.



- 4) Melodia alaspäin: oikean käden etu- ja keskisormi näppäävät vuorotellen jäaden hetkellisesti nojaamaan seuraavaan ylempään kieleen.



Nyt aloin opetella näitä liikkeitä aluksi erikseen kutakin. Valitsin taktiikakseni järjestyksen, jossa aluksi automatisoin albertinbasson ja kakkosmallin soinnut- telun vasemmalla kädellä sekä ylöspäisen ja alaspäisen melodian tuottamisen oikealla.

Siinä, missä melodian soitto tuntuu siedettävän helpolta, kaksi säestysru- dimenttia ovat aluksi sangen hankalia. Vapaat sormet pyrkivät kouristumaan, kun niiden pitäisi olla levollisina ja vain hivenen koukistuneena. Tämä koskee kumpaakin kättä, mutta etenkin vasenta. Ne sormet, joihin ei keskity, ovat ikään kuin 'tiellä', saavat hermotusta, joka ei tähtää mihinkään mutta kouristaa sormia.

Terssibassorudimentissa nimetön aloittaa soittamalla perussävelen. Jätän sen vakaasti painamaan seuraavaa kieltä. Se jää tukipisteeksi, jonka avulla saatoin viedä peukalon ja etusormen näppäämään kieliään. Peukalo ja etusormi eivät oikeastaan näppää, vaan liikutan niitä vertikaalisesti ylöspäin, liutan kieliä pit- kin; jostain kohtaa sormen pintaa kielet näpsähtävät soimaan. Ranne on koko ajan kiinni kanteleen reunalistassa nojaten siihen tukevasti.

Vasemman käden motorinen tehtävä *albertinbassossa* sisältää neljä peräk- käistä liikettä: keskisormi näppää basson, peukalo kvintin keskisormi tukipistee- nään, etusormi näppää terssin ja peukalo taas kvintin. Suoritus vaatii aluksi joka vaiheen ajattelua erikseen. Sarjan aloittavassa iskussa etusormi ja keskisormi liikkuvat ikään kuin "paketissa", toisiaan tukien; sormien reumat tuntevat toisen- sa. Sormien näppäysjärjestys vaatii keskittymistä, siitä huolimatta sormet me- nevät väärin, eri sormi liikkuu kuin mitä luulee käskyttävänsä. Keskisormen ja etusormi-peukalo-yhdistelmän liikuttaminen vuorotellen tuntui hankalata, jopa fyysisesti kivuliaalta. Keskisormen liikuttaminen varsinkin vaatii sormeen kes- kittymistä – käsi vastustaa, se on pakotettava liikkeeseen ajatuksen kanssa, ja tunnen sormeä kämmenselkää päin vetävän jänteen liikkuvan epäluonnollisella ja aavistuksen inhottavalla, "hermoa raastavalla" tavalla.

Ylöspäisessä melodiasoitossa keskisormi pitäisi saada seuraamaan ylöspäin mentäessä etusormeä, kun se nyt vielä joko seuraa välittömästi eikä terssin päässä sammuttaen sävelen heti tai sitten unohtuu kokonaan jonnekin. Välillä keskisormi soittaa tahattomasti terssin eikä sammuta sitä kuten tarkoitus olisi. *Melodia alaspäin* muistuttaa liikkeenä kitaran *apojandoa* ja on sikäli tuttu liike. Uutta on se, että käden tulee käydä kahden sävelen jälkeen ilmassa vapaana. Oikean käden käyttö on joka tapauksessa kokonaisuutena alusta saakka help- poa. Keskittymistä vaatii vain sammutus keskisormella ylöspäisessä melodia- kulussa.

Rudimenttien tiiviin harjoittelun ja hiljalleen etenevän hallitsemisen jälkeen suurimpana haasteena alkaa näyttäytyä vasemman ja oikean käden koordinoi- minen. Saavun vaiheeseen, jossa alan yrittää perusrudimenttien toteuttamisen sijaan *soittamista*, aluksi lyhyitä fraaseja, mutta kohta jo taitteiden melodioita. Minulle on opettettu yksinkertainen soite nimeltään *Pakkasjenka*. Harjoitteluni tähtää tästä eteenpäin, vielä pitkään, Pakkasjenkan oppimiseen (ks. liite 1.).

Haasteet

Perhonjokilaakson kanteletyölin periaatteet tulivat sängen nopeasti kognitiivisesti omaksutuksi, kun ne ensin oli asiantuntijan toimesta minulle näytetty. Aluksi opettelini edellä kuvatut pienet liikkeet, alkeisosat, erikseen kummallekin kädelle. Seuraavaksi on saatava käsien liikkeet koordinoitua, ja kokonainen kappale melodioineen ja sointuvaihdoksineen toteutettua alkeisosasia yhdistelemällä.

Nyt ryhdyn yhdistämään näitä kahta. Soitan koko ajan Pakkasjenkkää. Jokainen tahdin iskualan puolikkaalla vaatii keskittymistä erikseen:

1. iskualan puolikkaalla c, d ja C
2. iskualan puolikkaalla c & e, f ja E & G
3. iskualan puolikkaalla e & g ja C
4. iskualan puolikkaalla e & g ja E & G



Esimerkki 1. Pakkasjenkan ensimmäinen tahti

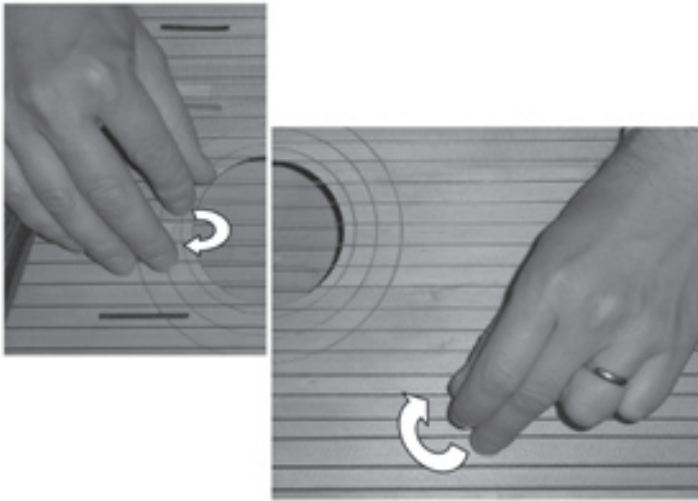
Ja niin edelleen. Itse asiassa ajoittain soitan vain tätä ensimmäisen tahdin sekvenssiä kerta toisensa jälkeen, enkä etene kappaletta. Kun alan hallita tätä yksittäistä sekvenssiä, alan vaihtaa käsien asemaa. Minkälaisia ongelmia tähän vaiheeseen liittyy, sen voi todeta tekemäni äänitallenteen kuuntelun perusteella kirjoittamastani muistiinpanosta:

Melodia takkuua, ei kulje rytmissä vaan yksittäiset sävelet jäävät jälkeen pulssista. Samoin keskisormi sammuttaa melodiaäänet töpsäyttäen. Kompatesa kynsi ropsahtelee rumasti. Nämä ovat kuitenkin pieniä kauneusvirheitä. Paljon vakavampaa on, että ainoankaan sointuvaihdoksen yhteydessä oikea paikka vasemmalle kädelle ei millään ota löytyäkseen. Kun V asteelta palataan perusteelle, on sormien kulkema välimatka niin pitkä, että oikea paikka löytyy vain yrityksen ja erehdyksen kautta. Sama ilmiö, jossa suuret hyppäykset sekoittavat käsien sijainnin kielistöllä. Neljäs melodiafraasi, jossa tullaan alaspäin kun kolmessa edellisessä on edetty ylöspäin, ei onnistu. Käsien koordinaatio ei toimi rytmisesti; oikeat paikat eivät löydy, ja koordinaatio hajoaa. Ajatus ei enää pysy lainkaan menossa mukana säkeistön loppua kohden, missä jokainen uusi fraasi alkaa tuumaustauolla.

Suurin haaste on siis saada kädet oppimaan kanteleen *mittasuhteet*. Aluksi käsien määränpää asemien vaihdoissa on täysin sattumanvaraista. Kantele on viritetty siten, että perussävel on merkitty punaisella tarralla ja kvinttisävel

mustalla. Käytän näitä tarroja hyväkseni oikeassa kädessä, vasen käsi on liian kaukana tarroista, jotta sormet ja tarrat mahtuisivat samaan "vilkaaisuun".

On mahdotonta katsoa yhtä aikaa uutta paikkaa sekä oikealle että vasemmalle kädelle. Soitto täytyy keskeyttää, ja kummallekin kädelle on haettava katseella erikseen paikka kieliltä: ensin vasen, joka jätetään uuteen paikkaan, sitten katse kohdistetaan oikeaan jolle niinkään haen uuden aseman, sitten aloitan taas soiton. Ongelma alkaa ratketa Pakkasjenkassa siten, että käytän oikean käden kiintopisteenäni mustaa tarraa sekä tietoa siitä, että IV asteen asemassa melodia lähtee edellisen tahdin melodian toiseksi viimeisestä sävelestä. Vasemmassa kädessä IV asteen asema löytyy I asteen kolmisoinnun kahden ylimmän värähtelevän kielen välistä.



Kuva 7. Aseman vaihto IV asteelle.

Katson ensin oikean käden paikan, kun edeltävän fraasin viimeinen sävel lähtee näpäytykseen; salamannopeasti katse kääntyy vasempaan käteen ja tarkalleen paikkaan, joka ei sijaitse ehkä niinkään kahden ylimmän värähtelevän kielen välissä vaan niiden yläpuolella leijuvien sormien välissä. Seuraava sointuasema, V aste, löytyy siten, että oikean käden etusormi palaa alaspäin tarkalleen valkoisen tarran päälle. Vasemmassa kädessä asema löytyy helposti nostamalla keskisormi seuraavalle kielelle ylöspäin.

Kun soitan lopulta koko kappaletta, se lähtee kulkemaan, mutta karkaa käsistä: ajatus ei pysy perässä kun soinnun pitäisi vaihtua, ja sormet soittavat tahdin loppuun kunnes kappale sortuu. Yleensä vielä IV asteelle vaihto onnistuu ajatuksen pysyessä perässä, mutta V aste on liikaa. Harjoittelulla kynnyks nousee niin, että ajatus tulee mukana B-osan V asteen soinnun alkuun saakka tahtiin 10.

Kappale alkaa lopulta sujua hieman paremmin, kun kohennan asentoani. Kohennan lysähtänyttä ryhtiäni ja asetun selkä suorana, aavistuksen etukenosa, enemmän kanteleen päälle, siten että katson kantta aiempaa lähempää ja

yrkemmästä perspektiivistä. Tästä asennosta sormien keskinäinen asema sekä niiden sijainti tarroihin ja värähteleviin kieliin nähden on selkeämmin nähtävissä kuin edeltäneestä vahvemmin etuviistosta perspektiivistä. Nyt pyrin liikkeissä ekonomisuuteen; sormien ja varsinkin käsien liikkeet ovat pieniä. En välitä lainkaan äänen laadusta, suljen sen huomioni ulkopuolelle, ja kovasti keskittyen pakotan kappaleen läpi.

Kun kykenen vihdoinkin soittamaan kappaleen läpi, on varaa keskittyä soinnin puhtauteen, ts. tahattoman ”ropsahtelun” minimoimiseen. Ropsahtelua syntyy, kun sormi nousee ja koskettaa värähtelevää kieltä tai kun sormi laskeutuu näppäämään värähtelevää kieltä liian hitaasti. Pelkästä liikkeiden toteuttamisesta on nyt itse liikkeiden sisällä huomio kiinnittynyt äänien laatuihin, ja kun huomiota seuraavaksi tulee kiinnittäneeksi myös siihen kuinka äänet sävelkuluissa liittyvät toisiinsa, alkaa vaihe, jossa kyse ei enää ole siitä, osaako soittaa, vaan siitä, *kuinka hyvin tai huonosti osaa soittaa*. Samalla soittamisen problematiikan painopiste alkaa siirtyä käsillä olevan tutkielman tematiikan ulkopuolelle. Hiljalleen alan myös nauttia soittamisesta. Huomaan toisinaan kuuntelevani omaa soittoaani ikään kuin ulkopuolisena ja uppoutuvani soittamiseen ja musiikkiin niin, että en välttämättä huomaa repriisien kertautumista.

Tietämisestä osaamiseen

Kuten edellä tuli todetuksi, kehonfenomenologisen ajattelun pohjalla on huomio kahden luonteeltaan täysin erilaisen kehonkäsitteen olemassaolosta. Kehoa voi ensinnäkin lähestyä joko *objektiivisena kehona*, jolloin sitä tarkastellaan ulkoapäin esineen tavoin. Tällöin havaitaan sillä olevan rakenne, joka koostuu luustosta, lihaksistosta, ihosta, sisäelimistä ja muista elimellisistä rakenneosasista. Konkreettisesti *eletty* henkilökohtainen *keho* taas on läsnä sisäisessä kokemuksessamme, ja vain siellä. Sen olemassaolo on ehto sille, että voimme toimia maailmassa siten kuin toimimme: kävelemme, istumme ja elehdimme, useinkaan huomaamatta kehomme olemassaoloa ennen kuin sen toiminta häiriintyy tavalla tai toisella. Sisäinen tunne kehosta säilyy, vaikka kaikki aistikanavamme, joille voisimme objektikehoa tarkastella (maku, näkö, kuulo, haju ja tunto) suljettaisiin pois. Jäljelle jäävät edelleenkin kehomme sisäistä liikettä ja orientaatioita rekisteröivät tasapaino-, liike- ja asentoaistit.

Alussa, ennen soittamisen varsinaista osaamista, mutta kun kanteleen soittamisen periaatteet ovat jo kognitiivisesti omaksuttu, artikkelissa raportoitava kanteleen soittamisen toteuttamisyrityksen perustuu oman kehon ulkoiseen tarkkailuun. Toisin sanoen, aluksi osasin huonosti *objektikeholla*, jota tarkastelin tuossa vaiheessa kuin epämääräisesti autonomista esinettä. Osaamiseni kehityessä soittaminen taas tapahtui enenevässä määrin koetulla, ongelmattomalla ja kuin itsestään ohjautuvalla keholla. Kehoni ollessa objekti ja soiton taktiillisen toteuttamisen keskiössä on *näköaistin*, *kuuloaistin* ja *tuntoaistin* yhteispeli *proprioseptisen*, kehon sisäistä liikettä havainnoivan aistin jäädessä taustalle;

lopulta soitto on vahvemmin *proprioseptisen, tuntoaistin ja kuuloaistin* varassa tapahtuvaa toimintaa näköaistin jäädessä taustalle ja lopulta jopa tarpeettomaksi. Tietämisen ja osaamisen eron kiteyttääkin *ulkoisen tarkkailun vaihtumisen sisäiseen itseohjautuvuuteen*.

Minkä tahansa fyysistä kompetenssia vaativan lajin aloittelija kokee mielen ja kehon aluksi tietyllä tapaa erillisiksi. Timo Klemola on kuvannut tätä asiantilaa ja sen asteittaista helpottumista itämaisen *taidon* yhteydessä näin:

Oppilas yrittää yhä uudelleen ja uudelleen saattaa yhteen nämä kaksi asiaa, mutta keho ei suostu toimimaan mielen kuvan mukaan, tahdon mukaan. Tämä on kuitenkin vain harjoituksen alkuvaiheen kokemus. Oppilaan edistyminen taidossa tapahtuu juuri niin, että kehon liike alkaa hiljalleen lähestyä mielikuvaa ja kokemus kehon ja mielen erillisyydestä alkaa kadota. Tapahtuu eräänlaista kehon ja mielen yhteensulautumista. (Klemola 2005, 110.)

Kanteleensoittoni alkuvaiheen haparointia voisi siis luonnehtia vaiheeksi, jossa liikkeiden representaatiot ja liikkeet ovat selkeästi erillisiä. Oppiminen on näiden yhdistymistä; mielikuvaa ja liikettä ei ole mahdollista varsinaisen osaamisen synnyttyä enää erottaa toisistaan. Alussa sormeni ovat kuitenkin kuin palikoita, joita vain katse voi ohjata oikeisiin kohtiin, asentoihin ja (kömpelöihin) liikkeisiin. Osaamisen edetessäkin riippuvuus katseesta jatkuu vielä pitkään. Itse asiassa saatoin todeta, että kanteleen soittamisessa on helppo kehittää tapa katsoa "varmuuden vuoksi". Tämä jatkuu vielä silloinkin kun katse on mahdollisesti jopa tarpeeton. Kanteleen kannessa on tavanomaisesti merkinnät säveltasoilte C ja G. Kokeneetkin soittajat käyttävät näitä, tai vaihtoehtoisesti tarkkailevat värähteleviä kieliä suhteuttaen sormiensa position kielen tiedossa olevaan säveltasoon. Katseen antama epämääräinen ja summittainen informaatio ei häiritse käsien opittua kanteleen mittasuhteet, ja katseen merkitys liikkeitä ohjaavana käytäntönä on ainakin osittain näennäinen, tai toisaalta orgaanisemmassa suhteessa sisäiseen liikeaistiin. Todellinen riippuvuus katseesta johtaa väijäämättä epäonnistumiseen, sillä näköaistilla on ahtaammat rajat kuin soittoliikkeiden liikeradoilla: katseen on fokusoiduttava johonkin, jolloin fokuksen ulkopuolelle jäävä on "suttuinen", epämääräinen ja niinä ohikiitävinä hetkinä ennen kuin katse fokusoituu uuteen kohteeseen, tuntematon.

Karkeasti ottaen soittoliikkeisiin kanteleella Perhonjokilaakson tyylillä soittaessa voidaan lukea ainakin kolmen eri kategorian liikkeitä: käsien ja sormien saattaminen asiaankuuluvaan asemaan, varsinaisia äänen tuottamiseen tähtäävät liikkeet tässä asemassa, ja viimeiseksi edellistä moduloivia, kielten ja kanteleen sointiin laadullisia variaatiota tuottavat liikekomponentit. Omassa, ennen kanteleen soiton oppimista vallinneessa muusikon tottumiskehossani oli ainakin yksi käyttökelpoinen liike jo valmiina: kitaristina olin harjoitellut vuosien ajan ainakin kielen näpättämistä oikean käden sormilla. Karkeimman tason kanteleensoittoliikkeet sen sijaan olivat minulle kitaristina outoja: nämä ohjasivat kanteletta soittavat käden tavoitekielten kohdalle ja olivat perusedellytys soiton sujuvuudelle ja sille, että ylipäättään onnistuin toteuttamaan tähtäimessä olevaa musiikillista makrorakennetta, sävellystä, fraasia tai muuta vastaavaa. Molempien käsien yhtäaikainen asemien hakeminen on toki tuttua monista toimista,

vaikkapa konekirjoituksesta. Äänen tuottava liike tuntui onnistuneelta, mikäli sen tuloksena oli tarkoituksettomista hälyäänistä, ”ropsaheluista”, ”särähtelyistä” ja ”vouvaamisista” vapaa säveltaso. Kaikkein delikaatein liike, edellistä moduloiva kosketus, antaa lopulta hallitulle soittoliikkeelle sen esteettisen ja eleellisen identiteetin viimeisen silauksen. Kosketus antaa soitolle saundin ja klangin, ja kosketuksen merkitys soittamisen nautinnon yhtenä lähteenä on eittämätön. Liian pitkäksi kasvanut kynsi esimerkiksi pilaa kanteleensoittonautintoni vääjäämättä. Paradoksaalisesti pinta-alaltaan lilliputtimaista kosketuspintaa sormen ja kielen välillä tähtää koko soittava keho, minkä osoitti edellä kuvatussa oppimisprosessissa tapahtunut seurauksiltaan positiivinen kehon ryhdin muutos. Keho on helppo unohtaa silloin, kun katse hallitsee soittamista. Itsestään selvää on, että kehon asento vaikuttaa yleiseen epämukavuuden tai mukavuuden tunteeseen soittoaktin aikana.

Soittamisesta nauttiminen vaati tietyn taitotason saavuttamista. Nauttiakseni omasta soitostani minun oli kyettävä soittamaan kokonaisuuksia fragmenttien sijaan, ja soittamisen oli muututtava siinä määrin automaattiseksi, että minun kävi mahdolliseksi osittain tulla oman soittoni ulkopuoliseksi kuuntelijaksi – tai paremminkin *tuntijaksi*. Kokemassani *soittamisen ilossa* keskeinen sija oli motorisella prosessilla ja sen lineaarisuudella. Katkeileva soitto ei häirinnyt niinkään kuulokokemuksena vaan motorisena tapahtumana, jossa energiaa kului yhä uusiin aloituksiin, toistuvaan soiton ”massan” uuteen liikkeeseen saattamiseen. Kun soitto lopulta oli hauskaa, oli se sitä siksi, että se sekä kuulosti hyvältä että tuntui hyvältä. Omien virheiden havaitseminen tapahtui tehokkaimmin äänitalennetta kuuntelemalla. Virheet, joita en soittaessani huomannut, nousivat piinallisen selkeiksi jälkikuuntelussa. Taktiisuuden merkitys soittonautinnon lähteenä oli kuulokokemusta oleellisempaa. Uskoakseni huomioillani on ainakin jossain määrin yleistettävyyttä aloittelevien ja muiden motorisesti suurpiirteisesti soittavien soittajien kokemuksiin yleensä: se, mitä objektiivisena kuuntelijana soitostaan kuulee, ei ole sama, kuin minä soittaessaan soittonsa kuulee.

Osoittaminen ja tarttuminen tietämisenä ja osaamisena

Lopuksi on tilaisuus vielä pohtia tietämisen ja osaamisen eroa. Otan tarkastelemaan tässä kaksi erityistapausta: alle oman tasonsa soittavan soittajan ja motorisesti patologisen soittajan. Merleau-Pontyn oma argumentaatio *havainnon fenomenologiassa* ponnisti usein maineikkaasta Schneiderin tapauksesta. Merleau-Ponty palasi Schneiderin erikoiseen poikkeavuuteen tavan takaa kirjansa oman kehon tilallisuutta ja liikkuvuutta käsitelleessä luvussa (Merleau-Ponty 1945 [2003], 112–170). Shrapnellin päähänsä saanut sotaveteraani Schneider oli kyvytön suorittamaan luonteeltaan abstrakteja ja teoreettisia tehtäviä. Hän kykeni *tarttumaan* esineisiin ja tehtäviin, jotka olivat välittömästi ja konkreettisesti juuri sillä hetkellä hänen havaintopiirissään, mutta hän ei kyennyt *osoittamaan* esineitä tai paikkoja omassa kehossaan tai sisäistämään asioita, jotka eivät olleet

välittömässä ja elimellisessä yhteydessä hänen kulloisiinkin puuhiinsa. Schneider ei osannut koskettaa pyydettyä nensä, mutta saattoi silti niistää sen. Ensimmäinen toimenpide oli abstrakti ja formaali, jälkimmäinen konkreettinen ja käytännöllinen. Kun Schneideria pyydettiin näyttämään, kuinka sotilaat tervehtivät, hän ei pystynyt tekemään sitä normaalien ihmisten tapaan viitteellisesti mimikoiden, vaan hänen oli konkreettisesti otettava sotilaan rooli sotilaallisine asentoineen kaikkineen.

Kuinka on mahdollista, että Schneider pystyi tarttumaan kehonsa kohtiin, joihin hän ei kyennyt osoittamaan? Merleau-Ponty esitti ratkaisuksi, että käytännöllinen ja konkreettinen ja sellaisiin toimiin liittyvä tila ympärillämme määrittäytyy nimenomaan kehon liikkeiden ja ulottuvuuden sanelemana. Tässä rajoitetussa tilassa keholla on oma intentionaalisuutensa, joka edeltää älyllistä tietoista reflektointia, tarkoituksellisuutta ja varsinaista päättämistä. Näin keho kykenee reagoimaan spontaanisti sen välittömään tilaan saapuviin konkreettisiin vaatimuksiin: käsi raapii sieltä mistä kutittaa, silmäluomi räpsähtää kiinni roskan lähestyessä. Schneiderin ongelman eräs puoli oli se, että tämä ei kyennyt astumaan ulos välittömästä tilanteestaan mentaalisesti ja hahmottamaan tekemisiään virtuaalisesti ennen niiden aktualisoitumista. Normaaleilla ihmisillä olisi näin ollen "virtuaalinen" keho, joka sijaitsee implisiittisesti hahmotetussa tilassa; tuon tilan mahdollistamina meidän ei vaikkapa tarvitse paikallistaa nänämme konkreettisesti ennen kuin ryhdymme tavoittelemaan sitä. (Merleau-Ponty 2003 [1945], 124–125.)

Kehomme siis oppii. Merleau-Ponty puhuu tällöin jonkin asian muuttumisesta tavaksi – kehollisen skeeman uudelleenjärjestäytymiseksi ja uudistumiseksi. Näin subjekti saavuttaa kyvyn reagoida tietyllä ratkaisulla tilanteisiin, joilla on jokin tietty yleinen muoto. Ponnistamme tässä oppimisessa mahdollisuuksiemme mukaan aina vanhasta. Kun vaikkapa omaksumme tavan jota kutsumme tanssimiseksi, analysoimme aluksi kyseisen liikehdinnän kaavan, minkä jälkeen rekonstruuroimme konkretian tämän ideaalihahmon pohjalta soveltaen ennalta osaamiamme kävely- ja juoksuliikkeitä. (Merleau-Ponty 2003 [1945], 164–165.) Kun totumme johonkin kehoon kosketuksissa olevaan esineeseen, hattuun, auton hallintalaitteisiin tai sokeankeppiin, yhdistämme ne tottumiskehomme summaan. Merleau-Ponty ottaa esimerkikiksi konekirjoituksen: on mahdollista kirjoittaa koneella ilman, että osaa helposti osoittaa missä sanojen sisältämät kirjaimet sijaitsevat näppäimistöllä. Konekirjoitustaito ei perustu siis eri kirjainten tarkkaan paikallistamiseen näppäimistöllä eikä myöskään opittuun refleksiin, vaan "käsissä sijaitsevaan tietoon, joka tulee esille vain kehollisen ponnistuksen yhteydessä ja jota ei voida määritellä tuosta ponnistuksesta erillään" (Merleau-Ponty 2003 [1945], 166).

Ensimmäisenä variaationa edellä käsiteltyyn teemaan, vasta-alkajuuteen, otan esille sekä ulkoisesti että sisäisesti sujuvasti jo kulkevan soiton *häiriintymisen*. Eräs soittotaidon kehittymiseen liittyvä piirre on huomion siirtyminen uusiin soittotapahtuman piirteisiin. Tiivistäen ilmaistuna soittaja on luultavasti päässyt 'soittamisen osaamisensa' suhteen oleelliselle tasolle kyetessään ohjaamaan huomiotaan karkean teknisen toteuttamisen sijaan asteittain soiton

laatuun⁴. Nyt ei enää kysytä niinkään, kuinka soiton toteuttaminen onnistuu, vaan sitä, miltä soitto tuntuu ja kuulostaa. Edellä jo käytettyjä sanoja lainaten korkean tason soitettavan materiaalin makrorakennetta toteuttavien liikkeiden tarkkailusta on siirrytty lyhyiden motoristen liikesarjojen automaatioon ja näiden sekä vielä pidempien soittokatkelmien sujuvuuden rekisteröintiin. Joka tapauksessa huomio kiinnittyy soittotaidon edistyessä vähenevässä määrin motorisen suorituksen yksityiskohtiin; huomio ei voisikaan suuntautua detaljeihin kuin hyvin harvaliikkeisessä soittotapahtumassa, koska liikkeiden reflektointi vaatii enemmän aikaa kuin pelkkä liikkeiden toteuttaminen. Huomio voi toki kiinnittyä soiton aikana vuorollaan eri seikkoihin. Välillä huomio voi jo kiinnittyä seuraavaksi tulemassa olevaan käsien selviytyessä paraillaan tapahtuvan kanssa omillaan, välillä lyhyt ohikiitävä motorinen liike voi vaatia tarkemman keskittymisen juuri siihen. Samalla kaikki se, mihin huomio ei kiinnity, toteutuu silti kuin itestään, kehon spontaanina suorituksena. Virheetkään eivät enää tuhoa soittoa, vaan niistä osataan soveltaen palata jälleen oikealle polulle, ja nimenomaan ilman aikaa vievää reflektointia.

Taitavakaan soittaja ei kuitenkaan ole aina samalla tavoin suoriutuva kone. Joskus ulkoiset olosuhteet tai esiintymisjännitys voivat vaikuttaa soittajaan siten, että hän ei kykene soittamaan niin sujuvasti kuin oikeastaan osaisi. Kyseessä olevaa ilmiötä voisi kutsua vaikkapa monille aloitteleville muusikoille tutuksi ”kyllä se kotona onnistui” -syndroomaksi. Tällöin ennen kaikkea huomio alkaa jälleen palata motorisiin yksityiskohtiin, minkä seurauksena soitto ei lähde ”kul-kemaan”, vaan tulee ulos lyhyinä ja väkinäisinä motorisina toimenpiteinä. Esiintymistilanne painostaa tarkkailemaan soittoaan kuuntelijan ominaisuudessa, jolloin virheet nousevat esille omassa kuuntelussa kiusallisen selkeästi pahentaa tilannetta. Kanteletta soitettaessa katse palaa hermostumisen hetkellä jälleen vahvana mukaan soittotapahtumaan koordinoimaan kömpelöiksi muuttuneita soittoliikkeitä ja vierailta tuntuvia soittavien käsien spatiaalisia suhteita. Käsiiä joutuu jälleen *pakottamaan* toimintaan, ja jo kerran automaattisiksi liikesarjoiksi muuttuneet motoriset toimenpiteet tuntuvatkin jälleen oudoilta. Soittajan suoriutuessa alle oman suoritustasonsa hän joutuu siis palaamaan huomionsa suhteen niihin asioihin, joihin joutui keskittymään aikaisemmassa kehitysvaiheessaan. Objektiiivisesti ottaen esiintymisjännityksen johdosta häiriintynyt kanteleensoitto kuulostaa pääpiirteissään samalta kuin puutteellisin taidoin toteutettu soitto. Soittajalla on kuitenkin periaatteessa taito hallussaan. Yhteys opittuun taitoon vain estyy, koska *huomion kiinnittyminen motoristen liikkeiden yksityiskohtiin estää kehon spontaanin reagoinnin* sinänsä tuttuun tilanteeseen.

Toisena, merlau-pontylaisittain ehkä osuvampana vertailukohtana kysyn, mitä eroa on aloittelijan terveen ja osaavan MS-tautia sairastavan soittajan osaamattomuudella? Tämän artikkelin kirjoittamiseen johtaneille pohdinnoilleni antoi lisäpontta eräs MS-tautia poteva, aikaisemmin kanteletta soittanut henkilö. Pyydettyäessä tämä ei kyennyt soittamaan käytännössä juuri lainkaan,

⁴ Tästäkin on vielä pitkä matka taiteilijatasoon suoritukseen. Äärimmillään soittaja voi ylittää ns. *flow-kokemukseen*, jossa soittaja voi kuin sivusta seurata täysin esteettä ja ponnistelematta virtaavaa omaa soittoaan (ks. Hytönen 2006).

vain yhden arpeggiontapaisen. Tähän lopputulokseen päätyminen vei häneltä kuitenkin useita minuutteja, joiden aikana tapahtui kanteleen koskettelua, katselua, käsien asemiin viemisiä ja erilaisia ”harhautusliikkeitä”. Vaikka kyseinen henkilö ei tuossa tilanteessa lopulta saanutkaan soitettua mitään konkreettisesti, yrityksiä seuratessa kävi paradoksaalisesti selväksi, että kyseessä oli hyvä kanteleensoittaja. Liikkeet kertoivat sen; kädet liikkuvat varmasti, asennot ja liikkeet olivat vakuuttavia.

MS-taudin kuvaan kuuluu, että aivoista elimistön eri osiin välittyvät sähköiset impulssit eivät kulje asianmukaisella tavalla hermosta toiseen. Tällöin hermoradassa tapahtuva ”oikosulku” johtaa impulssin pois aiheuttaen väärän aistimuksen tai säätelyhäiriön hermoston tai yksittäisen elimen toiminnassa. Kun MS-tautia poteva soittaja otti kanteleen eteensä, hän tiesi osaavansa soittaa, mutta ei vain kyennyt todistamaan sitä suorituksella. Kokemus on oleellisesti erilainen kuin se, kun soittaja on esiintymisjännityksensä vuoksi estynyt soittamasta teknisesti omalla tasollaan samaan tapaan kuin edellisessä esimerkissä: hermostuneen soittajan huomio kiinnittyy motorisiin yksityiskohtiin, kun taas fysiologisesti estyneen soittajan huomio on ainakin lähtötilanteessa, kun luotamus kehon spontaaniin regointiin on vielä voimassa, laventunut yleisempiin laatu- ja tulkintakysymyksiin. MS-tautia sairastavan soittajan kohdalla ei palaata samankaltaiseen mielen ja (objekti)kehon erillisyyden tilaan, joka vallitsee aloittelijan kohdalla. MS-tautiin sairastuneen kanteleensoittajan keho on kertaalleen oppinut soittamisen motoriikan ja jollain tapaa osaa sen edelleenkin. Tätä todisti mainitun soittajan rohkeus tarttua kanteleeseen ja seurannut yllätys siitä, että ei kykenekään soittamaan. Hänen kohdallaan kyseessä oli tila, jossa soittaja aloittelijasta poiketen kylläkin tuntee osaavansa, mutta ei kykene demonstroimaan osaamistaan: kokemus mielen ja kehon yhtenäisyydestä ja subjektikehosta on, mutta se on virtuaalinen, koska fysiologisen kehon liike ei korreloi siihen, mitä kehonkokemuksessa tapahtuu.

Merleau-Ponty (1945 [2003], 88 ja 94) käytti kehonkokemuksen käsittelysään Schneiderin tapauksen lisäksi esimerkkinä muun muassa aaveraajoja, siis amputoituja raajoja jotka silti henkilö tuntee olemassaoleviksi, sekä ns. *anosognosiaa*, jota poteva henkilö systemaattisesti jättää sairaan tai vammautuneen jäsenensä huomiotta käyttäytyen kuin sitä ei olisi lainkaan olemassa. Perinteisen objektiivisen ajattelun mukaan aaveraajatapauksessa on kyseessä joko fysiologisesti selitettävä ilmiö, jolloin että hermonpäät saavat ärsytystä ja antavat väärän signaalin, tai psykologinen ilmiö, siis että henkilö ei hyväksy menetystään. Kyseessä on Merleau-Pontyn mukaan kuitenkin jostain paljon kokonaisvaltaisemmasta suhteesta tietoisuuden ja kehon välillä. Raajansa menettäneet eivät yritä käyttää menetettyä raajaansa tietoisesti, vaan unohtavat puutteensa vain spontaaneissa tilanteissa; toisaalta myöskään tehokas kipulääkitys ei poista aaveraajakokemusta (Kuhmonen 1996, 178–179). Merleau-Ponty esittää sekä aaveraajakokemuksen että anosognosian aidosti epämääräisiksi ilmiöiksi, jotka sijoittuvat jonnekin fysiologisen ja psykologisen välimaastoon. Aaveraajan kutinassa sen paremmin kuin halvaantuneen käden välttämisesäkään ei ole kyseessä virheellinen fysiologinen ärsyke tai epärealistinen päätös, vaan molem-

pien taustalla on kehon toiminnallinen valmius: sen käytännöllisen motorisen skeeman ja asenteen säilyminen, joka henkilössä vallitsi ennen vammautumista. Vammautuneen raajan systemaattinen huomiotta jättäminen, samoin kuin aaveraajatuntemukset, edellyttää kyseisen raajan epämääräistä läsnäoloa. Kyseessä todellakin on jollain tapaa yritys kieltää ruumiinvamma, mutta pyrkimys ei ole kuitenkaan mentaalista laatua, vaan kehollista. Ilmiö toistuu tilanteessa, jossa olemassa olevat raajat eivät tottele tahtoisia käskyjä. Ulkoisesti aloittelevan ja sairastuneen soittajan osaamattomuudet näyttävät pääpiirteissään samankaltaiselta, mutta kyse on täysin erilaisista ”osaamattomuuksista”: aidosta osaamattomuudesta ja hämärästä epäselvästä alueesta osaamisen ja osaamattomuuden välissä, jossa subjektikeho osaa mutta objektikeho ei kykene konkretisoimaan osaamista.

Soittamisen oppiminen paljastui näissä esimerkeissä ennen muuta soittamisen muuttumiseksi osaksi kehon toiminnallista kokonaisuutta, niin että soitotapahtumasta tulee tuttu tilanne, johon keho kykenee reagoimaan ilman välittyneisyyttä. Jos Schneider olisi ollut muusikko, hän olisi kyennyt edelleenkin soittamaan – mutta vain entuudestaan läpikotaisin osaamaansa materiaalia. Uuden opetteleminen samoin kuin improvisointi vaativat abstraktia ajattelua, kykyä asettautua välittömän tilanteensa ulkopuolelle. Nämä olisivat olleet Schneiderin ulottumattomissa.

Lähteet

- Aho, Marko 2007. Musiikin tutkiminen, laskeva asenne ja fenomenologia. *Musiikki* 37(1): 62–71.
- Aho, Marko 2008. Mielimusiikin sisäinen kuunteleminen ja fenomenologinen aikaitietoisuus. *Musiikki* 38(1): 119–134.
- Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Arho, Anneli & Mali, Tuomas 2008. Tuntumia tutkivassa musiikintekijässä. *Musiikki* 38(1): 150–175.
- Cook, Nicholas 2001. Between Process and Product: Music and/as Performance. *Music Theory Online*. The Online Journal of the Society for Music Theory, Volume 7, Number 2.
- Dillon, Martin C. 1997. *Merleau-Ponty's Ontology*. Evanston: Northwestern University Press.
- Heimonen, Kirsi 2008. Tanssi hiljaisuudessa. *Musiikki* 38(1): 135–149.
- Heinämaa, Sara 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiifenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Tampere: Gaudeamus.
- Husserl, Edmund 1989. *The Crisis of European Science and Transcendental Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press.
- Hytönen, Elina 2006. Muuttuneen tajunnantilan pohdintaa. Transsi ja jazzmuusikkojen huippukokemukset. *Elore* 13(2).
- Järviö, Päivi 2008. Michel Henry ja puhuva musiikki – Resitatiivin laulaminen elämän läsnäolevaksi saattamisena. *Musiikki* 38(1): 89–118.
- Klemola, Timo 2005. *Taidon filosofia, filosofian taito*. Tampere: Tampere University Press.

- Kuhmonen, Petri 1996. Miten ja miksi tutkimme ruumistamme – fenomenologis-hermeneuttinen näkökulma. *Ruumiita! Ruumiista, ruumiillisuudesta, kehosta, kehollisuudesta*. Toim. R. Koikkalainen. JYY julkaisusarja n:o 39, 169 – 204.
- Merleau-Ponty, Maurice 2002 [1945]. *Phenomenology of Perception* [Phénoménologie de la perception]. London: Routledge.
- Parviainen, Jaana 1998. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*. Tampere: Tampere University Press.
- Parviainen, Jaana 1999. Fenomenologinen tanssianalyysi. *Tanssintutkimuksen vuosikirja* 3, 83–97.
- Rouhiainen, Leena 1999. Liike, yhdentymisen ja mielihyvä? Erään tanssimisen kokemuksen fenomenologista hahmotusta. *Tanssintutkimuksen vuosikirja* 3, 99–122.
- Rouhiainen, Leena 2003. *Living transformative lives : Finnish freelance dance artists brought into dialogue with Merleau-Ponty's phenomenology*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Tarvainen, Anne 2008. Elämyksestä analyysiin – Laulajan ilmaisun kuuntelemisen keholisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia. *Musiikki* 1/2008.
- Théberge, Paul 1997. *Any Sound You Can Imagine. Making Music / Consuming Technology*. Hanover: University Press of New England.
- Torvinen, Juha 2006a. Musiikkianalyysi ontologiana I: fenomenologisen musiikintutkimuksen filosofiasta ja historiallisesta taustasta. *Musiikki* 36(2): 3–28.
- Torvinen, Juha 2006b. Musiikkianalyysi ontologiana II: fenomenologisen musiikintutkimuksen metodologisista lähtökohdista. *Musiikki* 36(3): 70–92.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Torvinen, Juha 2008. Fenomenologinen musiikintutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun. *Musiikki* 38(1): 3–17.
- Van Manen, Max 1990. *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. New York: State University of New York Press.
- Vuori, Marja 2002. *Katson, soitan, läpielän: pianistisia kokemuksia prima vista -soittamisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Välimäki, Susanna 2008. Olemisen soinnit – Heideggeriläinen tulkinta musiikin ja äänen merkityksistä Terrence Malickin elokuvassa *The New World*. *Musiikki* 38(1): 49–88.

Marko Aho <marko.aho@kaustinen.fi> toimii Kansanmusiikki-instituutin johtajana. Viime aikoina hän on kirjoittanut kehollisuuden ja taktiillisuuden aihepiiristä useita tieteellisiä artikkeleita.

A Phenomenological Description of the Corporeal Process of Learning to Play Kantele in the Traditional Perhonjoki Style

The aim of the article is, with the aid of describing the learning process of a particular style of kantele playing, to contemplate what it is to not be able to

perform corporeally what one, however, can grasp cognitively. With regards to kantele, in the beginning of the learning process the playing is dependent on the visual observing of one's body. As competence increases, the playing involves the subjectively felt body. Consequently, in the beginning the body is an object, and the beginner experiences the mind and body as separate entities, whereas learning is the gradual integration of the mind-body experience. The learning process involved in learning to play the kantele is further illustrated by comparing the advancement to the losing of concrete skill of a player suffering from multiple sclerosis. At the end of the advancement of the disease is a status, in which the player can play, but is unable to demonstrate playing concretely. Another illustrating case is provided by an imaginary proficient player, whose playing is marked by technical fluency and motor elegance, but whose playing becomes acutely affected by unbeneficiary circumstances so that the player performs below the player's usual standard. In this case, the attention of the player is directed at the motoric details of the performance, thus prohibiting the body's spontaneous reactions to the otherwise common situation.

Liitteet

Pakkasjenkka

Sulo Ala-pää

The image shows a musical score for a piece titled "Pakkasjenkka" by Sulo Ala-pää. The score is presented on four staves, each in treble clef. The music is characterized by a dense, rhythmic texture, primarily consisting of sixteenth notes. Above the staves, chord symbols (C, F, G) are placed to indicate the harmonic accompaniment. The notation includes various rhythmic values and rests, creating a complex and intricate melodic line. The piece appears to be a traditional or folk-style composition, given the title and the style of the notation.

Puheen uurtaminen elävään kehoon – Michel Henry ja puhuvan musiikin laulamisen kokemus

Päivi Järviö

Katson ja kuuntelen laulajaa. Hän seisoo lähes paikallaan. Hänen suunsa muodostaa sanoja, hänen kätensä liikkuvat vain vähän, hänen päänsä kääntyy tuskin huomattavasti laulamisen mukana. Välillä hän vaihtaa painoa jalalta toiselle. Vaikuttaa siltä, että hän ei tee juuri mitään. Laulava kehoni kuitenkin laulaa hänen kanssaan ja aistii hänen laulamissaan olevan sisäisen liikkeen. Jos en olisi laulaja, kokemukseni olisi toisenlainen.

Minä laulan. Nojaudun laulavaan kehooni ja aistin liikkuvani kokonaisuutena musiikissa, musiikkina. Olen laulamiseni, eikä minun ja laulamiseni välillä ole mitään etäisyyttä. Olen uurtanut tämän laulavan puheen elävään kehooni maistellen tekstin erilaisia merkityksiä, pureskellen sanojen sointeja, koetellen laulavan kehoni vastusta, kuunnellen lauluääneni liikettä lihassani, nojaten dissonansseihin, haukaten ilmaa keskellä sanojen kiihtynyttä virtaa, aistien hiljaisuudet pysähtymisenä tai liikkeenä. Kehoni liikkuu puheen mukana, siitä on tullut minun puhettani, joka tekee näkyväksi kehoni näkymättömän/kuulumattoman liikkeen.

Tarkasteluni kohteena on niin kutsutun puhuvan musiikin laulamisen kokemus. Ajattelen tätä kokemusta elävän, laulavan kehon näkökulmasta. Aineistonani on oma kokemukseni nimenomaan tähän ohjelmistoon erikoistuneena laulajana ja pedagogina. Tutkimukseni on siis autoetnografinen (Ellis & Bochner 2001 ja 2002; ks. myös Latvala & Peltonen & Saresma 2004).

Autoetnografia on Ellisin ja Bochnerin mukaan autobiografisen kirjoittamisen ja tutkimisen tapa, jossa henkilökohtainen ja kulttuurinen liittyvät toisiinsa. Tämä henkilökohtaisen ja kulttuurisen dialogi voi tapahtua monin erilaisin tavoin ja painotuksin. Tutkimuksen edetessä erot näiden kahden näkökulman välillä usein hämärtyvät ja katoavat. Tutkimuksen tuottamat tekstit voivat muotoutua hyvin monenlaisiksi, muun muassa novelleiksi, runoiksi, fiktioksi, päiväkirjoiksi, fragmenteiksi, monitasoisiksi kuvauksiksi. (Ellis & Bochner 2001.) Omassa tutkimuksessani kulttuurisen ja henkilökohtaisen dialogi tuottaa kuvauksia laulajan omasta kokemuksesta, johon ympäröivässä maailmassa oleva tulee monin eri tavoin. Tavoitteenani on kuvata laulamisen taitoon kasvaneen ihmisen kokemuksen tapaa, ei niinkään muusikkouden tai vanhan musiikin esittämisen kulttuuria. Käytän kuvauksissani usein yksikön ensimmäistä persoonaa mutta puhun myös yleisemmin laulajasta. Myös tällöin kuvaukseni perustuvat omaan kokemukseeni. En siis asetu laulajuuden ulkopuoliseksi tarkastelijaksi, vaan kysymys on aina myös minun kokemuksestani.

Tutkin nimenomaan kehollista kokemusta, joka minulle laulajana on jatkuvasti läsnä ja tavoitettavissa, en sen tekstiksi saatettuja re-presentaatioita, uudelleen läsnä oleviksi saatettuja kuvauksia. Tutkimuksen aineistona on siis itse kokemus, eivät sen sanallistukset kuvauksiksi tai tarinoiksi. Ranskalaisen fenomenologin Michel Henryn (1922–2002) ajatukset maailmasta, elämästä ja taiteesta ovat auttaneet minua laulamisen sisäisen kokemuksen ajattelemisessa ja artikuloimisessa. Tutkimisen prosessin myötä Henryn ajatukset ovat joiltakin osin tulleet osaksi minua ja asettuneet osaksi kokempuhettani siinä määrin, että ne eivät enää ole sellaisenaan näkyvissä eivätkä yksittäiset kuvaukset enää ole liitettävissä tiettyihin Henryn ajatuksiin tai käsitteisiin kuin väkivalloin. Monissa lukemissani autoetnografioissa tutkijan näkökulmaan ja menetelmään liittyvät ratkaisut ovat ikään kuin kadonneet näkymättömiin. Etusijalla on tutkijan kokemus, jonka kuvausten tarkoituksena ei tunnu olevan osoittaa yhteyksiä yksilön kokemuksen ja kulttuurin välillä tai esittää analyysia kulttuurista. Pikemminkin tavoitteena tuntuu olevan herättää lukijassa kokemus ja ehkä jopa tunnereaktio, jonka kautta tämä voi päätyä omiin johtopäätöksiinsä. Näin on esimerkiksi Christine E. Kiesingerin (2002) tekstissä, joka käsittelee kirjoittajan vihaa isäänsä kohtaan, tai Beverley Dentin (2002) kuvauksessa sukupuolenvaihdosleikkauksen kokemuksestaan.

Muusikon omaan kokemukseen nojaava tutkimus on suhteellisen tuoretta (ks. mm. Arho 2004; Mali 2004; Vehviläinen 2008; Tarvainen 2004; 2005 ja 2006), ja omalla alallani, niin kutsutun vanhan musiikin esittämisen tutkimuksessa asettuminen muusikon näkökulmaan on ollut erittäin harvinaista. Elisabeth LeGuinin (2006) Boccherinin sellomusiikin soittamisen kokemusta käsittelevä tutkimus onkin yksi harvoista, joissa tarkastelun kohteena on niin kutsuttu vanha musiikki tai historiallisesti tiedostava esittäminen. Barokkilaulajan kokemuksen tutkimus on vielä antanut odottaa itseään. Laulamista kehollisena tapahtumana muistuttaa liikkuminen, jota on oman kokemuksen näkökulmasta tutkinut muun muassa Timo Klemola (1995; 2004) ja Tapio Koski (2000; 2005). Myös teatterin tutkimuksen alalla on tehty tekijän näkökulmaan pohjaavaa, autoetnografista tutkimusta (mm. Kinnunen 2008).

Muusikon kokemuksen sijaan vanhan musiikin esittämisen tutkimuksen kohteena ovat usein olleet historiallisista lähteistä löytyvät tosiasiat, jotka ovatkin muusikolle tärkeitä. Vanhaan musiikkiin erikoistunut laulaja työstää koulutuksensa aikana lauluääntään tai instrumenttinsa teknisiä ja ilmaisullisia valmiuksia, minkä lisäksi hän perehtyy tämän ohjelmiston laulamiseen liittyviin osa-alueisiin, muun muassa retoriikkaan, musiikinteoriaan, viritysjärjestelmiin ja improvisointiin. Edelleen hän harjoittaa monipuolisia kieliopintoja (yleensä ainakin italiaa, saksaa, ranskaa, latinaa, englantia, espanjaa) ja tutkii esittämiensä musiikkikappaleiden säveltämisajankohdan kontekstia. Tutkiminen ei yleensä pääty muodollisen koulutuksen jälkeen vaan jatkuu läpi koko muusikon uran. Tämänkaltaisessa tutkimisessa laulaja on suurelta osin muiden tekemän tutkimuksen varassa. Monet historiallisesti tiedostavaan esittämiseen erikoistuneet muusikot tosin myös harjoittavat omaa tutkimusta.

Tämä toisten ja oman tutkimisen myötä kertynyt asettuu laulajan elävään kehoon omalla ainutlaatuisella tavallaan, tulee eleytyksi tietyllä, juuri tälle yhdelle

laulajalle ominaisella tavalla ja liittyy näin orgaanisesti ohjelmiston laulamiseen. Laulajan elävästä kehosta tulee eräänlainen kehollisen historian tutkimuksen paikka ja väline, kun vuosisatoja sitten sävelletty musiikki ja siihen liittyvä tutkimustieto tapahtuu laulajan elävässä kehossa ja samalla tulee muiden kuultavaksi. En kutsu tätä alati uudennaiseksi muotoutuvaa ja jatkuvasti kesken olevaa tapahtumista tulkinaksi, joka esittävästä säveltaiteesta puhuttaessa usein viittaakin johonkin lähes teosmaiseen, valmiiseen kohteeseen (esim. "Anne-Sofie von Otterin tulkinta Monteverdin *Poppea*-oopperan Ottaviasta"). Tarkasteltavanani on laulajan työskentelyprosessi, ei tuon prosessin lopputulos.¹

Laulajan tietynlainen koulutus ja kokemus, koko eletty elämä, saa hänet ymmärtämään kirjallisuudessa esitettyä ja muilla tavoilla häneen tulevaa tietoa tietyllä tavalla – elämään sen omassa kehossaan tietynlaisena. Joku toinen, vaikkapa toisenlaiseen musiikkiin erikoistunut laulaja, musiikintutkija tai musiikin harrastaja, taas ymmärtää – tai elää – tämän saman tiedon toisin. Myös tämä ymmärrys perustuu ainutlaatuisen keholliseen kokemukseen siitä, mikä ihmiseen tulee maailmasta. Jos omaa kokemusta ammattimaisesta laulamisesta ei ole, kokemus ei kuitenkaan ole huonompi tai vähäisempi. Se vain on toisenlainen. Henrylaisesta näkökulmasta ihmisten kokemusten vertaileminen keskenään ei olekaan mahdollista, sillä ei ole olemassa mitään kohtaa, jossa niitä voitaisiin tarkastella rinnakkain. Siksi yhden ihmisen kokemuksen arvottaminen toista paremmaksi, syvemmäksi tai laadukkaammaksi on vailla mieltä.

Esimerkiksi keskiäveltemperointia voidaan kuvata sanoin, joiden avulla säveltasot on ilmaistu lukusuhteina, hertseinä tai sentteinä. Keskiäveltemperointiin tottumattoman laulajan kehossa vertailu kuitenkin tapahtuu kokemuksena, jossa jotkut sävelet asettuvat epämukavasti aiemmin koettua korkeammalle tai matalammalle, kun taas keskiäveltemperointiin kotiutuneelle laulajalle siirtymisen tasavireisyyteen on todennäköisesti haaste. Tasavireisyyteen tottunut kuuli- ja taas saattaa lähinnä hahmottaa tietyt intervallit sietämättömän epäpuhtaina. Keskiäveltemperoinnin kokemuksessa kysymys ei siis ole intervallien taustalla vaikuttavista lukusuhteista, joita ei laulajan kokemuksessa ole, vaan elävän kehon liikkeitä.

Myös jokin retorinen figuuri, vaikkapa *saltus duriusculus*, tulee koetuksi liikkeenä, ehkä jonkinlaisena väkivaltaisena vääntymisenä. Tieto tuon figuurin tavattomuudesta korrektissa kontrapunktissa on toki auttanut laulajaa ymmärtämään sen erityisyyden ja muokkaamaan sen tietynlaiseksi kehon ja äänen eleeksi, ottamaan sen osaksi omaa kehoaan ja laulamistaan, tekemään siitä omansa. Tuon kokemuksen nimittäminen "kovahkoksi hypyksi" tuo sen näennäisesti jaettavissa olevan piiriin. Laulajalle se kuitenkin merkityksellistyy laulettuna ja laulettavana joka kerta uudestaan, omanlaisenaan, laulajan sen hetkiseen keholliseen olemiseen liittyvänä. Tiedon ja taidon kehollistuminen tällä tavalla on se tapa, millä retoriset figuurit ovat laulajalle olemassa. Vaikka laulaja tarkastelisi niitä teoreettisesti, etäämpää, yhteisiltä tuntuvien käsittein, tämä

¹ Tosin tulkinta, johon jossakin hetkessä päädytään, ei missään tapauksessa ole lopputulos, vaan vain yksi hetki kappaleen tutkimisen loputtomassa prosessissa.

kehollistunut, usein artikuloimaton ymmärtämisen tapa on koko ajan mukana tarkasteluissa.

Tässä artikkelissa tavoitteeni on keskittyä nimenomaan laulajan artikuloimatomaan taitoon, jona musiikkikappale ja kaikki sen esittämiseen liittyvä tieto ja taito tulee yhdeksi laulajan elävässä kehossa. Ajattelen laulajan artikuloimattoman taidon jonkinlaisena potentiaalina, joka tulee joiltakin osin artikuloituksi laulajan laulaessa tai puhuessa laulamisestaan – milloin yhdellä tavalla, milloin toisella. Taito ei siis ole jonkinlainen hyvin järjestetty varasto, josta laulaja tarkoin harkiten ottaa käyttöön kulloiseenkin tilanteeseen sopivia taidon osasia. ”Artikuloimaton” viittaa tässä sellaiseen, jota joko ei vielä ole puettu sanoiksi tai joka ei vielä ole niveltynyt osaksi jotakin strukturoitunutta kokonaisuutta [lat. *articulus*; nivel, osa, jäsen] (ks. Karvonen 1993).

Huomioni kohdistuu erityisesti laulajan työskentelyyn resitatiivin tekstin kanssa, jossa laulamisen läheisyys puhumisen kanssa on ilmeisin.² Laulajalle resitatiivin teksti tarjoaa paikan, jossa hän voi ikään kuin kyntää omaa elävää kehoaan auki puheella, uurttaa laulettun puheen kehoonsa ja houkutellessaan esiin äänen, jona hänen elävä kehonsa tulee läsnäolevaksi myös muille. Sovittaessaan dramaattista näyttämöpuhetta ja kultivoitunutta lauluääntään yhteen hän joutuu samalla ehkä ottamaan kantaa kauniin ja hyvän äänen väliseen eroon, jonka Bénigne de Bacilly (1679, 38–40) teki laulamista käsittelevässä tutkielmassaan. Kaunis ääni, *la belle voix*, on sellainen, jonka yksi ainoa ääni voi miellyttää kuulijaa: puhdas, kirkas ja suloinen. Se vetoaa erityisesti sivistymättömiin kuulijoihin, mutta alkaa ajan mittaan pitkästyttää. Hyvään ääneen, *la bonne voix*, taas liittyy sellaisia laulamisen ominaisuuksia kuin tarkka korva, erinomainen koristeiden laulamisen taito, tekstin lausumisen virheettömyys ja selkeys sekä äänen voiman ja varmuuden tekemä vaikutus. Hyvällä äänellä varustetut laulajat vetoavat asiantuntijoihin ja niihin, joilla on hyvä maku. (Bacilly 1679, 38–40.)

Ajattelen aluksi Michel Henryn kanssa laulamista ja puhumista sekä laulaen puhumisen [*recitar cantando*] tapahtumista elävässä kehossa. Puhun laulajan kehosta nimenomaan elävänä, ainutlaatuisena kehona ja sen kokemuksesta tietyn ohjelmiston laulamisesta. Tarkasteltavana on kohdennetusti minun kokemukseni, ainoa, johon minulla varsinaisesti on pääsy. Niinpä laulamisen tutkimuksessa keskeiset lauluinstrumentin tarkastelut anatomis-fysiologisena kokonaisuutena (ks. mm. Sundberg 2001; Laukkanen & Leino 1999; Otonkoski 1984) jäävät tässä sivuun. Puheeksi eivät tule luut, rustot, lihakset, jänteet, hermot, verenkierto ja niiden toiminta eikä tämän instrumentin ottaminen hallintaan pitkällisen tekniikan harjoittamisen tuloksena. Sen sijaan tärkeiksi tulevat puhumisen tavat, joissa käytetään vastuksen, jännitteen ja sen vapauttamisen, liikkeen ja sen laadun, painon ja painottomuuden, kiireen ja levollisuuden, pysähtymisen ja hiljaisuuden kaltaisia sanoja. Tärkeäksi tulee myös elävän ihmisen puhe keskeisenä osana varhaisbarokin laulumusiikin laulamista.

² Samat tekstin laulamisen periaatteet pätevät nähdäkseni myös muuhun barokin laulumusiikkiin, esimerkiksi varhaisbarokin soolomadrigaleihin ja koko barokin ajan aarioihin.

Tarkastelen myös lähtökohtia sille, miksi tämän musiikin laulamista on mahdollista ja perusteltua lähestyä nimenomaan puhumisena. Tähän liittyen jäljittän sekä 1500-luvulla suosittua improvisoidun runonlaulannan traditiota, joka on merkityksellistä Monteverdin ajan puhuvan musiikin synnyn kannalta, että Monteverdin oman ajan käytäntöjä. Lopuksi tarkastelen laulettuun puheen uurtamista elävään kehoon Monteverdin musiikkia työstettäessä. Suunta tekstissäni on siis maailmassa olevista, näennäisesti jaettavissa olevista väittämistä siihen, miten nuo väittämät ja monet muut tähän musiikkiin, sen esittämiseen ja esittäjään itseensä liittyvät asiat merkityksellistyvät laulavan ihmisen ainutlaatuisessa, elävässä kehossa.

Laulajan keho elämän ja maailman tapahtumisen kohtana

Michel Henryn kanssa ajatellen maailma tapahtuu sekä laulajan että kuulijan elävässä kehossa samalla periaatteella. Tämän tapahtumisen perusta on ihmiselle eletäväksi, jonkinlaiseksi taakaksi annettu elämä, joka on perustavanlaatuisella tavalla toisenlainen kuin maailma. Henryn mukaan ihmisen on mahdollista kokea maailmasta tuleva vain omassa elävässä kehossaan, vailla intentionaalisuuden luomaa välimatkaa ja eroa. Kaikki tietäminen, myös niin kutsuttu objektiivinen tietäminen, perustuu subjektin itselle ilmenemiselle, Henryn autoaffektioksi kutsumalle välittömälle, ei-objektivoivalle, passiiviselle tapahtumalle, joka ei lakkaa tapahtumasta meissä niin kauan, kuin olemme elämässä. Ilman elämää ja sen tapahtumista meissä autoaffektiona ei ole olemista eikä ajattelemista. (Mm. Henry 2000; 2003a; 2004a ja 2004b; Zahavi 1999; Dufour-Kowalska 2003.)³

Elämä on siis yhtäältä jotakin sellaista, mikä on tullut yksilöön häneltä kysymättä ja mikä tekee hänestä elävän yksilön, mutta toisaalta myös jotakin sellaista, minkä me elämässä olemme jaamme. Elämä on kaiken perusta, joka mahdollistaa vaikkapa laulamisen tai esittämiskäytännön tutkimisen huolimatta siitä, että tuo kaiken toimimismme vaivattomasti mahdollistava elämä on suurimman osan ajasta unohduksissa. Elämä jonkinlaisena lähteenä, josta me kaikki juomme samaa vettä, mahdollistaa jaettuuden [*communauté*]: sen että meillä jokaisella on oma osamme jaetuksi tulevasta, elämästä (Henry 1990, 178). Tuo osa ei silti ole yhteinen toisten ihmisten kanssa.⁴

Taide voi Henryn mukaan tuoda näkyväksi jotakin tavallisesti näkymättömissä olevaa: kaiken olemisen, tekemisen ja ajattelemisen perustana olevaa ja sen mahdollistavaa elämää, jaettuuden mahdollisuutta. Henryn mukaan taiteoksen tutkiminen ymmärretään usein sen maailmassa olevien elementtien

³ Olen tarkastellut Michel Henryn ajattelua ja sen yhteyksiä taiteeseen, musiikkiin ja laulamiseen laajemmin toisaalla (Järviö 2008).

⁴ Henry ei käsittäkseni itse liitä itseään vitalistiseen traditioon (mm. Bergson), vaikka Henryn elämän käsite siihen suuntaan tuntuisikin viittaavan. Henryn ajattelua ei ole vielä juurikaan tarkasteltu laajemmassa filosofisessa kontekstissa.

tutkimiseksi, musiikin alalla partituurissa olevien merkkien ja kuultujen äänten yksityiskohtaiseksi analyysiksi. Näiden elementtien perusta on kuitenkin subjektiviteetissa, jota ilman aistittavia laatuja ei ole. (Henry 2004b.) Maailman objektit eivät Henryn mukaan ole kykeneviä kantamaan mitään aistittavia laatuja, vaikka ne meissä vaikutelman herättäisivätkin (Henry 2000, 74).

Laulajalle Henry tarjoaa mahdollisuuden puhua musiikin kokemisesta kohdalliselta tuntuvalta tavalla. Tällaisessa puheessa esittämiskäytännön tosiasiat ja muut maailmasta tulevat seikat asettuvat osaksi laulajan elävän kehon kokonaisuutta ja tulevat lihaksi tämän laulamissa. Ne ovat osa laulajan kokemusta eivätkä jotakin sellaista, joka sijaitsee jossakin tämän kokemuksen ulkopuolella, ikään kuin varastossa odottamassa sitä, että kuka tahansa ottaa ne käyttöön. Jo tietoisuus noiden seikkojen olemassaolosta tekee ne ihmiselle olemassa oleviksi tietyllä tavalla, joka lähemmän kanssakäymisen myötä sitten muuttuu toisenlaiseksi.

Laulaminen tapahtuu elävässä kehossa, jota Henry tarkastelee kolmesta eri näkökulmasta. Elävä keho on yhtäältä subjektiivinen, näkymätön elämä, joka on läsnä minulle tai minussa jo ennen, kuin maailma tulee olemassa olevaksi minulle. Toisaalta keho on orgaaninen, mikä tulee ilmi toiminnassani kokemani vastuksen myötä. Kolmanneksi kehoa voidaan tarkastella objektiivisesti, ulkopuolelta tieteiden, esimerkiksi anatomian ja fysiologian keinoin. (Ks. Dufour-Kowalska 2003, 31–32; Henry 2000, 212–214; 218, Järviö 2008.) Tässä artikkelissa keskityn kahteen ensin mainittuun kehon olemassaolon moodiin.

Laulaminen on sisäisen liikkeen taitoa. Laulaja työskentelee tämän sisäisen liikkeen ja kehonsa vastuksen kanssa pyrkien saamaan yhteyden koko laulavaan kehoonsa, joka kantaa kaikkea hänen alati muuttuvaa kokemustaan ja tietoaan. Laulajalle, ja joskus myös kuulijalle, laulaminen voi ikään kuin tuoda läsnä olevaksi kehossa olevan, usein unohduksissa olevan elämän voiman. Tuo voima muuttuu ääneksi, puristuu ulos (*ex-primô*) laulajasta, tulee heitetyksi eteenpäin. Se on kultivoitunutta huutoa, joka hetkellisesti vapauttaa laulajan elämän voiman taakasta. Laulajan ja kuulijoiden kehossa tapahtuva ääni on värähtelevä jälki näkymättömästä. (Vrt. Henry 2004b, 259–260, 269.) Laulajalle resitatiivin teksti saattaa tarjota paikan, jossa hän voi työskennellessään puhuvan musiikin kanssa ikään kuin työstää omaa elävää kehoaan ja lauluääntään puheella ja houkutella esiin äänen, jossa hän kokee olevansa kosketuksissa arkielämässä helposti unohduksissa olevan elämän kanssa.

Laulajalle ja kuulijalle tuo värähtelevä jälki näkymättömästä, joka koskettaa, joko on tai ei ole läsnä laulamisen tai kuuntelemisen kokemuksessa. Se on minussa, kun nojaan kehollani dissonanssiin Messaggieran puheessa tai kuuntelen jonkun toisen laulajan hengittävän keskellä tuota puhetta. Ja sitten se taas tuntuu olevan piilossa, kun jyytän loputtomilta tuntuvia ääniharjoituksiani tarkkaillen lihasteni toimintaa ja tuottamani äänen laatua. Joku toinen kokee sen jossakin toisaalla, usein odottamatta, yllätettynä – ehkä jopa ääniharjoituksia kuunnellessaan tai laulaessaan. Sillä ei välttämättä ole mitään yhteyttä tiettyihin äänen laatuihin, eikä lauluäänestä ole eristettävissä mitään tiettyä kvaliteettia, johon voitaisiin paikallistaa tuo värähtelevä jälki näkymättömästä, elämästä. Ei siis ole mahdollista sanoa jonkun laulamisesta, että siinä on elämä mutta jon-

kun toisen laulamissa ei ole – ikään kuin se olisi jonkinlainen laulamisen arvioimisen mittari.

Kyseessä on jotakin, mihin ei koskaan päästä kiinni vaikkapa akustisin mitauksin, sillä elämän aistimiseen tarvitaan joku, joka elää. Lauluääni on jotakin vain silloin, kun se on olemassa jollekulle. Ja jokaiselle tuollaiselle jollekulle se on jotakin omalla, ainutlaatuisella tavallaan – tänään näin ja huomenna toisin. Lauluääni on aina elävän ihmisen ääni, joka ehkä saa tavallisesti unohduksissa olevan elämän tulemaan läsnäolevaksi kuulijalle.

Kussakin ihmisessä maailma tapahtuu tietyllä, ainutlaatuisella tavallaan, ja tuon ihmisen kokemus kattaa tiettyjä, juuri häneen tarttuneita asioita. Maailmassa olevat asiat ikään kuin osuvat ja uppoavat niiden kanssa tekemisissä oleviin ihmisiin. Esimerkiksi varhaisbarokin laulumusiikkiin erikoistuneessa laulajassa tapahtuva maailma sisältää muun muassa sellaisia esittämiskäytännön osa-alueita kuin tuon ajan säveljärjestelmä ja sen rakenteet (mm. moodit ja intervallit), säveltämisen ja notaation konventiot (mm. kontrapunkti), musiikin ja retoriikan suhteet sekä improvisointi (ornamentit ja diminuutiot). Nämä ovat alati mukana laulajan työskennellessä musiikin kanssa, osin tiedostettuina, osin jo osaksi laulajaa tulleen. Näiden lisäksi laulajassa tapahtuu lukemattomia muita asioita, joista suurin osa jää näkymättömiin: kaikki se maailmasta tullut, joka on jättänyt jälkensä hänen kehoonsa. Elävässä kehossa ovat sekä joskus merkittäviltä tuntuneet mutta ehkä jo unohduksiin jääneet kokemukset että kaikki tällä hetkellä läsnä oleva: väsymys tai pirteys, lamaannus tai innostus, huono olo tai hyvinvointi, harmin tunne siitä, että loukkasi ystävää tai tyytyväisyys oikealla hetkellä löydettyistä sanoista – loputtomiin. Elävä keho ei hetkestä toiseen ole koskaan täysin sama, vaikka ihminen itse jonkinlaista jatkuvuutta kokisikin.

Onko sitten yhden ihmisen ainutlaatuinen kokemus kiinnostava kenenkään muun kannalta? Periaatteessahan toisella ei ole pääsyä tuohon kokemukseen, vaikka se olisi sanallistettu varsin yksityiskohtaisestikin tai muulla tavalla (esimerkiksi laulamalla) saatettu maailmaan. Pääsy toisen kokemukseen ei ehkä edes olisi kiinnostavaakaan, vaikka se jotenkin olisikin mahdollista. Yhden ihmisen ainutlaatuisen kokemuksen kuvaus kuitenkin kertoo tuon ainutlaatuisen lisäksi myös jotakin yleistä siitä, miten asioiden ajatellaan ihmisessä tapahtuvan, jos lähtökohdaksi otetaan oletus ihmisen ainutlaatuisuudesta. Lisäksi lukija saattaa lukiessaan ikään kuin peilata omaa kokemustaan tekstistä välittyvän kokemuksen kanssa, mikä ehkä saa hänet näkemään oman kokemuksensa uudella tavalla. ”Minulle tämä musiikki ei ole näin” vie ehkä pohtimaan sitä, miten se sitten minulle on, ehkä jopa asettamaan kysymyksen alaiseksi käsityksen omasta musiikkikokemuksesta.

Puhuva musiikki ja laulaen puhuminen 1600-luvun alussa

Periaatteessa suurinta osaa 1600-luvun ja 1700-luvun alun musiikista voitaisiin kutsua puhuvaksi musiikiksi, sillä yhteydet puhumiseen ja retoriikkaan ovat mo-

ninaiset ja ilmeiset niin soitin- kuin laulumusiikissakin. Tässä huomioni kohteena on kuitenkin tuon ajanjakson alkupuolella sävelletty musiikki, erityisesti *stile rappresentativo*, tai resitatiivi. Kuten Monson ja Westrup (2008) huomauttavat, sana *recitativo* on oikeastaan adjektiivi, jota alettiin kuitenkin käyttää *stile recitativo*n lyhenteenä varsin varhain, jo vuonna 1626 Domenico Mazzocchin *La catena d'Adone* -oopperassa. Tosin verbiä *recitare* oli käytetty jo huomattavasti aikaisemmin puhuttaessa laulettuista runoudesta, Baldassare Castiglionen *Hovimies*-kirjassa vuodelta 1528.

Kokemukseni mukaan ”puhuminen” ja ”puhe” ovat varhaisbarokin laulumusiikin ammattilaisten keskuudessa tavallisia tapoja nimittää varhaisia resitatiiveja. Tällaiselle nimitykselle löytyy perusteita myös Monteverdin aikana musiikissa tapahtuneista muutoksista ja niiden seurauksena kehittyneistä laulumusiikin esittämisen käytännöistä. Myös ”laulaminen” on joskus käytössä, vaikka se tuntuukin suuntaavan huomion pikemminkin äänen käyttöön kuin dramaattisen puheen deklamointiin. Hyvin vieraalta sen sijaan kuulostaisi ”aaria”-käsitteen käyttäminen esimerkiksi Monteverdin *Poppea*-oopperan Ottavian monologista. Puhuminen on mukana kaikessa barokin laulumusiikissa, oli sitten kysymyksessä resitatiivi tai pieni tanssilaulu tai *da capo* -aaria – oikeastaan kaikkea barokin (laulu)musiikkia voidaan kutsua puhuvaksi.

Musiikin ja puheen suhde on keskeinen barokkimusiikin esittämiskäytännön osa-alue. Tutkimisen kohteena ovat olleet ensisijaisesti sellaiset piirteet, jotka on mahdollista havaita kirjoitetusta nuottitekstistä, vaikka ne esittäjän toiminnassa todellistuvatkin ensisijaisesti kehollisina. Musiikin säveltämisen ja esittämisen retorinen prosessi ja musiikillisen puheen retorinen rakenne onkin mahdollista kuvata sanoin soveltaen puheen retorikan vastaavia kuvauksia.⁵ Retorisista figureista, jotka ovat selkeästi paikannettavissa ja nimettävissä partituurista, on olemassa sekä kreikan- että latinankielisiä nimityksiä että useita erilaisia ryhmittelyjä. Myös affektien tarkastelussa on usein keskitytty partituurista havaittaviin piirteisiin, muun muassa sävellajit, intervallit tai soinnut. (Ks. mm. Buelow 2007; Unger 1992; Forsblom 1994; Bartel 1992.) Monteverdin aikana musiikin tutkiminen tämänkaltaisten käsiterakennelmien puitteissa tosin oli vielä varsin harvinaista, vaikka sivistynyt ihminen ne ilman muuta hallitsikin.

Don Harràn toteaa retorisessa kirjallisuudessa pitkälti luotetun siihen, että komposition retorikan hallitseva esittäjä myös pystyy tekemään oikeita *pronuntiatiota* koskevia ratkaisuja. Esittämistä koskevat huomiot ovat Harrànin mukaan kuitenkin olleet fragmentaarisia ja satunnaisia. (Harràn 1997.) Esittäjän omaan prosessiin sävellyksen kanssa liittyy paljon muutakin kuin tuon säveltäjän prosessin avaaminen. Barokkimusiikkiin erikoistunut laulaja toki hallitsee edellä mainitut musiikin retorikan osa-alueet, tuntee retorisen prosessin vaiheet ja puheen osat sekä osaa nimetä suuren joukon retorisia figureita. Hänelle retoriikka – ja itse asiassa koko musiikki – kuitenkin merkityksellistyy hänen ke-

⁵ Retorisen prosessin vaiheet ovat: 1) *inventio*, 2) *dispositio*, 3) *decoratio/elaboratio/elocutio*, 4) *memoria*, 5) *pronuntiatio* tai *actio*. Puhe voidaan jakaa osiin esimerkiksi seuraavasti: 1) *narratio*, 2) *divisio/propositio*, 3) *argumentatio* (jakautuu *confirmatioon* ja *confutatioon*), 4) *peroratio*. (Ks. esim. Buelow 2007.)

hossaan tapahtuvana puheena, sisäisenä liikkeenä, eikä partituurissa kaikkien tarkasteltavana olevana ja sanallisesti artikuloitavana asiana.

Miten tämä kehollinen retoriikka sitten laulajassa rakentuu? Laulajan näkökulmasta on tietysti kiinnostavaa tutkia sitä, miltä Monteverdin ajan laulajat mahdollisesti kuulostivat, miten libretistin kirjoittama teksti ja Monteverdin kirjoittamat nuotit heissä merkityksellistyivät ja millaisina ne resonoiivat tuon ajan kuulijoiden kehoissa.⁶ Tällainen tutkiminen ei kuitenkaan välttämättä lainkaan johda siihen, että tämän päivän esittäjä pyrkisi tuon ajan laulamisen tarkkaan rekonstruktioon, jollainen esittäjän näkökulmasta tuskin olisi mielekäs tai edes mahdollinen. Sen sijaan asian tutkiminen laajentaa laulajan käytössä olevien vaihtoehtojen valikoimaa, ehkä saa hänet asettamaan kysymyksen alaiseksi omat, tässä ajassa muotoutuneet käsityksensä tämän ohjelmiston laulamisesta ja näin avaa uusia näkökulmia ohjelmiston työstämiseen.⁷

Noin vuoden 1600 vaiheilla tapahtui valtava muutos länsimaisessa musiikissa. Tuolloin kypsyi ajatus tehdä kielestä itsestään, myös dialogista, musiikin perusta. Tämän uudenlaisen musiikin säveltäjät, muun muassa Giulio Caccini, Jacopo Peri, Claudio Monteverdi ja monet muut pyrkivät tekstin esittämiseen mahdollisimman selkeästi ja ilmaisuvoimaisesti. Musiikki soivina sävelinä jäi tässä musiikissa taka-alalle, ja ihmisten puhumisen tavasta tuli musiikkia. Ajatus oli Nikolaus Harnoncourtin (1986, 189–192) mukaan vallankumouksellinen musiikkikulttuurissa, jonka tuotokset olivat siihen asti perustuneet maailmankaikkeudessa vallitseville lukusuhteille.

Kuulijan mielen liikuttaminen eli se, että musiikki tekee jotakin kuulijalle (lat. *afficere*), oli yksi puhuvan musiikin keskeisistä tavoitteista. Puhumisen alueella retoriikka olikin vähitellen noussut puhtaan loogisen ajattelun ja dialektiikan ohitse – abstrakti järkeily kun ei ollut osoittautunut riittävän tehokkaaksi ihmisten opettamisessa. Taitavasta puheesta tuli tärkeä opettamisen ja vallankäytön väline, ja 1500-luvulla myös musiikkia alettiin valjastaa retoriikan palvelukseen. (Palisca 1985, 15–16.) Uskonnollisten piirien lisäksi myös maallisissa piireissä kiinnostuttiin puhuvan musiikin säveltämisestä, kuulijoiden mielen liikuttamisesta, ja 1500-luvun lopulla alkoi ilmestyä sävellyksiä, jotka perustuivat näihin periaatteisiin.

Keskustelu tästä Monteverdin toiseksi käytännöksi (*seconda prattica*) nimeämästä säveltämisen tavasta käynnistyi lähes välittömästi. Huomio erityisesti Giovanni Maria Artusin kritiikissä (ks. Palisca 1994, 54–87) kiinnittyi ennen kaikkea äänenkuljetuksen tavattomuuksiin. Myös varhaiset retoriikan lähteet (mm. Burmeister 1599, 1601 ja 1606; ks. Bartel 1992) keskittyivät epätavalliseen tai suorastaan virheelliseen kontrapunktiin ja selittivät sen retorisisina ”lissensseinä”, jotka voitiin oikeuttaa, mikäli ne palvelisivat tekstin ilmaisua. Näin

⁶ Bonnie Gordon (2004) keskittyy Monteverdin musiikkia, sen laulamista ja kuuntelemista tarkastelevassa tutkimuksessaan kysymyksiin laulavista naiskehoista ja niiden kuuntelemisesta Monteverdin ajan kulttuurissa.

⁷ John Butt (2002, 47) pohtii muusikoiden erilaisia suhtautumisia niin kutsutun vanhan musiikin esittämiseen Nietzschen historiatyyppejä (antikvaarinen, monumentaalinen, kriittinen) seuraillen.

tapahtui siitä huolimatta, että niin Monteverdin veli Giulio Cesare Monteverdi (1950) kuin Giulio Caccini (1950) ja Jacopo Perikin (1994) antoivat 1600-luvun alkuvuosina julkaistuissa teksteissään ymmärtää, että kysymyksessä oli uudenlainen säveltämisen tapa, jossa nopeasti ohi menevät dissonanssit eivät ehtisi loukata kuulijan korvaa.

Toki uuden musiikin säveltäjät käyttivätkin dissonansseja tavattomilla tavoilla, ja partituuria tutkimalla niiden tapojen tavattomuus on helppo havaita asetettaessa vaikkapa Monteverdin *Cruda Amarilli* -madrigaali rinnakkain jonkin sellaisen madrigaalin kanssa, jossa sääntörikkomuksia ei ole. Muun muassa Giovanni Maria Artusin puolustama korrekti ranskalais-flaamilainen polyfonia oli Tim Carterin mukaan kuitenkin vain yksi, joskin varsin tärkeä osa musiikkikulttuuria. Tämän melko suljetun ja usein virallisiin yhteyksiin liittyvän tradition ulkopuolelle jäi kuitenkin suuri määrä erilaista musiikin tekemistä, esimerkiksi frottola-traditio ja improvisoitu runonlaulanta. (Carter 1992, 13–15.)

Diminuutioiden muodossa improvisointi toki oli tärkeä osa myös kirjoitetun polyfonian esittämisen traditiota. Tässä pääosin kirjoittamattomissa traditiossa poikkeamat kontrapunktin säännöistä olivat tavallisia. Esimerkiksi Nicola Vicentino (1555; ks. MacClintock 1982, 77) kirjoittaa diminuutioista, että laulaja diminuoidessaan tuottaa konsonansseja ja dissonansseja, jotka laulamisen nopeuden takia vaikuttavat hyviltä, vaikka eivät ole sitä. Äänenkuljetuksen virheitä siis tapahtui myös ranskalais-flaamilaisen polyfonian esittämisessä, mutta koska ne kuuluuina menivät nopeasti ohitse, niitä ei pidetty vakavina. Vaikka ne lienevät tuolloinkin herättäneet jonkin verran huomiota ja ehkä jopa ohimenevää keskustelua, ongelmallisia niistä tuli ilmeisesti vasta, kun ne eivät enää olleet nopeissa kuluissa ohimeneviä pikku virheitä – ja varsinkin, kun kirjoitettu partituuri mahdollisti pysähtymisen keskustelemaan niistä ja tuon keskustelun säilymisen kirjoitettuina teksteinä meille asti.

Polyfonisen musiikin diminuointia kiinnostavampi resitatiivin kannalta on kuitenkin jo mainittu improvisoitu runonlaulannan traditio. Yksi tärkeä resitatiivin edeltäjä oli laajojen runojen esittäminen improvisoiden sointusoittimen säestyksellä, joka usein toisti tiettyä sointukulkua (mm. passacaglia, Ruggiero ja Romanesca) – hiukan oman aikamme blueslaulaja/kitaristien tapaan. James Haar (1986) on jäljittänyt tämän jo 1300-luvulla kaikkialle italialaiselle alueelle levinneen esittämisen tavan yhteyksiä 1500-luvun musiikkiin.

1300-luvulla tällaiset improvisoidut esitykset olivat niin suosittuja, että yleisö joillakin paikkakunnilla kerääntyi mieluummin torille kuuntelemaan niitä kuin meni kirkkoon – mikä johti siihen, että viranomaiset sakottivat niin laulajia kuin yleisöäkin moiseista käytöksestä. Suurelle osalle ihmisiä musiikki kuitenkin ilmeisesti oli ensisijaisesti tätä ja vasta toissijaisesti kirkossa mahdollisesti kuulua polyfonista musiikkia. Haarin mukaan suurin osa meidän tuntemastamme renessanssimusiikista olisikin todennäköisesti ollut tuntematonta suurimmalle osalle tuon ajan italialaisia. (Haar 1986, 76–80.)

Runonlaulanta ei suinkaan ollut mikään yhtenäinen traditio, vaan esittämisen kontekstit ja yleisöt vaihtelivat suurestikin. Yksi laulaja saattoi olla kuuluisa runoilija, jolla oli oma, aikansa populaarikulttuuriin sitoutuva tyylinsä. Toinen

ehkä menestyi hoviympäristössä improvisoimalla laulaen ja soittaen omaa ja toisten runoutta. Kolmas oli vaelteleva katulaulaja, joka viihdytti yleisöä torilla samalla ehkä rihkamaa myyden. Laulaminen ja soittaminen oli ilmeisesti olen- nainen osa runojen esittämistä, samoin myös näyttöleminen. Runoja kirjoitet- tiin joskus ylös, mutta musiikkia ei ole säilynyt, eikä Haarin mukaan kenellekään olisi ilmeisesti olisi tullut mieleenkään kirjoittaa laulettua melodiaa ylös, sillä musiikin ”kirjoittajat” kuuluivat aivan toiseen ryhmään kuin nämä *canterini*.⁸ (Haar 1986, 78–80.)

Improvisoidun runonlaulannan traditio jatkui vielä 1500-luvullakin ja toki aina meidän päiviimme asti, vaikkei ehkä länsimaisen taidemusiikin piirissä. Jo 1400-luvun lopulla improvisoidun laulamisen käytäntö alkoi kietoutua lä- heisemmin sävelletyn musiikin esittämisen käytäntöihin. Samoissa tilanteissa saatettiin sekä laulaa madrigaaleja stemmakirjoista että esittää improvisoitua yksinlaulua luutun säestyksellä, ja nuotinnettua yksinlaulua alettiin kuulla myös erittäin muodollisissa tilanteissa, esimerkiksi vuoden 1539 Cosimo I de’ Medi- cin ja Eleanora Toledolaisen häjjuhlisiin sävelletyissä intermedioissa. (Haar 1986, 88–89.)

Tämän tyyppisen, improvisoidun runonlaulannan – tai sen yhden muodon – mainitsee muun muassa Baldassare Castiglione vuonna 1528. Hän erotti tämän tradition kirjoitetun musiikin esittämisestä. Kirjassa yksi keskustelijoista, Fede- rico Fregoso⁹ totesi todella kauniin musiikin olevan hienostunutta laulamista partituurista, oikein ja viehkeän persoonalliseen tyyliin. Sitäkin viehättävämpää oli Federicon mielestä kuitenkin yksinlaulu, jonka kuuntelemista muut äänet eivät häirinneet. Ja aivan erityistä mielihyvää tuotti runouden resitoiminen *lira da braccion* säestyksellä (”cantare alla viola¹⁰ per recitare”), joka lisää sanoihin paljon kauneutta ja tehoa (”il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle pa- role”) (Castiglione 1976, 120). Jonkinasteista, jollei kuitenkaan ammattimaista muusikon taitoa, kykyä lukea ja esittää polyfonista musiikkia sekä taitoa laulaa ja säestää itseään tai muita, pidettiin toivottavana hovimiehen ja -naisen omi- naisuutena (Haar 1986, 86).

Vuodelta 1488 on säilynyt kuvaus tilanteesta, jossa improvisoitua runonlau- lantaa kuultiin rinnakkain nuotinnettun musiikin kanssa. Runoilija Angelo Poli- ziano osallistui juhlaillallisiin Paolo Orsinin kotona Roomassa, ja isännän poika

⁸ Runonlaulajista käytettiin monia eri nimityksiä: *improvvisatore, dicitore in rima, sonatore, cantore, cantatore, canterino, cantastorie, cantimbanco* tai jopa *ciarla- tano* (Haar 1986, 78).

⁹ Federico Fregoso oli hovimies ja diplomaatti, joka tunsikin läheisesti monia aika- nsa oppineita, muun muassa Pietro Bembon ja Castiglionen. Hän oli aktiivinen poliitikko ja sotilas, joka myös opiskeli filologiaa erikoisalanaan itämaiset kielet.

¹⁰ Castiglionen viola oli ilmeisesti *lira da braccio*, jonka koppa oli viulun muotoi- nen. Siinä oli leveä otelauta ja suhteellisen matala talle. Viritystapit oli sijoitettu lehden muotoisen tappikotelon etupuolelle. Yleensä soittimessa oli seitsemän kieltä, viisi otelaudan päällä ja lisäksi kaksi borduunakieltä. *Lira da braccio*a pidetään yhtenä renessanssin ajan tärkeimmistä jousisoittimista, jota erityisesti italialaisissa hoveissa vaikuttaneet runoilija-muusikot käyttivät runouden resi- toinnin säestykseen 1400- ja 1500-luvuilla. (Mayer Brown & Jones 2008.)

Fabio esitti ensin ”noilla pienillä musiikin merkeillä kirjoitettua” [nuotintettua] musiikkia. Välittömästi kuulijoiden korvat, tai pikemminkin sydämet, tulivat täytetyiksi niin suloisella lauluäänellä, että kuulija haltioitui lähes järjettömään tilaan kertakaikkisen jumalaisen mielihyvän koskettamana. Seuraavaksi kuultiin sankarilaulu, jonka laulaja Fabio oli itse hiljattain säveltänyt Piero dei Medicin kunniaksi. Tässä laulajan ääni ei ollut puhtaasti puheääni mutta ei myöskään puhtaasti lauluääni, vaan kumpikin oli kuultavissa, ei erillään vaan ikään kuin yhtenä. Laulaminen oli vuoroin liikkuvaista ja kannattelevaista, kiihtynyttä ja pidättelevää, tyyntä ja kiihkeää, hidastuvaa ja nopeutuvaa – mutta aina tarkkaa, selkeää ja miellyttävää. Eivätkä laulajan eleet olleet välinpitämättömiä tai veltoja, mutta eivät silti myöskään poseerattuja tai teennäisiä. Poliziani toteaa lopuksi, että olisi voinut uskoa nuoren Rosciuksen¹¹ olleen näyttämöllä. (Ks. Carter 1992, 14.)

Improvisoitu perinne ei ole vain musiikin kuuntelijoiden kuvausten varassa, sillä myös monet musiikkialan oppineet asettuivat puolustamaan tämän tyyppistä musiikin tekemisen tapaa. 1500-luvun johtava italialainen musiikinteoreetikko Gioseffo Zarlino asetti resitoinnin monimutkaisen polyfonisen musiikin edelle, joka hänen mukaansa tuotti lauluäänten ja soittimien sekamelskan, mautonta ja harkitsematonta laulamista ja sanojen turmeltunutta lausumista – silkkaa hälyä ja melua. Kun musiikki sen sijaan resitoitiin luutun tai muun soittimen säestyksellä antiikin käytännön mukaisesti, yksinkertaisesti ja hyvällä maulla, musiikin vaikutukset kuulijaan – nauru tai kyyneleet – tulivat esiin. (Zarlino 1558, ks. Palisca 1985, 371–373.)

1500-luvun lopulla tämä improvisoitu runonlaulannan perinne alkoi siirtyä osaksi sävellysten kirjoittamisen käytäntöä. Varhainen esimerkki uloskirjoitetusta, continuo säestyksellisestä soololaulusta, jossa säveltäjä on nuotintanut myös perinteisesti improvisoinnin varaan jääneitä koristeita, on Giulio Caccinin vuoden 1589 *Pellegrina*-intermedioihin säveltämä *lo che dal ciel farei cader la luna*.

Firenzen Cameratan isäntä Giovanni de’ Bardi esitti 1570-luvun lopulla Giulio Caccinille lähettämässään kirjeessä periaatteita, joiden avulla teksti voitaisiin ottaa paremmin huomioon säveltämisessä. Bardin mukaan oli vältettävä liiallista, keinotekoista kontrapunktia, annettava tekstin viedä musiikkia, noudatettava tekstin tavujen pituuksia ankarasti ja pysyteltävä suppean äänialan puitteissa (ks. Palisca 1989, 113–127). Myös polyfoniseen musiikkiin kriittisesti suhtautunut Vincenzo Galilei ehdotti muusikoille ihmisten puheen kuuntelemista ja tämän puheen ottamista säveltämisen ja esittämisen ohjenuoraksi (ks. Strunk 1950, 302–322).

¹¹ Quintus Roscius Gallus oli Rooman tasavallan loppukauden kuuluisin ja arvostetuin näyttelijä, alun perin vapautettu orja. Hän kohosi ritarisäättyyn, ja muun muassa Cicero otti häneltä lausuntatunteja. Hän piti myös näyttelijäkoulua ja kirjoitti käsikirjan lausunnasta, jota hän piti puhetaidon veroisena taiteena. Oikeudessa Cicero puolusti Rosciusta. Tämä puhe on tärkeä antiikin Roomassa eläneiden näyttelijöiden elämästä kertova dokumentti. (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 494–495.)

Jacopo Perin (1995) ja Giulio Caccinin (1950) esipuheet vuonna 1600 kantaesitettyihin *Euridice*-oopperoihinsa ja jälkimmäisen esipuheet vuosina 1601 ja 1614 julkaistuihin laulukokoelmiinsa (1970; 1978) avaavat uuden yksinlaulumusiikin säveltämisen ja esittämisen periaatteita ja käytäntöjä. Caccinilla tärkeäksi muodostuu *sprezzatura*, tietty laulamisen jalostunut vapaus, jonka avulla voidaan paremmin lähestyä luonnollista deklamointia laulussa. Caccini (1970; 1978) viittaa *sprezzaturalla* tietynlaiseen suhtautumiseen kirjoitettuihin aika-arvoihin – ankaran tempon välttämiseen ja aika-arvojen puolittamiseen tekstin merkityksen niin vaatiessa. *Sprezzatura* vapauttaa laulun sitä rajoittavasta kapeudesta ja kovuudesta ja tekee siitä miellyttävää, vapaata ja ilmavaa. Caccini vertaa näin saavutettua vaikutelmaa normaaliin puheeseen, jossa kaunopuheisuus ja vaihtelevuus tekevät puheena olevista asioista miellyttäviä ja suloisia. *Sprezzatura* ilmenee myös muilla elämän alueilla: se viittaa missä tahansa taitoa vaativassa ilmenevään taidokkuuteen ilman taitoa, huolimattomaan huolellisuuteen, tarkkaamattomaan tarkkaavaisuuteen (ks. Saccone 1983, 57). Harry Bergerin mukaan *sprezzatura* on kykyä tuoda esiin, että ei tuo esiin kaikkea sitä vaivannäköä, jonka on joutunut käymään läpi oppiakseen esiintuomaan sen, ettei näytä vaivannäköään (Berger 2000, 9). Berger (2000, 12–17) erottaa opitun *sprezzaturan graziasta*, joka taas liittyy jaloon syntyperään lähes itsestään selvästi.

Tärkeäksi tämän päivän laulajalle muodostuu kysymys puhumisen ja laulamisen rajankäynnistä, jota myös Monteverdin ajan kirjoittajat pohtivat. Tuntemattoman kirjoittajan *Il corago*¹² noin vuodelta 1630 puntaroi muiden teatteriesityksen järjestämiseen liittyvien asioiden ohessa resitatiivin laulamista. Kirjoittajan mukaan sen, joka haluaa olla hyvä *recitante cantando*, tulee olla myös hyvä *recitante parlando*. Jotkut hyvät puhujat, jotka ovat myös osanneet laulaa, ovatkin kirjoittajan mukaan tehneet ihmeitä näyttämömusiikin kanssa. Edelleen hän pohtii sitä, olisiko parempi valita rooliin täydellinen näyttelijä mutta vähemmän täydellinen laulaja vai päinvastoin erinomainen laulaja, jonka puhumisen taidot ovat vähäiset tai olemattomat. Hänen mukaansa erinomaiset laulajat, joiden resitointi kuitenkin on ”kylmää”, miellyttävät ehkä joitakin harvoja musiikin alan asiantuntijoita. Teatteriyleisölle suurimman tyydytyksen kuitenkin tuottavat täydelliset näyttelijät, joiden ääni ja musiikilliset taidot taas ovat keskinkertaiset. Kirjoittaja ehdottaakin, että nämä erilaiset taidot otettaisiin huomioon roolijaossa: hyvät laulajat voitaisiin valita rooleihin, jotka eivät näyttämöllisesti ole erityisen vaativia. He voisivat laulaa pilvien tai muiden ilmassa olevien koneiden päällä vaativia koristeltuja osuuksia, joissa ei tarvita juurikaan ilmaisu- tai näyttöasennetta. (Fabbri & Pompilio 1983, 91–92.)

Entä miten Monteverdin resitatiivien esittämisen käytäntö asettui kaikkeen tähän kirjoitetun ja kirjoittamattoman, laulettuun ja puhumisen maastoon sävel-

¹² *Corago*, ammattinimike jonkinlaiselle tuottaja-näyttämövastaavalle, oli vastuussa kaikista tavoista ja keinoista, joilla runoilijan jo kirjoittama draama tuotiin näyttämölle. *Corago* hallitsi monia aloja, muun muassa rakennusalan, arkkitehtuurin, maalaustaiteen, puvustuksen, näyttelijäntaiteen, musiikin, tanssin, sotatieteen, mekaniikan ja valaistuksen. (Fabbri & Pompilio 1983, 21–22.)

täjän omana elinaikana? Kiinnostavia näköaloja avaava esimerkki puheen ja laulun rinnakkaiselosta sävelletyissä resitatiivissa löytyy Monteverdin *Arianna*-oopperasta ja erityisesti sen syntyvaiheista.¹³ *Arianna*-oopperasta ei ole säilynyt nuottimateriaalia, sillä ilmeisesti käsin kirjoitettu materiaali on kateissa.¹⁴ Esittäessään yhtä ainoaa oopperasta säilynyttä osaa, Ariannan valitusta, tämän päivän laulaja käyttää siitä tavallisesti vuonna 1623 julkaistua partituuria noudattaen siihen kirjoitettuja rytmejä ja säveltasoja.

Irving Godt on kuitenkin esittänyt, että alkuperäisessä, vuoden 1608 partituurissa rytmit olisi ehkä joiltakin osin merkitty vain suuntaa antavasti. Godt perustaa hypoteesinsa tiettyihin *Ariannan* harjoitusprosessin erityispiirteisiin. (1994, 330–331.) Tim Carter jäljittää tuota prosessia, jonka aikana Ariannan roolin esittäjä jouduttiin vaihtamaan. Alun perin rooliin valittu nuori ja varsin kokematon Caterina Martinelli sairastui isorokkoon ja kuoli siihen kolme viikkoa ennen esitystä. Martinellin tilalle saatiin *commedia dell'arte* -näyttelijä Virginia Ramponi (Andreini), joka oli tullut kuuluisaksi vahvana näyttelijänä.¹⁵ Kerrotaan, että Ramponi ”puhui” osuutensa hämmästyttävällä tavalla, eikä yksikään yleisön naisista säästynyt pikku kyneleeltä (”lagrimetta”) kuunnellessaan Ariannan valitusta. (Fabbri 1994, 81–863.)¹⁶

Tim Carter pohtii mahdollisuutta, että Monteverdi kirjoitti Ariannan valituksen vasta, kun oli varmistunut, että Ramponi tosiaan tekee roolin. Tuona aikana oli nimittäin varsin poikkeuksellista, että naiselle annettiin näin laaja osuus laulettavaksi näyttämöllä.¹⁷ Lisäksi pitkä ja vaativa lamento olisi saattanut olla Martinellille liian haastava. Carterin olettamusta tukee mahdollisesti vielä sekin, että Ariannasta myöhemmin tuli suosittu hahmo *commedia dell'arte* -näyttelijättärien keskuudessa. Ehkä Ramponi ja tämän retorisesti vahva näyttelijän-

¹³ Ooppera oli osa Francesco Gonzagan ja Savoijin herttuan Carlo Emanuele I:n tyttären Margheritan häätöjuhllisuuksia Mantovassa vuonna 1608.

¹⁴ Nähtävästi ooppera esitettiin ainakin kaksi kertaa ensiesitystä seuraavan 30 vuoden aikana, ja esimerkiksi vuonna 1613 Francesco de’ Medici pyysi lähettämään oopperan partituurin Firenzeen. Sellainen siis oli olemassa. Tietoa esityksestä Firenzessä ei ole kuitenkaan säilynyt. (Godt 1994, 317.)

¹⁵ Ramponi esiintyi samojen häätöjuhllisuuksien yhteydessä Monteverdin ballossa *Il ballo delle ingrate* (Kiittämättömien tanssi) yhden kiittämättömän (”Una delle ingrate”) merkittävässä roolissa (Gordon 2004, 3).

¹⁶ Bonnie Gordon tosin huomauttaa, että naisyleisön kyneleet eivät välttämättä olleet merkki mistään kyyneltulvasta eivätkä edes lamenton nerokkuudesta. Ajan diskurssissa naisia nimittäin yleisesti pidettiin hillittöminä, kurittomina ja irstaina – ”vuotavina astioina”, joiden oletettiin itkevän kaikissa näyttämöesityksissä. (Gordon 2004, 3.)

¹⁷ Naislaulajien tilanteesta kertonee jotakin se, että Caterina Martinelli joutui – ennen kuin hänen sallittiin edes harjoitella Mantovan hovissa – 13-vuotiaana alistumaan tutkimukseen, jossa selvitettiin, oliko hän neitsyt. Monteverdin aikana naisen äänessä olemisen, esimerkiksi laulamisen, ja seksuaalisuuden nähtiin olevan vahvasti sidoksissa toisiinsa. (Gordon 2004, 4.) Monteverdin *Orfeon* ensiesityksessä Mantovan hovissa vuonna 1607 näyttämölle ei vielä päästetty ainottakaan naislaulajaa.

työ siis toimi jonkinlaisena innoittajana Monteverdille? (Carter 2002, 210–211.) Bonnie Gordon tosin näkee tilanteen hiukan toisin ja ehdottaa, että lamenton tarkoituksena oli yhtäältä kosiskella Ramponin kaltaista diivaa ja toisaalta lepyttää herttuatar Leonora Medici-Gonzagaa, joka oli oopperan tuotantovaiheessa valittanut sen kuivuudesta. (Gordon 2004, 81.)

Ariannan valituksen eri versioiden vertailu ei paljasta sitä, millainen alkupe-
räinen versio olisi saattanut olla.¹⁸ Ramponin esittämästä lamentosta (1608) käytettiin verbiä ”puhua”, mikä herättää lukuisia kysymyksiä. Millaista Ramponin ”puhuminen” oli? Mihin kohtaan se asetui laulamisen ja puhumisen jatkumossa? Oliko Ramponi ennen kaikkea *Il coragon* kuvailema erinomainen puhuva näyttelijä vai myös erinomainen laulaja? Onko mahdollista – kuten *Il corago* antaa ymmärtää – että samassa esityksessä kuultiin sekä erinomaisia laulavia puhenäyttelijöitä että ensimmäisen Orfeon Francesco Rasin kaltaisia erinomaisia virtuoosilaulajia?

Spekulointi suuntaan ja toiseen on mahdollista, mutta varmuuteen Monteverdin resitatiivien esittämisen tavasta säveltäjän omana aikana emme voi päästä. Kysymys laulamisen ja puhumisen suhteista Monteverdin varhaisten oopperoiden resitatiiveissa on kuitenkin herätetty.¹⁹ Tässä hetkessä elävän, klassisen koulutuksen saaneen laulajan on omassa toiminnassaan ratkaistava tuo kysymys tavalla tai toisella, ehkä tällä kertaa näin, toisella kertaa noin. Hänen on mahdollista ottaa huomioon tarjolla oleva tieto Monteverdin ajan esittämisen käytännöstä ja kokeilla erilaisia vaihtoehtoja tai sitten pysytellä itselleen tutulla äänenkäytön, ilmaisun ja tekstin tuottamisen alueella. Itselleni on lähteiden lukemisen ja tämän ohjelmiston laulamisen ja opettamisen kokemuksen myötä tullut mielekkääksi keskittyminen yhä lisääntyvässä määrin puhumiseen ja vasta toissijaisesti laulamiseen. Joku toinen päättyy – omista lähtökohdistaan täysin perustellusti – toisenlaiseen ratkaisuun. Yhtä vastausta ei ole.

Elävän kehon laulava puhe

Laulajalle resitatiivin harjoittaminen ja laulettu puheen uurtaminen omaan elävään kehoon – sen työstäminen hänen omaksi puheekseen – on monivaiheinen prosessi. Eri vaiheita voi työstää monin eri tavoin, ja tässä esitetty onkin vain yksi mahdollinen. Ohitan tässä sen työskentelyn vaihtoehdon, johon ammattimainen muusikko-laulaja lyhyen harjoitusajan takia tai muusta syystä saattaa turvautua: pikaiseen omaksumiseen, joka perustuu erinomaiseen prima vista -taitoon, hyvään kielitaitoon ja kattavaan kokemukseen. Tuon kaltainen nopeus on ammattimuusikolle toisinaan välttämätöntä, sillä monesti aikaa syventymi-

¹⁸ Vertailun eri versioista (monodia, hengelliseen tekstiin sävelletty versio, polyfoninen madrigaali) on tehnyt Irving Godt (1994).

¹⁹ Itselleni tämä kysymys heräsi kuultuani 1990-luvun alussa kahden italialaisen *commedia dell'arte* -näyttelijän esittävän katkelmia Monteverdin oopperoista puhuen Tragicomedia-continuoensemblen säestäminä.

seen ei kerta kaikkiaan ole.²⁰ Minua se auttoi pitkään välttämään tarpeettomalta pitämäni hitaan puurtamisen. Itseni lisäksi myös muut muusikot tuntuivat arvostavan nopeutta ja siihen liittyvää elämän sivuutetuksi tulemistä. Kappaleita tuli ja meni. Tutkimuksessani kuitenkin tarkastelen tämän pikaomaksamisen sijaan hyvin toisenlaista työskentelyä, jossa laulavan puhumisen istuttaminen kehoon tahallisesti muutetaan hitaaksi ja mutkikkaaksi prosessiksi – jossa näennäisesti itsestään selvästä tehdään hämärää ja kysymyksen alaista, jotta puhe uppoaisi mahdollisimman syvälle laulajan elävään lihaan. Maailma (laulajan tapauksessa muun muassa kappaleet, tekstit, esittämiskäytännön väittämät) voi näin tulla taidon omaavaan ihmiseen monella eri tavalla, tuskin pintaa hipaisten ja nopeasti unohtuen tai sitten syvältä raapaisten ja pysyviä jälkiä kehoon jättäen.²¹

Esityksessä työstäminen tietysti jää pääosin näkymättömiin ja kuulumattoimiin. Korkeintaan tällaista työskentelyä harjoittava laulaja saattaa toisen laulamista empaattisesti kuunnellessaan aistia sen, että toinen laulaja on ehkä työstänyt musiikkia samaan tapaan kuin hän.²² Kyseessä on jonkinlainen *sprezzaturan* laji, taidon hallitseva laulaja kuulee toisen laulamisessa itse hallitsemaansa taitoa, aistii omassa laulavassa kehossaan tuon toisen laulajan kehon liikkeet ja näin ymmärtää, mitä tämä tekee. Muilta, ei-laulavilta kuulijoilta se kuitenkin menee todennäköisesti ohitse. Kuvaus tällaisesta työskentelyprosessista saattaa avautua tietyllä tavalla laulaja-lukijalle, joka on itse käynyt sellaisen läpi. Ei-laulavalle lukijalle tai toisenlaiseen työskentelyyn tottuneelle laulajalle se avautuu toisella tavalla – ehkä ihmetystä herättävänä. Hänen voi olla vaikeaa aistia niitä laatuja, joista tällainen kuvaus kertoo, sillä niitä ei yksinkertaisesti ole kuulijan kehossa – hän ei ole työstänyt musiikkia sellaisella tavalla, joka niitä hänelle avaisi. Elämä on tapahtunut tämän kuulijan ainutlaatuisessa kehossa toisin, maailmasta on tullut häneen muita asioita.

Lähtökohtana tämän musiikin harjoittamisessa – muun muassa edellä esitetyistä historiallisista syistä – on puhuminen, jonka työstäminen edellyttää ensinnäkin sen selvittämistä, mitä ollaan sanomassa. Toiseksi italiankielinen

²⁰ Ajallisesti yksi täpärimmistä minun kohdalleni sattuneista valmistautumisista oli tilanne, jossa minulla oli vajaat kaksi vuorokautta aikaa opiskella kymmenen 1600-luvun alun Venetsiassa sävellettyä säkeistölaulua, joiden nuottimateriaali oli epätavallisen sotkuinen näköispainos. Tekstien käännökset jäivät monelta osin hyvin keskeneräisiksi, ja esitystilannetta voi kuvata ilmaisulla: kuin ”deer in the windshield”, mikä viittaa ajotilanteeseen, jossa koko ajan saa pelätä, mitä auton valojen eteen hypähtää pimeästä metsästä. Yleisö oli suurelta osin italiankielistä, mikä teki italiankielisen tekstin laulamisesta erityisen haastavaa.

Toisessa täpärässä tilanteessa sain perulaisen barokkioopperan partituurin autossa matkalla lentokentältä levytyspaikkakunnalle. Harjoitukset alkoivat seuraavana aamuna, ooppera esitettiin kolme päivää myöhemmin ja levytettiin niiden esitysten jälkeen.

²¹ Jotkut laulajat oppivat musiikkia hitaasti. Hitauden myötä he tulevat istutaneeksi kappaleen huolellisesti kehoonsa, mitä ei nopeassa prosessissa ehkä tapahdu. Toisaalta työelämän joskus vaatima nopeus on heille mahdotonta.

²² Empaattisesta kuuntelemisesta menetelmänä on kirjoittanut Anne Tarvainen (2005).

teksti vaatii työskentelyä tekstin ääntämisen kanssa. Tavoitteena tässä ei ole pelkästään foneettinen oikeellisuus vaan puheen tuottaminen tavalla, joka voi vakuuttaa kuulijan. Kolmanneksi säveltäjän kirjoittamat aika-arvot ja säveltasot – säveltäjän tulkinta laulettavasta tekstistä – istutetaan ensin puheääneen ja lopuksi klassisesti koulutettuun lauluääneen. Ja lopuksi myös continuo ”puhuu” tekstiä laulajan kanssa niin puheen virrassa, yksittäisissä äännähdyksissä kuin hiljaisuuksissakin.

Tämä prosessi muodostaa orgaanisen kokonaisuuden, joka ei etene osa-alueelta toiselle siirtyen ja edellisen aina taakse jättäen. Elävän kehon liikkeen kokonaisuuden jakaminen osa-alueiksi ja niiden osa-alueiden nimeäminen ja kuvaaminen edellyttäisi siirtymistä elävän kehon tapahtumisen ulkopuolelle ja sen tarkastelemista etäämpää, teoreettisesti. Laulaessaan laulaja liikkuu eri osa-alueiden välissä niin nopeasti ja joustavasti, että hän ei välttämättä edes itse tiedosta, millä osa-alueella hän kulloinkin on. Vaikka hän ajoittain saattaa tulla tietoiseksi jostakin laulamisen yksityiskohdasta, vaikkapa äänihuulten sen hetkisestä, laulamista haittaavasta turvotuksesta, hän ei ymmärrä itseään ja kehonsa toimintaa osa-alueina vaan kokonaisuutena, joka hän on. Lisäksi mukaan tulee jatkuvasti – usein vain ohimennen – kaikkea mahdollista laulajaan maailmasta tullutta: Monteverdin ajan musiikinteoriaa, retoriikkaa, viritysjärjestelmiä, foneettiikkaa ja vielä paljon muuta. Myös tämä maailmasta tullut asettuu vähitellen osaksi elävän kehon tapahtumisen kokonaisuutta.

Liike eri osa-alueilla ja niiden välillä tapahtuu monella tavalla. On esimerkiksi mahdollista, että käyttökelpoisen käännöksen tekeminen ei heti onnistu, ja laulajan on palattava siihen yhä uudelleen kappaleen työstämisen edetessä. Pelkän tekstin kanssa työskentelyn tuloksena syntyneet merkitykset saattavat muuttua, kun laulaja asettaa säveltäjän kirjoittaman musiikin notaation rinnakkain oman tulkintansa kanssa. Puhumisen tuominen lauluääneen ja laulamisen istuttaminen viritysjärjestelmään saattaa vaikuttaa puhuttujen äänteiden laatuun, ja laulaja saattaa palata ääntämisensä tarkastamiseen puhumalla. Työskentely continuon kanssa tuo usein mukanaan vielä lisää näkökulmia tekstiin, jolloin on taas palattava tekstin merkityksiin. Laulajan huomio kiinnittyy myös musiikissa oleviin retorisiin figureihin, joiden tiedostaminen asettaa uudenlaisia vaatimuksia lauluäänelle ja edelleen muuttaa laulamisen kokemusta. Tapahtumassa on yhtä aikaa useita prosesseja, jotka muodostuvat orgaaniseksi kokonaisuudeksi tämän yhden laulavan ihmisen elävässä kehossa.

Monteverdin *Orfeo*-ooppera ja *Messaggieran* puhe (tai monologi) tulee laulajalle olemaan olemassa ensin partituurina, merkkeinä – tekstinä ja musiikin notaationa – paperilla.²³ Partituuria lukevalle laulajalle nuo mykiiltä vaikuttavat merkit muuttuvat välittömästi laulavan kehon liikkeeksi, äänettömäksi laulamiseksi. Minussa tuon kaltainen sisäinen laulaminen on monelta osin vielä vain säveltasoja, kestoja ja tavuja, jotka eivät vielä muodosta ymmärrettävää kokonaisuutta. Partituurin merkkien minussa herättämä liike ei vielä ole minun liiket-

²³ Laulaja voi tietysti kuulla esityksen, ehkä levytyksen, kappaleesta ennen kuin tarttuu partituuriin. Itse pyrin nykyisin ensin lähestymään partituuria ja vasta paljon myöhemmin kuuntelemaan, miten muut ovat sen ymmärtäneet.

täni, vaan pikemminkin olen jonkin ulkopuolelta tulevan liikkeellepanon kohteena. Liikkeen tuleminen omakseni, kokonaiseksi ja ymmärrettäväksi tapahtuu hitaasti työstämisen myötä. Tällä kertaa minussa potentiaalina olemassa oleva laulajan taitoni artikuloituu äänettömäksi laulamiseksi näin, myöhemmin toisin.

Vieraskielinen teksti tuo mukanaan tietyn lukemisen ja ymmärtämisen hitauden. Vaikka ajattelisinkin osaavani italiaa kohtalaisesti, matka paperilla olevista kirjaimista elävään lihaani juurtuneeseen puheeseen on pitkä. Kun äidinkielen sana lähes välittömästi liikuttaa minussa kaikkea sitä, mihin se on elämässäni kiinnittynyt, vieraskielinen sana värähdyttää minussa ehkä vain yhtä, sanakirjamääritelmän muodossa esitettävissä olevaa säietä – jos sitäkään. Huolimatta pitkällisestä työskentelystä italiankielisten sanojen ja niiden sanakirjamerkitysten kanssa niiden resonointi minussa jää vaimeaksi, etäiseksi. Kun on puhumisen aika, maistelen sanoja ja jauhan niitä, kunnes kuvittelen kuulostavani italialaiselta. Ja silti olen vielä kaukana siitä.

Myös musiikin notaatio asettaa omat haasteensa. Säveltasoja ja aika-arvoja edustavat nuotit partituurissa ovat irrallisia ja sanat on pilkottu niiden alle tavuiksi, lyhyiksi, toisistaan erillisiksi kirjainrykelmiksi. Puheessa ja laulussa ne eivät kuitenkaan ole sellaisia. Italiankielinen puhuminen ja puhuva laulaminen muodostavat jatkumon, tauoista ja hengityksistä huolimatta katkeamattoman legaton, jossa sanojen alut ja loput usein ovat havaittavissa vain, jos kuulija osaa italiaa. Lukiessaan tekstiä ja musiikin notaatiota yhtä aikaa laulaja – toisin kuin instrumentalistit – lukee kahta eri systeemillä kirjoitettua tekstiä, joihin hänen on ainakin jonkin aikaa keskityttävä kumpaankin erikseen. Niiden omaksuminen yhtä aikaa on toki mahdollista, mutta samalla jotakin merkityksellistä saattaa mennä ohi. Näiden kahden osa-alueen tuleminen yhdeksi on usein pitkä prosessi.²⁴

Kaikki nuottitekstissä oleva, astekulut tai hypyt ylös tai alas, tauot, musiikin retoriikan näkökulmasta erityiset tapahtumiset (esimerkiksi *anabasis*, *catabasis*, *circulatio*, *climax*, *exclamatio*, *fuga*, *heterolepsis*, *homioptoton*, *hyperbole*, *hypobola*, *hypotyposis*, *interrogatio*, *passus duriusculus*, *prolongatio*, *saltus duriusculus*, *suspiratio*, *tmesis*) ovat tässä hiljaisessa, lukevassa laulamisessa laulajan kehossa monina, alati uudenlaisina variaatioina tapahtuvina liikkeinä.

Lopuksi laulajan ainutlaatuinen, koulutettu ääni vaikuttaa partituurin lukemiseen ja musiikin laulamiseen omalla tavallaan. Kun hän siirtyy partituurin hiljaisesta, kehon sisäisyydessä soivasta lukemisesta työskentelyyn oman äänen kanssa, tapahtuminen muuttuu edelleen, hitaasti. Esimerkiksi kaksiviivainen enuotti ei usein ole mezzosopraanolle mikä tahansa nuotti eikä ainakaan vain viivaston ylimmässä välissä oleva merkki. Sen sijaan se saattaa olla hänelle hänen äänensä ambituksessa jollakin tavalla haasteellinen, niin kutsutun akustisen breikin kohdalla sijaitseva ääni, jonka laulaminen edellyttää häneltä erityistä huolellisuutta. Nähdessään tuon nuotin paperilla hänen kehonsa asettuu lau-

²⁴ Instrumentalistit saattavat ajoittain ihmetellä sitä, miksi laulajat oppivat stemmansa niin hitaasti tai vielä pitkänkin ajan jälkeen sotkeutuvat sanoihinsa. Instrumentalisteilla on kuitenkin harvoin vastassaan yhdeksi kokonaisuudeksi tarkoitettu teksti, joka on kirjoitettu kahden täysin erilaisen systeemin merkein.

lamaan sitä, hiljaa, sisäisesti sellaisella tavalla, jonka kokemus sen laulamisesta on hänelle opettanut. Ja sitten ääneen, laulaen. Yhden ainoan säveltason laulamisen kokemus on erilainen riippuen nuottiin kiinnittyvästä tavusta ja sen merkityksestä. Alkaako tavu klusiililla, frikatiivilla, nasaalilla, vokaalilla? Onko kyseessä painokas, voimakas huudahdus tai ehkä pidemmän lauseen aloittava ohimenevä artikkeli? Onko aluke kova vai pehmeä? Mikä on puhumisen voima ja sävy? Mitä tässä ollaan sanomassa?

Musiikin keholliseen tapahtumiseen vaikuttavatkin lukemattomat seikat, joiden artikulointi tässä yhteydessä jää lähinnä kysymysten muotoon. Millä säveltasolla puhuminen tapahtuu – matalalla, keskialalla vai korkealla suhteessa laulajan äänialaan ja rekistereihin? Millä tasolla puhuminen ”lepää”? Ovatko laulaen puhutut tavut painollisia vai painottomia? Ovatko äänteet soinnillisia vai soinnittomia, vokaalit avoimia vai suljettuja? Millä tavalla valtava ero vaikkapa i- ja a-vokaalien välillä tapahtuu kehossa? Miten puhuminen asettuu suhteessa taktukseen – tapahtuvatko painolliset tavut tiuhaan vai harvaan synnyttäen joko kiireen tai levollisuuden vaikutelman? Onko puheessa äkillisiä melodian käännteitä ja jos on, löytyykö niihin jokin syy tekstin merkityksestä? Vai eteneekö puhe lähes monotonisesti pääosin yhdellä säveltasolla pysyen tai ehkä asteittain kohoten tai laskien? Entä tauot? Minkä kestoisia ne ovat, missä kohtaa puhetta (alussa, keskellä, lopussa) ja miten ne vaikuttavat laulavaan puhumiseen? Muodostuuko puheessa jännitteitä rytmin tai dissonanssien kautta ja miten nuo jännitteet tulevat puretuiksi? Miten laulaja asettuu musiikin tapahtumiseen – tai millainen on ankaruuden ja vapauden suhde laulamisessa?

Kaikki nämä seikat ja lukemattomat muut tulevat käsitellyiksi harjoittelu-prosessin aikana. Tosin ne jäävät suurelta osin artikuloimattomiksi, sillä tekemisen sanallistaminen on yleensä tarpeellista lähinnä opetustilanteessa tai ajoittain myös harjoittellessa toisten muusikoiden kanssa. Sanallistaminen on toki mahdollista, mutta se ei merkitse mahdollisuutta kommunikaatioon. Minulle laulajana valitsemillani sanoilla on edelleen elävä yhteys kokemukseeni, minkä takia ne eivät tunnu latistavan kokemustani. Mutta jos sanat siirretään jonnekin muualle, jollekulle toiselle, tuo yhteys katkeaa, ja ne tulevat merkityksellistetyiksi uudella tavalla. Mikään sanojen määrä ei riitä kokemukseen liittyvien merkitysten välittämiseen ihmiseltä toiselle, niiden saattamiseen yhteisen piiriin. Henryn kanssa ajatellen jaettua – mutta ei yhteistä tai yleistä – voi olla vain kokemuksen perusta, elämä, josta me kaikki olemme osallisia (ks. Henry 1990, 178).

Laulajassa kehossa kaikki tämä tapahtumisen moninaisuus muodostaa kokonaisuuden. Hän työstää puhumista ja laulamista kehoonsa monin eri tavoin: kääntää tekstiä sana sanalta (vaikka valmis käänнос ehkä olisikin käytettävissä), harjoittelee tekstin lausumista sekä vapaasti että säveltäjän kirjoittamassa rytmissä, ehkäpä kirjoitettuja säveltasoja tavoitellen, unohtaa ajoittain barokkimusiikin vaatimukset tekstin tuottamiselle (ehkä jopa jättää koko tekstin pois) ja harjoittelee kirjoitettua melodiaa laulaen sitä katkeamattomassa legatossa, tuo alustavasti deklamoinnin ja laulamisen yhteen pyrkien säilyttämään kummankin laadut, huomaa taas joissakin kohdin epäonnistuvansa ja palaa taas takaisin alkuun. Välillä laulamisen liikkeet muuttuvat automaatioiksi, yksittäisten sano-

jen merkitykset katoavat ja kaunis, helppo laulaminen vie mennessään: tuloksena on oikeita ääniteitä oikeantasoisten ja oikeanlaatuisten äänien kanssa. Keho toimii kuten koulutetun laulajan instrumentin pitääkin toimia, mutta autopilotti kytkeytyy päälle ja laulaminen tuntuu tapahtuvan jossakin toisaalla. Laulajan on taas palattava omaan kehoonsa ja tekstiin luomaan puhuttavien, vieraskielisten sanojen kanssa värähtelevää merkitysten verkostoa elävään kehoonsa, kynnetävä uudestaan auki tuo jo nättisti oraalla ollut kehonsa pelto.

Työskennellessään laulaja hyödyntää kaikkea hänessä olevaa tietoa. Harvemmin tuo tieto kuitenkaan ilmenee laulajassa vaikkapa koko esitettävän kappaleen kattavan retorisen analyysin muodossa, jota hän sitten järjestelmällisesti toteuttaa laulamissaan – vaikka toki laulaja voi retoriikkaa tässäkin muodossa, ikään kuin itsensä ulkopuolella olevana tarkastella. Esimerkiksi retorisen analyysin välineet tulevat käyttöön tarpeen mukaan. Laulaja havaitsee – vaikkei välttämättä nimeä niitä – tietyt poikkeamat korrektissa äänenkuljetuksessa, toistot, retorisesti merkittävät tauot. Kappaleen rakenne – mikäli sellaisen selvittäminen tuntuu työskentelyssä mielekkäältä – hahmottuu vähitellen laulamisen ja continuon kanssa musisoinnin myötä, mutta laulaja ei välttämättä sitoudu tuohon havaitsemaansa rakenteeseen vaan säilyttää myös muut tulkintavaihtoehdot avoimina. Laulaminen on tässä musiikin analysoimisen työväline, ei valmiin, partituurin tutkimisen kautta tuotetun analyysin soivaksi saattamisen väline.²⁵

Tämä sisäisen liikkeen taitoon perustuva prosessi ei pääty esitykseen, joka on vain yksi kohta tässä uurtamisen jatkumossa. Esityksen valmistamiseen muiden muusikoiden kanssa toki kuuluu jo ihan käytännön syistä jonkinlainen ”johonkin päätyminen”, mutta jopa esityksessä saattaa vielä löytyä uusia uria ja painaumuksia tätä musiikkia laulavassa kehossa tai jokin kanssamuusikoiden tekemä ratkaisu saattaa heittää esittäjän uuteen kohtaan. Esityksen jälkeen kappaleen työstäminen jatkuu mahdollisissa uusintaesityksissä tai sitten kappale menee ”lepäämään”. Myöhemmin, joskus jopa vuosien jälkeen kohtaaminen tuon kappaleen kanssa käynnistää prosessin uudelleen, ei kuitenkaan siitä kohdasta, mihin jäätiin. Laulajan elävässä kehossa on tuossa välissä tapahtunut paljon kaikenlaista, eikä hän voi palata takaisin sinne, missä tuolloin oli. Musiikki on jollakin tavalla hyvin tuttua mutta jollakin tavalla taas täysin uutta, kun kehonani kohtaan sen, mikä joskus tapahtui silloisessa kehossani. Jo harjoiteltu ja esitetty ei siis ole ikään kuin varastossa odottamassa uudelleen käyttöön ottoa, vaan se saattaa vaatia perusteellistakin uudelleen työstämistä. Laulaja saattaa myös tarkoituksellisesti haluta avata jonkin jo ”valmiin”, tutkia sitä uudelleen välttääkseen sen, että hyvin harjoitettu esitys muuttuu rutiiniksi tai niin sanotusti sujuu autopilotilla.

Laulajan kehollisen työstämisen myötä kuultavaksi tulee esitys, joka saattaa nuottikuvaa katseltaessa ja aika-arvojen pituuksia eksaktisti mitatessa vaikuttaa ajoittain jopa holtittoman epätarkalta. Sanojen painotukset eivät osu painollisten ja painottomien tahtiosien kohdalle, tempo saattaa vaihdella jaksosta toiseen ja yksittäisen jakson sisällä, tasaiselta näyttävät aika-arvot venyvät

²⁵ Analyysin ja esittämisen vuorovaikutuksesta ks. mm. Lester 1995 ja Rink 2002.

ja kutistuvat puheen vaatimusten mukaisesti. Kaiken tämän näennäisen holtittomuuden taustalla on kuitenkin ankaruus, joka perustuu suurempien aikarvojen tapahtumiseen ja puhumisen ymmärrettävyyteen puheena. Eikä tämä periaate koske pelkästään Monteverdia ja varhaisbarokin musiikkia vaan myös myöhäisbarokkia, esimerkiksi Bachia ja Händeliä. Puhuvan musiikin näkökulmasta ajatus esimerkiksi toisiaan seuraavista täsmällisen tasapitkistä tavuista – musiikin notaation merkintöjä tarkasti noudattavista – on mieletön. Ja tämä on se seikka, joka tekee ”moderneista” lauluesityksistä usein moderneja, barokkimuusikoiden näkökulmasta vieraita – eivät siis käytetyt modernit soittimet tai laulutekniikat, viritystasot, viritysjärjestelmät tai muut usein tärkeiksi ajatellut, selkeämmin havaittavissa olevat tekijät.

Laulajan kehoa voitaisiin verrata kompostiin, jonne ajan mittaan tulee viskakuksi kaikkea mahdollista historiallisesta tiedosta retoriikan figuurien tunteemukseen, lauluinstrumentin rakentamisen prosessista italiankielen opintoihin, musisointikokemuksista muihin elämän kokemuksiin, loputtomasti.²⁶ Komposti ei suinkaan ole siististi järjestetty, jäsennetty kokonaisuus, josta sinne päätynyt aines saadaan tarpeen vaatiessa noukituksi takaisin. Sen sijaan kompostiin heitetty osat katoavat vähitellen kompostin kokonaisuuden tunnistamattomuuteen, muuttuvat yksittäisistä osasista yhdeksi orgaaniseksi kokonaisuudeksi, josta esittäjän toiminta versoo. Laulajan harjoittellessa kappaleita ne juurtuvat hitaasti osaksi tuota elävää kokonaisuutta, laulajan kehoa. Ollessaan tekemisissä muiden kanssa laulaja aina kantaa mukanaan tuota omaa, elävää kokonaisuuttaan, ja muut taas omia kokonaisuuksiaan. Keskusteluissa ja musisoinneissa kukin sovittautuu tilanteisiin omista lähtökohdistaan, puhuu kappaleesta omasta kehostaan lähtien, soittaa/laulaa omana kehonaan. Esityksissä myös kuulijat sovitautuvat tähän puhuvan laulamisen tapahtumiseen.

Joskus – liian harvoin – tapahtuu kohtaaminen, tulee kokemus siitä, että musiikki kantaa meitä jossakin jaetussa, elämässä. ”Jokin ohitse kiitävä hetki, tuskin huomattava sointu, sointi tai sävelletty runonpätkä, taidolla sommiteltu kudelma, joka koskettaa ja kuraisee kuin ei koskaan ennen”, joka ”tuskin päättyy historian lehdille tai lööppeihin; ehkä joskus vain jutusteluun ystävien kesken siitä, kun musiikki toimi” (Länsiö 2008). Se on lahja, jota ei voi olettaa.²⁷ Se tapahtuu, jos on tapahtuakseen.

Kirjallisuusluettelo

Arho, Anneli 2004. *Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus musikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa*. *Studia musica* 21. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

²⁶ Ajatus ihmiskehosta kompostina tuli vastaani Diane Setterfieldin (2007, 53) romaanissa *Kolmastoista kertomus*.

²⁷ Lahjaa länsimaisessa taidemusiikkitraditiossa on pohtinut Anneli Arho (2004, 333–334).

- Bacilly, Bénigne de 1679 (1668). *Remarques curieuses sur l'art de bien Chanter Et particulièrement pour ce qui Regarde Le Chant François*. Paris. Näköispainos 1974. Genève: Minkoff Reprint.
- Bartel, Dietrich 1992 (1985). *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Berger, Harry Jr. 2000. *The Absence of Grace. Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books*. Stanford, Ca.: Stanford University Press.
- Buelow, George J. 2007. Rhetoric and music. Teoksessa *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.grovemusic.com> [Luettu 27.8.2007].
- Butt, John 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caccini, Giulio 1950 (1600). *Euridice* – oopperan omistuskirjoitus. Teoksessa *Source Readings in Music History*. Toim. Oliver Strunk. New York & London: W. W. Norton & Company. 370–372.
- Caccini, Giulio 1970 (1601). *Le nuove musiche*. Toim. H. Wiley Hitchcock. Madison, Wisconsin: A-R Editions.
- Caccini, Giulio 1978 (1614). *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Toim. H. Wiley Hitchcock. Madison, Wisconsin: A-R Editions.
- Carter, Tim 1992. *Music in Late Renaissance & Early Baroque Italy*. London: B. T. Batsford Limited.
- Carter, Tim 2002. *Monteverdi's Musical Theatre*. New Haven & London: Yale University Press.
- Castiglione, Baldassare 1976. *The Book of the Courtier*. London: Penguin Books. [*Il libro del cortegiano* 1528].
- Castrén, Paavo & Pietilä-Castrén, Leena 2000. *Antiikin käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Dent, Beverley 2002. *Border Crossings: A Story of Sexual Identity Transformation*. Teoksessa *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Toim. Arthur P. Bochner & Carolyn Ellis. Walnut Creek, Ca.: Alta Mira Press. 191–200.
- Dufour-Kowalska, Gabrielle 2003. *Michel Henry – Passion et magnificence de la vie*. Paris: Beauchesne Éditeur.
- Ellis, Carolyn & Bochner, Arthur P. 2001. *Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity. Researcher as Subject*. Teoksessa *Handbook of Qualitative Research*. Second edition. Toim. Norman Denzin & Yvonna S. Lincoln. Thousand Oaks, Ca.: Sage Publications. 733–768.
- Ellis, Carolyn & Bochner, Arthur P. (toim.) 2002. *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, Ca.: Alta Mira Press.
- Fabbri, Paolo 1994 [1996]. *Monteverdi*. Käänt. Tim Carter. Cambridge: Cambridge University Press. [Monteverdi 1985]
- Fabbri, Paolo & Pompilio, Angelo (toim.) 1983 (n. 1630). *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*. Università di Bologna. Dipartimento di musica e spettacolo. Studi e testi per la storia della musica 4. Firenze: Leo S. Olschki.
- Forsblom, Enzo 1994. *Mimesis. Bachin urkuteosten affekti-ilmaisua etsimässä*. Sibelius-Akatemia. Kirkkomusiikkiosaston julkaisusarja 7. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Godt, Irving 1994. I casi di Arianna. *Rivista Italiana di Musicologia* 29: 315–359.
- Gordon, Bonnie 2004. *Monteverdi's Unruly Women. The Power of Song in Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haar, James 1986. *Improvvisatori and Their Relationship to Sixteenth-Century Music*. Teoksessa *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance 1350–1600*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press. 76–99.
- Harnoncourt, Nicolas 1986 (1982). *Puhuva musiikki. Johdatusta musiikin uudenlaiseen ymmärtämiseen [Musik als Klangrede. Wege zu einem neuem Musikverständnis]*. Suom. Hannu Taanila. Helsinki: Otava.

- Harrán, Don 1997. Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance. *Journal of Musicology* 15(1): 19–42.
- Henry, Michel 1990. *Phénoménologie matérielle*. Paris: Presses universitaires de France.
- Henry, Michel 2000. *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris: Éditions du Seuil.
- Henry, Michel 2003a (1996). *I am the Truth. Toward a Philosophy of Christianity* [C'est moi la vérité: Pour une philosophie du christianisme]. Käänt. Susan Emanuel. Stanford, Ca.: Stanford University Press.
- Henry, Michel 2003b. Quatre principes de la phénoménologie. Teoksessa *De la phénoménologie. Phénoménologie de la vie*. Paris: Presses universitaires de France. 77–104. [Tekstin ensimmäinen versio *Revue de métaphysique et de morale* n° 1: 3–25, 1991.]
- Henry, Michel 2004a. *Auto-donation. Entretiens et conférences*. Paris: Beauchesne éditeur.
- Henry Michel 2004b. Dessiner la musique: théorie pour l'art de Briesen. Teoksessa *Phénoménologie de la vie. Tome III. De l'art et du politique*. Paris: Presses universitaires de France. 241–282.
- Järviö, Päivi 2008. Michel Henry ja puhuva musiikki – Resitatiivin laulaminen elämän läsnä olevaksi saattamisena. *Musiikki* 38(1): 89–118.
- Karvonen, Erkki 1993. Koplataan, koplataan! Eräs muotoilu artikulaatioteoriasta. *Tiedotustutkimus* 16(3): 17–30. <http://www.uta.fi/~tierka/artikukoplaus.htm> [Luettu 4.11.2008.].
- Kiesinger, Christine 2002. My Father's Shoes: The Therapeutic Value of Narrative Reframing. Teoksessa *Ethnographically Speaking. Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Toim. Arthur P. Bochner & Carolyn Ellis. Walnut Creek, Ca.: Alta Mira Press. 95–114.
- Kinnunen, Helka-Maria 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Acta scenica 21. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Klemola, Timo 1995. *Liikunta tienä kohti varsinaista itseä. Liikunnan projektien fenomenologinen tarkastelu*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampere University Press.
- Koski, Tapio 2000. *Liikunta elämäntapana ja henkisen kasvun välineenä. Filosofinen tutkimus liikunnan merkityksestä, esimerkkeinä jooga ja zen-budo*. Tampere: Tampere University Press.
- Koski, Tapio 2005. *Juoksemisen filosofia*. Tampere: Tampere University Press.
- Latvala, Johanna & Peltonen, Eeva & Saresma, Tuija (toim.) 2004. *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo 1999. *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Berkeley & Los Angeles, Ca.: University of California Press, Ltd.
- Lester, Joel 1995. Performance and analysis: interaction and interpretation. Teoksessa *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Toim. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press. 197–216.
- Länsiö, Tapani 2008. Tapa kulttuurista. *Rondo* 46(12): 83.
- MacClintock, Carol (toim.) 1982 (1979). *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä. Kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Mayer Brown, Howard and Jones, Sterling Scott. Lira da braccio. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com> [Luettu August 5, 2008.].

- Monson, Dale E. & Westrup, Jack 2008. "Recitative, §1: Up to 1800. (i) History." Teoksessa *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.grovemusic.com> [Luettu 18.6.2008].
- Monteverdi, Giulio Cesare 1950 (1607). Monteverdin viidennen madrigaalikirjan (1605) esipuheen kommentit [Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi madrigali]. Teoksessa *Source Readings in Music History*. Toim. Oliver Strunk. New York & London: W. W. Norton & Company. 405–412.
- Otonkoski, Pirkko-Leena 1984. *Fonetiikkaa laulajille*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Palisca, Claude V. 1985. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven & London: Yale University Press.
- Palisca, Claude V. 1989 *The Florentine Camerata. Documentary Studies and Translations*. New Haven & London: Yale University Press.
- Palisca, Claude 1994. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Peri, Jacopo 1994 (1600). *Le musiche sopra l'Euridice* – oopperan esipuhe. Teoksessa *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Toim. Claude Palisca. Oxford: Clarendon Press. 452–466.
- Rink, John 2002. Analysis and (or?) performance. Teoksessa *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Toim. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press. 35–58.
- Saccone, Eduardo 1983. *Grazia, Sprezzatura, Affettazione* in the Courtier. Teoksessa *Castiglione. The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. Toim. Robert W. Hanning & David Rosand. New Haven: Yale University Press. 45–67.
- Setterfield, Diane 2007. *Kolmastoista kertomus* [The Thirteenth Tale 2006]. Käänt. Salme Moksunen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi..
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2007. Barthes, ääni-kieli ja musiikki. Teoksessa *Vastarinta/Resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Toim. Harri Veivo. Helsinki: Yliopistopaino Kustannus. 54–73.
- Strunk, Oliver (toim.) 1950. *Source Readings in Music History*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Sundberg, Johan 2001. *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Proprius Förlag.
- Tarvainen, Anne 2004. Laulaminen liikkeenä. *Musiikin suunta* 26: 5–15.
- Tarvainen, Anne 2005. Äänellisen minän muotoutuminen Björkin kappaleessa *Undo*. *Musiikki* 35(3): 66–91.
- Tarvainen, Anne 2006. Käheys. Laulajan äänenlaadun tarkastelua fysiologisesta, kokemuksellisesta ja kulttuurisesta näkökulmasta. *Etnomusikologian vuosikirja* 18: 77–108.
- Unger, Hans-Heinrich 1992 (1941). *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Vehviläinen, Anu 2008. *Heittäydy – Kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. EST-julkaisusarja 17. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Zahavi, Dan 1999. Michel Henry and the phenomenology of the invisible. *Continental Philosophy Review* 32(3): 223–240.

MuL, laulaja Päivi Järviö (paivi.jarvio@welho.com) tekee väitöskirjaa Sibelius-Akatemian Docmus-yksikössä. Järviön fenomenologisen tutkimuksen kohteena on italialaisen varhaisbarokin puhuvan laulumusiikin esittämiskäytäntö esittäjän olokuilmasta.

Carving the speech into the living body – Michel Henry and the experience of singing *musica rappresentativo*

In dialogue with the thinking of Michel Henry, I discuss the embodied experience of the singer working on *musica rappresentativo*, the recitatives of early Monteverdi operas in particular. My approach is autoethnographical, the material of my study being my own experience as a singer and pedagogue.

I first discuss the living body of a singer and the singular manner in which the world occurs in one particular body. Secondly, I shed light on the relationship between speech and music in the beginning of the 17th century. I aim to broaden into the area of living speech the notion of musical rhetoric, which has traditionally mainly focussed on the rhetorical process, the parts of the speech, the rhetorical figures and the affects. Thirdly, I attempt to describe the singer's skill of interior movement and the singular, living experience of the singer working with this repertoire.

The living body of a singer might be likened to a compost into which the world constantly entering the body is integrated. It is by no means a neatly organized, articulated whole in which the pieces of information and former actions can be discerned as they were before entering this whole. Rather, it forms an organic whole, a fertile soil for the singular experience of the singer, producing perpetually something that was not previously there.

Eko som tema: En betraktelse av musiker- och lyssnarpositioner i *Mon ami* av Betsy Jolas

Heidi Korhonen-Björkman

Inledning: lyssnaren och musikern i fokus

Först hör man en ton ur pianot. Den är färgad av pedalklang. Därefter kommer en sångröst in, på samma ton. Sångrösten för frasen vidare, ackompanjerad av enstaka pianotoner. Dissonanserna skär först lätt i örat men mjuknar sedan upp. Tonerna ur sången och pianot blandas samman som färgerna i en akvarellmålning. Konturerna blir oskarpa, men man kan urskilja färgerna. En klangrymd av eko omger sången. Sången är skör och blyg – i rösten finns inget av en operasolistens sätt att ta utrymme och komma i förgrunden.

Savez-vous qui est mon ami?
 Savez-vous qui est mon ami?
 Du nord au Midi, toujours il me suit, jamais ne s'en fuit
 Savez-vous qui est mon ami?

Savez-vous qui est mon ami?
 Savez-vous qui est mon ami?
 Tout ce que je dis, toujours il redit, rien ne contre dit
 Savez-vous qui est mon ami?

C'est l'écho
 l'écho de la montagne¹

När texten har kommit så här långt, börjar pianot tränga sig in och störa sångerskans repliker. Replikerna blir allt mer fragmenterade, orden avbryts och så småningom kommer pianisten in i förgrunden. Åhörarnas bild av en sångerska i flygelkurvan blir ifrågasatt. Står hon där stum medan pianisten spelar sitt solo? Pianisten har väl endast ett mellanspel, när får sångerskan sjunga en andra vers? Stycket måste ju få en tillfredsställande avslutning. Nej, sångerskan förblir

¹ Vet ni vem som är min vän? Från norr till söder, han följer mig alltid. Aldrig försvinner han. Vet ni vem som är min vän? Allt jag säger upprepar han. Han säger aldrig emot. Vet ni vem som är min vän? Det är ekot, ekot i bergen. (Min översättning.)

tyst. Pianisten får spela flera briljanta passager, där sångens melodier upprepas och parafrastras. Sångerskan återkommer inte.

Åhörarna satt i ett seminarierum på Sibelius-Akademien och lyssnade på en inspelning av Betsy Jolas (1926–) stycke *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant* (1974; Min vän. En varierad ariette att sjunga och spela för en kvinnlig pianist eller en barnpianist).² Att flera av seminariedeltagarna inte visste att det är pianisten som sjunger själv var inte avsiktligt ordnat. Diskussionen efter lyssnandet avslöjade dock förväntningarnas kraft på lyssnarupplevelsen: man hörde inte en sång i den traditionella genren Lied. Man hörde inte heller musik med en solist och en ackompanjator. Sångerskans röst uppfyllde inte kriterierna för tonbildningen hos en klassiskt utbildad sopran.

Den som spelade och sjöng *Mon ami* på inspelningen var Maria Kallionpää, som studerar komposition och pianospel vid Sibelius-Akademien i Helsingfors och Royal Academy of Music i London. Kallionpää hade övat in *Mon ami* vid Betsy Jolas sommarkurs i Frankrike 2005. Jag intervjuade Kallionpää (2006) för att höra kommentarer om musikerns upplevelser vid spelandet och uppfattning om verkets viktigaste drag. Jag tolkar Kallionpääs kommentarer med utgångspunkt i min egna erfarenhet som musiker och pianist.

I den här artikeln handlar alltså musikerpositionen om att musikern är det aktiva subjektet i gestaltningen av ett verk och inte ett passivt forskningsobjekt. Musikerns verksamhet betonas och verksamheten påverkar musiken: hur verket utformas och hur det uppfattas av lyssnaren.³ Musikerrollen i *Mon ami* kännetecknas av att musikern ska både spela och sjunga och att hon i verkets titel är definierad som kvinna. Ur musikerperspektiv handlar *Mon ami* också om utmaningarna och kroppskänslan kring att spela och sjunga samtidigt. Ur lyssnarperspektiv handlar *Mon ami* om hur musikerns fysiska närvaro påverkar uppfattningen om stycket. Seminariedeltagarna, som hörde en inspelning men inte såg ett framförande, placerade först *Mon ami* till en traditionell kontext med sångare och pianist. Gemensamt för musiker- och lyssnarperspektiven är begreppet eko, som framträder i fyra olika gestalter i *Mon ami*. Jag kallar dem de fyra aspekterna av eko. Förutom de akustiskt-auditivt uppfattbara aspekterna av eko anknyter jag till den grekiska myten om Eko. Beträktelsen av *Mon ami* får därmed även en filosofisk dimension.

² Seminariet (i januari 2007) hörde till en doktorandkurs där musiker analyserade modern musik ur musiker- och lyssnarperspektiv. Kursen fungerade så att deltagarna i tur och ordning skickade ett verk eller en del av ett verk till de andra deltagarna, som sedan vid seminariet skulle kommentera analytiskt lyssnarupplevelsen. Det var meningen att sättet att lyssna och analysera skulle präglas av musikerskap.

³ Även om det försiggår en livlig diskussion kring ett musikverks ontologi i samband med musikerforskning (Riikonen 2005; Virtanen 2007) behandlar jag inte frågan närmare i denna artikel.

Mon ami och musikerforskning

Mon ami betraktas inom ramen av musikerforskning, ett särskilt område inom den redan etablerade traditionen av *performance studies*.⁴ Traditionellt förstår man med *performance studies* exempelvis framförandep Praxis (Lawson 2002; Walls 2002) eller en studie över musikers verksamhet som en intellektuell och fysisk prestation och hur man finner de bästa övningsstrategierna (bl.a. Chaffin & Lemieux 2004; Ginsborg 2004; Taylor & Wasley 2004). Till denna grupp av *performance studies* hör också forskning om psykologiska faktorer som är närvarande vid ett framförande (Clarke 2002).

Betraktandet av *Mon ami* har ett musikanalytiskt perspektiv. Den tangerar därför forskningen om framförande och analys (*performance and analysis*). Ett tidigt försök att förena musikerns och analytikerens synvinklar är Janet Schmalfeldts (1985) analys över Beethovens Bagateller op. 126: hon försöker själv tala från båda sidorna (vilka hon ser som motsatta) och föra en diskussion mellan sitt "pianistjag" och sitt "analytikerjag". Schmalfeldt kommer att ansluta sig till en traditionell synvinkel och hierarki: analytikern ska vägleda musikern. Den synvinkeln har hon fått skarp kritik för och artikeln har fått omfattande uppmärksamhet.

Bland kritikerna finns bland annat Daphne Leong & David Korevaar (2005), som säger sig vända om Schmalfeldts upplägg: det är analytikern som ska bli vägledad av musikern. Leong & Korevaar analyserar Ravels pianokonsert för vänster hand utgående från sina egna spelerfarenheter. Som referensram använder de historiska inspelningar, vilka enligt dem är av intresse för att pianisterna som spelar har haft en anknytning till kompositören. Forskarnas strävan är att visa hur musikerns tekniska och musikaliska val påverkar musikens gestaltning. När det gäller studiet av inspelningarna, är Leongs & Korevaars (ibid.) enda möjlighet att själva utvärdera pianisternas prestationer, de kan exempelvis inte intervjua dem, vilket kan ses som en utvärderande, traditionell synvinkel som placerar musikern i objektsposition. Men de pianister forskarna lyssnat på får inte (och kan inte) säga något. Jag menar då att de inte får sin analytiska röst hörd. Enligt Leong & Korevaar har det här ingen betydelse. De menar att musikerns musikaliska och speltekniska val *i sig* är uttryck för ett musikanalytiskt synsätt. Forskarna tycks anse att musikerns analytiska synsätt inte behöver verbaliseras. Det finns dock problem i en sådan uppfattning. Exempelvis Eric Clarke (2002, 64) påpekar att problemet i att musikern inte i ett framförande kan presentera alla sina alternativa uppfattningar och att synsättet tenderar att se partituret som "musiken" och framförandet som en variant på denna musik.

Daniel Barolsky (2007) placerar varken framförandet eller den teoretiska analysen i överläge. Han påpekar att de båda sätten är analytiskt lika värdefulla. Han granskar fyra olika pianisters tolkning (inspelningar) av sista satsen i Cho-

⁴ På svenska talar man om bland annat framförandetradition eller uppförandep Praxis. *Performance studies* är dock ett något vidare begrepp och innefattar studier med exempelvis en psykologisk synvinkel.

pins b-mollsonat och visar att tolkningarna reflekterar olika analytiska synsätt. Musikerna definierar de viktiga analytiska parametrarna med sitt spel. Trots det påpekar Barolsky (ibid) också att *analytikern* får svaren på de analytiska problemen genom att lyssna på inspelningarna. Analytikern och musikern är alltså olika personer. Och är det inte analytikern, i det här fallet forskaren själv, som har formulerat analysens problemställningar? Eftersom forskaren-analytikern själv tolkar inspelningarna ser ut som om det är han, trots att han hävdar att musikernas och teoretikernas analyser är likvärdiga, definierar pianisternas analytiska synsätt. Framförandet talar medan den som utövar är stum.

John Rink (2002) har också strävat efter att skapa en "performer's analysis" genom att exemplifiera vilka drag ett musikverk (en nocturne av Chopin) som blir viktiga för en musiker och hur en musiker ser verket hon spelar. Viktiga blir exempelvis den dynamiska skalan och tempostrukturen som bärare av helhetsuppfattningen av verket. Rink (ibid.) tangerar dessutom en intressant fråga i musikerns analyserade. Han påpekar att musikern i första hand analyserar medan han övar, inte i framförandet. Hans synvinkel är alltså annorlunda än analysen av ett framförande, där musikerns sätt att spela anses som analytiskt avgörande, men denna analys görs av en annan. Rink nämner dock inte explicit om är det hans egna spelerfarenhet som ligger i bakgrunden av de analytiska observationerna. Hans strävan verkar vara att skapa en allmängiltig modell av en musikers analys, men syftet är också att analysen ska vägleda musikern: "[...] Jag ska beskriva ett analysätt som kan tjäna snarare än begränsa framförare."⁵ (Rink 2002, 35.) Allmängiltigheten gör att denna "performer's analysis" liknar en vanlig partituranalys. Rinks analys saknar den situationsbundenhet som jag tycker karakteriserar en musikers analys. En annan detalj som gör att analysen inte kommer nära musikerns övningsverklighet är det knappa (dock inte obefintliga) behandlandet av de tekniska utmaningar som pianisten möter. Betydelsefullt för en musiker kan vara vissa måleriska uttryck ("nostalgically", "futility", "archaic", "triumph" och "elegiac") som ger intrycket av att Rink (ibid. 50–51) talar med utgångspunkten i sin egna erfarenhet.

Trots min kritik ovan om att en studie som nyttjar historiska inspelningar inte ger möjlighet att intervjua och därmed utesluter musikerns egna röst ser jag att Barolskys (2007) studie har en allmän strävan att se musikern som ett aktivt subjekt som formar musiken. En intressant typ av texter där musikerns egna röst talar är de skriftliga arbeten som doktoranderna vid konstnärsutbildningen vid Sibelius-Akademien producerat vid sidan av doktorsexamens huvudsakliga innehåll, konserterna. Jag tar inte här ställning till arbetenas vetenskapliga status (graden av vetenskaplighet kan vara mycket varierande, eftersom ett prov på vetenskaplig expertis inte är texternas huvudsakliga syfte). Det intressanta hos dem finns snarast i a) hur texterna utmanar och modifierar rollen hos sång/spel respektive skriven text som musikern är upphovsman till, b) hur skrivandet i sig kan modifiera musikerns identitetsuppfattning och uppfattningen om musiken de spelar och c) hur de bygger bro mellan klyftan mellan musiker, musikvetare

⁵ I shall describe a mode of analysis which might benefit rather than constrain performers.

och teoretiker. Jag ser att texterna är en syntes av många fenomen kring musiken. Vem som är forskningssubjekt och vad som är forskningsobjekt är inte längre entydigt. Synen på musikern som en upphovsman, en aktiv skapare av musiken är ett starkt gemensamt drag även i den senaste tidens musikerforskning (t.ex. Riikonen 2003, 2005a och 2005b; Virtanen 2007; Tiainen 2005), i vilken man tagit avstånd från att se musikern (som i exempelvis de traditionella biografierna) eller framförandet som ett forskningsobjekt. Musikern är inte längre endast musikens förmedlare, utan musikens skapare. Ett sätt att göra detta är att ifrågasätta den traditionella definitionen av termen musikverk, vilken utgår från att kompositören och verket ses som en statisk entitet, och i stället betona musikerns aktiva roll i musiken som produceras. Vissa forskare (t.ex. Virtanen 2007) håller sig till begreppet musikverk (*musical work*) medan andra (Riikonen 2005a, 37; Cook 2003) undviker att skriva ut ordet "verk".⁶

Jag ansluter mig till den gruppen forskare som inte ser någon anledning att avstå från begreppet musikverk. Det är för att betona att analysobjektet är *Mon ami*, inte musikerns identitet i förhållande till spelprocessen eller ett enskilt framförande. Det finns anledning att betona i ett sammanhang av analys inom musikerforskning att fokus inte heller finns i någons *uppfattning om verket*, även om musiker- och lyssnaruppfattningarna är vägledande för analysen.⁷ Jag återkommer till detta i det avslutande kapitlet.

Betsy Jolas, bakgrund och stil

Betsy Jolas är en fransk-amerikansk kompositör som är relativt okänd för musiker jämfört med andra samtida franska kompositörer. Hon rörde sig i sin generations kretsar av franska tonsättare och har haft nära kontakt med exempelvis Pierre Boulez. Trots sin sociala bakgrund och trots att hon har långt över 100 publicerade verk för varierande instrument och sammansättningar spelas hon ganska lite. Det finns inte heller mycket forskning om Jolas. Evelyn Iversen (2005) har en publicerad analys över Jolas harpstycke och Antonin Servière (2006) en analys över *Épisode quatrième* för saxofonsolo. Bruno Serrou (2001) har skrivit en biografi i intervjuformat. Jolas egna skrivelser finns samlade i antologin *Molto espressivo* (Jolas 1999). Jolas skrivelser består bland annat av estetiska ställningstaganden (hon är exempelvis mot rigid dodekafoni) och "hommage" till andra kompositörer. Hon har däremot skrivit ytterst sparsamt om sina egna komposi-

⁶ I Marjaana Virtanens (2007) studie observerade forskaren när pianisten Laura Mikkola övade och framförde Einojuhani Rautavaaras pianokonsorter. I min studie var forskaren inte närvarande som observatör vid mötet mellan kompositör och musik.

⁷ Exempelvis en fenomenologiskt riktad studie undersöker uppfattningar samt kroppskänsla och kroppslighet, vilka är betydelsebärande även för musiker- och lyssnarpositionerna i *Mon ami*. Om musikanalys ur fenomenologiskt perspektiv se t.ex. Torvinen (2007).

tioner. Inte heller i partituren finns det förord eller andra förklarande inledare. Notationen utmärks däremot av synnerligen exakta föredragstecken och andra detaljerade anvisningar till pianisten.

Betsy Jolas föddes i en journalist- och författarfamilj där modern sjöng och spelade piano. Jolas tillbringade åren 1940–46 i New York och fick sin musikaliska grundutbildning där. Hennes första kompositioner tillkom under New York-tiden. Som 16-åring (1942) skrev hon en motett för skolans kör, sitt första "riktiga" verk. När Jolas i vuxen ålder åter återvände till Paris började hennes musikstudier, främst piano- och orgelspel samt lämpliga analytiska och teoretiska ämnen. Kompositionsstudierna startade på allvar först i början av 1950-talet. Jolas viktigaste lärare i komposition var Darius Milhaud och Olivier Messiaen.

Jolas verkar ha gått sin egen väg som kompositör. Hennes stil utmärks av att hon visserligen brukar fragment av ställen som pekar mot tolvtonsteknik (det är fråga mer om stilistiska allusioner än ett rent kompositionstekniskt verktyg), men hon är ingen systematisk prövare av nya kompositions- och speltekniker. Jolas komponerar exempelvis inte för preparerat piano och man spelar inte på strängarna. Hon kan alltså i kompositionstekniska sammanhang kallas för en traditionalist. Hon använder sällan elektronik. I mycket ser hon bakåt mot gamla tekniker, exempelvis kontrapunktik. Däremot i fråga om harmoni, melodi och frasering kännetecknas Jolas kompositionstil av en modernistisk anda. Uttrycket "Avant-garde fragmentation" (Thurlow 2003) beskriver väl intrycket av Jolas musik.

Jolas har särskilt uttryckt intresse för att komponera för blåsinstrument, instrument i mellanregistret, samt för att använda sångrösten på ett mångsidigt sätt (Serrou 2001, 219). I *Quatuor II* (1966) för sopran och stråkkvartett ersätter sångrösten första violinen. *Oh night oh...* (2001) är en konsert för pianosolist och kör. Kören sjunger på tre språk, franska, tyska och engelska. Det är typiskt för Jolas att leka med ord och språk. Intresset för sångrösten i en "ovanlig" kontext utmärker förstås också *Mon ami*. Naturligtvis är det inte ovanligt i modern musik att instrumentalisten brukar sig egna röst samtidigt med spelandet. Sång- eller talrösten ger karakteristisk klangfärg exempelvis i Kaija Saariahos flöjtmusik (Riikonen 2003, 2004, 2005a och 2005b). Ur pianomusiken kan man plocka George Crumbs verk som exempel där pianisten ska väsa och gorma in i instrumentets inälvor (se även Mali 2004). Röstanvändningen i *Mon ami* skiljer sig dock från både Saariahos flöjtmusik och Crumbs pianomusik. Hos Saariaho blandas rösten och flöjttonen till en ny sorts klangfärg, där inte de olika komponenterna kan åtskiljas. Crumb exempelvis *Makrokosmos* (1972–73), som för övrigt är samtida med *Mon ami* används pianistens röst mera som (chock)effekter än ett självständigt instrument.

Mon ami, bakgrund och struktur

Även om jag koncentrerar mig på lyssnar- och musikerpositioner i *Mon ami* är inte kompositörsperspektivet helt uteslutet, främst på grund av min tidigare studie om hennes musik (Korhonen 2006) och för att den intervjuade, Maria Kallionpää, övade in stycket under ledning av kompositören. Det fanns dock en längre bakgrund till att jag valde att intervjua Kallionpää om Betsy Jolas och *Mon ami*. Intervjun (Kallionpää 2006b) föregicks av en träff (Kallionpää 2006a), då Kallionpää spelade *Mon ami* för mig för första gången.⁸ Diskussionen och träffen spelades inte in.

Kallionpää (2006a) spelade *Mon ami* två gånger för mig. Första gången lyssnade jag utan noter, andra gången följde jag med i noterna. De här två första framförandena har varit betydelsefulla för min uppfattning om *Mon ami*. Även i de två inspelningar med Kallionpää jag har haft möjlighet att lyssna på senare (och av vilka jag spelade upp den ena, Kallionpää 2005, vid doktorandseminariet och till vilken jag hänvisar i den här texten) har jag "hört" ett liveframförande. De akustiska kvaliteter som ett liveframförande har jag föreställt mig när jag hört en inspelning. För mig lät alltså inte inspelningen lika som för de andra seminariedeltagarna. Jag har inte hört andra än Maria Kallionpää framföra stycket, men har å andra sidan själv övat in första sidan av stycket, främst med anledning av att få en konkret uppfattning om hur det känns att sjunga och spela samtidigt i *Mon ami*. Denna erfarenhet har varit en referensram när jag diskuterat stycket med Kallionpää vid den egentliga, inspelade intervjun (Kallionpää 2006b). Även om jag inte hade övat *Mon ami* alls, skulle jag inte kunna isolera dels min allmänna erfarenhet som pianist och dels den specifika erfarenheten om att spela ett par andra stycken av Jolas. De här erfarenheterna färgar både intervjun och tolkningen av intervjuavaren.

I *Mon ami* bildar sång- och pianostämmorna en duo, där båda parterna länkas samman men ändå kan sägas utgöra självständiga stämmor. Sångstämman, som jag presenterade i inledningen till artikeln, härstammar från en visa Jolas komponerade för sitt barn när barnet var litet (Kallionpää 2006b, 2). Eftersom ingen annan författare till texten är angiven, får man anta att även orden, som handlar om vännen ekot, har skrivits av Jolas. Barnvisan är inte publicerad, men av sångpartiet i pianostycket *Mon ami* har en melodi av enkel och tonal karaktär och liknar därför en barnsång: det verkar sannolikt att melodin är original. Av rytmen är det svårare att säga hur till vida den följer den ursprungliga barnsången. Rytmen i pianostycket *Mon ami* är flexibel, icke-metrisk, vilket är kännetecknande för Jolas i allmänhet. Fraserna (som motsvaras av något skiljetecken, som komma- eller frågetecknet, i en text) slutar och binds till fortsättningen ofta med en fermat. Fermater "betyder fermat", det vill säga de blir tydliga andrum (Kallionpää 2006, 4).⁹

⁸ Anledningen till det första mötet med Kallionpää var att jag hade skrivit min avhandling pro gradu (Korhonen 2006) om ett annat pianoverk av Betsy Jolas och ville höra mera av Jolas musik, som alltså inte är inspelad i särskilt hög grad.

Mon ami är ett stycke på cirka fyra minuter och partituret är fyra sidor långt. Styckets form kännetecknas av en viss öppenhet – Maria Kallionpää uttryckte det som *aleatorik* (Kallionpää 2006b, 3). Det finns fem versioner graderade enligt längd och svårighet (*choix de 5 versions selon les possibilités techniques par ordre de difficulté*), av vilka pianisten kan välja sin. Den generella fördelningen av sång och piano är sådan att början av stycket – första sidan och tidsmässigt de två första minuterna av verket – domineras starkt av sången medan pianot färgar klangen och ger eko. Den första sidan finns version 1 och ska alltså enligt anvisningarna vara den lättaste att framföra. På de två första raderna finns det inga taktstreck och ingen taktartsbeteckning, endast kommatecken som betecknar andning mellan fraserna som följer orden. Jag har dock kallat den första frasen, området fram till partiturets första kommatecken, för takt 1 och gjort på motsvarande sätt i fortsättningen där inte taktart eller taktstreck förekommer. Där det varken finns taktstreck, ord eller fermater som strukturerar stycket, som taktindelare har jag använt Jolas orienteringslinjer (uttrycket orienteringslinjer i det här sammanhanget är mitt), ett slags fraseringsenheter markerade med hakar. Enheterna, som jag kallar för fraseringslådor, har nästan alltid exakta speltidsangivelser för området. På sådana ställen där det inte finns taktstreck, kan en fraseringslåda alltså sägas motsvara en takt. På den tredje raden (från och med takt 5) har Jolas markerat en taktart, 6/8. Taktarten fortsätter så länge sångrösten är med, det vill säga till slutet av andra sidan av partituret. Det är anmärkningsvärt att Jolas har en taktartsbeteckning här, trots att första intrycket rytmen är att den är flexibel och ometrisk. Jolas musik har en spänning mellan exakthet och flexibilitet – det är exakt noterat med tidsangivelser och dynamiska tecken och artikulationsmarkeringar, men låter ändå mjukt och har inte skarpa gränser och flyter utan avbrott. På sida två fragmenteras sången och blir allt mer osammanhängande. Texten slutar så att sången verkar drunkna in i pianostämman: "savez vous – qui – – est mon – – – ami?". Det blir längre och längre avstånd mellan ordens stavelser. Hälften av partiturets längd, nästan hela sidan tre och hela sidan fyra, består av enbart pianostämman.

Nedan har jag tecknat *Mon amis* struktur med hjälp av partiturets bokstäver för spelområden kompletterad av en taktnumrering, som jag själv skapat. Versalerna A, B, C och D nedan är alltså beteckningar för spelområden, som bildar de olika versionerna. Bokstäverna står i partituret. Taktnumreringen följer alltså inte överallt en traditionell taktdefinition.

A = takterna 1–8

Takt 1: Savez-vous qui est mon ami?

Takt 2: Savez-vous qui est mon ami?

Takt 3: Du nord au midi, toujours il me suit, jamais de s'en fuit

Takt 4: Savez-vous qui est mon ami?

B = takterna 8–17

C = takterna 17–34

D = takterna 35–58¹⁰

⁹ "Ja sit nää fermaatit tässä tarkottaa myös fermaattia." (Kallionpää 2006, 4).

¹⁰ Observera att jag markerat hela sista raden av *Mon ami* som takt 58. Det förekommer några orienteringslinjer ännu inom den sista raden.

Nedan visar jag hur spelområdena (markerade av bokstäver) fördelar sig mellan de fem svårighets- eller längdversionerna i *Mon ami*. Även här är bokstave- ringen (till exempel AB1 AB2) kopierad direkt ur partituret, medan tillägget med taktnumreringar är mitt. Efter taktnumren 14 och 34 står a eller b. De hänvisar till *prima* och *seconda volta* i ett reprisavsnitt.

Version 1: A B1 A B2, takterna 1–14a, 1–14b.

Version 2: A C1, takterna 1–7(8), 17–34a.

Version 3: A B1 A C1, takterna 1–14a, 1–7(8), 17–34a.

Version 4: A C2 D, takterna 1–7(8), 17–34b, 35–58.

Version 5: A B1 A C2 D, takterna 1–14a, 15–34b, 35–58.

Partiturets angivelser av spelområden och versioner är något som musikern i övningsskedet av *Mon ami* måste möta och befatta sig med. Jag har inte skrivit ut dem här för att visa *Mon amis* struktur på ett teoretiskt sätt, utan för att visa vad musikern möter: musikerns position påverkas även av förhållandet till partituret (jfr. Riikonen 2005, 77).

En vuxen utbildad musiker tycker sannolikt att den längsta (och svåraste) versionen av *Mon ami* är den som hon ska välja att framföra.

MK: [...]...här finns ju en sorts aleatorik när det finns olika liksom fem olika alternativ hur man kan spela den här [...] så förstås om ett barn skulle vilja göra den här så kunde det göra bara den här kortaste versionen.

HK: Så hur lång skulle den allra kortaste versionen bli? Här finns de här alternativen...

MK: [tittar i noten]: Här är A...och var är B? Det är där. Och så tänkte jag...att liksom det skulle vara bara den här första sidan med repris om jag minns rätt. Ja.

HK: Ja. Ja. Vilken var din version då?

MK: Det är...det är den här liksom...det är den längsta. Alltså jag spelade den här...den här i sin helhet. (Kallionpää 2006b, 2)¹¹

Intervjuexemplet¹² ovan visar hur viktigt det är med partiturets utseende och omfattning för musikern. Kallionpää (2006b, 3) säger att hon spelade *Mon ami* "i sin helhet". Kunde inte de andra versionerna vara stycket i sin sin helhet? Visserligen förstår jag att Kallionpää ville förtydliga för mig att hon spelade den längsta versionen, men uttrycket visar ändå hur benägna vi är att tänka på ett

¹¹ MK: [...] ...tässähän on tietynlaista aleatoriikkaa kun on erilaisii tota viis eri vaihtoehtoa miten tän voi soittaa nii tietysti jos joku lapsi haluis esimerkiks tän soittaa [...] niin sehän vois tehdä vaan tän lyhimmän version. HK: Niin että kuinka pitkäks tulis sitte se kaikist lyhin versio? Täs on näitä vaihtoehtoja...MK [katsoo nuottia]: Täs on A...ja mis on B? Se on tossa. Ja niin mä arvelinki...eli tota se olis sit vaa tää eka sivu kertauksineen muistaakseni. Joo. HK: Joo. Joo. Mikäs se sun versio oli? MK: Se on...se on tota...se on se pisin. Siis mä soitin tän..tän kokonaan.

¹² Om översättningen av den finska intervjun: jag valde att översätta till ett svenskt talspråk, dock inte med den fonetiska precision som är naturlig för en finsk transkribering. I den svenska versionen har jag strävat efter att återge talet på ett sätt som jag hade transkriberat en intervju på svenska.

musikstycke som en viss entitet. Man säger exempelvis att man spelar *första satsen ur* den och den sonaten. Finns det ospelade noter kvar i partituret har man inte spelat hela stycket. För mig finns *Mon ami* endast i den längsta och den kortaste versionen, de andra har jag ingen erfarenhet av. Version 1 känns inte för mig heller som "hela" stycket, eftersom jag ser hur stycket fortsätter i partituret och eftersom jag har hört den längsta versionen.

Varje fras i *Mon ami* (även i pianostämman) har sin grund i arietten, sångmelodin i version 1. Version 1, början av stycket, karakteriseras alltså av att sången är dominerande och pianot ackompanjerar med enstaka toner. Melodin varieras alltså på olika plan, genom att ta fragment av den, transponera den och spegelvända den. Viktigare än att visa exakt *hur* melodin varieras är att konstatera *att* den varieras. Det är kanske därför som styckets underrubrik heter *ariette variée!* En ariette med variationer kunde associeras till en gammal variationsform – ett exempel på Jolas anknytningar till tidigare musik.

När det gäller att tolka notationen i modern musik finns det alltid särskilda avgöranden som musikern måste ta i fråga om hur hon ska förhålla sig till exaktheten i bland annat notvärden och tidsangivelser (i fallet *Mon ami* är Jolas beteckningar av speltid i sekunder per fraseringslåda väldigt strikt angiven). Kallionpää (2006b, 1) talar om *relativ notation*. Här måste jag inflika att Kallionpääs förhållande till notationen kan präglas av att hon är kompositör själv. Kompositörsskap kan påverka sättet att öva in musik, sättet att se strukturer och vokabulären man använder i samband med musik. Övning av musik och sättet att uppfatta strukturer är inte de centralaste frågorna i denna betraktelse av *Mon ami*. Det är därför inte relevant att definiera "graden" av den intervjuades musikerskap, hennes sociala och professionella rang, hennes utbildning, hur mycket tid hon tillbringar vid sitt instrument eller om hon förtjänar pengar på musicerandet (jfr. Finnegan 1990, 12–14). Huvudsaken är att betrakta *Mon ami* ur spelandets och lyssnandets synvinkel.

Utmaningar för musikern

Mon ami ger utmaningar för musikern inför övandet och framförandet. Utmaningarna förekommer på två plan: det första är att förena sång och spel och det andra är att förena frihet och begränsningar. Sång och spel handlar om framförandetekniker med två instrument medan frihet och begränsningar handlar om kompositionsrelaterade framförandekrav, som gäller bägge instrumenten. Båda planen kunde urskiljas som betydelsefulla musikerrelaterade positioner i *Mon ami*, vilka återkom genomgående vid Kallionpääs (2006b) intervju.

Sjunga och spela – en är två

Att förena sång och spel är en verksamhet som inte vid första anblicken behöver förklaras närmare och verkar inte vara en utmaning specifik för *Mon ami*. En

sångare kan ju exempelvis ackompanjera sig själv och gör så i många musikgenrer. Det är heller inget ovanligt i modern västerländsk konstmusik att instrumentalisten gör klangeffekter med sin röst. I *Mon ami* finns det dock vissa tekniska drag som gör betraktandet av pianistens sångutförande särskilt intressant. Början av stycket låter extremt enkelt. Sångpartiet utgör en fraseringsmässigt enhetlig stämma, som pianots enstaka toner färgar. Pianots toner stöder inte alltid sången melodiskt eller harmoniskt. Tvärtom, pianots toner gör det mera utmanande att intonera sången. Man kan höra viss intonationsproblematik i Kallionpääs inspelning (2005). Särskilt krävande att intonera är början av andra raden (se exempel 1).

The image shows a musical score for the song "Mon ami" by Betsy Jolas. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, marked "Plu mosso" and "ca 152". The lyrics are: "Du Nord au Midi, toujours il me suit, jamais ne s'en fait / Tout ce que je dis, toujours il re .dit, rien ne con .tre .dit". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part starts with a low register, which is noted in the caption as being in a very low position.

Exempel 1. Den tredje frasen i sången är i ganska lågt läge. För en ovan sångare är det krävande att börja med ett d (känslan av d-moll) medan det klingar ett C i pianot. © Publicerad med tillstånd av Éditions Alphonse Leduc & C^{ie}.

Jag har själv övat in första sidan (vilket blir version 1) ur *Mon ami* för att få en konkret uppfattning om känslan att förena sång och spel. Jag torde ha en sångbakgrund som liknar Maria Kallionpääs: sånglektioner under några år. Följande observationer har sin bakgrund i min egen övning och mitt eget lyssnande.

Sångstämmen i frasen "Du Nord au Midi" ska utföras på tonerna d, e, f, a och f. Samtidigt hör musikern en sext, a-c, i samma oktav (den ettstrukna oktaven) ur pianot. Tönen a ur pianot kommer in först, därefter följer c:et strax innan man ska sjunga ett d. Dessutom är tongången d-e-f-a svår att producera i rytmiken, även om rytmen till synes är fri. Det sista f:et i frasen "Du Nord au Midi" (se exempel 1) får mest naturligt en betoning, medan de fyra föregående tonerna känns som en upptakt. I naturligt tal blir *Du* obetonat och *Nord* betonat. *Au* blir så obetonat att intonera rätt på tonen f i stavelsen *Mi (Midi)* kräver stor koncentration. Fraserna som följer, "toujours il me suit" och "jamais ne s'en fait", har likadan intervallbyggnad i sångstämmen, men det svåraste, det halva tonsteget mellan e och f hamnar på ett mera tacksamt ställe i "toujours il me suit": tonen e blir obetonad och f:et som följer blit betonat. "Jamais ne s'en fait" saknar den svåra intervallen. I avsnittets sista fras får man dessutom sjunga i ett läge, som bättre passar för en hög stämma som min. Också Maria Kallionpääs sångröst är hög och då är det inte lätt att höra de lägsta tonerna i omfånget c1–f2, särskilt när pianostämman blandar sig där i samma oktav. *Mon ami* alltså

inte tacksam att sjunga för en sopranstämma, men en mezzosopranstämma hade kanske inte rätt klangfärg. På det hela taget ger *Mon ami* intrycket av att inte vara komponerat för en sångröst, för sångrösten fråntas sin egen karaktäristiska kvalitet genom att tekniken regleras mot ett icke-idiomatiskt håll. Därför blir sångröstens roll snarast att skapa en viss klangfärg. Eftersom sångrösten inte "får" (kompositörens rekommendation) användas tekniskt idiomatiskt (Kallionpää 2006b, 4), klär man sångrösten av dess vokalistiska karaktär. Kvar blir musikerns personliga röst, som klingar som en melodi men som verkar uttrycka ett inre tal.

Enligt Maria Kallionpää (2006b, 4) är sångstämman "till synes enkel". Hon verkar tycka att kompositörens anvisningar för framförandet är svåra att förverkliga. Också skrivsättet för det kombinerade piano- och sångutförandet tycks vara otacksamt: svårt att utföra, men det musikaliska intrycket ska vara enkelt och sångerskans ovibrerade röst oskuldsfull. Det enkla och oskuldsfulla åstadkoms alltså genom att sjunga utan vibrato. Sångstämman i *Mon ami* låter inte imponerande och svår, även om erfarna musiker identifierar svårigheterna i utförandet. Svårigheterna i samspelet mellan sång- och pianostämman ligger i att båda ska fungera självständigt. För pianostämman (eller stämmorna, vänster och höger hand har varsin) gäller det att utforma meningsfulla fraser (fraser som andas, som har en riktning och form). För musikern gäller det att vaksamt följa stämföringen och nyanseringen: Stämmorna ska med övning passas in i varandra, men tidsanvändningen kan slutligen inte planeras så att man exakt och medvetet följer planen vid framförandet. Utförandet blir ett slags automatik som ändå är flexibel att anpassas efter situationen.

Speltekniken i pianostämman i *Mon ami* är traditionell, det vill säga, man spelar hela tiden på tangenterna, inte strängarna, och pianot är inte heller utrustat med extra tillbehör (preparerat) för att ändra klangen. Det är därför intressant att *Mon amis* klangvärld trots den traditionella spel- och sångtekniken blir icke-traditionell. Det är blandningen av de två klangtyperna, sången och pianot, som skapar klangvärlden, och ekot är effekten som skapar blandningen.

Frihet och begränsningar

Den andra typen av musikerutmaningar handlar om att balansera mellan frihetskrav och begränsningar. "Frihetskrav" är förstås ett kontroversiellt ord. Jag använder det för att det är krävande att framföra musik med mycket tolkningsutrymme i de fundamentala parametrarna, som tempot. Det är oftast lättare att fungera enligt exakta begränsningar och angivelser. Jolas har skrivit ut exakt hur dynamiken, pedalerna och artikulationen ska genomföras:

MK: Nå det här är en ganska spännande kombination för att här finns ganska mycket sånt som...som är väldigt exakt utskrivet som nyanser och nyansbyten och alldeles enstaka noter och pedaler är utskrivna väldigt exakt men sedan till exempel **längden** och **tajmingen** finns ändå sådant att de inte är så exakt markerade som till exempel den här tredje sidan [...] det finns mycket sånt som musikern måste måste så ta fram väldigt känsligt olika melodiska nivåer som den där överstämman och så såna här svängar som kommer här. (Kallionpää 2006, 1.)¹³

Kallionpääs observationer sammanfaller med min tidigare uppfattning om Jolas musik (Korhonen 2006). Det finns föredragstecken för detaljer i nyanseringen och artikulationen som är "väldigt exakt" utskrivna. Å andra sidan lämnar anvisningarna mycket öppet. Det betyder inte att de inte behöver övas (det finns mycket sådant som musikern måste ta fram väldigt känsligt). Att kunna "känsligt" reagera på musiken innebär dock att man kan det fysiska utförandet på en sådan nivå att man kan lyssna och styra "tajmingen" och fraseringen. Trots att de måste övas noggrant in låter de naturliga och improvisatoriska.

Maria Kallionpää (2006b, 3; se citatet nedan) talade också om en kompakt byggnad vilken Kallionpää menar att lyssnaren inte genast uppfattar vid en konsert. Hon använde ordet *gestalt* (*hahmo*) för att beskriva den sammanhållande faktorn som gör texturen kompakt. Gestalt beskriver frasernas melodiska form. Det finska ordet *aihe* har jag i exemplet nedan översatt till *motiv*, trots att ordet *motiivi* är en musikanalytisk term på finska. Att Kallionpää här säger *aihe* i stället för *motiivi* tolkar jag som att hon, för att hon spelar, talar om stycket ur ett mera praktiskt spelorienterat perspektiv, inte ett teoretiskt-analytiskt. Också tankepausen (rad tre i citatet nedan) avslöjar att hon under loppet av vår diskussion hittar nya detaljer i partituret. Hon har alltså inte analyserat stycket innan sitt spel, men tack vare att hon spelat hittar hon snabbt "lagren" av motiv ur partituret.

MK: Och så är här de här gestalterna här smart gömda här här in i basen. De la montagne. [Visar stället som hon ska spela, sida 2, näst sista raden, de två sista takterna. Sjunger och spelar.]

MK: Mm...att det kommer av förhållandet mellan tonerna. Och...och och...[tänker] här finns motivet i flera lager. [Spelar modifikationerna av tersmotivsekvensen a-f, b-g, c-a, som börjar från "Du Nord au Midi" på tredje sidan.]

HK: Tror du att man kunde hitta de här bågarna ö frasererna egentligen ur hela den här texturen?

MK: Jag tycker nog att det är planerat så att man kunde hitta sådana. Att sådana här längre avsnitt och löpningar kan förstås tolkas friare friare. Att också i dem i allmänhet...att de där gestalterna att gestalterna hålls lika [behåller sin form]. Att det här är väldigt kompakt byggt även om alla inte skulle genast märka vid en konsert. (Kallionpää 2006b, 3)¹⁴

Min beskrivning om vad Maria Kallionpää gör (Spelar modifikationerna av tersmotivsekvensen o.s.v.) avslöjar att jag i min transkribering av intervjun, alltså i skrift tar i bruk ett mera teoretiskt och allmängiltigt sätt att visa vilket ställe jag avser i stycket. Meningen har jag konstruerat efter intervjun och syftet med den är att på så kortfattat sätt som möjligt beskriva vad som händer i musiken. Det är något annat än Kallionpää (2006b, 3) i praktiken uttrycker sig när hon samtidigt talar och spelar: "Och så är här de här gestalterna här smart gömda

¹³ MK: No tää on aika jännä kombinaatio koska täs on aika paljon semmosta mikä...mikä on sit hyvinkin tarkkaan kirjoitettu ulos niikun näit nyansseja ja nyanssien vaihdoksia ja ihan yksittäisiä nuotteja ja pedaaleja kirjoitettu tosi tarkasti ulos mut sit taas esimerkiks nuottine **kestossa** ja **ajottumisessa** on kuitenkin semmosta et ne ei oo niin täsmällisesti merkattu niikun esimerkiks tää kolmas sivu [...] on paljon semmosta mitä täytyy täytyy soittajan hyvin herkästi niin tuoda esille erilaiset melodiset kerrokset ja sitten tämmöset kaarrokset mitkä tulee täällä.

här här in i basen.” Eftersom vi båda är fysiskt närvarande med den klingande musiken, partituret och instrumentet, är det klart för oss vad som avses, utan begreppsliga beskrivningar. Närvaro i tid och rum ser ut att vara en viktig faktor i musikerperspektiv och musikerposition.

Mon amis melodiskt-musikaliska material är alltså mycket koncentrerad. Enligt Maria Kallionpää (2006, 3; se exemplet ovan) är melodins förekomster inte genast uppenbara för lyssnaren, vilket inte är så förvånande. Jag påstår ändå att lyssnaren *hör* byggnaden, men inte har – särskilt efter en enda lyssningsomgång – kapacitet att vara reflektera över vad som sker. Flera lyssningsomgångar ger möjlighet att vara medveten om det som sker: musiken blir bekant och man kan lägga märke till nya detaljer.

Fyra aspekter av eko

Ordet ”echo” upprepas flera gånger i sångtexten och därmed är textnivån den mest explicita kategorin eller aspekten av eko. Det är dock strax uppenbart för lyssnaren att ekot som fenomen finns inbyggd i musiken. Hur ekot realiseras beror i en viss grad på vilka akustiska förhållanden som förekommer i det enskilda framförandet; jag ska dock inte studera ekoaspekterna i något enskilt framförande. Ekot i *Mon ami* handlar inte bara om en semantisk text eller om ett akustiskt eko. Jag har hittat olika aspekter av eko i *Mon ami*: texten, imitationer (exempelvis kanon) och resonansen. Man kan dessutom förknippa myten om Eko samman med *Mon ami*. Aspekterna är inte numrerade enligt någon strikt rangordning. Jag behandlar texten först för att den är mest uppenbar: den är både synlig i partituret och hörbar i framförandet. Partierna med imitation och kanon kan man se i partituret. För lyssnaren är de alltså inte lika uppenbara på alla ställen (Kallionpää 2006b, 3). Resonansen däremot är endast hörbar. Den grekiska myten om nymfen Eko en kulturellt-filosofisk aspekt av det akustiska fenomenet och är inte explicit hörbar eller synlig. Vad den i så fall (i sin implicitet) har att göra med musiker- och lyssnarpositioner (som jag nyss påstod har att göra med det fysiska musicerandet, framförandet och den klingande verkligheten) kan ifrågasättas och jag ska återkomma till problemet.

¹⁴ MK: Ja samoin tässä taas on ovelasti nää hahmot ujutettu tänne tänne basson sisään. De la montagne. [Näyttää kohdan jonka aikoo soittaa, 2. sivu, toiseksi viimeinen rivi, 2 viimeistä tahtia. Soittaa ja laulaa.]

MK: Mm...et se tulee näistä äänten suhteista. Ja...ja ja [miettiä]...täällä sit tää aihetta on monessa kerroksessa. [Soittaa Du Nord au Midistä alkavan terssiaihe-sekvenssin a-f, b-g, c-a modifikaatioita kolmannella sivulla.]

HK: Luuletsä että vois näitä laulun näitä kaarroksia öö fraaseja löytää oikeestaan koko tästä kudoksesta?

MK: Kyllä se on mun mielest suunniteltu siten et niitä vois löytää. Et tietysti sit nämä tämmöset pitemmät jaksot ja juoksutukset on sitte vapaammin vapaammin tulkittavissa. [...] Et tää on hirveen kompaktisti rakennettu vaik kaikki ei ehkä ensi kuulemalta sitä konsertissa huomaiskaan (Kallionpää 2006, 3).

På textuell nivå (här hänvisar det "textuella" bara till ord) är *Mon ami* tydligt ett stycke för barn och som kan eller ska sjungas av ett barn. I kombination med den rytmiska komplexiteten i sångstämman och pianots stämmor uppstår det dock en motstridighet mellan den barnsligt oskyldiga texten och den klingande musiken. Jag associerar till en parafraas av en barnvisa, eller ett slags pastisch. För mig är det en tydlig skillnad i hur intrycket av *Mon ami* vore om musikern var ett barn jämfört med om musikern är vuxen. Jag har inte hört ett barn (och för övrigt, ingen annan vuxen än Maria Kallionpää) framföra *Mon ami*, men det vore intressant att se vilken inverkan det har på musiken.

Mon ami har först varit en barnvisa som senare har blivit *ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant*, stycket som analyseras här (Kallionpää 2006b, 2). Det verkar som om det är sångtexten som har gett idén för Jolas att använda sådana kompositionstekniska lösningar, som resulterar i ekoeffekt. De här lösningarna syns (och framför allt hörs) i den andra och den tredje ekoaspekten. En imitativ effekt förekommer exempelvis när sångens och pianots toner följer varann. I exempel 2 ser man hur pianostämman följer sångstämman toner D-H-G-A-H-G, om än i andra oktaver och i en annan rytm. Imitationen är dold och kräver därför väldigt tydlig frasering för att den ska kunna uppfattas av lyssnaren.

Exempel 2. © Publicerad med tillstånd av Éditions Alphonse Leduc & C^{ie}.

Ett annat fall av en kanonliknande tongång är när vänster och höger hand spelar ett passage som börjar på samma tonföljd. I följande exempel spelar vänstra handen långsammare än den högra.

Både exempel 2 och 3 visar en imitation, som inte är uppenbar för åhöraren. Enligt min egen erfarenhet avslöjar flera lyssningsomgångar allt flera dimensioner av ekot. Ekoeffekterna känns vid den första lyssningsomgången som en antydning och som en helhetsupplevelse, medan detaljerna kommer fram först vid noggrannare analys.

Den tredje aspekten av eko, resonansen, är svårare att visa i visuell och skriftlig form än de föregående kategorierna. När det gäller resonansen påmin-



Exempel 3. © Publicerad med tillstånd av Éditions Alphonse Leduc & C^{ie}.

ner jag om och betonar effekten av en omsorgsfull pedalplanering och en öppnad flygels klangliga resurser. Klangens från andra instrument – i *Mon ami* sången – börjar resonera inne i flygeln. Resonansen ger en klangbakgrund som jag upplever som bildare av ett akustiskt rum där musikens gester kan röra sig. För ett "riktigt" framförande är det viktigt att denna klangliga rymd inte avbryts (Kallionpää 2006, 3). I den sista repliken i *Mon ami* spelar man inte det som klingar. Med tydligt spel, en välstämd öppnad flygel i en lokal med bra akustik kan man höra tonerna ur sångmelodins första fras, här markerade inom parentes med små noter. Ekot är ett resultat av att man har en stumt spelad kluster (tonerna f, g, a, b och c) i höger hand som får strängarna att vibrera och övertonerna till vänstra handens spelade toner att klinga.



Exempel 4. © Publicerad med tillstånd av Éditions Alphonse Leduc & C^{ie}.

I det här fallet kan man se det klingande resultatet i partituret, eftersom kompositören har skrivit in det som klingar med små noter. Man spelar dock inte det som klingar: den första frasen (som sjöngs) i hela stycket. Hur väl musikern lyckas få melodin hörbar ur resonansen, beror på hur välstämt instrumentet är, hur stort det är (långa bassträngar ger bättre klang) och på hur musikern lyckas med den dynamiska balansen av de olika registren. Hur ekot förverkligas är något musikern måste hela tiden reflektera över medan hon spelar. I citatet nedan hänvisar Kallionpää till sådana markeringar i partituret, som resulterar i eko: klustrar, pedalmarkeringar och ekobågar. Med "ekobågar" menar Kallionpää bågformade tecken, som visar att en ton eller ett ackord ska fortsätta att klinga.

MK [vid pianot]: [...] Och sedan en annan sak som gör det här ekot här liksom på en alldeles konkret nivå är att förutom de här väldigt exakta pedalmarkeringarna använder Jolas sådana här stumma klustrar som ger resonans [...] och hon sa själv att det är jätteviktigt att det inte blir hål i den här texturen.¹⁵ [...] att på det sättet fortsätter det också då när det inte direkt är skrivet något att dom där ekobågarna är jätteviktiga att ofta är de på en stum kluster som sedan blir kvar och resonerar där. (Kallionpää 2006, 3.)¹⁶

Myten om Eko

Den fjärde kategorin av eko är förknippad med grekisk filosofi och mytologi och sammanlänkad med texten i *Mon ami*. Berättelsen om Eko och Narkissos återfinns i Ovidius *Metamorfoser* (1961, 95–105). Eko var en nymf med stor verbal förmåga och kontroll över språket. Eko retades med gudinnan Juno och av denna fråntogs sin förmåga att tala. Hon kunde endast upprepa andras tankar. I detta tillstånd blev hon förälskad i den vackre unge mannen Narkissos. Det enda sättet Eko kan uttrycka sin kärlek med var sitt kroppsliga handlande och sin närvaro. Hon kan bara upprepa det som Narkissos säger till henne, vilket låter föga intelligent. Narkissos blir irriterad (i Cavareros tolkning blir han rädd) och avvisar henne, och av sorg förlorar Eko sin kropp, ”hennes ben blir sten” (Cavarero 2005, 166).¹⁷ Även Narkissos får ett straff för att han inte kan förälska sig i någon. Han blir dömd av gudinnan Afrodite att evigt se förälskat på sin spegelbild i en damm och dör stirrandes längtansfullt på sig själv. Gudarna förvandlar honom till en blomma, narcissen.

Adriana Cavarero, som beskriver och utvecklar röstens filosofi, anser att myten om Eko indikerar att ”rösten är kvinnlig” (Cavarero 2005, 166). Vad betyder det för *Mon ami* om vi utgår från att rösten är ett kvinnligt fenomen? Är den kvinnliga musikern ekot? Musikern i *Mon ami* ska, enligt rubriken, vara en kvinna med lämpligt röstläge för att kunna producera sångstämman. Nymfen Eko är kvinnlig. Ändå sjunger musikern i *Mon ami* om ekot som sin vän, hon menar inte att hon själv är eko. Vännen är kanske manlig: ”Toujours *il* me suit”. Användningen av det franska *il* (han) kan bero på att ordet *l'écho* är ett grammatiskt maskulinum. Å andra sidan talar musiker-jaget om *il* innan hon ger svaret, *l'écho*. Det är för övrigt typiskt för språket att kalla en obekant för *han*, men

¹⁵ Kallionpää använde här det finska ordet för ”vävnad” (kudos).

¹⁶ MK [pianon ääressä]: Sitten toinen asia mikä tekee tätä kaikua tähän niinku ihan konkreettisellakin tasolla on se et et näitten hyvin tarkkojen pedaalimerkintöjen lisäksi Jolas käyttää näitä mykkäklustereita jotka antaa resonanssia [...] ja hän itse sano että on hirveen tärkeetä et tähän ei tuu reikiä tähän kudokseen [...] et sillä tavoin et se jatkuu et sillonki kun ei olis suorastaan kirjoitettu mitään et noi kaikukaaret on hirveen tärkeitä et usein se on mykkäklusterilla joka jää sit resonoimaan siinä.

¹⁷ [---] her bones become stone.

jag stannar inte vidare vid den frågan utan frågar i stället hur till vida man kan identifiera eko-tematiken i *Mon ami* med musikern som framför verket. En vän som inte är kroppslig – finns han eller hon? Eller är vännen bara en återspeglning av musiker-jaget? Då berättar sången om vännen om en extrem ensamhet, vilken också accentueras av musikerns ensamhet på estraden. När musikern tilltalar lyssnarna med *vous* (ni) och berättar vem som är hennes vän betyder det samtidigt att lyssnarna inte inbjuds att bli musikerns vänner. De får komma nära och läsa musikerns tankar på en intim nivå, men de får inte överstiga tröskeln. Musikern är kanske inte identifierbar med ekot, men hennes röst och spel producerar ekot.

Vad är musiker- och lyssnarpositioner?

Jag placerar *Mon amis* musikerperspektiv i två världar: den första är den ovanliga genren, där pianisten sjunger. Det ovanliga sättet att framföra påverkar musikerns tekniska val – hur hon anpassar sitt spel till sången – och mottagandet av stycket. Den första världen handlar alltså om en särskild, ovanlig pianistisk tradition. Musikern som framför *Mon ami* måste göra något ovanligt med sitt spel, nämligen sjunga, och då blir förhållandet till den egna spelande kroppen omvärderat (jfr. Riikonen 2005b). Musikern ser *Mon ami* på olika sätt beroende på om hon spelar ställen med sång eller utan. Lyssnaren upplever *Mon ami* olika beroende på om hon lyssnar på ett avsnitt där musikern sjunger samtidigt med sitt spel eller ett avsnitt med bara pianostämman. Rösten är alltså viktig och betydelsebärande, och särskilt betydelsebärande blir den i den ovanliga pianistiska kontexten. Men det är inte bara rösten som är viktig. För att lyssnaren ska kunna uppleva att röst och spel utgår från samma kropp måste hon se framförandet.

Orden ger möjlighet till en dialog mellan musiker och lyssnare. Musikern sjunger: "Savez-vous qui est mon ami?" (Vet ni vem som är min vän?). Musikern talar alltså till lyssnaren, och lyssnaren upplever det direkta tilltalet som en närhetsfaktor. På så sätt blir lyssnaren inblandad i texten. Musikerna talar om vännen, alltså en tredje person. Vännen är ekot, som också finns närvarande i rummet, men inte som någon kroppslig gestalt. Precis som Eko i myten har ekot i rummet förlorat sin kropp. Ekot uppstår dock från musikerns kroppsliga aktivitet. Musikerns fysiska närvaro och kroppsligheten påverkar gestaltningen av *Mon ami* (jfr. Riikonen 2005a ja 2005b; Tiainen 2005; Davidson 2002). Det sker både ur musiker- och lyssnarperspektiv.

Den andra världen av musikerperspektiv anknyter till ekot, det centrala temat i *Mon ami*. Med Maria Kallionpää diskuterade vi alla ekoaspekter utom den mytologiska. Man kan fråga sig hur till vida kunskapen om myten egentligen hör till betraktelsen av en musiker- eller lyssnarposition. Varken musikern eller lyssnaren behöver känna till myten och då har den inget att göra med framförandet och klangen. Man kan påstå att myten egentligen inte berör mu-

siker- och lyssnarpositionerna och skulle därmed inte höra hemma i den här betraktelsen av *Mon ami*. Då tänker man dock på musikerns och lyssnarens roller på ett traditionellt sätt, musikern som förmedlare och lyssnaren som mottagare, en kunskaps- och verksamhetsuppfattning som jag vill utvidga. Den mytiskt-filosofiska dimensionen *har en inverkan* på det rent fysiska framförandet och mottagandet. Musikern och lyssnaren är inte isolerade från kulturella och kunskapsmässiga dimensioner, inte heller från ord (jfr. Clarke 2005, 46–47, 206). För en fördjupad syn skulle det återstå att intervjua Maria Kallionpää igen och diskutera vilket förhållande hon skulle ha till en filosofisk dimension. Det kunde också vara möjligt för mig att själv öva in *Mon ami* i sin helhet och se hur perspektivet ändras.

De akustiska förhållandena påverkar hur man som lyssnare och som musiker upplever stycket. Också det, om man ser musikern, påverkar hur *Mon ami* gestaltas. I *Mon ami* är musikern med största sannolikhet en kvinna. Jag diskuterar inte här vidare frågan om ett barn som skulle framföra *Mon ami*, men ställer en retorisk fråga för den som hört stycket: är det inte lättare att föreställa en flicka än en pojke som pianist-sångare i *Mon ami*?

Jag har inte velat kalla lyssnarupplevelsen i *Mon ami* för reception. Orden reception och receptionshistoria belastas av krav på systematik och får karaktären av en sociologisk eller estetisk kartläggning. Jag har hellre talat om lyssnarpositioner och om att man kan se stycket ur en lyssnarposition. *Mon ami* gestaltas av om lyssnaren ser musikern i framförandet. Om musikern och lyssnaren finns i samma lokal eller inte har också betydelse. Lokalen påverkar lyssnarpositionen både akustiskt och psykologiskt. *Mon ami* karakteriseras av fenomenet eko i flera dimensioner. Det psykologiska området handlar om förhållandet mellan musiker och lyssnare. Jag har talat om musikerns två roller, sången och spelet, i *Mon ami*. Rollerna påverkar inte endast det tekniska utförandet av sång och spel samtidigt – de påverkar lyssnarpositionen. Musikern i *Mon ami* är ensam på estraden och sjunger för sig själv om sin vän ekot. Situationen är ytterst intim. Det verkar som om man som lyssnare tränger in på musikerns privatområde och lyssnar på musikerns inre tal. När sången fragmenteras känns det som om musikern lämnar det inre talet och vänder sig mot publiken. Senare i stycket tas hela klaviaturen i bruk och stämningen ändras. Ändå dröjer sångmelodin kvar som ett minne så länge musiken klingar. Den sista repliken i stycket utgörs av en resonanseffekt (se också exempel 4) som lämnar ett spår av sånginledningen "Savez-vous qui est mon ami" kvar i rummet.



Exempel 5. I slutet av stycket blir lyssnaren påmind om *Mon amis* första fras. © Publicerad med tillstånd av Éditions Alphonse Leduc & C^e.

Mon ami sedd ur musiker- och lyssnarperspektiv finner sin plats i en musikerforskning, där musikerns spelande blir ett centralt analytiskt verktyg. Men om man studerar närmare *vad* som analyseras och *av vem*, kan man dra skiljelinjer till den existerande forskningen. Först betraktar jag frågan om *vad* som analyseras: här är varken musikern eller det enskilda framförandet forskningsobjekt, som i den "traditionella" performance studies (se ovan). Det här betyder inte att det skulle saknas observationer om framförandet eller att jag kategoriskt har för avsikt att undvika att behandla dem, tvärtom: jag har kommenterat bland annat intonationsproblematiken. Analysobjektet, *vad* som analyseras, är verket *Mon ami*, men jag jämför inte musiker- och lyssnaruppfattningarna med något som kunde kallas "verket självt" (Goehr 1992).

Man kan tala om musikerforskning i samband med musikhistoriska biografier och i samband med psykologiska och/eller sociologiska perspektiv i studier om musiker (Maijala 2003) och musiklärare (Åberg 2008; Broman-Kananen 2005; Huhtanen 2004). I dem är *spelandet* ett centralt tema. Spelandet i studierna ovan ses som en del av (undervisnings)karriären, identiteten och som ett förhållande till instrumentet. Däremot behandlas inte specifika musikstycken, vilket de i inledningen nämnda studierna av Daniel Barolsky (2007), Daphne Leong & David Korevaar (2005) samt John Rink (2002). Också Taina Riikonen i sina studier (2002, 2005a och 2005b) har betraktat vissa musikstycken, men fokus har varit hos musikerns (flöjtisters) identitet i samband med spel av en viss kompositörs (Kaija Saariahos) musik. Riikonen undviker att placera musikverket i centrum (hon talar hellre om "Kaija Saariahos musik" än "Saariahos verk" och avskriver därmed kompositörens äganderätt till ett verk). Men, även Riikonens (ibid.) studier kan man se att i och med att musikerna beskriver sin spelerfarenhet bildas det en uppfattning om verken ur en särskild synvinkel, musikerns. Identitetsfrågan och en synvinkel som betraktar *lyssnarens* positioner finns i Susanna Välimäkis (2005) psykoanalytiska studie. Min analys av musiker- och lyssnarpositioner i Betsy Jolas stycke *Mon ami* har inte tagit upp identiteten hos musikern som ett centralt forskningsobjekt. Däremot har *verkets* egenskaper belysts ur musiker- och lyssnarperspektiv.

Vem är analytikern, musikern som intervjuas eller forskaren som intervjuar? Jag har påpekat att framförandet och musikern inte är analysobjekt och att musikern i analysen av *Mon ami* ska ses som det spelande och talande subjektet, vars röst kommer att höras i analysen av verket. Det är viktigt att notera att musikern i detta upplägg inte endast är den parten som blir intervjuad. Också forskaren är musiker och dessutom lyssnare. En lyssnare är således inte bara en "tredje part" (i kompositör – musiker – lyssnare), utan lyssnarrollen finns också hos musikern som spelar (jfr. Clarke 2005, 150–151). Rollerna är inte skärmas av och lokaliseras till en enda aktör. Analysen har blivit präglad av mina egna pianistiska iakttagelser, vilket har varit både oundvikligt och medvetet. Jag kunde och ville inte isolera min egna pianisterfarenhet när jag intervjuade Maria Kal-

lionpää. Analysresultaten hade sett annorlunda ut om jag inte hade intervjuat Kallionpää och lyssnat på hennes spel. Någons spel var nödvändig för att få en uppfattning om stycket. Här blev det Kallionpääs framförande, som var ett avgörande underlag för intervjun och analysen. Min uppfattning om *Mon ami* byggdes på Kallionpääs (2006a och 2006b) framföranden. Analysen av *Mon ami* är ett resultat av en kombination av att intervju, läsa partitur, spela själv och lyssna. Att betrakta ett verk ur musikerposition fäster uppmärksamhet vid exempelvis spelteknik och speltekniken blir en analytisk dimension för verket. Lyssnarpositionen har visat sig vara ambivalent. Det finns ett lyssnarläge som ser framförandet utifrån, och där är det visuella intrycket avgörande. Men det finns också ett lyssnarläge inifrån – musikerns.

Bibliografi

Intervjuer och sammankomster

Kallionpää, Maria 2006a: Diskussion med Heidi Korhonen. Sibelius-Akademin, Helsingfors i april 2006. Ej inspelad.

Kallionpää, Maria 2006b. Intervjuad av Heidi Korhonen. Sibelius-Akademin, Helsingfors den 29 november 2006. Transkribering (7 s.) av inspelning finns hos skribenten.

Inspelning

Kallionpää, Maria 2005. Inspelning i södra Frankrike i samband med masterclass av Betsy Jolas stycke *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant*. Ej publicerad, inspelningen finns tillgänglig hos Kallionpää samt hos skribenten.

Partitur

Jolas, Betsy 1974. *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou enfant*. © Heugel et Cie 1976. Éditions Alphonse Leduc & C^{ie}.

Litteratur

Barolsky, Daniel G. 2007. The Performer as Analyst. *Music Theory Online* 13(1). <http://www.societymusictheory.org>. Hämtad 31/10 2007.

Broman-Kananen, Ulla-Britta 2005. *På klassrummets tröskel. Om att vara lärare i musikinrättningarnas brytningstid*. *Studia Musica* 24. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

Cavarero, Adriana 2005. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Transl. by Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press, California.

Chaffin, Roger & Lemieux, Anthony F. 2004. General perspectives on achieving musical excellence. I verket *Musical excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Ed. Aaron Williamon. Oxford: Oxford University Press. 19–39.

Clarke, Eric 2002. Understanding the psychology of performance. I verket *Musical performance. A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge University Press. 59–75.

Clarke, Eric 2005. *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford: Oxford University Press.

- Davidson, Jane 2002. Communicating with the body in the performance. I verket *Musical performance. A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press. 145–152.
- Finnegan, Ruth 1990. *The Hidden Musicians. Music Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ginsborg, Jane 2004. Strategies for memorizing music. I verket *Musical Excellence. Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Ed. Aaron Williamson. Oxford: Oxford University Press. 123–142.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Goehr, Lydia 1998: *The Quest for Voice. On Music, Politics and the Limits of Philosophy*. Berkeley: University of California Press.
- Huhtanen, Kaija 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. Studia Musica 22. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Iversen, Evelyn 2005. An analysis of Tranche, composed by Betsy Jolas. *The American Harp Journal* 20(2): 20–27.
- Jolas, Betsy 1999. *Molto Espressivo. Textes rassemblées, présentées et annotés par Alban Ramaut*. Paris: L'Harmattan.
- Korhonen, Heidi 2006. *Betsy Jolas ja piano. Kolme soittomellisuusanalyttistä aspektia teokseen Signets. Hommage à Ravel*. Avhandling pro gradu. Helsingfors universitet. Institutionen för konstforskning, Musikvetenskap. Förvaras i Humanistiska fakultetens bibliotek. Estnäsgatan 1, Helsingfors. Ej publicerad.
- Lawson, Colin 2002. Performing through history. I verket *Musical performance. A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press. 3–16.
- Leong, Daphne & Korevaar, David 2005. The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la main gauche*. *Music Theory Online* 11(3). <http://www.societymusictheory.org>. Hämtad 5/5 2007.
- Maijala, Pirre Pauliina 2003. *Muusikon matka huipulle. Soittamisen eksperttiys huipusoittajan itsensä kokemana*. Studia Musica 20. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä: kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Ovidius Naso, Publius 1961. *Metamorfoser*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Riikonen, Taina 2003. Shaken or Stirred – virtual reverberation spaces and and transformative gender identities in Kaija Saariaho's *NoaNoa* for flute and electronics. *Organised Sound* 8(1): 109–115.
- Riikonen, Taina 2004. Shared Sounds in Detached Movements – Flautist Identities Inside the 'local-field' Spaces. *Organised Sound* 9(3): 235–244.
- Riikonen, Taina 2005a. *Jälkiä itsessä: narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Åbo: Åbo universitet.
- Riikonen, Taina 2005b. Tarinoita suusta: puhumisen ja kuiskimisen asuttamia huilisti-identiteettejä. I verket *Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Ed. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rink, John 2002. Analysis and (or?) performance. I verket *Musical performance. A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press. 35–58.
- Schmalfeldt, Janet 1985. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29(1): 1–31.
- Serrou, Bruno 2001. *Betsy Jolas: d'un opéra de voyage*. Paris: Cig'art Édition.
- Servière, Antonin 2006. «Épisode Quatrième, pour saxophone ténor seul de Betsy Jolas: Éléments d'analyse, aspects d'un style»: *Les cahiers du saxophone* 18: 18–22 .
- Taylor, Adrian H. & Wasley, David 2004. Physical fitness. I verket *Musical Excellence. Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Ed. Aaron Williamson. Oxford: Oxford University Press. 163–178.

- Thurlow, Jeremy 2003. Jolas, Betsy. *Grove Music Article*. <http://www.grovemusic.com>. Hämtad 3/11 2003.
- Tiainen, Milla 2005. Ääni, ruumiillisuus, sukupuoli. Reittejä laulajien tekijyyteen taide-musikkikulttuurissa. I verket *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Ed. Taina Riikonen, Milla Tiainen & Marjaana Virtanen. Helsingfors: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Walls, Peter 2002. Historical performance and the modern performer. I verket *Musical Performance. A Guide to Understanding*. Ed. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press. 17–34.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Åbo: Åbo universitet.
- Välämäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Helsinki & Imatra: Finnish Society for Semiotics & International Semiotics Institute.
- Åberg, Sven 2008. *Spelrum: om paradoxer och överenskommelser i musikhögskolelärares praktik*. Stockholm: Kungliga Tekniska högskolan.

Heidi Korhonen-Björkman <heidi.r.m.korhonen@gmail.com> är filosofie magister och pianist. Sedan 2007 studerar hon vid forskarutbildningen vid Sibelius-Akademien och arbetar på sin doktorsavhandling med arbetsnamnet *The Performer's Voice in the Music of Betsy Jolas*. Avhandlingsarbetet anknyter till musikerforskning och musikanalys. Analysen av Jolas verk görs ur musikerperspektiv med hjälp av bl.a. intervjuer. Korhonen-Björkman är också medlem i *Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulu* (den nationella forskarskolan för musik och scenkonst). Hennes arbete har finansierats av Suomen Kulttuurirahasto 2008.

Echo as a Theme. A Discourse on Musicians' and Listeners' Positions in *Mon ami* by Betsy Jolas

The present article focuses on the performer's position in Betsy Jolas's piece *Mon ami. Ariette variée à chanter-jouer pour pianiste femme ou un enfant* (1974; *My friend. Ariette with variations to play and sing for a female or a child pianist*). *Mon ami* was originally a song Jolas composed for her child. Therefore, the most distinctive performance challenge in *Mon ami* is to sing and play simultaneously, surpassing the traditional genres designations, the Lied and the piano piece.

Musicianship study, a part of performance studies, is the main reference frame in my study. I have interviewed the pianist Maria Kallionpää, who has been supervised by the composer, about the playing experience in *Mon ami*. The interpretation of the interview material is affected of my own position as a pianist. The contemplation of the musician's position comprises both the stu-

dy of the performance challenges and the cultural meanings that the concept "Echo" awakens. The echo appears on four different level: in the song text, in the canon formations, in the reverberation resulting from the vocal part and the piano (e.g. pedaling) part. The fourth level of the echo is a philosophical aspect, the myth of Echo.

Pianistin aistikokemisen tutkiminen haastattelemalla

Katarina Nummi-Kuisma

1. Johdanto

Tarkastelen artikkelissa haastatteluprosessia, jonka avulla hankin tietoa pianistin soittamiseen liittyvistä aistikokemuksista¹. Haastattelut toteutettiin helmi-maaliskuussa 2006 noin viikon välein seitsemän viikon ajanjaksona, jonka aikana pianotaiteilija Kristiina Junntu harjoitteli Aleksander Skrjabinin etydin dis-molli opus 8. Lisäksi tutkimusaineistoon liittyy sävellyksen neljä esitystä sekä harjoittelutilanteissa videoituja sävellyksen keskeytyksettömiä ”läpisoittoja”. Kristiina otti etydin uudelleen työn alle keväällä 2008, ja tähän vaiheeseen liittyy koko prosessin kokoava loppuhaastattelu.

Tarkoitukseni oli selvittää, millainen virtuoositeoksen harjoitteluprosessi olisi pianistin aistikokemuksen näkökulmasta katsottuna. *Aistikokemuksella* tarkoitan tässä soittamista moniaistisena, etenkin kuulo, tunto ja näköaistia koskettavana tapahtumisena. Tutkimuksen edetessä tutkimuskohde tarkentui: aineistosta kiteytyi selkeänä sävellyksen keskeytyksettömään läpisoittamiseen liittyvä, fragmentaariseen harjoitteluun liittyvästä soittamisen kokemuksesta poikkeava kehollis-mielellinen tila, jota kutsun *vireeksi*. Tutkimukseni ei ole pedagoginen, vaikka sen johtopäätöksissä tuodaan esiin tutkimusprosessin herättämiä, opettamiseen liittyviä kysymyksiä.

Artikkelini käsittelee erästä tapaa lähestyä luovissa musiikillisissa prosesseissa esiintyviä *esireflektiivisiä*, *implisiittisiä* tasoja. Kutsun esireflektiivisiksi ja implisiittisiksi sellaisia aistimuksia, havaintoja ja kokemuksia, joita ei ole tiedostettu, mutta joista on mahdollista tulla tietoiseksi. Esireflektiivisten tasojen lähestyminen oli mahdollista soveltamalla haastattelumenetelmää, jolla kartoitettiin pianistin harjoittelutilanteisiin liittyviä aistikokemuksia niiden synnyttämien mielikuvien kautta. Haastatteluissa voitiin myös tuoda esille harjoitteluprosessin kuluessa tarkentuvaa halua soittaa sävellys tietyllä tavalla. Se, että haastatteluissa keskityttiin aistikokemuksiin ja niiden synnyttämiin mielikuviin, auttoi haastateltavaa tulemaan tietoiseksi monista piilevistä toimintatavoistaan ja -periaatteistaan. Aistikokemuksiin fokuoiminen tuotti myös tarkkaa käsitteellistä kuvausta harjoitettavan etydin rakenteesta, sisällöstä ja soittoteknisistä kysymyksistä.

¹ Haastattelut ovat keskeinen osa valmisteilla olevan väitöskirjani tutkimusaineistoa.

Syvennyn tässä artikkelissa siihen, millä tavoin tietoa oli mahdollista tuottaa kyseisen haastattelumenetelmän avulla tässä nimenomaisessa tutkimusasetel-massa.

Kerron aluksi lyhyesti taustastani. Sitten tuon esiin muusikkoututkimuk-sen kentästä tutkimustavan, joka vaikutti kontrastoivasti tutkimusmenetelmä-ni valintaan sekä toisen, tutkimusnäkökulmaani tarkentavan tutkimuksen. Sen jälkeen käyn läpi haastattelututkimuksen onnistumisen kannalta oleellisia aja-tuksia. Käsittelen haastattelutilanteen vuorovaikutusta sekä aistikokemuksesta puhumisen ajallisia ulottuvuuksia. Pysin myös selvittämään aistikokemuksen sanallistamiseen ja toisen henkilön kokemuksen ymmärtämiseen liittyviä ky-symyksiä. Sovellan käsittelyssäni psykoanalytikko Daniel N. Sternin tiiviiseen kahdenkeskiseen vuorovaikutukseen liittyviä ajatuksia *intersubjektiiivisuudesta* sekä kokemisen ja muistamisen *tämänhetkisyydestä*² (Stern 2004; Rasinkangas 2007).

2. Aistikokemisen tutkimisen lähtökohdista

2.1 Taustani tutkijana sekä tutkimuksen luonne

Olen koulutukseltani pianisti ja toiminut pianopedagogina yli 30 vuoden ajan. Huomaan usein, että minulla on selkeitä käsityksiä oppilaan soittamaan sävel-lykseen liittyvistä tulkinallisista asioista – tempoista, tunnelmista ja dynamiikka-sta – jotka saattavat muuttua ratkaisevasti, kun istun instrumentin ääreen demonstroimaan oppilaalle sävellystä. Fyysinen kontakti teokseen vaikuttaa sitä koskevaan näkemykseeni: joudun toteamaan, että moni asia muuttaa ole-mustaan. Tämä herätti halun tutkia, millaista harjoittelu on kehon nä-kökulmasta.

Opetustyön ohessa olen toiminut muusikoiden henkisen valmennuksen pa-rissa jo vuosikymmenen ajan. Tässä työssä olen käyttänyt aistikokemuksiin kes-kittyvää haastattelumenetelmää, kun olen auttanut muusikoita hahmottamaan heidän yksilöllistä tapaansa rakentaa soittamisen vaatimaa kehollis-mielellistä tilaa, *virettä*. Aloin soveltaa haastattelemista myös opetustyössäni ja samalla kehitin menetelmää edelleen muusikoiden työn tutkimiseen sopivaksi. Päätin soveltaa haastattelumenetelmää pianistin harjoitusprosessin tutkimiseen, kos-ka tiesin näin olevan mahdollista tavoittaa ja verbalisoida myös aiemmin sa-nallistamatonta kokemusta ja tässä mielessä tuottaa uutta *eksplisiittistä* tietoa. Kutsun haastattelumenetelmän sovellusta tässä artikkelissa *aistahaastatteluksi*. Aistahaastattelun avulla on mahdollista luoda puitteet, joissa voidaan lähestyä

² Alkuperäinen termi on *The Present Moment*. Osuva suomennos *tämänhetkisyy*s on Anu Rasinkankaan (Rasinkangas 2007). Stern liittyy käsitteeseen oleellisesti sen ajallisen eteenpäin kurottuneisuuden, liikkeen tulevaisuutta kohti. Tämän oleelli-sen piirteen termi *present moment* ja sana *tämänhetkisyy*s jättävät huomiotta.

aistikokemuksen lisäksi myös käsitteellistä ajattelua, asennoitumisen tapoja ja tunteita, joiden varassa soittaminen tapahtuu.

Aistimisen hetki on moniulotteinen. Siitä aukeaa näkymä ja kosketus kehon sisä- ja ulkopuoliseen todellisuuteen, aistimusten herättämiin mielikuviin, kokemuksen ajallisiin kerrostumiin ja käsitteelliseen ajatteluun. Tässä tutkimuksessa pianistin sisäinen, eletty kehollisuus nousi keskeiseksi ja elämyksellisesti tärkeäksi ulottuvuudeksi.

Keskityn siis kuvaamaan aineiston keräämisessä käyttämäni haastattelumenetelmää ja valottamaan menetelmää koskevan analyysin taustalla olevia ajatuksia.

2.2 Muusikoiden tutkimisesta: kaksi näkökulmaa

Muusikkoututkimukset, joihin tässä artikkelissa viitataan, ovat kognitiivisen psykologian piiristä. Tutkimukseni liittyy kuitenkin psykoanalyttiseen muusikon työn tutkimusperinteeseen. Esimerkit kognitiivisen psykologian puolelta ovat tässä silti oleellisia, koska ensimmäisen avulla kontrastoin tutkimuksellisia ratkaisujani ja toisen kautta tarkennan sitä, millaisiin kysymyksiin tutkimuksessani vastaan.

2.2.1 Puhuvat muusikot

Roger Chaffin tutkimusryhmineen (2002; 2006) on tutkinut yksittäisten muusikoiden harjoitteluprosesseja. Kyseisissä tutkimuksissa on käytetty menetelmää, jossa soittaja videoi kaiken harjoittelunsa ja kommentoi verbaalisesti harjoittelun kuluessa jatkuvasti ja runsaasti ratkaisujaan. Tekemistä on observoitu ja tehtyjä huomioita on suhteutettu soittajan puheeseen. Chaffinin ryhmän tutkimuksissa muusikot kertovat, että soittamisen sanallinen pohtiminen harjoittelutilanteissa (Lisboa 2006) sekä tutkimuksellisten kysymysten ja soittamistapahtuman käsitteellinen ajattelu (Chaffin et al. 2002, 267) vaikuttivat häiritsevästi heidän kykyynsä soittaa yleisölle.

Halusin ehdottomasti välttää sellaista tutkimusasetelmaa, joka edellyttäisi soittamisen ja puhumisen yhdistämistä harjoittelutilanteessa. Chaffinin ryhmän tutkimuksiin tutustuminen vahvisti käsitystäni, että aineiston kerääminen haastattelemalla oli osuva tutkimuksellinen ratkaisu.

2.2.2 Mentaalirepresentaatiot automaation sijaan

K. Anders Ericsson (1997, 9–51) ja Andreas C. Lehmann (1997, 141–163) ovat päätyneet ajatukseen, että korkeatasoisen soittotaidon kehittyminen ei voi olla riittävästi ymmärrettävissä automatisoitujen prosessien avulla. Lehmann (mts. 157) toteaa selkeästi, että automaatio vaatii soittajalta vähän huomiota, mutta on altis häiriöille ja tekee mahdolliseksi sopeutumisen uusiin olosuhteisiin ja muuttuviin esityksen ehtoihin. Ericssonin (1997, 37) mielestä ammattimuusikoiden saavuttama taidon rakenne eroaa laadullisesti kehittyneidenkin aloittelijoiden tasosta, eikä automaatioprosessien avulla pystytä selittämään tätä eroa.

Lehmann ja Ericsson päättelivät tutkimustensa valossa, että korkeatasoiset oppijat hankkivat harjoittellessaan erittäin monipuolisesti soveltuvia mentaalirepresentaatioita ja soveltavat näitä soittassaan (Lehmann 1997, 151–152). Ericssonin (1997, 34) mukaan tällaiset monimutkaiset representaatiot sisältävät mahdollisuuden tehdä valintoja ja arvioida soittamistapahtumaa. Näin on mahdollista sopeutua muuttuviin olosuhteisiin esitystilanteissa (mts. 40).

Ericsson ja Lehmann puhuvat mielestäni oleellisesta asiasta. He eivät kuitenkaan valota sitä, miten tai mistä mentaalirepresentaatiot koostuvat tai miten niistä voitaisiin saada tietoa. Lehmann (1997, 159) toteaa, että olisi myös tärkeää saada selville, miten niitä voitaisiin opettaa eteenpäin. Väitöstutkimukseni esittelee yhden tavan hankkia tietoa sävellyksen soittamiseen ja esittämiseen liittyvien mentaalirepresentaatioiden luonteesta ja vastata avoimeksi jääneisiin kysymyksiin mahdollisuudesta ja tavoista käyttää niitä välineenä pedagogisessa työssä. Tutkimukseni johtopäätösten valossa sana ”mentaalirepresentaatio” on kuitenkin harhaanjohtava ja käytän ilmiöstä artikkelin jatkossa Hubert L. Dreyfusin (2005, 1, 15) ilmaisua *kehollinen kyvykkyys (non-conceptual embodied coping)*³.

Tämä artikkeli puolestaan on kuvaus tavasta, jolla kyseinen tieto tuotettiin aistahaastattelun avulla yhden pianistin ja yhden virtuoosiyhdyn harjoittamisen prosessissa.

3. Aistahaastattelut

3.1 Aistahaastattelujen teemat

Tekemiäni haastatteluja voi luonnehtia avoimiksi teemahaastatteluiksi (Eskola & Suoranta 1998, 86). Teemoja oli kolme. 1. Esitin kysymyksiä edeltävän, viikon mittaisen harjoitteluperiodin yleisestä luonteesta. Pianisti Kristiina kertoi, paljonko oli harjoitellut, millaiselta harjoittelemisen yleisesti ottaen oli tuntunut ja mitä tavoitteita hän oli itselleen asettanut (kuten esimerkiksi sävellyksen ulkoa soittaminen tai tempon lisääminen). 2. Kristiina valitsi yhden harjoituskerran, jota tarkastelimme yksityiskohtaisesti aistikokemisen tasolla. Useimmiten tämä oli haastattelua edeltävä, monesti haastattelupäivälle osunut harjoittelusessio. 3. Esitin Kristiinalle kysymyksiä siitä, miten hän haluaisi teoksen esittää. Tein tämän samalla tavalla kuin harjoitusession tarkastelemisen. Myös etydyin esittämistä koskevaa mielikuvaa hahmoteltiin aistikokemuksen tavoin: haastatteluissa pyrittiin selvittämään, miltä halutun kaltainen soittaminen kuulostaisi, tuntuisi ja näyttäisi sekä millaisia ajatuksia, tunteita ja tarpeita soittamiseen liittyisi. Kristiina kertoi halutusta esityksestä kokemuksena, toisin sanoen siitä, mitä aistimuksellisia ulottuvuuksia soittaminen sisälsi. Hän puhui paljon myös siitä,

³ Kiitän filosofi Esa Saarista huomautuksesta *mentaalirepresentaatio*-sanan konventionaalisten merkitysten ristiriidasta tutkimusmateriaalini ja sen perusteella tekemiäni päätelmien luonteen kanssa.

millaisia ajatuksia soittamiseen liittyisi ja millaisen asenteen vallitessa kyseisellä, toivotulla tavalla soittaminen olisi mahdollista. Mukana oli myös kuvausta sävellyksen sisäisestä maailmasta, esimerkiksi siinä tapahtuvista jännitteiden ja energian tihtymisistä ja laukeamisista. Teemojen järjestys vaihteli haastattelusta toiseen, ja sinänsä väljien teemojen sisällä liikuttiin vapaasti keskustelussa heränneiden ajatusten ja assosiaatioiden mukaan.

3.2 Aistahaastattelu kokemuksen tutkimisessa

Miten sitten soittamisen kokemusta lähestyin? Kerron valintoihini liittyvistä esioletuksista, näkemyksistäni ainutkertaisen kokemuksen tutkimisesta ja ymmärtämisen mahdollisuuksista sekä käsityksistäni soittamisesta ainutkertaisena aistikokemuksena.

3.2.1 Amodaalinen, dynaaminen kokemus

Lähtökohtaisesti lähestyin soittamisen prosessia aistimodalityteetit ylittävänä, *amodaalisena* tapahtumana (Stern 1985, 51–53; Rechart 1994, 226–230; Syrjä 2007, 194; Välimäki 1998, 379–380; Välimäki 2005, 183–187). Tällä tarkoitan sitä, että samanaikaisesti, kun soittokokemus hahmottuu kuultavana tai nähtävänä, se voi myös esimerkiksi tuntua kehon sisäisissä tuntemuksissa joltakin (Solms et al. 2006, 75, 91–93). Lähden myös siitä, että tunteet eli emootiot ovat aistittavissa kehollisina (mts. 29; Rechart 1994, 230). Eri aistialueet painottuvat kokemuksessa sen mukaisesti, mihin aistimuksiin huomio kiinnittyy.

Tässä tutkimuksessa sävellys soivana – soitettuna – näyttäytyy dynaamisena, ajassa liikkuvana ja ilmenevänä sekä siten emergenttina (Stern 2004, 181; Parviainen 2006, 117; Lång 2006, 25–26), ettei sen merkitys tyhjentävästi selity esimerkiksi nuottikuvasta, soittajan ilmaisusta tai vastaanottajasta käsin eikä lopullinen soiva kuva ole täysin ennustettavissa. Soiva sävellys on tutkimuksen kohteena erilainen ja asettaa toisenlaiset haasteet kuin sävellys pysäytettynä ja objektivoituna ”soivana kuvana tai esineenä”, joka ajatellaan voitavan toistaa yhä uudestaan jokseenkin samanlaisena. Esiintymiseen liittyvässä vireessä on olemassa improvisatorinen elementti: soittaja on vastaanottavassa tilassa, herkistyneenä tilanteessa syntyville impulsseille (ks. Parviainen 2006, 215). Soiva teos on fyysistä liikettä vaativa ja myös ajassa liikkuva prosessi ja soittaja on tuossa prosessissa. Soittajan subjektiivisuus on prosessin alainen (ks. Kristeva 1984, 22, 63). Soittaminen rakentaa soittajaa psyykkisesti ja vaatii psyykkistä työtä. Soiva sävellys tapahtuu ja soittaja on tapahtuman sisällä kokemassa sen ainutkertaisen paljastumisen.

Ajatukseni oli, että haastatteluissa esiin tulevilla, aistimusten synnyttämällä mielikuvilla olisi olemassa todellinen referentti, joissakin tietyissä paikoissa ja hetkissä eletty kokemukset. Tämä eletty mennyt rekonstruoidaisiin haastattelutilanteen muodostamassa muistamisen kontekstissa. En lähde siis sellaisesta ajatuksesta, että kertomisen tilanteessa se kokemus, josta kerrotaan, luotaisiin kokonaan kertomisen tilanteessa, ikään kuin ei mistään. Näen kokemuksen aikaan ja paikkaan sidottuna, ainutkertaisena tapahtumana. Sitä ei ole mahdollis-

ta tavoittaa yleistysten kautta, koska yleistäminen irrottaa kohteensa ajallisuudesta ja paikallisuudesta. (Stern 2004, 197–200.) Aistikokemus oli keskeinen kiinnostukseni kohde ja siksi päädyin tarkastelemaan yhden pianistin, Kristiinan, ainutkertaista harjoitteluprosessia.

3.2.2 Havainnointi, itsereflektiivinen tutkimus vai haastattelu

Koska olin kiinnostunut kokemisesta, en edes harkinnut ulkopuolelta tarkkailemista tutkimusmenetelmänä (vrt. Chaffin 2002; Miklaszewski 1989). Vertasin toisiinsa tutkimuksen suunnitteluvaiheessa aistahaastattelua ja itsereflektiivistä, oman kokemukseni kartoittamista vaihtoehtoina. Oman kokemukseni tutkiminen tuo väistämättä mukanaan vaatimuksen tutkijaminän jakautumisesta kokijan ja tutkijan eri asemiin (ks. Varela et al. 1999). Koetutkimusteni valossa tämä olisi ollut aistikokemisen kartoittamisen kannalta huono vaihtoehto. Haastateltavan kokemuksien kuvan rikastumisen kannalta oli hyvä, että hän saattoi uppoutua rauhasa kokemukseen, jota oli sanallistamassa. Sanallistaminen tapahtuu reflektiivisessä tietoisuudessa. Sternin mukaan reflektiivinen tietoisuus ”tajuaa tajuavansa” (*“it is aware that it is aware”*) (Stern 2004, 123; ks. myös Solms et al. 2006, 95). Siksi kokemisen ja sitä koskevan sanallisen version välillä on aina ajallinen viive. Kokemusta ajatellaan ja se ilmaistaan sanallisesti jälkikäteen ja kielellinen ilmaisu on ajallisesti ikään kuin eri tasolla (Stern 2004, 123–124). Sanallistaminen on lopulta se tapahtuma, joka jakaa kokemukseni osiin ja tuottaa siitä uuden version, *transposition* (Stern 2004, 193) tai *transformaation* (Kurkela 2005, 14, 22). Tätä ajatusta vasten oma kokemukseni ei olisi ollut sen suuremmin tavoitettavissa oleva tietolähde kuin Kristiinankaan kokemus.

3.3 Vuorovaikutuksesta

3.3.1 Intersubjektiiivinen tila

Stern (2004) on tutkinut *intersubjektiiivisuutta* erityisesti psykoterapeuttisissa prosesseissa, joissa vuorovaikutus on toistuvaa ja intensiivistä. Hän näkee vuorovaikutuksessa tapahtuvan kokemukseni sanallistamisen toimivan *dynaamisen systeemin* tavoin. Dynaamisissa systeemeissä kokonaisuus on enemmän kuin osiensa summa siten, että prosessissa ilmenee jotain sellaista, mitä ei lähtökohdaisesti olisi voinut aavistaa. Jotakin uutta ilmenee, emergoituu, eikä lopputulos ole täysin ennustettavissa. Vuorovaikutuksessa tapahtuu laadullisia hyppäyksiä, jotka ovat suurelta osin ei-tietoisia. (Stern 2004, 180–182; Hämäläinen et al. 2008.) Jostain syntyy esimerkiksi yhteisymmärryksen kokemus, joka nostaa keskustelun luottamusta ja intensiteettiä, jolloin *intersubjektiiivisesti jaettuun tilaan (intersubjective field)*⁴ voi päästä uutta *implisiittistä, ei-tietoista*, kokemuksellista

⁴ Rasinkankaan (2007) suomennos on *intersubjektiiivinen tila*. Muoto *intersubjektiiivisesti jaettu tila* on Kari Kurkelan mielestäni osuvampi käänös.

ta ainesta (Stern 2004, 152, 183, 243). Intersubjektiivinen tila keskustelijoiden välillä laajenee. Mukaan tullut implisiittinen tieto voi edelleen tulla tietoisemmaksi, hahmottua symbolisesti ensin mielikuviksi ja lopulta mahdollisesti saada sanallisen muodon (mts. 193). Prosesseissa, joissa implisiittisen, sanallistamattoman tiedon nostaminen intersubjektiiviseen tarkasteluun nähdään tärkeänä, on keskeistä löytää toimintatapa, joka tukee intersubjektiivisesti jaetun tilan laajentumista.

Jotta kokemuksen kuva saattoi rikastua haastattelukerrasta toiseen, tärkeätä aistihaastattelussa oli siis intersubjektiivisesti jaetun tilan laajentaminen. Tämä oli haastatteluvaiheessa oleellisempaa kuin kokemuksellisten merkitysten analysoiminen tai tulkitseminen. Intersubjektiivisesti jaettua tilaa vahvisti myös se, että haastatteluja oli useita ja niistä muodostui oma prosessinsa harjoitteluprosessin rinnalle (ks. myös Stern 2004, 226).

3.3.2 Sumea intentionaalisuus ja löyhä kuljeskelu

Stern toteaa, että intersubjektiivinen kokemuksen kartoittaminen tapahtuu *sumean intentionaalisuuden* merkeissä (*fuzzy intentionalizing*) (Stern 2004, 157, 242). Tällä hän tarkoittaa sitä, että keskustelun osapuolet etsiskelevät suuntaa hapuillen ja tunnustellen, kuljeskellen (*moving along*)⁵ (mts. 150–151). Implisiittisesti, ei-tietoisesti ja ilman sanoja, kartoitetaan, millaisia toisen päämäärät ovat. Minne toinen haluaa edetä ja minne hän mahdollisesti haluaa, että itse etenen? Ymmärtääkö hän, mitä puhun? Ymmärtääkö hän, että minä ymmärrän, että hän ymmärtää, mitä puhun? Onko se, mitä sanon, tärkeää vai samantekevää? Keskustelijoiden välillä kiertää eräänlainen *interaktiivinen kehä* (*interactive loop*, Stern 2004, 126). Toisen tarkoituksiperä, intentio, on keskeinen kartoitettava asia. Stern toteaa, ettei reflektiivistä tietoisuutta – jonka hän näkee olevan sanallistamisen ehto – ole mahdollista saavuttaa, ellei läsnä ole toista todistamassa omaa kokemisen tapahtumista: oma kokemukseni herättää ”toisessa” kokemuksen, jonka taas itse huomaan ja joka herättää minussa uuden kokemuksen. Stern viittaa tässä kohden sosiaaliseen peiliteoriaan ja kirjoittaa, että tulemme alun perin tietoisiksi omista mielentiloistamme huomaamalla, että toisilla on vastaavanlaisia tiloja. Myös kokijan mielen sisäinen, sisäistetty, ”toinen” voi olla todistamassa kokemisen tapahtumaa, jolloin kokemuksesta on mahdollista tulla reflektiivisesti tietoiseksi. (Mts. 128.)

Tällainen sumeasti kuljeskeleva keskustelu on monisanaista, täynnä toistoja ja pieniä variaatioita. Se myös pursuaa erehdyksiä, väärinymmärtämisistä ja huolimattomuuksia, joiden korjaaminen tarkentaa keskustelun kohteena olevan kokemuksen kuvaa ja laajentaa yhteistä aluetta. Huolimattomuus ja löyhyys (*sloppiness*,)⁶ ovat sen ehto, että uutta implisiittistä tietoa voi päästä intersubjektiivisesti jaettuun tilaan ja tulla myös sanallisesti jaetuksi. (Stern 2004, 156–165.)

⁵ Rasinkangas suomentaa *moving along* -käsitteen sanalla *liikehdintä* (Rasinkangas 2007).

⁶ Rasinkangas suomentaa *sloppiness*-sanana haparoivuudeksi (Rasinkangas 2007).

Liian tiukasti raamitettu haastattelu ei voi olla hyvä tapa tuoda esille implisiittistä tietoa.

Ensisijaisena pyrkimyksenäni oli antaa mahdollisimman paljon tilaa Kristiinan kokemukselle haastattelutilanteissa. Tästä syystä en lähtenyt tulkitsemaan Kristiinan puhetta haastattelutilanteissa enkä niiden välillä. Pyrkimys liian suoraan tapahtuvaan ymmärtämiseen voi rajata implisiittisen kokemuksellisen tiedon ilmenemistä (ks. Stern 2004, 223–227). Pyrin tietoisesti pitämään ajatukseni nykyhetkessä olemalla aistimuksellisesti läsnä haastattelutilanteessa, kokijana. Edellinen haastattelu oli väistämättä niiden kokemusteni joukossa, jotka toin mukanani uuteen haastattelutilanteeseen. Samoin oletan Kristiinan olleen edellisen haastattelun ja välissä olleen harjoitusperiodin tuomien kokemusten rikastama.

3.3.3 Vuorovaikutus tiedon ilmenemistä motivoivana tekijänä

Stern kirjoittaa intersubjektiivisuudesta perustavana ja ensisijaisena motivaatiosysteeminä. Ihmisellä on halu tulla nähdyksi ja kokea jakamisen tunnetta. Hän myös toteaa, että mieli on intersubjektiivisesti avoin ja että meillä on synnynnäinen ja perustavanlaatuinen käsitys siitä, että toiset ovat samalla tavoin kehollistuneita olentoja kuin itsekkin olemme. Stern näkee intersubjektiivisesti jaetut kohtaamiset myös keskeisinä edellytyksinä itseyden tunteen syntymisen, säilymisen ja vahvistumisen kannalta.⁷ (Stern 2004, 107–108.)

Kristiinan implisiittisen kokemuksellisen tiedon intersubjektiiviseen tilaan nousemisen kannalta oli merkityksellistä, etten muuttanut tai palauttanut Kristiinan puhetta omin sanoin. Kun viittasin Kristiinan puheeseen, tein sen niin paljon kuin mahdollista käyttämällä hänen omia ilmaisujaan. Haastateltavan puheen tulkitseminen tai yleistäminen – toisen kielelle kääntäminen – ajaa hänet loitolle hänen omasta aistimuksestaan. Haastateltavan *kinesteettinen eläytyminen*⁸ tapahtuu silloin uuteen, vieraaseen kielikuvaan ja tämä tuottaa vieraantumisen kokemuksen. Implisiittisen tiedon esiin nostamisen kannalta kokemuksen rikastaminen on keskeisempää kuin sen selittäminen tai sen merkityksen sanallinen ymmärtäminen. Tämä johtuu kokemuksen ja sen narraation välisestä ajallisesta epäsuhdasta: selitys on abstrahoitu kokemuksesta ja sillä on erilainen ajallinen dynamiikka kuin itse kokemuksella. (Stern 2004, 221–222.) Kristiinan oman kielikuvan toistaminen tuntui syventävän hänen aistikokemuksiaan ja tekevän siitä entistä elävämmän. Tämä voimisti haastattelutilanteen intensiteettiä ja laajensi intersubjektiivista tilaa, mistä taas seurasi, että aistikokemuksen kuvan oli mahdollista tarkentua entisestään. Intersubjektiivisuuden kokemus näytti syventävän Kristiinan oman, subjektiivisen kokemisen tunteen voimakkuutta.

⁷ Stern perustelee intersubjektiivisuuden toimintaa laajasti neuropsykologisesti peilisolujen (*mirror neurons*) toiminnalla: ihmiset ovat synnynnäisesti kyvykkäitä lukemaan toistensa aikomuksia ja tuntemaan toisiansa kohtaan empatiaa (mts. 75–95; ks. myös Solms et al. 2006, 182–183; Soinila et al. 2006, 63).

⁸ Kinesteettisestä eläytymisestä tarkemmin tässä artikkelissa kohdassa 3.3.4.

Kahden henkilön läsnäolo kokemuksen äärellä nostaa jo sellaisenaan tilanteen intensiteettiä. Kokemuksen sanallistamisen motivaatio kasvaa, kun läsnä on henkilö, joka on kokemuksesta kiinnostunut ja jolle sitä on tarkoitus avata siten, että se tulee ymmärrettäväksi. Kun kokemuksesta haluaa antaa toiselle mahdollisimman tarkan kuvan, on tarve etsiä täsmällinen sanallinen ilmaisu. Toisen henkilön läsnäolo voi nostaa elämyksellisen, subjektiivisen tiedon jaettavissa olevalle, intersubjektiiviselle tasolle. Haastateltavan mahdollisuudesta uppoutua syväälle kokemukseensa on ilmiselvää etua esiin nousevan tiedon vivahteikkouden ja tarkkuuden kannalta. Haastattelutilanteessa haastateltava voi loppujen lopuksi vaeltaa vapaasti mielensä maisemissa siksi, ettei hänen tarvitse hajottaa energiaansa tutkimustilanteen struktuurin ylläpitämiseen eikä miettiä, mihin seuraavaksi tarkentaisi huomionsa. Hän voi pysyä yhdessä, ensimmäisen persoonan asemassa koko haastattelun ajan (ks. Varela et al. 1999). Haastattelutilanne luo mahdollisuuden uuden tiedon syntymiselle erityisesti siten, että se irrottaa mielen totutuilta radoilta, monipuolistaa ajattelua ja pistää sen liikkeelle. Haastattelussa on mahdollisuus joutua sellaisten kysymysten äärelle, joita oma mieli ei yksin olisi tuottanut (Shusterman, ks. Ryyänen 2003), mutta jotka saattavat lopulta osoittautua ratkaiseviksi kokemuksen kokonaiskuvan hahmottumisen kannalta. On mahdollista ja saattaa olla myös hyödyllistä nostaa esiin sellaista kokemuksellista tietoa, joka aiemmin on jäänyt sanallistamatta ja tietoisuuden ulkopuolelle (ks. Solms et al. 2006, 91–92; Varela et al. 1999, 5–6). Tällaista tietoa ei kognitiivisissa haastattelututkimuksissa mielestäni riittävästi ole tavoitettu.

3.3.4 Kinesteettinen eläytyminen

Toisen henkilön kokemus ei näkemykseni mukaan ole sellaisenaan tavoitettavissa tai jaettavissa: minun ei ole mahdollista kokea suoraan toisen tunnetta. Mutta minun on mahdollista osallistua toisen henkilön kokemisen tapahtumiseen (ks. Stern 2004, 58), tehdä yhdessä hänen kanssaan *jaettua tunnematkaa* (*shared feeling voyage*, mts. 246). Kokemuksen tarkka kuvaaminen herättää kuulijassa muun muassa kehollisen vasteen *kinesteettisen eläytymisen*⁹ kautta. Ääriesimerkki kinesteettisestä eläytymisestä voisi olla tilanne, jossa näen, kun toinen henkilö astuu terävän esineen päälle: sävähdän, koska tunnen, miltä vastaava kokemus omassa kehossani tuntuisi¹⁰. Kristiina valottaa seuraavassa soittamiseen liittyvää kinesteettistä eläytymistä, tosin eri alaan liittyvällä ajatuksella.

⁹ Kinesteettinen eläytyminen on tanssija Jaana Parviaisen käyttämä termi (Parviainen 2006, 99–113). Aikaisemmissa kirjoituksissaan Parviainen käyttää samasta ilmiöstä termiä kinesteettinen empatia, viitaten Edith Steinin tutkimuksiin (Parviainen 2002). Kinesteettinen eläytyminen kuvaa mielestäni paremmin ilmiötä ajassa liikkuvana tapahtumisena. Kinesteettiseen empatiaan viittaa myös laulun *empaattisen kuuntelemisen* kokemusta tarkastellut Anne Tarvainen (2007, 33).

¹⁰ Neurofysiologisesti tämäkin ilmiö selittyy peilisolujen toiminnan kautta (mts. 75–95; Solms et al. 2006, 182–183; Soinila et al. 2006, 63).

Kristiina: [--] Se on ihan sama kuin jos katselee...tavallaan eri alan vertaus, mutta katselee...joitain urheilijoita ja joku, joka on ihan hirveän lahjakas [--] se vaan näyttää...silloin kun sillä on...huippusuoritus, se on vaan niin helpon näköistä. Että tuntuu, että siihen melkein pystyisi samaistumaan, että kun sitä vain katsoo, niin voisi tehdä just niin. Joka ei ole todellisuutta ollenkaan. Niin vähän sama juttu [--]. (TH 5, 32'48'')¹¹

Kinsteettinen eläytyminen tapahtuu haastattelutilanteessa aistimielikuvasta toiseen: on mahdollista havaita, mitä tuntemuksia visuaalinen aistimielikuva herättää kinesteettisesti kehossa tai esimerkiksi mitä pianon äänen mielen sisäinen kuuleminen kertoo pianistille siitä, miltä vastaavan kaltaisen äänen tuottaminen mahdollisesti sormenpäässä tuntuisi ja – edelleen – miltä tuon äänen tuottaminen mahdollisesti näyttäisi. Kinesteettinen eläytyminen toimii haastattelutilanteissa myös kielestä kehoon Kristiinan kertoessa aistimuksestaan ja kertomuksen herättäessä minussa oman aistimukseni. Ajattelen tämän tapahtuvan siten, että Kristiinan kertomus synnyttää minussa mielikuvia, jotka voivat edelleen representoitua minulle itselleni ominaisina kinesteettisinä kokemuksina. Tämän itsessäni syntyvän aistikokemuksen ehdoilla suunnistan haastattelijana eteenpäin. Haluan ehkä terävöittää kokemusta ja esitän tarkentavan kysymyksen. Toisaalta kokemus saattaa tuntua saturoituvan, mikä taas voi suunnata ajatukset uusille vielä kartoittamattomille alueille. Oleellista on, että kinesteettinen eläytyminen pitää minut läsnä olevana, kokijana jakamassa intersubjektiivista tilaa.

4. Haastattelujen ajalliset ulottuvuudet

4.1 Liikkeessä oleva tämänhetkisyys ja muistamisen haaste

Olen edellä esittänyt, miten elämys, aistikokemus, koetaan uudelleen haastattelutilanteen intersubjektiivisuudessa. Sternin *tämänhetkisyyden* käsitteen (*present moment*) valossa asia tarkentuu edelleen. Stern määrittelee liikkeessä olevaa tämänhetkisyyttä esimerkiksi siten, että se on kokemus siitä, mitä tapahtuu lyhyessä, tietoisessa hetkessä. Näin tietoisuus ja tämänhetkisyys eivät ole sama asia. Tämänhetkisyys on kokemuksen elämistä, erotukseksi sen sanallistamisesta. Tämänhetkisyys on mahdollista sanallistaa jälkeenpäin. Tämänhetkisyyden kokemus on eletty, ruumiillinen ja mielellinen, syvästi henkilökohtainen kokemus. Tämän kokemuksen tavoittamisen mahdollisuus menetetään, jos kokemusta pyritään objektiivisesti arvioimaan ikään kuin astumalla sen ulkopuolelle, yrittämällä liian aikaisin ymmärtää ja sanallistaa sitä. Tämänhetkisyyden kokemus ei ole vain tässä ja nyt, vaan sen olemukseen kuuluu voimakas tunne ajallisesta eteenpäin virtaavuudesta. Tämänhetkisyys on luonteeltaan dynaamista:

¹¹ Viittauksessa TH 5 tarkoittaa 5. tutkimushaastattelua. Sitä seuraava numerointi ilmaisee viitteen ajankohdan haastattelunauhoituksessa minuutteina ja sekunteina.

emergenttiä ja suuntautunutta. Se on kehkeytyvää, avautuvaa ja osittain ennalta arvaamatonta edetessään – eteenpäin kurrottunutta, kokemuksellista, eletävää ajallisuutta. Tämänhetkisyydet liittyvät ajallisesti dynaamisen luonteensa vuoksi *vitaaliaffekteihin*.¹² (Stern 2004, 32–40).¹³

4.2 Tämänhetkisyyden muistamisen kontekstina

Haastattelutilanne on muistamisen konteksti, johon mennyt kokemus laajenee ja jossa se alkaa elää (mts. 218). Mennyt kokemus kontekstualisoituu muistamisen tilanteessa, joten sama mennyt kokemus hahmottuu eri tavoin riippuen tilanteesta, jossa muistaminen tapahtuu. Tämänhetkisyydessä kontekstualisoidulla kokemuksella on referentti. On olemassa jokin eletty hetki, jota sanoin tavoitellaan. Sanallistamisen kokemus on uusi kokemus, eletyn kokemuksen transpositio (mts. 193) tai transformaatio (Kurkela 2005, 14). Ei ole mahdollista tyhjentävästi todeta, mistä tilanteista kootuista muistetuista fragmenteista kerrottu kokemus koostuu (Stern 2004, 21). On lähdeittävä siitä, että kertomuksen kohteena oleva eletty hetki on jossain muodossa joskus ollut. Kun sitä ajatellaan, mielikuvia muodostuu ja niistä kerrotaan. Näin eletty kokemus tuodaan tämänhetkisyyteen.

Kun mennyt aktivoituu ja tulee nykyhetkeen (mts. 202), kaksi aikaa, muistettu menneisyys ja koettu nykyisyys, limittyvät. Tunne siitä, että mennyt on mennyttä ja nykyisyys nykyisyyttä, säilyy kuitenkin koko ajan (mts. 207): tunnettu mennyt asuu erikseen tunnetussa nykyisyydessä siihen limittyneenä (mts. 218).

Muistaminen ei Sternin mukaan ole lähtökohtaisesti narratiivista eikä lineaarista. Mennyt kokemus tavoitetaan muutamien sekuntien kestoisina episodeina (mts. 10), fragmentteina, jotka kootaan yhteen muistoiksi tämänhetkisyyden kontekstissa (mts. 198; ks. Kurkela 2005, 21). Hän mainitsee erikseen narratiiviseen muotoon kiinnitetyt, ikään kuin kertomuksiksi harjoitetut muistot, jotka eivät herää eloon tämänhetkisyydessä (Stern 2004, 199). Traumaattiset kokemukset ovat tyypillisesti tällaisia ajasta irrallaan olevia ilmiöitä. Nämä muistetut narratiivit eivät avaa kokemusta eivätkä laajenna implisiittistä intersubjektiiivisesti jaettua tilaa. Myös yleistyksen ja objektiivisen tarkastelun ilmiöitä, joissa kokijan aikaan ja paikkaan sidotusta ensimmäisen persoonan elämyksellisyydestä astutaan ulos tarkkailijan kolmannen persoonan asemaan. Kokemuksen rikastaminen on Sternin mielestä vastakohtaista yleistämiselle: kokemuksen laajeneminen edellyttää tämänhetkisyyden kokemuksellisuudessa pysyttämistä (mts. 208). Keskeistä tämänhetkisyydessä on dynaamisuus: siinä aukenevien mahdollisuuksien tunne (mts. 217). Aistikokemuksiin fokuoiminen ja niistä puhuminen ajassa virtaavana tapahtumisena vaikuttavat soittokokemuksen kuvaan rikastavasti ja intersubjektiiivisesti jaettua tilaa laajentavasti.

¹² Vitaaliaffekteista enemmän tämän artikkelin kappaleessa 5.2.

¹³ Olen koennut tämänhetkisyyden tämän artikkelin kannalta keskeisiä piirteitä. Sternin esitys on huomattavasti laajempi (Stern 2004, 32–40).

4.3 Hypoteettinen aika

Oman ajallisen ulottuvuutensa muodostavat haastattelujen kolmannen teeman, halutun esityksen tarkastelemisen, hypoteettinen, imaginääriseen tulevaisuuteen sijoittuva taso, jota haastatteluissa ilmaistiin konditionaalia käyttämällä. Hypoteettinen tunne todellistui ja tuli tämänhetkisyteen haastattelutilanteissa hyvin nopeasti. Se alkoi elää aistimuksina, joista puhuttiin ikään kuin ne olisivat tapahtumassa kertomisen hetkessä.

Kata: Jos alkaisit kuulla sillä tavalla kevyesti sitä paikkaa [-] mistä puhuit, niin mitä tekisit? Mitä sinussa tapahtuu?

Kristiina: Se...se kehon painopiste muuttuu myös. Se muuttuu siinä, että se ikään kuin [-]...no, jos kädet muuttuu kevyemmiksi, ne muuttuu hirveän paljon tarkemmiksi vielä. [-] (TH 3, 18'45'')

Lehmann (1997, 156) kirjoittaa, että representaatio aktuaalisesta soittamisen tapahtumisesta harjoittelutilanteessa synnyttää representaation halutusta esityksestä (*desired performance*). Kristiinan prosessissa asia näytti olevan kokemuksellisesti kuitenkin toisin päin: mielikuvakonstellaatio halutusta esityksestä heijastui voimakkaasti harjoitteluun ja ohjasi sitä. Kristiinan kokemuksessa tähän vaikutti oleellisesti se, että hän soitti etyidin keskeytyksettä videonauhalle jokaisessa harjoittelutilanteessa. Tämä teki hänet tietoisesti keskeytyksettömän soittamisen edellyttämästä kehollis-mielellisestä vireestä, joka poikkesi fragmentaarisen harjoittelun synnyttämästä tilasta. Toisaalta näen, että myös halutun esityksen tarkasteleminen, ensiksi mielikuvina ja niiden synnyttäminä aistikokemuksina sekä lopulta kokemusten muotoileminen sanallisesti, voimistivat kokemusta halutusta esittämisen tavasta ja tekivät siitä ikään kuin tämänhetkisyudessa elävää todellisuutta. Kerran muotoiltuna tämä sanallistettu, koettu hypoteettinen mielikuva alkoi vetää puoleensa, ja sitä kohti pyrkimisestä tuli oleellinen harjoittelua sävyttävä elementti.

4.4. Tie tämänhetkisyteen: tarkentavat kysymykset

Menneen kokemuksen tuominen tämänhetkisyteen oli ratkaisevaa haastattelujen onnistumisen kannalta. Yleistetty kokemus, kertomus siitä, mitä soittaessa pitäisi tehdä tai mitä Kristiina katsoi yleensä tekevänsä, ei tässä mielessä voinut olla lähtökohta – ei myöskään yleisluontoinen katsaus siihen, mitä suurin osa soittajista yleensä tekee. Kun lähdetään tutkimaan aistikokemusta, ei ole muuta tietä kuin ainutkertaisen, singulaarin kokemuksen tutkiminen siten, että sitä tarkastellaan jossain aivan tietyssä tilanteessa ja tarkastelun kohde, kokemus, on tiettyyn tilanteeseen paikallistettu. Vaikka Kristiina ei siis pelkästään olisi puhunut juuri yhdestä tietyistä, tarkastelun kohteena olevasta soittamisen kerrasta, vaan soittamisen muistoon olisi saattanut sisältyä fragmentteja muista soittotapahtumista, oli perusteltua fokusoitua haastattelussa tiettyyn soittotapahtumaan. Se ikään kuin naulittiin kohteeksi, jonka puitteissa kokemus konkretisoitui ja ajallistui sekä voitiin uudelleen elää haastatteluhetken tämänhetkisyudessa.

Tarkentavat kysymykset olivat tarpeen siksi, että yleiseltä tasolta päästiin näin kertomaan siitä, mitä oikeasti tässä ja nyt elettiin uudelleen. Ajattomuudesta kytkeydyttiin ajallisuuteen. Aistimiseen keskittyminen voimistaa ajallisuudessa pysymistä: aistiminen tapahtuu aina tietylle henkilölle jossakin hetkessä ja paikassa. Mennyt tulee nykyhetkeen, kun sitä tarkastellaan kokemuksena, läheltä ja koko aistivoimalla. Aistimuksesta puhuminen aktivoi aistimuksen puhujan kehossa: aistiminen laajenee menneisyyteen (Solms et al. 2006, 160–167) ja toisaalta samanaikaisesti mennyt aistikokemus kurottautuu nykyisyyteen (Stern 2004, 218).

Tarkensin kysymyksiäni niin kauan, että Kristiina alkoi puhua tekemisestään tässä ja nyt: preesensissä, kokemisen tasolla eli sellaisena, mitä hän juuri nyt koki aistivansa ja tekevänsä. Tarkka kuvaus syntyi siitä, että haastatteluissa tarkennettiin kysymyksiä niin pitkälle, että kokemus alkoi elää Kristiinan kehossa. Tämän tunnistin siitä, että kokemisesta puhuttiin liikkeellisenä: soittaminen tuntui tapahtuvan Kristiinalle nyt ja se tuntui hänestä tietynlaiselta. Kristiinan puhe myös herätti minussa kinesteettisen vasteen. Tarkentavat kysymykset olivat kuitenkin avoimia. Tämänhetkisyydessä hahmottui kolme rinnakkaista kokemisen linjaa: Kristiinan oma aistikokemuksen sanallistamisen kokemus, itse kertomisen synnyttämä kokemus Kristiinassa ja kuulijassa, minussa, syntynyt kokemus (ks. myös Stern 2004, 193). Kokemuksen eksplisiittiseksi saattamisen vaiheet voi nähdä siten, että uutta implisiittistä tietoa nousee intersubjektivisesti jaettuun tilaan, jossa se voi edelleen tulla tietoisemmaksi, hahmottua symbolisesti: ensin mielikuvina ja lopulta ehkä saada sanallisen muodon.

Myös sillä, että saatoimme Kristiinan kanssa jakaa yhteisen ”pianistisen puheen”, oli merkitystä intersubjektiviisen tilan muotoutumisen ja jäsentymisen kannalta: aistikokemuksiin oli mahdollista syventyä tarvitsematta selittää pianistisen työskentelyn kannalta triviaaleja seikkoja. Myös kysymysten tarkentaminen edellytti minulta omakohtaista ammatillista ymmärrystä pianonsoitosta. Tämä vaikutti osaltaan siihen että sellaisia *kohtaamisen hetkiä* (*moments of meeting*)¹⁴ oli mahdollista syntyä, joissa vuorovaikutus tuntui kouriintuntuvasti tiivistyvän (ks. Stern 2004, 168–176). Nämä olivat implisiittisen kokemustiedon sanallistumisen paikkoja: Kristiina esimerkiksi huomasi, ettei teknisesti enää soittanutkaan niin kuin yleensä ajatteli soittavansa.

Kata: Sä näytit sillä tavalla äsken, [--] että sä menit ikään kuin kämmen edellä. Onko se niin?

Kristiina: [--] Että siis tämä suunta on eri. Itse asiassa joo, enemmän työntämällä. Tuo on ero siihen, mitä mä olen kuvitellut opettavani. (TH 1, 21'58'')

Käsitys omasta soitosta tarkentui. Tällaista havaitsemista tapahtui Kristiinan kohdalla esimerkiksi suhteessa käsien asentoihin ja liikkeisiin.

¹⁴ Suomenkoski Rasinkankaan (2007).

5. Aistahaastattelujen avulla tuotettu tieto

Soittamiseen liittyvän aistimisen yksityiskohtainen tarkasteleminen toistuvasti, haastatteluprosessina, kiteytti Kristiinan kokemuksen kielellistä hahmoa. Oli mahdollista nähdä se, millaisena soittaminen näyttäytyi eri aistien välityksellä, millä tavalla Kristiina aistejaan käytti, miten sävellyksen rakenteelliset ja musiikilliset ulottuvuudet hahmottuivat aistien kautta ja miten käsitteellinen ajattelu kiteytyi aistikokemisen kentästä. Aistinen lähtökohta ei jättänyt ulkopuolelle kokemuksen abstraktia puolta: Kristiinan puheessa oli läsnä myös rikas, vivahteikas käsitteellinen ulottuvuus. Soittamiseen liittyvät ajatukset ja asenteet sekä musiikin tekemiseen liittyvät musiikkianalyttisen hahmottamisen prosessit näkyivät kirkkaasti.

Kristiina: [--] se...pianissimoväli, niin siinä pystyy menemään hirveän paljon pitemmälle soinnillisesti vielä. Että se on kelluva ja hiljainen, ja...toisaalta...[--] mun mielestäni, se saa olla semmoinen virtaava. Ja sitten toisaalta kun se lähtee siitä... nousemaan, niin miten sen...pystyy tekemään [--] mä haluaisin, että se on todella vaikuttava se paluu takasin teemaan, [--] että ne erilaiset välidominantit ja sitten se paluu, se urkupiste ais:n kautta palaaminen sinne loppuun ja...ja sitten se vitosen seiska. Että [--] se viimeinen kierros on tarpeeksi...ekstaattinen jollain tavalla. (TH 8/2, 00'18'')¹⁵

Aistisuus ei sulje pois rakenteellista ymmärtämistä. Senkin on mahdollista tapahtua siten, että rakenteet ovat mielletävissä elämyksellisesti rakentumisen prosessina ja muistettavissa episodisesti. (Farthing 1992, 35–36; Solms et al. 2006, 97, 160–167; Soinila et al. 2006, 127–128).

5.1 Aistimisen tavoista

Aistimusten tarkasteleminen tapahtui haastatteluissa monella tavalla. Kristiina esimerkiksi kertoi, miltä ajatteli soittonsa näyttävän ulkopuolisen katsojan silmin.

Kata: Jos sä katselet itseäsi soittamassa siellä, niin mistä suunnasta olisi helppo katsoa?

Kristiina: Mun on helppo nähdä se tietysti sivulta, mutta mun on myös helppo jotenkin nähdä miltä se tuntuu. Tavallaan se tila...[--]. (TH 1, 40'53'')

Tämä sisälsi usein hyvinkin yksityiskohtaista kuvausta kehon asennosta sekä käsivarsien, käsien ja sormien liikkeistä.

Kata: Millaisessa asennossa sormet on suhteessa koskettimiin?

Kristiina: No tuossa...[--] mun kädelläni, se on semmoinen perusrento, jossa sormet on näin (suorina). [--] Että jos mä olen artikuloitu näin (kaareva sormi, sormen kärki koskettimella), niin silloinhan on heti jo tiukka tämä...sekä kämmen, että tämä osuus (kämmenselkä). (TH 4, 20'15'')

¹⁵ Merkintä 8/2 viittaa 8. tutkimushaastattelun 2. nauhaan.

Katsomiskulma vaihtui useimmiten silloin, kun hän alkoi kertoa käsistään. Tämä johti puheen monesti suoraan siihen, miltä kuvatuunlainen tekeminen käsissä tuntui.

Kata: Jos [--] sä kuuntelet sillä tavalla kuin äsken kuvasit, jos se zoomattaisiin lähelle sun käsiä, niin kerro siitä, miltä ne kädet näyttää?

Kristiina: Hirveän kevyet...niiden on siis helppo liikkua silloin. [--] Siinä on just se, että silloin painovoima ei tunnu ollenkaan. (TH 4, 20'00'')

Tuntemukset olivat esimerkiksi eksteroseptisiä, kehon kosketuksesta ulkomailmaan, interoseptisiä, kehon sisäisiä tuntemuksia ja proprioseptisiä, kehon asentoon ja liikkeisiin liittyviä (Dorland's 1988, 1506). Useimmiten esimerkiksi sormien ja klaviatuurin kohtaaminen ei tuntunut, vaan sormi tuntui sulautuvan klaviatuuriin. Joskus taas klaviatuuri saattoi tuntua joustavan käsien alla.

Kata: [--] [M]iten sä hahmotat sun kämmenen koon ja kämmenen ja koskettimiston suhteen? Tunnetko sä ne koskettimet nyt?

Kristiina: No se on semmoinen joustava, se että silloin...se koskettimisto ei tunnu erilliseltä, eikä se edes tunnu kauheasti [--]...kämmen on...itse asiassa hirveän joustava, mutta [--] käsivarren pitää olla ilmava. Se on se...outo yhdistelmä sitä keveyttä ja ilmavuutta, ja toisaalta sitä...kämmenen raskautta, millä saa semmoisen leveän saundin aikaiseksi. (TH 4, 9'07'')

Keho sisäkautta aistittuna hahmottui mittasuhteiltaan toisenlaisena kuin ulkoapäin katsottuna. Samoin käsien liikeradat olivat sisäisinä tuntemuksina usein huomattavasti laajemmat kuin miltä ne ulkoapäin katsottuna olisivat näyttäneet.

Kristiina: Mä...siis itse asiassa ajattelen pitem...mä aina yllätyn, kuinka [--] pieneltä se (käsi) näyttää koskettimilla, mutta...se mielikuva (sormista) on usein varmaan pitempi. Sitten [--] tavallaan se (käsi) uppoaisi sinne koskettimiin enemmän kuin on oikeastaan edes mahdollista. (TH 3, 24'55'')

Kuuleminen tuntui paikantuvan kehoon laajemmin kuin pelkästään korviin tai päälle.

Kata: Kun sä kerroit, et sä aloit kuunnella saundin tilaa...?

Kristiina: Niin. Se muuttuu se kuuleminen ikään kuin...hm...[--] jos nopeasti ajattelen, niin sanoisin, että mä rupean kuuntelemaan selällä enemmän. Koko keholla. [--] [S]ä rupeat joka solulla olemaan siinä läsnä. [--] [E]ttä se täytyy...olla sen kokonaisuuden palveluksessa silloin. (TH 3, 14'27'')

Joskus sointi tuntui iholla, usein myös kehon sisällä.

Halutun esityksen representaatioissa Kristiina tunsikin ympäristön hänet joka puolelta. Se aukesi laajalle ja oli tunnettavissa erityisesti selän alueella. Halutussa soitossa se, miten Kristiina silmillään havainnoi esimerkiksi klaviatuuria, oli hänen mukaansa ikään kuin "laajakulma": katse ei keskittynyt mihinkään tarkasti, vaan suuntautui laajalle alueelle sumeasti, fokuoimattomasti^{16,17}.

¹⁶ Kutsun fokuoimatonta aistimisen tapaa laajaksi aistimiseksi. Timo Klemola käyttää käsitettä perifeerinen aistiminen. Elämyksellisesti laajat aistimisen tavat eivät kuitenkaan tunnu mielestäni mitenkään loitolla olevilta, perifeerisiltä.

Kristiina: [--] jos sä pysähdytät tämän (katseen)...niin se tavallaan pysäyttää sen liikkeen. [--] [M]ä luulen, että katson semmoisella isolla haarukalla. Että [--] mun täytyy pinnistellä, jos ajattelen, että katson yhtä kosketinta...

Kata: Jos katsot isolla haarukalla, näetkö koko klaviatuurin?

Kristiina: Joo. Suurin piirtein. Siis että, joo. Se on vähän niin kuin laajakulma. (TH 4, 18'04'')

Katseen, samoin kuin kuulon, tarkentaminen aiheutti kehon liikkeen jäähmetymisen tai pysähtymisen tunteen, mikä häytti Kristiinan mielestä soittoa ja sen suuntautumista eteenpäin. Aistien tarkentaminen tuntui tuovan Kristiinan liiaksi nykyhetkeen ja estävän sekä musiikillisen että liikkeellisen virtaavuuden kokemuksen.

Kristiina: Tietysti on semmoisia pointteja,... jotka katsoo, mutta [--] se katse ei pysähdy ja varmista, että sä osut siihen, vaan [--] että sä katsot ja luotat ja annat sen mennä. Ja se on sama kuin kuulemisessa, että jos sä rupeat varmistelemaan, niin sä tulet liikaa tähän hetkeen [--] että pitää olla se intentio koko ajan menossa jonnekin. Eikä semmoinen kriittinen kuuntelu, mitä harrastaa harjoittellessa. Ei sitä, vaan [--]... sen vaan soittaa. (TH 4, 15'11'')

Näihin laajan aistimisen kokemuksiin tuntui liittyvän kehon syvätunnon (Rechartd 1994, 230; Solms et al. 2006, 75) voimistuminen sekä sulautumisen elämyksiä. Vire hahmottui kokemuksena, jossa laaja aistimisen tapa oli hallitseva. Tähän kokemisen tapaan liittyvä verbaalinen ajattelu, sisäinen puhe, tuntui olevan hiljaista, vähemmän aktiivista ja luonteeltaan huomioivaa.

[--] [O]nhan sitä sisäistä puhetta aina. Mutta se muuttuu hiljaisemmaksi, jollain tavalla niin kuin tarkkailevaisemmaksi silloin, kun on hyvä olo. Se ei ole niin aktiivinen. (TH 4, 45'02'')

5.2. Aistimisen laadusta

Aistimisen tapa tuntui sellaiselta, jota Stern kuvaa *amodaalisuuden* käsitteellä (Stern 1985, 47–52; ks. Syrjä 2007, 194; Välimäki 2005, 185; Välimäki 1998, 379–380;). Amodaalinen aistimus vaikuttaa olevan sitoutumaton mihinkään tiettyyn aistimodaliteettiin. Se on tavoitettavissa tai koettavissa minkä tahansa aistikanavan välityksellä. Aistikokemuksen laatu, ilmenemisen tapa, säilyy samana huomion siirtyessä aistimodaliteetista toiseen: esimerkiksi laaja katsomisen tapa tuntui Kristiinan kehossa laajalla alueella ja avarana tunteena, kun taas tiettyyn pisteeseen fokusoitu näköaistimus representoitui kiinteänä, tiukkana tuntemuksena tietyllä alueella kehossa.

Kristiina:... Jos sen katseen vetää sumeaksi, se tuntuma menee laajemmalle alueelle. [--] [J]os mä katson tiukasti ja keskityn esimerkiksi käsiin, niin [--] se tuntumakin on jotenkin tiiviimpi. Mutta sitten kun mä löysään sen katseen, niin se tuntuma leviää enemmän koko kehoon. (TH 3, 4'08'')

¹⁷ Farthing (1992, 15) esittää kiinnostavan näkemyksen, jonka mukaan perifeerinen tietoisuus (*peripheral awareness*) sijaitsee tietoisien ja ei-tietoisien mielen rajalla.

Kokemisen tyylejä Stern nimittää *vitaaliaffekteiksi*, kokemuksen ajallisten muotojen subjektiivisiksi tuntemuksiksi (Stern 2004, 62–70). Kristiina puhui musiikillisista kokemuksista käyttäen liikkeellisiä ilmaisuja:

Kristiina: [--] [T]äytyy vaan mennä siihen mukaan ja antaa sen tapahtua niin kuin se on. [--]...[S]e semmoinen värinä...mikä sille kappaleelle on ominaista, tulee itse asiassa siitä tietystä keveydestä siinä soittamisessa. [--] Ja sitten...että se fraseeraus on [--] tavallaan ihan improvisatorinen, että [--] se vaan etenee. [--]...Että se ei olisi aina samanlainen, mutta kuitenkin se olisi aina tunnistettava, itseksensä. Samoin kuin se... toinen jakso, se saisi [--] lähteä semmoisena unenomaisena, mutta olla siis [--] vapaa kulkemaan. Että se pääsisi vaan ensin kulkemaan. Ja sitten...kun se rytmi rupeaa tulemaan läpi, niin se rupeaa reagoimaan, sitten se räjähtää takaisin se teema. Ja sitten...[--] kun teema tulee viimeisen kerran...ennen kuin se lähtee codaan, että se [--] pitäisi sisällään semmoista nostetta, mutta ei mitään [--]...että se saavuttaisi huippunsa. [--]...se vaan...ruokkii itseänsä ja kulkee, ja sitten jossain vaiheessa se nousee ja nousee ja nousee...[--] (TH 6, 00'20'')

Kysymys oli mukaan menemisestä, etenemisestä, lähtemisestä, kulkemisesta, läpi tulemisesta, räjähtämisestä ja nousemisesta. Kaikki nämä ovat vitaaliaffekteja, liikkeellisiä, jatkuvuuteen, muutokseen, toimimiseen tai tason vaihtumiseen liittyviä ilmauksia. Musiikin kuvaaminen sanoin on usein latteata eivätkä sanat helposti kykene tavoittamaan musiikin luonteeltaan sanoiksi taipumaton olemusta (ks. Barthes 1982, 236–237). Siirryttäessä puhumaan musiikista kokemuksena tai soivasta musiikista tapahtumisena voidaan vitaaliaffektien ansiosta tehdä diskurssin tai paradigman vaihdos. Musiikin olemus voi jäädä rauhaan. Silti musiikillisen kokemuksen liikkeellistä ja elämyksellistä laatua tutkimalla on mahdollista lähestyä sitä jotakin, joka on musiikin olemassa olossa oleellista ja jonka takia musiikki kykenee ihmistä liikuttamaan.

6. Lopuksi

Soittajan kehontieto ohitetaan usein ja se nähdään monesti lähinnä välineenä halutunlaisen kuulokuvan tuottamisessa. Se myös joskus mielletään esteeksi musiikillisen ideaalin hahmottamiselle: tulkinnallisen käsityksen nähdään muodostuvan puhtaammin, mikäli instrumenttiin ei kosketa. Silloin kehollisen suorituksen puutteet eivät pääse vaikuttamaan soivaan ideaaliin (Leimer-Gieseking 1959, 12–13; Chaffin et al. 2002, 54). Halusin kuitenkin tuoda kehontiedon tutkimuksessani keskiöön ja katsoa, mitä pianistin soittamisesta ilmeni moniaistisesta näkökulmasta katsottuna. Halusin saada mahdollisimman rikasta ja monipuolista kuvaa pianistin tavasta hahmottaa soittamisen tilannetta aistikokemisen tasolla.

Vastauksena Ericssonin ja Lehmannin soittamiseen liittyvissä mentaali-representaatioiden tutkimuksissa auki jääneisiin kysymyksiin totean, että aistihaastattelu antaa tietoa soittotilanteeseen liittyvästä *kehollisesta kyvykkyydestä*: soittajan aistimisen tavoista, tunteista, ajatuksista ja asenteista. Aistihaastattelu näyttäisi myös toimivan välineenä, jonka avulla soittaja voi tulla niistä tietoisek-

si sekä käyttää ja kehittää niitä edelleen harjoittellessaan. Aistihaastattelua voi myös käyttää opetuksessa oppilaan oppimisen tavan paljastamisessa, kartoittamisessa ja kehittämisessä.

Mentaaliharjoittelun on tutkimuksissa nähty olevan tehokasta vasta eksperttien tekemänä (Immonen 2007, 25) tai vasta sitten, kun harjoitettava sävellys osataan teknisesti soittaa jo hyvin (Lehmann et al. 2007, 79; Gabrielsson, ks. Williamon 2004, 225). Näissä näkemyksissä ei ole huomioitu mentaaliharjoittelua vuorovaikutuksessa ja oppimisprosessin eri vaiheissa. Mentaaliharjoittelu voi olla tehokasta aistihaastattelua käyttämällä myös lasten ja nuorten kanssa. Haastattelu toimii silloin pikemmin kokemuksellisena kuin kognitiivisena mentaaliharjoitteluna. Aistihaastattelu paljastaa soittajalle hänen omaa implisiittistä kehontietoaan, joka ei välttämättä ole vielä saanut sanallista, käsitteellistä muotoa. Se saattaa tuoda esiin myös piilossa olleita asenteita ja ajattelutapoja, jotka saattavat esimerkiksi haitata oppimista. Se voi muuttaa soittajan käsitystä omasta soittamisestaan paljastamalla esimerkiksi sellaisia vähitellen tapahtuneita muutoksia instrumentin käsittelyssä, joista soittaja ei ole tullut tietoiseksi, mutta jotka saattavat vaikuttaa ratkaisevasti soivaan lopputulokseen ja joita kannattaa kehittää edelleen.

Harjoittelumotivaation kannalta on merkittävää, että aistihaastattelua soveltamalla nuorikin opiskelija voidaan tehdä tietoiseksi omista sisäisistä tavoitteistaan: siitä, miten hän juuri tämän teoksen haluaa soittaa. Kokemukseni mukaan ole lainkaan harvinaista, että lapsilla ja nuorilla soittajilla on tarkkoja käsityksiä siitä, kuinka he haluaisivat soittaa ja edelleen siitä, millä tavalla työskentelemällä haluttuun päämäärään olisi mahdollista päästä. Heillä ei vain ole välineitä kaivaa itsenäisesti tuota implisiittistä tietoa esiin ja tuoda sitä *intersubjektiviselle* tasolle, jolloin sitä voitaisiin tarkastella, soveltaa ja kehittää edelleen. Haastattelun avulla, vuorovaikutuksessa, tämä on mahdollista.

Muusikoiden harjoittelun tutkijoista Kacper Miklaszewski (1989, 108) päätyy ajatukseen, että soittajan muistamisen tapa esiintymistilanteessa perustuisi pelkkään motoristen prosessien toistamiseen. Chaffinin tutkimuksessa korostuu taas esitettävän sävellyksen rakenteellisiin kysymyksiin perustuva, tiedolliseen ymmärtämiseen liittyvä muistaminen (Chaffin et al. 2002, 35–36). Proseduraalista, automatisoitunutta toimintaa koskevaa muistia pidetään implisiittisenä ja ei-tietoisena siinä määrin, että automatisoituneiksi harjoitettujen taitojen laadusta ja syntytaivoista ajatellaan olevan vaikeata saada sanallistettavissa olevaa tietoa (Lehmann 1997, 157). Mistä sitten Kristiinan harjoittamisen prosessiin liittyvässä muistamisen tavassa on kysymys? Soittamisen hetkestä oli mahdollista synnyttää mielikuvia, joita oli mahdollista edelleen muotoilla täsmälliseen kielelliseen muotoon. Tämä on mielestäni *episodista*, kokemuksellista muistamista: muistetaan sellaista, joka on tapahtunut itselle ja jossa on ollut kokijana mukana. (Farthing 1992, 35–36; Solms et al. 2006, 97, 160–167; Soinila et al. 2006, 127–128.) Näyttäisi olevan niin, että sellainenkin kokemus tai pitkälle harjaannutettu toiminta, joka ei lähtökohtaisesti ole tietoista siinä mielessä, että se olisi sanallisesti reflektoitua, on mahdollista muistaa elämällä se uudelleen, saattaa mielikuviksi ja lopulta sanalliseen muotoon (Stern 2004, 187; Solms et al. 2006, 161). Soittajan

muistamisen tapa voisi olla ymmärrettävissä kokonaisvaltaisemmin kokemuksellisen, episodisen muistamisen käsitteen avulla.

Soittamisen, esimerkiksi halutun esityksen, edellyttämä kehollinen kyvykyys näyttäisi olevan moniaistinen rakenne. Sitä ei ole mahdollista tavoittaa tutkimustavalla, joka ohittaa sellaisen aistisen, emotionaalisen ja esireflektiivisen kokemuksellisen ulottuvuuden, jossa keho ja mieli ovat yhtä. Soittaja näyttää muistavan uudelleen elämällä, episodisesti. Halutun esityksen rakenne on avoin, mutta mielikuvakonstellaatio on riittävän voimakas, niin että soittaja aistii sen imuna, joka vetää toimintaa eteenpäin. Ajallinen kokemus ei silloin ole tässä ja nyt, kuten kontemplatiivisessa, meditatiivisessa liikunnallisessa harjoituksessa (vrt. Klemola 2004, 81) tai *flow*-kokemuksessa (Czikszentmihályi 1999), vaan voimakkaasti tulevaan suuntautunut tai kurottautunut. Kysymyksessä on vapaa tarkkaavaisuuden tila, jossa viettienergia on vapaasti liikuteltavassa muodossa (Ikonen 2000, ks. Lång 235) ja joka on siten dynaaminen, että siinä kokemuksen uudelleen jäsentyminen on mahdollista. Kokonaisuudesta, jonka vaikutuspiiriin ikään kuin sukelletaan, on olemassa käsitys, mutta varsinainen esitys todellistuu, avautuu ja ilmenee soittamisen tapahtumassa aina jotenkin uudella tavalla.

Ehkä asian voisi kiteyttää siten, että soittajan aistikokemuksen tutkiminen haastattelemalla kertoo siitä, kuinka soittajan esteettinen elämys voi syntyä keuhollis-mielellisenä kokemisen prosessina¹⁸.

Lähteet

- Tanya Lisboa 2006. Kommentti *Teaching, Learning and Performing Music* -konferenssissa Manchesterissa (UK) Roger Chaffinin kanssa pidetyssä esitelmässä 2.7.2006.
 Tutkimushaastattelu 1, 14.1.2006
 Tutkimushaastattelu 2, 22.2.2006
 Tutkimushaastattelu 3, 28.2.2006
 Tutkimushaastattelu 4, 10.3.2006.
 Tutkimushaastattelu 5, 17.3.2006
 Tutkimushaastattelu 8, 10.4.2006
 Merihaka, Helsinki. Haastattelija Katarina Nummi-Kuisma, haastateltava Kristiina Junttu.

Kirjallisuus

- Barthes, Roland 1982. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil.
 Chaffin, Roger & Imreh, Gabriela & Crawford, Mary 2002. *Practicing Perfection. Memory and Piano Performance*. Mahwah and London: Lawrence Erlbaum Associates.
 Csíkszentmihályi, Mihály 1999. *Flow. Den vardagliga entusiasmens psykologi*. Falun: AIT.
Dorland's Illustrated Medical Dictionary, 27. laitos 1988. Philadelphia: W. B. Saunders Co.

¹⁸ Tarvainen (2008, 30) esittää, miten enomusikologi Charles Keil on kirjoittanut prosessuaalisesta menetelmästä ja esittänyt ajatuksen musiikin kehoerustaisen estetiikan rakentamisesta.

- Dreyfus, Hubert L. 2005. APA Pacific Division Presidential Address 2005. Overcoming the Myth of the Mental: How Philosophers Can Profit from the Phenomenology of Everyday Expertise. [verkkodokumentti] [http://www.plymouth.edu/philosophy/nnepa/pdfs/APA Address.pdf](http://www.plymouth.edu/philosophy/nnepa/pdfs/APA%20Address.pdf). Viittauspäivä 25.3.2009.
- Ericsson, K. Anders 1997. Deliberate practice and the acquisition of expert performance: An overview. Jørgensen, Harald & Lehmann, Andreas C. (toim.) *Does practice make perfect?*. Oslo: The Norwegian State Academy of Music, 9–51.
- Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Farthing, G. William 1992. *The Psychology of Consciousness*. New Jersey 07458: Prentice Hall.
- Hämäläinen, Raimo P. & Saarinen, Esa 2008. Systems Intelligence – The Way Forward? A Note on Ackoff's 'Why Few Organizations Adopt Systems Thinking' [verkkodokumentti]. *Systems Research and Behavioral Science* 25, 821–825. Julkaistu 27.8. 2008, Wiley InterScience: www.interscience.wiley.com. Sivustolta <http://www.systeemi-aly.tkk.fi/>. Viittauspäivä 20.2.2009.
- Immonen, Outi 2007. *Muusikon mentaaliharjoittelu. Haastattelututkimus konsertoivan ja opettavan pianistin mentaaliharjoittelusta*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Klemola, Timo 2004. *Taidon filosofia – filosofin taito*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino.
- Kristeva, Julia 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Kurkela, Kari 2005. Rajalla tutkiminen. Kokemuksen ymmärtämisen mahdollisuuksista. Teoksessa *Rajoilla. Puheenvuoroja rajoista ja rajojen tutkimisesta*. Rantala, Päivi & Tuominen, Marja (toim.) Rovaniemi: Lapland University Press – Lapin yliopistopaino, 12–45.
- Lehmann, Andreas C. 1997. Acquired mental representations in music performance: Anecdotal and preliminary empirical evidence. Teoksessa *Does practice make perfect?* Toim. Jørgensen, Harald & Lehmann, Andreas C.. Oslo: The Norwegian State Academy of Music, 141–163.
- Lehmann, Andreas C. & Sloboda, John A. & Woody, Robert H. 2007. *Psychology for Musicians. Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: University Press.
- Leimer, Karl 1959 [1931]. *Modernes Klavierspiel nach Leimer–Gieseking*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Lång, Markus 2004. *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen*. Helsinki: Yliopistopaino
- Miklaszewski, Kacper 1989. A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance. *Psychology of Music* 17, 95–109.
- Ogden, Thomas H. 2005. *This Art of Psychoanalysis. Dreaming Undreamt Dreams and Interrupted Cries*. London: Routledge.
- Parviainen, Jaana 2002. Kinesteettinen empatia. Haaparanta, Leila & Oesch, Erna (toim.) *Kokemus*. Acta Philosophica Tamperensia vol. 1. Tampere: Tampereen Yliopistopaino, 325–347.
- 2006. *Meduusan liike, Mobiiliajan tiedonmuodostuksen filosofiaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rasinkangas, Anu 2007. Tämänhetkisytydet (present moments) Daniel Sternin näkökulmana psykoterapiaprosessissa. *Psykoterapia* 26 (3), 159–175.
- Rechardt, Eero 1994. Symbolinen prosessi ja minuus. Ikonen, Pentti & Rechardt, Eero (toim.) *Thanatos ja muita tutkielmia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Ryynänen, Max 2003. Richard Shustermanin haastattelu. *Synteesi* 4/2003.
- Soinila, Seppo & Kaste, Markku & Somer, Hannu (toim). 2006 [2001]. *Neurologia*. 2., tarkistettu laitos. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Solms, Mark & Turnbull, Oliver 2006. *The Brain and the Inner World. An Introduction to the Neuroscience of Subjective Experience*. London, New York: Karnac.

- Stern, Daniel N. 1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.
- 2004. *The Present Moment in Psychotherapy and Everyday Life*. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Syrjä, Tiina 2007. *Vieras kieli suussa. Vieraalla kielellä näyttelemisen ulottuvuuksia näyttelijäopiskelijan äänessä, puheessa ja kehossa*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino.
- Tarvainen, Anne 2008. Elämyksestä analyysiin – Laulajan ilmaisen kuuntelemisen keholisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia. *Musiikki* 38(1): 18–47.
- Varela, Francisco & Shear, Jonathan 1999. First-person Methodologies: What, Why, How? F. J. Varela & J. Shear (Eds.) *The view from within*. Thorverton, England: Imprint Academics, (1–14). [Verkkoliite] <http://www.imprint.co.uk/view/JCSCHAP.htm>. Viittauspäivä 19.2.2009.
- Välämäki, Susanna 1998. Musiikin ei-kielellinen merkity maailma. *Musiikki* 28(4): 371–393.
- 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytical Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Approaches to Musical Semiotics 9. Imatra: International Semiotics Institute at Imatra.
- Williamson, Aaron 2004. *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford. University Press.

Katarina Nummi-Kuisma <knummiku@siba.fi> on pianonsoiton opettaja ja kouluttaja. Hän toimii aktiivisesti myös muusikoiden mentaalivalmennuksen parissa. Tällä hetkellä hän on assistenttina Sibelius-Akatemian DocMus-yksikössä ja valmistelee väitöskirjaa aiheenaan *Pianistin vire. Psykoanalyttinen näkökulma virtuoosiydin harjoittamiseen ja esittämiseen*.

Sensory Interviews – Mapping Out a Pianist’s Sensory Experiences in Playing Situations

This article describes an interview process, the focus of which was a professional pianist’s, Kristiina Junttu’s, practicing process of a virtuoso etude. The process is seen from a *multisensory* point of view. *Co-creativity* between the parties in the interview situations was pursued through *moving along* in an open, quasi improvisatory manner. *Kinaesthetic empathy* was a crucial factor in creating and reinforcing the *intersubjective field*, in which the pianist’s detailed account of her playing could be enriched and crystallized.

The article elaborates the interview method and the bringing of implicit sensory knowledge to the intersubjective field, first as mental images and then in verbal reflections of these images. Daniel N. Stern’s notion of intersubjectivity as a *primary motivational* and an essentially *dynamic system* is applied in the survey of the interviews. Remembering is seen to happen by consciousness extending to the past, thus bringing the lived experiences to the *present moment*, where they can be relived. The past experiences are recontextualized in terms of every interview situation, creating a transformation of the experience: the feeling of the experience in the present moment.

Muusikkouden jälkiä aivoissa

Miia Seppänen & Mari Tervaniemi

Abstrakti

Muusikoiden aivot ovat vuosia kestäneen, päivittäisen ja intensiivisen musisoinnin seurauksena optimoituneet äänen ja soittamiseen liittyvän tiedon käsitteilyyn ja tuottamiseen. Musiikkia kuunnellessa aivot prosessoivat intensiivisesti ääntä sekä ääneen ja soittamiseen liittyviä mielikuvia. Soittaessa laajat hermoverkostot aktivoituvat ja mahdollistavat näin käsien ja jalkojen liikkeiden, äänipalautteen ja tuntoaistin koordinaation. Aivotutkimuksissa on voitu selvittää, miten musikoiden aivojen toiminta eroaa ei-muusikoista näiden toimintojen osalta sekä millaisia aivorakenteiden muutoksia vuosia kestänyt soittaminen on aiheuttanut. Tässä katsauksessa esitellään viimeaikaisia tutkimuksia, joissa on vertailtu musikoiden ja ei-musikoiden aivojen toiminnallisia ja rakenteellisia eroja. Pääpaino on kuuloaistissa tehdyissä tutkimuksissa, mutta myös tunto- ja liikeaistin sekä aistien välisten tutkimusten tuloksia esitellään lyhyesti.

1. Johdanto

Muusikkouden aivoperustan tutkiminen on ollut vilkasta vasta 20 vuoden ajan. Lyhyestä historiastaan huolimatta aivotutkimus on osoittautunut arvokkaaksi tietolähteeksi musiikkitutkimuksen lisäksi myös asiantuntijuuden kehittymisen ja aivojen muovautuvuuden tutkimuskentissä (Münste ym. 2002). Aivotutkimusmenetelmien avulla voidaan seurata sekunnin murto-osien tarkkuudella soittamiseen ja äänen havaitsemiseen liittyviä prosessointivaiheita sekä määrittää näiden vaatimien hermostollisten aktivaatioverkostojen sijainnit eri aivorakenteissa. Aivotutkimusten kautta saatu tieto on useimmiten ryhmäkohtaista mutta se tarjoaa myös mahdollisuuden yksilöllisten erojen tutkimiseen. Kun tutkitaan kuulijoiden toimintaa käyttäen ns. behavioraalisia menetelmiä, ts. kuuntelukoikeita ja musikaalisuustestejä, voidaan tarkastella vain vastausten reaktioaikaa ja vastaustarkkuutta. Näihin muuttujiin voivat vaikuttaa tutkittavaan ominaisuuteen (esim. äänten erotteluun) liittymättömät yksilölliset ominaisuudet, kuten motivaatiotason, tarkkaavaisuuden ja keskittymiskyvyn vaihtelut. Aivotutkimusten etu on se, että useissa tutkimusasetelmissä havainto- ja ajatteluprosesseja voidaan tutkia huolimatta näiden vaihteluista.

Yleistäen voidaan todeta, että ammattimusikoiden aivojen toiminta sekä rakenteet eroavat monella tavalla ei-musikoiden aivoista. Eroja on luotetta-

vimmin löydetty erityisesti niiltä aivoalueilta, joilla käsitellään muusikolle tärkeitä toimintoja, kuten sensomotorisia taitoja ja kuulohavaintoa. Sensomotorisilla taidoilla tarkoitetaan soittamisen aikana tapahtuvaa hienomotorisen toiminnan, tuntoaistin ja äänen havaitsemisen keskinäistä yhteistyötä, jonka välityksellä muusikko kykenee säätelemään seuraavien äänten esittämistä. Eroavuuksia on yleensä selitetty läpi elämän kestäväällä intensiivisellä harjoittelulla. Tätä ajatusta tukevat löydökset, joiden mukaan harjoittelun kesto ja määrä korreloivat kuulotietoa käsittelevien aivoalueiden toiminnallisiin ja rakenteellisiin muutoksiin. Vielä ei kuitenkaan varmasti tiedetä, minkä verran aivovasteiden ja -rakenteiden muovautumiseen muusikoilla vaikuttavat taustatekijät, kuten musikaalisuus ja geneettiset tekijät.

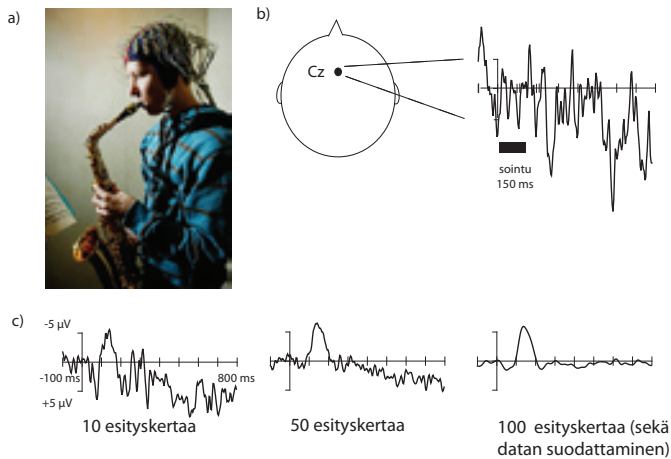
2. Äänten havaitsemiseen liittyvät aivotapahtumat

Muusikkojen aivotutkimusten alkutaipaleella pyrittiin selvittämään, onko kuuloaivokuoren toiminta mahdollisesti tehostuneempaa aikuisilla muusikoilla kuin ilman musiikillista koulutusta tai harrastuneisuutta olevilla verrokkikoehenkilöillä. Aivojen sähköistä äänten käsittelyyn liittyvää toimintaa rekisteröitiin aivojen sähkömagneettista toimintaa kartoittavalla magnetoenkefalografia- eli MEG-metodilla samalla kun koehenkilöille esitettiin yksittäisiä ääniä useita kymmeniä, jopa satoja kertoja (kts. kuva 1). Näin pystyttiin eristämään kiinnostuksen kohteena oleva, ääniin liittyvä aivotoiminta muusta aivojen yleisestä aktiiviteetista.

2.1 Äänten perusprosessointi

Kymmenen viime vuoden aikana on osoitettu lähinnä klassisen musiikin ammatillaisia tutkimalla, että kuuloaivokuori reagoi heidän kuunteleмиnsa ääniin voimakkaammin kuin ei-muusikkojen kuuloaivokuori. Tämä osoitettiin ensin syntetisoitujen pianoäänten suhteen (Pantev ym. 1998), mutta tuoreimpien tulosten mukaan myös yhdestä taajuuskomponentista koostuvat siniäänät aktivoivat muusikkojen kuuloaivokuorta voimakkaammin kuin ei-muusikkojen kuuloaivokuorta (Baumann ym. 2008). Hermostollisella tasolla tuloksen on tulkittu osoittavan, että muusikoilla sekä musiikilliset että myös yksinkertaiset, ”keinotekoiset” äänet aktivoivat laajempaa kuuloaivokuoren aluetta kuin ei-muusikoilla.

Tulokset herättävät kysymyksen siitä, onko kyseessä aivotoiminnan tehostuminen harjaantumisen vuoksi vai onko kuuloaivokuoren toiminnassa mahdollisesti synnynnäisiä eroja, jotka sitten johtaisivat musiikin harrastamisen pariin. Tutkimuksessa, jossa arvioitiin 5–7-vuotiaiden soittamaan aloittavien lasten taitoja musiikillisissa, motorisissa ja muissa kognitiivisissa tehtävissä, ei löydetty merkittäviä eroja aivojen rakenteiden, aivotoiminnan tai tehtäväsuoriutumisen tasolla niihin lapsiin verrattuna, jotka eivät aloittaneet soittamista (Norton ym. 2005). Käytettävissä olevien tutkimustulosten mukaan kyseessä onkin mitä todennäköisimmin harjaantumisesta aiheutuva aivotoiminnan tehostuminen. Tätä



Elektroenkefalografialla eli EEG:llä rekisteröidään aivojen sähköistä toimintaa pään pinnalta. Menetelmällä voidaan selvittää millisekuntien tarkkuudella esim. miten aivot reagoivat tiettyyn ympäristön ärsykkeeseen. EEG:llä ei voida tarkasti paikantaa, missä aivojen alueella ärsykettä alunperin käsitellään. Kuvassa a) koehenkilöltä mitataan aivosähkökäyrä elektrodimyyssyn avulla.

Jotta aivojen spontaanista aktivaatiosta saataisiin selvä vaste tietylle ärsykkeelle, täytyy henkilölle esittää kymmeniä, jopa satoja ärsykejä. Kuvassa b) on esitetty EEG-signaali yhdelle sointuärsykkeelle päälaelle kiinnitetyltä elektrodilta alkaen 100 ms ennen äänen alkamista. Soinnun kesto on 150 ms. Kuvasta c) huomataan, että mitä useammin sointua esitetään, sitä selkeämmäksi aivovaste muodostuu soinnun prosessointiin liittymättömän spontaanin aivoaktiviteetin vähentyessä. Viimeisessä kuvassa vasteesta on lisäksi suodatettu 1-30 Hz kaistan ulkopuolelle jäävä aktiviteetti pois.

Vasteen eri vaiheet liittyvät äänen eri prosessointivaiheisiin ja ne nimetään sen mukaan ovatko ne positiivisia vai negatiivisia ja missä järjestyksessä tai ajankohdassa äänen esittämisen jälkeen ne syntyvät. Esimerkkikuvassa näkyy suurin negatiivinen heilahdus (N1-vaste) n. 100-200 ms äänen esittämisen jälkeen, joka heijastaa äänen prosessointia aivokuorella. Kuva muokattu artikkelista Tervaniemi & van Zuijen, 1999.

johtopäätöstä puoltaa mm. positiivinen yhteys kuuloaivokuoren aktivoitumisen ja soittamisen aloitusajan välillä: niillä musikoilla, jotka olivat aloittaneet soittamisen ennen yhdeksän vuoden ikää, havaittiin kontrollikoehenkilöitä voimakkaammat aivovasteet (Pantev ym. 1998). Lisäksi on löydetty selkeä kuulo-vasteiden voimistuminen oman instrumentin äänille: viulisteilla viulun äänille ja trumpetin soittajilla trumpetin äänille (Pantev ym. 2001). Toisaalta, koska kyseessä on korrelatiivinen (ei kausaalinen) yhteys, vain seurantatutkimukset soittamaan aloittaville lapsille pystyvät vastaamaan tyhjentävästi kysymykseen siitä, millaiset kuuloaivokuoren toiminnot mahdollistavat musiikkouden kehittymisen (ks. Huotilainen & Putkinen, painossa).

2.2 Kuulomuistimallit

Sen lisäksi, mitä edellä todettiin muusikkojen kuuloaivokuoren tehostuneesta äänten käsittelystä, on syytä tarkastella sellaista ääniin liittyvää aivotoimintaa, joka mahdollistaa erilaisten äänten ja äänijatkumoiden erottelun toisistaan. Tällainen sangen yksinkertaiselta kuulostava tehtävä edellyttää primitiivisen muistimekanismin toimintaa: useista äänen piirteistä on muodostettava hermostollinen muistimalli. Jokaista kuultua ääntä verrataan tähän muistimalliin. Mikäli ne eivät eroa toisistaan, muistimalli vahvistuu. Mikäli niissä on pienikin akustinen eroavaisuus, muodostuu aivoissa yhteensopimattomuusreaktio, joka voidaan aivotutkimuksissa havaita ns. MMN-vasteen (engl. *mismatch negativity*) muodostumisena (Kujala ym. 2007). Äänten muistimallit muodostuvat automaattisesti ilman ääniin suunnattua tarkkaavaisuutta. Yksinkertaisesta toimintamallistaan huolimatta ne luovat pohjan esimerkiksi musiikin ja puheen säännönmukaisuuksien hahmottamiselle (Brattico ym. 2006; Shtyrov & Pulvermüller 2007).

Useissa yhteyksissä on osoitettu, että muusikoilla äänimuistimallit ovat tarkempia kuin musiikkia harrastamattomilla koehenkilöillä. Tämäkin tutkimustraditio sai alkunsa 1990-luvun lopulla, kun viulistien ja ei-muusikoiden äänen korkeusmuutosten käsittelyä aivoissa vertailtiin (Koelsch ym. 1999). Kokeen aikana koehenkilöille esitettiin soinnuista koostuvia äänisarjoja: suurin osa soinnuista oli kolmesta siniäänestä muodostettuja G-duurisointuja, mutta osassa sointuja keskimäinen ääni oli hieman epävireinen. MMN-vaste muodostui viulisteilla näihin epävireisiin sointuihin, kun he keskittyivät muuhun kuin äänten kuunteleluun, samoin silloin kun he kuuntelivat äänisarjoja. Ei-muusikoilla MMN-vastetta ei muodostunut kummassakaan osassa koetta. Tästä pääteltiin, että viulisteilla on kuuloaivokuorella äänenkorkeutta koodaavat äänimuistimallit, jotka aktivoituvat heidän tarkkaavaisuutensa suunnasta riippumatta – toisin sanoen sekä lukemisen että äänten kuuntelun aikana. Ei-muusikoille näitä äänimuistimalleja ei kokeen aikana ehtinyt muodostua. Yksinkertaisten siniäänten joukossa esitettiin, äänen korkeudeltaan muita ääniä korkeampiin ääniin sen sijaan muodostui MMN hyvin samankaltaisesti sekä muusikoilla että ei-muusikoilla. Tämän tulkittiin osoittavan, että äänen korkeuden muistimallien muodostuminen on herkistynyt viulisteilla erityisesti musiikillisesti relevanttien äänten (kuten sointujen) suhteen.

Nager ym. (2003) vertailivat musiikillisen taustansa suhteen toisistaan eroavia ammattimuusikoita, kapellimestareita ja pianisteja. Heillä erityisen kiinnostuksen kohteena olivat äänilähteen sijainnin havaitsemisen aivomekanismit. Koehenkilöille esitettiin ääniä eteen ja sivuille sijoitetuista kuudesta kaiuttimesta. Koehenkilöiden tuli osoittaa huomanneensa joko heidän edessään olevasta kaiuttimesta esitetyt äänet tai äärimmäisenä oikealla olevasta kaiuttimesta esitetyt äänet. Tulosten mukaan kapellimestareilla oli pianisteja tarkempi kohdistetun tarkkaavaisuuden kenttä erityisesti sivuilta tulevien äänten paikantamisen suhteen. Lisäksi heillä, toisin kuin pianisteilla, äänilähteen yllättäville muutoksille muodostunutta MMN-vastetta seurasi P3a-vaste, joka ilmentää tahattoman tarkkaavaisuuden suuntaamista. Näin ollen kapellimestareilla äänilähteen käsittelyn kuulojärjestelmässä osoitettiin eroavan pianistien ääntenkäsittelystä.

Tämä tapahtui muusikkojen keskittyessä äänten kuunteluun ja myös, kun ko. äänet olivat annetun tehtävän suhteen epäolennaiset.

Viimeaikainen tutkimus osoittaa äänen prosessoinnin eroja myös laulajien, soittavien laulajien ja ei-muusikoiden välillä. Tulosten mukaan laulajilla ovat nopeammat MMN- ja P3a-vasteet äänenkorkeuden muutoksille verrattuna ei-muusikoihin (Nikjeh ym. 2008). Laulajilla oli erityisesti voimakkaampi MMN pienimmälle (1,5 % muutos standardiääneen nähden) äänenkorkeuden muutokselle kuin soittavilla muusikoilla ja ei-muusikoilla. Myös tahattoman tarkkaavaisuuden siirtymiseen liittyvä P3a vaste pienimmille korkeuden muutoksille oli sekä soittavilla että pelkästään laulavilla laulajilla nopeampi kuin soittajilla. Hitaimmin P3a syntyi ei-muusikoille. Harjoitteluvuosien määrä ei korreloinut MMN:n voimakkuuteen, mutta mitä enemmän harjoitteluvuosia oli, sitä nopeammin muusikolla esiintyi MMN helpoimmalle (6 %) ja vaikeimmalle (1,5 %) äänenkorkeuden muutokselle.

Kokonaisuudessaan Koelschin ym. (1999), Nagerin ym. (2003) ja Nikjehin ym. (2008) tulokset osoittavat, että musiikkitaitojen hankkimisen aikana saadut erityistaidot ilmenevät aivotoiminnassa hyvin monipuolisesti. On myös viitteitä siihen, että näiden taitojen hankkimisessa käytetyt oppimis- ja opetusstrategiat heijastuvat kuulomuistin aivokorrelaateissa. Tämän hetkisten tulosten mukaan muusikkoutta kuulonvaraisesti harjoittavat muusikot ja nuotinvaraisia strategioita hyödyntävät muusikot eroavat toisistaan sen suhteen, kuinka äänimuistimallit muodostuvat erityisesti suhteellisen monimutkaiselle, transponoidulle, melodiantalaisele äänimateriaalille (Tervaniemi ym. 2001; Seppänen ym. 2007). Esimerkiksi harjoittelustrategioiden merkitystä kuulovasteisiin on tutkittu vertailemalla muusikoita, jotka suosivat korvakuulolle perustuvaa soittamista (kuten improvisaatiota, harjoittelu kuulonvaraisesti ilman nuotteja ja äänitteiden kuuntelua harjoittelussa) muusikoihin, jotka suosivat enemmän muita harjoittelustrategioita (Seppänen ym. 2007). Ryhmien soiton aloitusikä, harjoittelutunnit viikossa, musiikillisen aktiviteettien määrä ja musiikkikoulutuksen määrä vuosina kontrolloitiin ryhmien välillä. Kävi ilmi, että sekä improvisointia ja muita korvakuuloon perustuvia harjoittelutapoja suosivat muusikot prosessoivat MMN-vasteen perusteella samankaltaisesti yksinkertaisia äänen piirteitä (kuten äänenkorkeutta, kestoa, äänen tulosuuntaa, intensiteettiä). Lisäksi molemmat ryhmät erottelivat tarkkailutehtävän aikana yhtä hyvin lyhyiden äänisarjojen muutoksia, joissa joko melodian loppusävel tai toiseksi viimeinen sävel vaihtui. Sen sijaan passiivisessa kuuntelutilanteessa improvisoivat muusikot prosessoivat nopeammin (MMN-vasteen perusteella) loppusävelen vaihtumista, kun taas muita harjoittelutapoja suosivat prosessoivat nopeammin toiseksi viimeisen sävelen vaihtumista (Seppänen ym. 2007). Harjoittelutaipumuksilla ei näyttäisi olevan siis vaikutusta perusäänen prosessointiin. Voisi tosin spekuloida, että improvisoinnissa olennaista on nimenomaan miten melodia jatkuu, ja siksi improvisoivat muusikot prosessoivat nopeammin melodian lopun yllättäviä muutoksia. Muita harjoittelutapoja suosivat muusikot omasivat enemmän musiikin teorian opintoja ja heillä oli parempi suoriutuminen musikaalisuustestissä. Voikin olla, että he olivat harjaantuneempia havaitsemaan melodiahahmon rikkoutumista.

Uusin tutkimussuuntaus musiikkiaivotutkimuksen alueella on musiikin tunnevaikutusten aivoperustan selvittäminen. James ym. (2008) osoittivat äskettäin, että musiikillisten odotusten vastaiset äänet voivat aktivoida erityisesti muusikoilla myös niitä aivoalueita, joiden perinteisesti on katsottu osallistuvan tunteiden säätelyyn. Kokeeseen osallistui ammattipianisteja ja ilman musiikillista koulutusta olevia henkilöä. Heille esitettiin koetta varten sävellettyjä noin 10 sek. mittaisia pianokappaleita, joiden lopussa olevia ääniä kohtaan heille esitettiin yksinkertainen kysymys: Päätyykö kappale sopivalla tavalla? Kolmasosa kappaleista päättyi odotetulla tavalla toonikaan, kolmasosa VI asteen sointuun ja kolmasosa IV asteen sointuun. Aivovasteet osoittivat, että erityisesti muusikot reagoivat voimakkaasti ja verrattain nopeasti odotusten vastaisiin ääniin. Tämän aivovasteen voitiin osoittaa muodostuvan aivojen sisäosissa, insulassa, hippokampuksessa ja amygdalassa. Näistä rakenteista erityisesti amygdalan tiedetään osallistuvan tunteiden säätelyyn ja myös musiikin tunnesisältöjen käsittelyyn. Voitaneekin päätellä, että erityisesti musiikin ammattilaisilla hienovarainen musiikillisten yllätysten kohtaaminen voi johtaa samanaikaiseen (mahdollisesti negatiivisten) tunnesisältöjen aktivoitumiseen.

3. Rakenteelliset aivomuutokset muusikoilla

Muusikoiden aivoista on löydetty useita rakenteellisia muutoksia, jotka ovat seurausta vuosia kestäneestä harjoittelusta. Muutokset sijoittuvat soittamiselle olennaisille kuulo-, tunto- ja liikeaistitietoa käsitteleville aivoalueille. Muutokset aivoissa johtuvat aivojen itseorganisoinnin periaatteesta synapsiyhteyksien muodostumisesta: käytä tai menetä. Oppimisessa olemassa olevat synaptiset yhteydet vahvistuvat, mikä tarkoittaa hermosolujen välisen tiedonkulun tehostumista. Lisäksi voi syntyä uusia yhteyksiä. Aivoissa nämä voivat näyttäytyä vahvempina tai nopeampina reaktioina tai aktivoituneen aivoalueen laajentumisena. Sen lisäksi, että tietyt aivoalueet ovat harjoittelun myötä optimoituneet musiikin harjoittamiselle, myös näiden aivoalueiden välinen yhteistyö on muusikoilla tehokkaampaa verrattuna ei-muusikoihin. Esimerkiksi tunto- ja kuuloaistin välinen tiedonkulku on muusikoilla tehokkaampaa kuin ei-muusikoilla (mm. tutkimus trumpetisteilla, Schulz ym. 2003). Rakenteelliset muutokset heijastavat usein soitinspesifisiä tarpeita. Esimerkiksi ammattipianisteilla on molemmilla aivopuoliskoilla tasapuolisempi (symmetrisempi) liikeaivokuoren edustus käsille kuin ei-muusikoilla luultavasti siksi, että pianistit harjoittavat myös ei-dominoivaa kättä (Amunts ym. 1997). Lisäksi aivotoiminnan tehostuminen näyttäisi olevan erityisen voimakasta muusikoilla, jotka ovat aloittaneet soittamisen alle 7-vuotiaina. Rakenteellisten muutosten myötä hermostollinen muovautuvuus voi tehostua. Esimerkiksi liikeaivokuoren muovautuvuus näyttäytyy muusikoilla tehokkaana motorisena oppimisena (Rosenkranz ym. 2007). Seuraavissa kappaleissa käsitellään tarkemmin millaisia rakenteellisia aivomuutoksia muusikoilta on viimeaikaisissa tutkimuksissa löydetty.

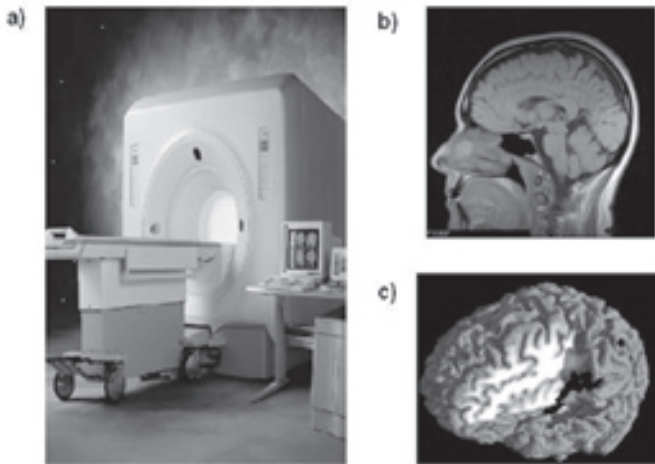
3.1 Äänen käsittelyyn ja tiedon kulkuun liittyvät rakenteelliset muutokset

Musiikin kuuntelun ja äänitiedon käsittelyn harjaantuminen aiheuttavat erityisesti kuuloaivokuoren rakenteellisia muutoksia muusikoilla. Taitojen harjoitteluun ja oppimiseen liittyviä rakenteellisia muutoksia on havaittu harmaan ja valkean aineen koostumuksessa taidon vaatimilla aivokuoren alueilla. Harmaa aine eroaa valkoisesta siten, että se koostuu solurungoista, kun taas valkoinen aine koostuu myelinisoituneista (ja siten valkoisista) aksoneista. Myeliinivaippa aksonien ympärillä nopeuttaa tiedonkulkua hermostossa. Harjoittelun määrä voi vaikuttaa harmaan aineen muutoksiin. Esimerkiksi ammattimuusikoilla on amatöörisoittajiin ja ei-muusikoihin verrattuna enemmän harmaata ainetta primaarilla kuuloaivokuorella (Schneider ym. 2002). Lisäksi ilmeni, että mitä enemmän harmaata ainetta henkilöllä havaittiin, sitä voimakkaampi heräteväste hänellä syntyi kokeessa esitetyille äänille. Rakenteelliset muutokset ja herätevästeen voimakkuus korreloivat myös siihen, kuinka hyvin henkilö osasi Advanced Measures of Musical Audiation -musikaalisuustestissä erotella, olivatko esitetyt melodianpätkät samoja vai erilaisia (Schneider ym. 2002). Harmaan aineen muutokset ilmensivät luultavasti tehostunutta kuulotiedon käsittelyä, joka näyttäytyi myös parempana testissä suoriutumisena. Muusikoilla on löydetty harmaan aineen koostumusmuutoksia myös liike- ja tuntoaistialueilla. Esimerkiksi miespuolisilla ammattimuusikoilla (kosketinsoittajilla) oli muun muassa näillä alueilla tiheämpi harmaan aineen koostumus kuin amatöörisoittajilla ja ei-muusikoilla (Gaser & Schlaug 2003). Lisäksi muutoksia nähtiin päälaen alueilla, jotka käsittelevät visuospatiaalista tietoa, samoin äänen prosessointiin liittyvillä alueilla. Visuospatiaalisten alueiden toiminnan tehostuminen viitannee nuotintaitoon ja sen aivopurustaan

Kaksikäätinen soittaminen sekä käsien ja jalkojen yhtäaikaisten koordinoitujen musisoidessa vaativat tehokasta aivopuoliskojen välistä tiedonkulkua. Yksi tärkeimpiä aivopuoliskojen välistä tietoa kuljettava rakenne on aivokurkiainen. Muusikoilla on havaittu enemmän valkoista ainetta aivokurkiuaisessa kuin ei-muusikoilla. Tämä viittaa tehostuneeseen tiedonkulkuun aivopuoliskojen välillä (Schmithorst & Wilke 2002). Miesmuusikoilla on lisäksi havaittu laajempi aivokurkiaisen etuosa kuin ei-muusikkomiehillä (Lee ym. 2003). Samankaltaisia eroja ei havaittu naismuusikoiden ja ei-muusikkonaisten välillä. Tämä saattaa johtua siitä, että naisilla aivotoiminnot ovat luonnostaan hajautuneet symmetrisemmin eri aivopuoliskoille.

Aikuisena ilmenevät erot valkoisen aineen määrässä korreloivat ilmeisesti myös harjoittelun määrään ja erityisesti lapsuudenaikaiseen harjoitteluun. Tutkimuksessa, jossa konserttipianistit arvioivat harjoittelutuntiansa määrän lapsuudessa (11-vuotiaaksi asti), nuoruudessa (12–16-v) ja aikuisuudessa (17-vuotiaasta tutkimukseen asti), havaittiin, että heidän valkoisen aineen koostumuksensa korreloi merkittävästi harjoittelutuntimäärään eri aivojen alueille eri ikäkausina (Bengtsson ym. 2005). Lapsuuden harjoittelumäärä korreloi valkean aineen koostumuksen aivokurkiuaisessa ja liikehermoratoja sisältävillä alueilla, jotka ovat kriittisiä sormien liikkeille, kaksikäätisyyden koordinaatiolle sekä liike-

sarjojen oppimiselle. Nämä alueet jatkavat kehittymistään jopa 17 ikävuoteen asti. Nuoruudessa nämä alueet korreloivat harjoittelun määrään samalla tavoin. Aikuisiän harjoittelun määrään korreloi etuaivojen assosiaatoratojen myeliniisaatio, joka aikuisiällä jatkuu kolmannelle vuosikymmenelle. Vaikka harjoittelun tuntimäärä oli lapsuudessa olennaisesti pienempi kuin aikuisena, lapsuuden aikainen harjoittelu korreloi suurimpaan osaan valkoisen aineen muutoksista (Bengtsson ym. 2005). Tämä saattaa tarkoittaa sitä, että lapsuudessa on optimaalinen vaihe oppia uusia taitoja, koska silloin aivot kehittyvät ja muovautuvat helpommin kuin aikuisuudessa.



Kuvassa 2a on MRI-laite, jolla voidaan ottaa sekä rakenteellisia magneettiresonanssi- eli MRI-kuvia (2b) että osoittaa aivoaktivaation sijainti (kuva 2c) fMRI-tekniikalla (funktionaalinen magneettiresonanssikuvaus).

Rakenteellinen MRI mittaa elimistön kudoksissa esiintyvien vety-ytimien tuottamaa signaalia, joka syntyy MRI-laitteen aiheuttamassa magneettikentässä. Aivoissa voidaan erottaa ns. harmaata ja valkeaa kudosta, joissa vety-ytimien pitoisuus on erilainen. Pitoisuuden erilaisuudesta johtuu, että magneettikentän aiheuttama signaali on erilainen harmaalle ja valkealle aineelle. MRI-kuvissa voidaan erottaa aivojen anatomiset rakenteet ja määrittellä myös niiden tilavuus.

Aivojen toimintaa kuvaavalla fMRI:llä rekisteröidään aivojen paikallisia verenvirtausmuutoksia ns. BOLD (engl. blood oxygen level dependent contrast) signaalin perusteella. BOLD osoittaa hapettuneen hemoglobiinin suhteellista kasvua aktivoituneen hermosolukudoksen läheisyydessä. BOLD-signaali on siis kontrasti aktivoituneen ja muun aivokudoksen välillä. fMRI:llä voidaan tarkasti tutkia, millä aivoalueella aktivaatio tietyllä toiminnalle sijaitsee ml. syvätkin aivorakenteet. Ajallisesti aktivaatiota voidaan tarkastella vain n. 1–4 sekunnin viiveellä hermosolujen aktivoitumisesta.

Kuvassa 2c musta väri osoittaa aivoalueet, jotka aktivoituivat voimakkaammin musiikki- kuin puheäänten kuuntelun aikana ja kehystetty harmaa väri ne aivoalueet, jotka aktivoituivat voimakkaammin puhe- kuin musiikkiäänten kuuntelun aikana (muokattu artikkelista Tervaniemi ym. 2006).

Harmaan ja valkean aineen koostumusmuutosten lisäksi muusikoilla saattaa olla spesifi aineenvaihduntatuotteiden pitoisuus musiikkia käsittelevillä aivoalueilla. Magneettikuvantamisen avulla on löydetty, että N-asetyyliaspartaatin (NAA) aineenvaihduntatuotteen pitoisuus oli merkittävästi suurempi muusikoilla vasemman aivopuoliskon ohimolohkolla, *planum temporale*, kuin ei-muusikoilla (Aydin ym. 2005). NAA liittyy hermosolujen ja hermotukisolujen väliseen tiedonkulkuun. *Planum temporale* on usein liitetty yleisesti ottaen kielelliseen prosessointiin ja musiikin osalta erityisesti absoluuttisen sävelkorvaan (Keenan ym. 2001). Lisäksi tutkimuksessa havaittiin, että NAA-taso korreloi musiikkikoulutuksen (ts. soittovuosien) kokonaiskestoon mutta ei siihen, kuinka paljon muusikko käytti aikaa musiikillisiin aktiviteetteihin viikossa, harjoittelun määrään tai soittamisen aloitusikään (Aydin ym. 2005). Tutkijoiden mukaan nimenomaan pitkäkestoinen musiikkikoulutus säätelee NAA:n pitoisuutta.

3.2 Rakenteellisten muutosten taustatekijöitä

Aivotutkimusten mukaan on viitteitä siitä, että musiikillisen koulutuksen kesto, soittoharjoittelun määrä, soittamisen intensiteetti ja soittamisen aloitusikä korreloivat toiminnallisiin ja rakenteellisiin muutoksiin ammattimuusikoilla. Kuten edellä jo esitettiin, korrelaatiot aivorakenteiden tai ääni-, tunto- ja liikeaistiedustusten aivokuorimuutosten välillä ovat usein vahvimpia muusikoilla, jotka ovat aloittaneet soittamisen lapsena alle 7–9-vuotiaina. Aloitusiän merkitys korostuu erityisesti motoristen taitojen oppimisessa, mikä saattaa tarkoittaa sitä, että liikesarjojen oppimiselle olisi optimaalisia aikaikkunoita lapsuudessa. Esimerkiksi pianisteilla varhainen soittamisikä tehosti liikeaivokuorien tiedonkulkua aivopuoliskojen välillä (Rosenkranz ym. 2007). Samaisessa tutkimuksessa havaittiin lisäksi, että viiden viimeisen vuoden soittamisen määrä muusikoilla korreloi positiivisesti liikeaivokuoren herätevästeiden muutoksiin. Elbert ym. (1995) puolestaan havaitsivat, että viulisteilla vasemman käden sormien edustusten laajuus tuntoaistiaivokuorella korreloi soittamisen aloitusiän kanssa. Toisessa tutkimuksessa viulisteilla löydettiin myös merkitsevästi suurempi vasemman käden edustus primaareilla tunto- ja liikeaistialueilla kuin ei-muusikoilla, kuitenkin ilman korrelaatiota edustusten koosta aloittamisikään, soittovuosiin tai päivittäiseen harjoittelun määrään (Schwenkreis ym. 2007).

Aloitusikä tai soittamisen intensiteetti voivat muusikoilla liittyä erityisesti pikkuaivomuutoksiin. Pikkuaivot osallistuvat liikesarjojen oppimiseen, liikkeiden ajoittamiseen ja tuntoliikeaistin yhdistämiseen sulavaksi liikesuoritukseksi. Hutchinsonin ym. (2003) tutkimuksessa aloitusikä ja soittovuosien määrä eivät miesmuusikoilla korreloineet pikkuaivojen suhteelliseen tilavuuskoostumukseen, vaikka elämänkestävä musiikkikoulutuksen intensiteetti, ts. päivittäinen keskimääräinen tuntimäärä vuosien aikana, siihen korreloikin. Toisessa tutkimuksessa löydettiin puolestaan korrelaatio aloitusiän ja pikkuaivoaktivaation välillä, eli mitä varhaisemmin muusikko on aloittanut soittamisen, sitä voimakkaampi aktivaatio havaittiin kokeen aikana soittavan käden puoleisessa pikkuaivossa (Lotze ym. 2003).

4. Lopuksi

Muusikoiden aivoissa soittamisen ja musiikin prosessoinnin vaatimukset näkyvät sekä toiminnallisina että rakenteellisina muutoksina. Pitkäkestoisesta harjoittelusta aiheutuneet aivomuutokset tehostavat erityisesti musiikillisesti relevanttien, monimutkaisten ärsykkeiden prosessointia. Muutokset voivat heijastaa myös tiettyä muusikkouden lajia, ammattitaidon tasoa tai harjoittelutapaa sekä jossain määrin sitä, kuinka varhain soittaminen on aloitettu.

Tulevaisuudessa voidaan selvittää tarkemmin, missä määrin yksilöllinen biologinen perimä motoristen taitojen, äänen prosessoinnin ja persoonallisuuden muovautumisen yhteydessä vaikuttaa muusikoksi kehittymiseen. Tulevien tutkimusten haasteina on myös selvittää, missä määrin musiikillinen koulutus yleistyvät muille ajattelutoimintojen alueille. Alustavat tutkimukset osoittavat, että ei-muusikoihin verrattuna muusikoilla on varhaisessa äänen prosessoinnin vaiheessa voimakkaampia vasteita musiikin lisäksi myös puhesignaaliin (Musacchia ym. 2007). Tämänkaltaisilla tuloksilla on merkitystä sille, missä määrin musiikin opettamista tulisi harkita yleisessä perusopetuksessa.

Lähteet

- Amunts, K., Schlaug, G., Jäncke, L., Steinmetz, H., Schleicher, A., Dabringhaus, A. & Zilles, K. 1997. Motor cortex and hand motor skills: structural compliance in the human brain. *Human Brain Mapping* 5: 206–215.
- Aydin, K., Ciftci, K., Terzibasoglu, E., Ozkan, M., Demirtas, A., Sencer, S. & Minareci, O. 2005. Quantitative proton MR spectroscopic findings of cortical reorganization in the auditory cortex of musicians. *American Journal of Neuroradiology* 26: 128–136.
- Baumann, S., Meyer, M. & Jäncke, L. (2008). Enhancement of auditory-evoked potentials in musicians reflects an influence of expertise but not selective attention. *Journal of Cognitive Neuroscience* 20: 2238–2249.
- Bengtsson, S., Nagy, Z., Skare, S., Forsman, L., Forssberg, H. & Ullén, F. 2005. Extensive piano practicing has regionally specific effects on white matter development. *Nature Neuroscience* 8: 1148–1150.
- Brattico, E., Tervaniemi M., Näätänen, R. & Peretz, I. 2006. Musical scale properties are automatically processed in the human auditory cortex. *Brain Research* 1117: 162–174.
- Elbert, T., Pantev, C., Wienbruch, C., Rockstroh, B. & Taub, E. 1995. Increased cortical representation of the fingers of the left hand in string players. *Science* 270: 305–307.
- Gaser, C. & Schlaug, G. 2003. Brain structures differ between musicians and non-musicians. *The Journal of Neuroscience* 23: 9240–9245.
- Hutchinson, S., Lee, L., Gaab, N. & Schlaug, G. 2003. Cerebellar volume of musicians. *Cerebral Cortex* 13: 943–949.
- Huotilainen, M. & Putkinen, V. (painossa). Musiikkiharrastus vaikuttaa voimakkaasti lapsen aivotoimintaan. *Musiikki* 38(3–4): 204–217.

- James, C. E., Britz, J., Vuilleumier, P., Hauert, C.A. & Michel, C.M. 2008. Early neuronal responses in right limbic structures mediate harmony incongruity processing in musical experts. *NeuroImage* 42: 1597-1608.
- Keenan, J., Thangaraj, V., Halpern, A. & Schlaug, G. 2001. Planum temporale and absolute pitch. *NeuroImage* 14: 1402-1408.
- Koelsch, S., Schröger, E. & Tervaniemi, M. 1999. Superior pre-attentive auditory processing in musicians. *NeuroReport* 10: 1309-1313.
- Kujala, T., Tervaniemi, M. & Schröger, E. 2007. The mismatch negativity in cognitive and clinical neuroscience: theoretical and methodological considerations. *Biological Psychology* 74: 1-19.
- Lee, D., Chen, Y. & Schlaug, G. 2003. Corpus callosum: musician and gender effects. *NeuroReport* 14: 205-209.
- Lotze, M., Scheler, G., Tan, H.-R., Braun, C. & Birbaumer, N. 2003. The musician's brain: functional imaging of amateurs and professionals during performance and imagery. *NeuroImage* 20: 1817-1829.
- Münste, T., Altenmüller, E. & Jäncke, L. 2002. The musician's brain as a model of neuroplasticity. *Nature Neuroscience* 3: 473-478.
- Musacchia, G., Sams, M., Skoe, E. & Kraus, N. 2007. Musicians have enhanced subcortical auditory and audiovisual processing of speech and music. *Proceedings of National Academy of Sciences U S A* 104: 15894-15898.
- Nager, W., Kohlmetz, C., Altenmüller, E., Rodriguez-Fornells, A. & Münste, T. 2003. The fate of sounds in conductor's brains: an ERP study. *Cognitive Brain Research* 17: 83-93.
- Nikjeh, D., Lister, J. & Frisch, S. 2008. Hearing of note: An electrophysiologic and psychoacoustic comparison of pitch discrimination between vocal and instrumental musicians. *Psychophysiology* 45: 994-1007.
- Norton, A., Winner, E., Cronin, K., Overy, K., Lee, D. & Schlaug, G. 2005. Are there pre-existing neural, cognitive, or motoric markers for musical ability? *Brain and Cognition* 59: 124-134.
- Pantev, C., Oostenveld, R., Engelien, A., Ross, B., Roberts, L. & Hoke, M. 1998. Increased auditory cortical representation in musicians. *Nature* 392: 811-814.
- Pantev, C., Roberts, L., Schulz, M., Engelien, A. & Ross, B. 2001. Timbre-specific enhancement of auditory cortical representations in musicians. *NeuroReport* 12: 169-174.
- Rosenkranz, K., Williamon, A. & Rothwell, J. 2007. Motorcortical excitability and synaptic plasticity is enhanced in professional musicians. *The Journal of Neuroscience* 27: 5200-5206.
- Schmithorst, V. & Wilke, M. 2002. Differences in white matter architecture between musicians and non-musicians: a diffusion tensor imaging study. *Neuroscience Letters* 321: 57-60.
- Schneider, P., Scherg, M., Dosch, M., Specht H., Gutschalk, A. & Rupp, A. 2002. Morphology of Heschl's gyrus reflects enhanced activation in the auditory cortex of musicians. *Nature Neuroscience* 5: 688-694.
- Schulz, M., Ross, B. & Pantev, C. 2003. Evidence for training-induced crossmodal reorganization of cortical functions in trumpet players. *NeuroReport* 14: 157-161.
- Schwenkreis, P., El Tom, S., Ragert, P., Pleger, B., Tegenthoff, M. & Dinse, M. 2007. Assessment of sensorimotor cortical representation asymmetries and motor skills in violin players. *European Journal of Neuroscience* 26: 3291-3302.
- Seppänen, M., Brattico, E., & Tervaniemi, M. 2007. Practice strategies of musicians modulate neural processing and the learning of sound-patterns. *Neurobiology of Learning and Memory* 87: 236-247.
- Shtyrov Y. & Pulvermüller, F. 2007. Language in the mismatch negativity design: Motivations, benefits, and prospects. *Journal of Psychophysiology* 21: 176-187.

- Tervaniemi, M., Rytönen, M., Schröger, E., Ilmoniemi, R. & Näätänen, R. 2001. Superior formation of cortical memory traces for melodic patterns in musicians. *Learning & Memory* 8: 295–300.
- Tervaniemi, M., Szameitat, A. J., Kruck, S., Schröger, E., Alter, K., De Baene, W. & Friederici, A. D. 2006. From air oscillations to music and speech: functional magnetic resonance imaging evidence for fine-tuned neural networks in audition. *Journal of Neuroscience* 26: 8647–8652.
- Tervaniemi, M. & van Zuijen, T. L. 1999. Methodologies of brain research in cognitive musicology. *Journal of New Music Research* 28: 200–208.

Miia Seppänen (miia.seppanen@helsinki.fi) on valmistunut psykologian maisteriksi Helsingin yliopistosta. Tällä hetkellä hän valmistelee väitöskirjaa Psykologian valtakunnallisessa tutkijakoulussa ja työskentelee Helsingin yliopiston Psykologian laitoksella, Kognitiivisen aivotutkimuksen yksikössä. Väitöskirjassa selvitetään havainto-oppimisen, persoonallisuuspiirteiden ja kuuloherätevästeiden yhteyttä.

Dos. Mari Tervaniemen (mari.tervaniemi@helsinki.fi) tutkimustyö keskittyy selvittämään musiikin keskushermostollista prosessointia sekä tunnevaikutuksia sekä muusikkouden kehittymistä. Parhailaan hän toimii tutkimuskoordinaattorina psykologian laitoksella Helsingin yliopistossa sekä JY:ssä koordinoitavan Monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikön varajohtajana.

Neural traces of musicianship

Musicians' brains are optimized to process musical sounds and playing-related movements. Enhanced neural processing is attributed to long-term and intensive practice in music playing. Playing an instrument and listening of music involves intensively not only perceptual processes but also auditory and motor imagery. Furthermore, the playing of a musical instrument activates large neural networks which coordinate the movements as well as somatosensory feedback of fingers and legs along with auditory feedback. Brain studies have shown various functional and structural differences in musicians' brains when compared with non-musicians. In the present review, recent studies comparing functional and structural differences in musicians and non-musicians will be summarized. The main focus is in auditory studies but also tactile, motor and cross-modal studies are briefly introduced.

Musiikkiharrastus vaikuttaa voimakkaasti lapsen aivotoimintaan

Minna Huotilainen ja Vesa Putkinen

Aivomme muovautuvat ja sopeutuvat elinympäristöömme ja toimintaan, johon henkistä kapasiteettiamme käytämme. Muusikon ja ei-muusikon elinympäristö ja toiminta eroavat monin tavoin toisistaan. Erot ovat huomattavan suuria erityisesti kuulojärjestelmän toiminnassa ja liikkeiden säätelyn harjaantumisessa. Kaikki nämä elinympäristön ja toiminnan muutokset muokkaavat muusikoksi kasvavan lapsen aivojen rakennetta ja toimintaa. Voimakkainta aivojen muokautuminen on varhaislapsuudessa.

Terveellä vauvalla on täydet valmiudet omaksua mikä tahansa musiikillinen kulttuuri. Lapsen kyvyt havaita kasvuympäristönsä kulttuurille epätyypillisiä musiikin piirteitä alkavat kuitenkin heikentyä jo ensimmäisen ikävuoden aikana samalla kun kuulojärjestelmä herkistyy kasvuympäristön kulttuurin tyypillisille musiikin piirteille.

Musiikillinen harjaantuminen kehittää pienen lapsen kuulokykyä tehostamalla kuulojärjestelmän toimintaa. Esimerkiksi musiikkileikkikoulussa lapsi harjaantuu tavun käsitteeseen, äänen ominaisuuksien kuuntelemiseen ja tuottamiseen, rytmien havaitsemiseen ja tuottamiseen jne. Nämä taidot auttavat lasta havaitsemaan musiikillisiä ääniä tarkemmin, mutta ne yleistyvät myös muiden äänien havaitsemiseen. Musiikillinen harjaantuminen kouluiässä edesauttaa esimerkiksi puheäänissä tapahtuvien muutoksien havaitsemista ja saattaa näin ollen helpottaa vieraiden kielten opiskelua kuulonvaraisesti.

Musiikillinen harjaantuminen kehittää myös lapsen keskittymiskykyä. Musiikkiharrastuksessa opitaan kykyä kohdistaa tarkkaavaisuus tiettyyn ääneen, vaikka samanaikaisesti kuuluu muitakin ääniä, jolloin lapsen on helpompaa keskittyä esimerkiksi koulutyöhön meluisissa olosuhteissa.

Musiikillinen harjoittelu kehittää lapsen motorisia kykyjä ja valmiuksia. Käsi- ja hienomotoriikasta vastaavat aivokuoren alueet saavat harjoitusta, kun lapsi käyttää käsiään soittimen soittamiseen liittyviin tarkkoihin tehtäviin.

Nuottien lukemisen harjoittelu vastaa aivotoiminnan kannalta hyvin paljolti tekstin lukemista. Nuottikirjoituksen lukeminen on myös tekstin lukemista harjoittava tehtävä.

Musiikilla on erityinen kyky herättää ihmisissä tunteita. Musiikkia harrastavan lapset saattavat siten olla muita lapsia alttiimpina voimakkailla tunne-elämyksille ja tunteiden ilmaisemiselle musiikin kautta.

Tässä artikkelissa kuvaamme yleisesti niitä vaikutuksia, joita kasvuiässä tapahtuvalla musiikillisella harjoittelulla on aivojen rakenteeseen ja toimintaan, sekä esittelemme tutkimustuloksia aiheesta.

Johdanto

Musiikki on kokonaisvaltainen elämys, jonka korkeatasoisimmat piirteet pake-nevat aivotutkimuksen menetelmiä. Musiikkiharrastus vaikuttaa lapsen elämään monin tavoin, eikä aivotutkimuksen keinoin voida tutkia kaikkia näitä puolia. Aivotutkijoina iloitsemme kuitenkin siitä, että monet musiikin havaitsemiseen ja muistamiseen liittyvät ilmiöt sekä musiikkiharjoituksen vaikutukset ovat aivo-tutkimuksen nykyaikaisimpien menetelmien tavoitettavissa.

Aivojemme toiminta on mahdollista jaotella esitietoiseen ja tietoiseen toi-mintaan. Esitietoinen toiminta on aivojen automaattisesti suorittamia tehtäviä, joihin ei tarvita tarkkaavaisuutta tai tietoista ponnistelua. Esitietoiset prosessit voidaan nähdä tietoisuuden työkaluina: esitietoisesti tapahtuu paljon sellaista laskentaa ja vertailua, jota tietoinen prosessointimme voi tarvittaessa käyttää hyväkseen. Esitietoiset prosessit ja niihin kertynyt asiantuntijuus määrittelevät suurelta osin rajat sille, mihin tietoisella toiminnallamme pystymme. Opetelles-samme uutta vaativaa tehtävää, esimerkiksi tasapainon säätelyä polkupyörällä ajaessamme, joudumme käyttämään kaiken tietoisien kapasiteettimme tehtävän suorittamiseen. Tavoitteena tässä harjoittelussa on, että oppisimme esitietois-ten prosessien avulla säätelemään tasapainoamme polkupyöräillessä. Vasta sil-loin ”osaamme ajaa pyörällä” eli pystymme pyöräillessä kiinnittämään tietoisesti huomiomme muuhun liikenteeseen. Vastaavalla tavalla musiikkia harrastavan lapsen aivoihin kertyy arvokas kokoelma esitietoisia prosesseja, jotka liittyvät äänien havaitsemiseen ja musiikin tuottamiseen.

Musiikki sisältää aivojen näkökulmasta paljon ajassa etenevää tietoa monilla rakenteellisilla tasoilla. Musiikin aiheuttamat ääniaallot katoavat nopeasti, mut-ta muistijälki kuullusta musiikista voi säilyä aivoissamme vaikka koko elämäm-me ajan. Aivojen täytyy siis pystyä nopeasti vastaanottamaan ja käsittelemään kuulotietoa sekä säilyttämään sitä muistissa. Esitietoisilla prosesseilla on suuri merkitys tässä tiedonkäsittelytehtävässä.

Valotamme tässä artikkelissa lapsen aivoissa tapahtuvia ilmiöitä, jotka liitty-vät musiikkiharrastukseen ja muusikoksi ja muusikkona kasvamiseen. Kuvaam-me erityisesti esitietoisien prosessien kehittymistä ja muokkautumista musiikin kuulemisen, kuuntelemisen, soittamisen ja laulamisen vaikutuksesta. Lisäksi pyrimme kuvaamaan musiikkiharrastuksen kokonaisvaltaista vaikutusta lapsen kasvuun ja kehitykseen myös muilla elämänalueilla.

Aivotoiminnan järjestäytymisen ja muovautumisen peruseriaatteita

Aivoissa kehitys ei pysähdy koskaan. Aivomme pyrkivät jatkuvasti optimoimaan tilankäytön siten, että tärkeille asioille on varattu mahdollisimman paljon tilaa (Greenough ym. 2002). Aivojen näkökulmasta tärkeitä asioita ovat sellaiset teh-tävät, jotka toistuvat usein, joko päivittäin tai lähes päivittäin ja joiden yhteydes-

sä motivaatiotaso ja tarkkaavaisuus ovat korkeasti virittyneitä. On selvää, että musiikin päivittäinen harrastaminen on aivojen näkökulmasta tällainen tärkeä tehtävä.

Aikaisin, jo ennen kouluikää alkava musiikkiharrastus muokkaa aivojen toimintaa ja rakennetta (Pantev ym. 2001). Ennen kouluikää musiikkiharrastuksensa aloittaneilla muusikoilla sekä kuulojärjestelmän alueet erityisesti primaarisella kuuloaivokuorella että motorisen eli liikesäätelyjärjestelmän alueet esimerkiksi etukeskipoimussa ja pikkuaivoissa ovat laajentuneita (Amunts ym. 1997; Gaser & Schlaug, 2003). Alueilla on enemmän soluja ja niiden välillä on enemmän yhteyksiä kuin henkilöillä, jotka eivät harrasta musiikkia (Bengtsson ym. 2005). Aivot ovat siis varanneet esimerkiksi sormien tuntoaistista ja liikuttamisesta vastaaville aivokuoren alueille laajasti tilaa, jotta musiikkiharrastuksessa olennaiset hienomotoriset tehtävät sujuisivat mahdollisimman tarkasti ja automaattisesti. Soittamiselle ja musiikin kuuntelemiselle virittyneet aivot ovat siksi tehokas järjestelmä oppimaan yhä monimutkaisempia soittotehtäviä ja kuulemaan yhä tarkemmin musiikin yksityiskohtia ja laajoja kokonaisuuksia (Tervaniemi 2006). On lisäksi huomattava, että sama kuulo-, tunto- ja motoristen alueiden rakenteen ja toiminnan tehostuminen, joka hyödyttää musiikkiharrastusta, on hyödyksi myös muissa tehtävissä, joita nämä samat aivoalueet suorittavat. Tunto- ja motorisista tehtävistä voidaan mainita esimerkkinä vaikkapa tietokoneen näppäimistön käyttäminen ja kuulotehtävistä vieraan kielen kuullunymmärrystehtävä.

Noin 12-vuotiaana tai myöhemmin aloittaneilla muusikoilla tilanne on aivojen kannalta hieman erilainen. Noin 10–12 ikävuoden jälkeen aivoalueiden kasvaminen ja toimintojen leviäminen uusille aivoalueille (*rakenteellinen muokkautuminen*) vähentyvät. Kaikkein vähäisintä rakenteellinen muokkautuminen on aikuisilla ja vanhuksilla. Aivoalueiden parempien ja vahvempien yhteyksien muodostuminen solujen välille sekä solukontaktien määrän kasvu (*toiminnallinen muokkautuminen*) jatkuu kuitenkin läpi elämän. Toiminnallisen muokkautumisen kautta voidaan oppia erittäin monimutkaisia tehtäviä ja liikesarjoja varsinaisten aivorakenteiden kuitenkaan muuttumatta. Lapsuusiän jälkeenkin, jopa vanhuusiässä aloitettu musiikkiharrastus muokkaa näin ollen voimakkaasti aivojen toimintaa. Tällainen aivotoiminnan muokkaantuminen näkyy monina toiminnallisina etuina – esimerkiksi alla esiteltynä tarkkaavaisuuden suuntaamisen kykyinä – muttei enää laajoina rakenteellisina muutoksina aivoissa.

Aivojen rakenteellisen ja toiminnallisen muokkautumisen valossa voidaan huomata, kuinka aivojen myöhemmän kehityksen kannalta olennaisen merkittäviä etuja ja valmiuksia voidaan saavuttaa antamalla lapsen osallistua päiväkotija alakouluikässä leikkimieliseen musiikilliseen toimintaan. Erityisen merkittäviä aivotoiminnan muokkaajia ovat päivähoitossa ja musiikkileikkikoulussa toteutetut monipuoliset, musiikilliseen leikkiin ja itseilmaisuun rohkaisevat toimitatavat. Näiden työmuotojen merkitystä ei voida liikaa korostaa ajateltaessa myöhempiä oppimis- ja keskittymisvalmiuksia. Ennaltaehkäisevässä erityisopetustyössä tulisikin tutkia musiikkileikkikoulujen ja päiväkotien musiikkitoiminnan käyttöä edullisena koko ikäluokan oppimis- ja keskittymiskykyjen nostajana.

Aivopuoliskojen työnjako

Vasen ja oikea aivopuolisko ovat lähes symmetrisiä. Oikeaa kättä ohjaavat motoriset alueet sijaitsevat vasemman otsalohkon takaosan alueella ja oikean käden tuntoaistimuksista vastaavat alueet vasemman päälaenlohkon etuosan alueella. Vastaavasti vasemman käden tuntoaistimuksista ja liikkeistä vastaavat alueet löytyvät oikeasta aivopuoliskosta.

Käsien tunto- ja motoristen alueiden välillä kulkee runsaasti tietoa aivokurkiaista pitkin. Aivokurkiainen on vasenta ja oikeaa aivolohkoa yhdistävistä suurista hermoradoista muodostuva aivojen osa. Matka vasemman käden tuntoalueelta oikean käden tuntoalueelle on aivojen mittakaavassa pitkä, ja aivokurkiainen onkin muusikoilla paksuuntunut tiedon jatkuvan kulkemisen seurauksena (katsaus: Pascual-Leone 2006). Paksuuntunut aivokurkiainen sisältää enemmän myeliiniä, joka on yksittäisten hermosolujen ympärille muodostuva, tiedonkulkua nopeuttava eristekerros. Tieto paksummassa aivokurkiaisessa kulkee nopeammin, ja vasemman ja oikean käden yhteistoiminta on ajallisesti tarkkaa ja saumatonta.

Kuulotieto siirtyy molemmista korvista melko tasa-arvoisesti molemmille aivopuoliskoille. Aivopuoliskot suorittavat ääniin liittyen kuitenkin hieman erilaisia tehtäviä (katsaus: Tervaniemi & Hughdahl 2003). Esimerkiksi puheen havaitsemiseen liittyviä tehtäviä suorittaa useimmiten vasemmassa aivopuoliskossa sijaitseva alue, joka on erikoistunut nimenomaisesti puheäänien tunnistamiseen ja nopeaan yhdistämiseen muistissa sijaitseviin sanojen malleihin. Musiikkiin liittyy sekä tarkkaa äänenkorkeuksien ja niiden suhteiden analyysiä että rytmillisesti nopeasti vaihtuvien ja paljon aikatieta sisältävien äänien analyysiä. Näyttää siltä, että oikea aivopuolisko on enemmän erikoistunut äänenkorkeuksiin ja niiden suhteisiin liittyvään havainnointiin. Näin oikea aivopuolisko käsittelee tehokkaimmin esimerkiksi intervallien ja sointujen tuomaa tietoa, samoin äänenväriin liittyvää tietoa. Vastaavasti vasen aivopuolisko kykenee parhaiten havaitsemaan nopeita ajallisia äänisarjoja (rytmiä). Kuitenkin on huomattava, että molemmissa aivopuoliskoissa käsitellään kaikki havaitut äänet ja niiden eri piirteet. Kuulotiedon käsittelyssä aivoalueet eivät ole yhtä erikoistuneita kuin esimerkiksi tunto- ja liiketietoa käsittelevät alueet. Moderni aivotutkimus tuo jatkuvasti uutta tietoa aivopuoliskojen työnjaosta.

Aivotoiminnan sopeutuminen usein kuultuihin musiikillisiin piirteisiin

Aivotoiminta erikoistuu havainnoimaan tarkasti niitä kielellisiä ja musiikillisiä piirteitä, joita kuullaan runsaasti varhaislapsuudessa. Tätä ilmiötä on kutsuttu aivojen enkulturaatioksi (*brain enculturation*) (Hannon & Trehub 2005). Varhaislapsuuden aikana aivokuoren toiminnassa tapahtuvat, ääniympäristöön sopeutumiseen liittyvät muutokset ovat keskeisiä aivojen kehityksen ja muovau-

tuvuuden tutkimuskysymyksiä. Kysymyksiä on lähestytty erityisesti äidinkielen oppimisen näkökulmasta, mutta viime aikoina enenevässä määrin myös musiikkiin liittyvän aivojen enkulturaation puolelta.

Kuuloaivokuoren rakenteessa aivojen enkulturaatio ääniympäristölle tarkoittaa kuuloaivokuoren alueella tapahtuvaa sellaisten esitietoisien työkalujen rakentamista, jotka ovat optimoitu tietynlaisen äänimateriaalin käsittelyyn. Nämä työkalut nopeuttavat äänimateriaalin prosessointia ja niiden avulla äänimateriaalia voidaan myös luokitella esitietoisella tasolla. Tunnetuin aivojen esitietoinen äänimateriaalin luokittelija on niin kutsuttu vokaalikartta eli oman äidinkielen vokaalietoa sisältävä ja vokaalien luokitteluun pystyvä kuuloaivokuoren alue (katsaus: Rauschecker & Tian 2000). Tämä kartta kehittyy vasemman ja mahdollisesti myös oikean kuuloaivokuoren alueella ensimmäisten elinvuosien kuluessa ja mahdollistaa vokaalien luokittelun esitietoisella tasolla nopeasti ja luotettavasti myös esimerkiksi taustamelussa. Kartan syntymisellä, enkulturaatiolla oman äidinkielen vokaaleille, on kuitenkin hintansa. Koska kartta on nimenomaan optimoitu oman äidinkielen vokaaleille, se ei pysty käsittelemään sellaisia muiden kielten vokaaleja, jotka eivät muistuta riittävästi äidinkielen vokaaleja. Työkalun nopeus ja luotettavuus perustuu sen yksikertaisuuteen, mutta yksinkertaistamisen hintana on luopuminen mahdollisuudesta havaita laajempaa äänimateriaalia. Vastaavaa enkulturaatiota musiikin suhteen tutkitaan aivotutkimuksen piirissä erityisesti rytmikuvioihin ja sävelasteikkojen havaitsemisen yhteydessä.

Musiikin lähes universaalit piirteet saattavat heijastaa aivojen synnynnäisiä ja kulttuurista riippumattomia kuulo- ja muistijärjestelmien ominaisuuksia (Patel 2007). Lähes kaikille tunnetuille kulttuureille on yhteistä esimerkiksi konsoniivien intervallien suosiminen ja asteikkojen koostuminen oktaavin välein toistuvista 5–7 äänestä, jotka jakautuvat epätasaisesti oktaavin sisällä. Vauvatkin havaitsevat aikuisten tavoin helpommin näitä piirteitä noudattavia musiikillisia ääniä (Trehub 2003).

Aivotutkimuksen kannalta ovat kuitenkin kiinnostavimpia musiikilliset konventiot, joissa on kulttuurien välisiä eroja. Tällaisten erojen on havaittu muokkaavan eri kulttuureissa elävien ihmisten aivojen kykyä havaita ja tuottaa musiikkia. Toisin kuin vauvat, aikuiset ikään kuin kuulevat musiikkia ”aksentilla” (Patel 2007). Esimerkiksi muutoksien havaitseminen omalle kulttuurille vieraita asteikkoja käyttävissä melodioissa tai vieraita tahtilajeja noudattavissa rytmeissä on aikuisille vaikeaa. Tämä viittaa siihen, että tietyn asteikko- ja tahtilajijärjestelmän parissa eläminen on vuosien ja vuosikymmenien kuluessa järjestänyt kuuloaivokuorelle esitietoisien työkalun, joka pyrkii luokittelemaan kaikkea musiikkia näiden järjestelmien kautta. Vauvat sen sijaan kykenevät havaitsemaan muutoksia molempien tyyppisiä asteikkoja tai rytmejä käyttävissä musiikissa yhtä hyvin (katsaus: Hannon & Trainor 2007). Myös kulttuurille tyypillinen puheen rytmi saattaa muokata musiikin havaitsemis- ja tuottamiskykyä (Patel 2007). Aikuisen aivot käsittelevät musiikkia ja kieltä osittain toisistaan erillään, mutta pienten lasten aivoissa jako ei välttämättä ole yhtä selkeä (katsaus: McMullen & Saffran 2003).

Alle vuoden ikäiset vauvat pystyvät muistamaan usein kuulemiensa kappaleita jopa viikkojen ajan (Volkova ym. 2006). Aivojen musiikillinen enkulturaatio ei kuitenkaan tapahdu yksittäisten kappaleiden muistamisen varassa, vaan lapsen on osattava erottaa kuulemastaan musiikista abstrakteja lainalaisuuksia ja sääntöjä. Lapset kykenevät käyttämään ääniympäristönsä ilmiöiden todennäköisyyksiä siinä vallitsevien säännönmukaisuuksien opettelemisessa. Aivoihin tallentuu siis automaattisesti tietoa esimerkiksi siitä, mitkä sävelet esiintyvät usein yhdessä (Saffran ym. 1999; Teinonen ym. 2009). Tällaisen ns. *tilastollisen oppimisen* uskotaan olevan keskeinen mekanismi, jolla vauvojen aivot löytävät kasvu ympäristön musiikista sen tyypilliset piirteet ja säännöt (Huron 2006; McMullen & Saffran 2003).

On huomionarvoista, ettei musiikillinen enkulturaatio edellytä muodollista musiikillista koulutusta. Arkipäiväinen altistuminen kasvu ympäristön musiikille riittää opettamaan kuulojärjestelmää käsittelemään musiikkia kasvu ympäristössä vallitsevien konventioiden mukaisesti. Aivotutkimuksessa on saatu runsaasti näyttöä ns. ei-muusikkojen musikaalisuudesta – implisiittisistä, tietoisesti vaikeasti tavoitettavista musiikillisista tiedoista ja taidoista. Aivojen otsalohkojen – mukaan lukien ns. Brocan alue vasemmassa otsalohkossa – on havaittu reagoivan tonaalisesta kontekstista poikkeaviin sointuihin (Maess ym. 2001). Jo viisivuotiaan aivot vaikuttaisivat kykenevän tällaiseen musiikillisten äänien käsittelyyn (Koelsch ym. 2003).

Miten muusikin harrastaminen lapsuusiässä vaikuttaa enkulturaatioon? Monet musiikkiin liittyvät tiedonkäsittelyprosessit ovat moniulotteisia ja niihin osallistuu sekä alemman että korkeamman tason mekanismeja. Esimerkiksi musiikillisia tunteita synnyttävät sekä olettavasti universaalit mekanismit (kuten sensorisen dissonoinnin ja konsonoinnin havaitseminen) että korkeamman tason mekanismit (kuten kulttuuriset assosiaatiot tai tonaliteetin ja harmonisten jännitteiden havaitseminen) (Huron 2006). On mahdollista, että musiikin harrastaminen muokkaa voimakkaammin korkeamman kuin matalan tason mekanismeja. Aivotutkimus tarjoaa enkulturaation tarkastelemiseen ainutlaatuisia menetelmiä ja tuo lähivuosina arvokasta ja mielenkiintoista tietoa siitä, miten enkulturaatio ja musiikin harrastaminen muokkaavat aivoja lapsuudessa.

Kehittyvät kielelliset kyvyt ja musiikki

Musiikkiharrastus tehostaa kuulojärjestelmän toimintaa ja laajentaa yleisesti ottaen aivojen kuuloalueita sekä kuuloaivokuoren alueella että alemmissa aivojen osissa. Nämä erinomaisesti toimivat alueet hyödyttävät myös muita kuulonvaraisia tehtäviä. Tärkeimpänä kuulojärjestelmän tehtävänä voidaan pitää *oman äidinkielen oppimista ja havaitsemista*. Äidinkielen oppiminen alkaa jo ennen syntymää sikiön kuunnellessa äidin ja mahdollisesti muidenkin puhujien puhe-tyyliä ja oppiessa puheen tyypillisiä piirteitä (Huotilainen 2006). Vastasyntynyt vauva tunnistaa äitinsä äänen ja pyrkii kuulemaan sitä (Lecanuet & Schaal 1996).

Useissa kulttuureissa on tyypillistä puhua vauvoille eri tavoin kuin aikuisille. Tätä puhetapaa kutsutaan hoivapuheeksi eli vauvalle suunnatuksi puheeksi (*infant directed speech*, aiemmin *motherese*), jolle on tyypillistä suuret äänenkorkeuden vaihtelut, runsas toisto ja korostunut artikulaatio. Vauvalle suunnattu puhe onkin monin tavoin ”musiikinomaista”. Monissa kulttuureissa vauvoille myös lauletaan sekä tavanomaisia lauluja että erityisesti vauvoille suunnattuja lauluja. Vauvoille suunnatulle laululle on tyypillistä pienet äänialat, lyhyet säkeistöt, samojen sanojen toistuminen ja korostunut tunnelma (rauhottavissa kehtolauluissa erittäin rauhallinen, leikkilauluissa erittäin iloinen jne.). Aivojen kehityksen näkökulmasta vauvoille suunnattu puhe ja laulu ovat optimoituja ärsykeitä, jotka kiinnittävät tarkkaavaisuuden ja tehostavat äidinkielen oppimista.

Mikäli vauvalla ja lapsella on perinnöllinen tai jonkin aivosairauden aiheuttama vaikeus oppia äidinkieltä, musiikki voi tarjota vaihtoehtoisen reitin äidinkielen oppimiseen. Mikäli vasemman aivopuoliskon puheen käsittelyyn erikoistuneiden alueiden toiminnassa on ongelmia, kuten näyttää olevan esimerkiksi periytyvän lukihäiriön tapauksessa, voidaan musiikkiharrastuksella aktivoida oikean aivopuoliskon alueita avustamaan puheen havaitsemisessa. Suomessa tulisikin kaikille lapsille, joiden vanhemmilla on todettu lukihäiriö, tarjota mahdollisuus osallistua musiikkileikkikoulun toimintaan ennen kouluikää.

Monet musiikkileikkikoulun toiminnot ovat tällaisessa tilanteessa erittäin arvokkaita ja kuntouttavia. Esimerkiksi laulut, joissa lapsi taputtaa jokaisen tavun kohdalla, vahvistavat tavun käsitteen havaitsemista ja tukevat lukemaan oppimista. Erityisen tehokasta äidinkielen valmiuksien oppiminen musiikkileikkikoulun menetelmin on ennen kouluikää. On mahdollista, että musiikkileikkikoulun toiminnalla voitaisiin tarjota ennen koulun alkua aivoille tilaisuus rakentaa puheen havaitsemisen malleja ja rytmejä sellaisiksi, että lukemaan oppiminen sujuisi mahdollisimman kitkatta. Toiminnassa on olennaisen tärkeää lapsen oma iloinen aktiivisuus, joka laukaisee tehokkaan oppimisen. Leikki ja nauru ovat tärkeitä tehokkaan oppimisen salaisuuksia.

Kouluiässä musiikkia harrastavan lapsen vahva kuulojärjestelmän erottelukyky tukee ensimmäisen *vieraan kielen* opiskelua. Mikäli lapsi on elänyt täysin yksikielisessä maailmassa, hänen aivonsa ovat erikoistuneet vahvasti käsittelemään vain äidinkielen ääniteitä ja sanapainojärjestelmiä. Tämä oppiminen on tapahtunut vieraiden kielten kustannuksella siten, että yksikielinen ympäristö on mahdollistanut aivojen voimakkaan erikoistumisen. Tällaisissa erikoistuneissa aivoissa tulisi vieraan kielen ääntämistä ja havaitsemista varten konkreettisesti raivata uutta tilaa vieraan kielen äännteille ja sanapainoille. Mikäli tilan raivaimista ei tapahdu, vieraan kielen kielioppia ja kirjoittamista voidaan kyllä oppia, mutta lausuminen ja kuullun ymmärrys jää heikoksi. Musiikkia harrastavan lapsen aivoissa kuuloalueet ovat suurentuneet, joten vieraan kielen havaitsemiseen on olemassa enemmän resursseja ja valmiuksia. Useat tutkimukset, myös Suomessa Turun yliopistossa tehdyt aivotutkimukset, osoittavat, että musiikkia harrastavat lapset lausuvat vierasta kieltä paremmin ja havaitsevat vieraan kielen äännteitä paremmin kuin muut lapset (Milovanov ym. 2007). Erityisesti musiikkiharrastukseen liittyvä laulaminen näyttää vaikuttavan voimakkaasti

vieraan kielen lausumisen taitoihin. Musiikkituntien lisääminen peruskoulun tuntikehykseen tarkoittaisikin paitsi musiikillisten, myös kielellisten taitojen ja erityisesti vieraan kielen lausumisen ja kuullunymmärtämisen sekä keskustelutaitojen tärkeyden painottamista opetusohjelmassa.

Lukeminen ja nuottien lukeminen

Tekstin ja nuottien lukeminen ovat aivotoiminnan kannalta hyvin samantyyppisiä tehtäviä. Molemmissa vasemmalta oikealle etenevä symbolijono tulee osata yhdistää ajassa etenevään ääneen. Nuottijärjestelmä ja suomen kielelle ominainen grafeemi-foneemi-vastaavuus tekevät nuottikirjoituksen lukemisesta myös tekstin lukemista harjoittavan tehtävän. Grafeemi-foneemi-vastaavuus tarkoittaa, että kutakin äännettä vastaa tietty kirjoitettu symboli (ainoan poikkeuksen muodostaa äng-ääne). Tämä helpottaa lukemaan oppimista huomattavasti verrattuna esimerkiksi englannin kieleen, jossa grafeemi-foneemi-vastaavuutta ei esiinny.

Lukivaikeudet voivat näkyä myös nuottien lukemisessa ja päinvastoin. Mikäli musiikkia harrastavalla lapsella on lukivaikeus (Lyytinen & Lyytinen 2006), instrumenttiopettajan olisi hyvä tietää asiasta. Instrumenttiopettajalle tulisi tarjota mahdollisuus keskustella lukivaikeuden todenneen koulupsykologin ja erityisopettajan kanssa lapsen lukivaikeuden laadusta ja sen huomioimisesta musiikkiharrastuksessa. On huomattava, että jokainen lukivaikeus on erilainen ja lukivaikeuksisella lapsella on omat vahvuutensa, joita voidaan hyödyntää, kun heikkoudet tunnetaan tarkasti. Mikäli lapsen lukivaikeus liittyy symbolien havaitsemiseen, nuottikirjoitusta on hyvä suurentaa kopiokoneella ja käyttää värejä helpottamaan niiden symbolien havaitsemista, joiden kanssa lapsella on erityisiä ongelmia. Mikäli taas lapsen lukivaikeus liittyy erityisesti katseen kohdistamiseen, nuottien lukemista helpottaa, mikäli opettaja näyttää esimerkiksi kynällä kohtaa, jota parhaillaan ollaan soittamassa. Vastaavasti mikäli lapsen lukivaikeuteen liittyy hahmotushäiriötä, nuottisivulta tulisi ”siivota” pois kaikki nuottiin liittymättömät kuvat ja koristeet ja nuottikuva olisi hyvä monistaa siten, että se sisältää vain yhden rivin tai että rivit vaihtuvat musiikin rakenteen kannalta olennaisissa kohdissa (esimerkiksi neljän tai kahdeksan tahdin välein). Mikäli lapsen lukihäiriö liittyy foneemien havaitsemiseen eli äänteiden erottelun vaikeuteen, lukihäiriö ei välttämättä vaikuta nuotinlukutehtävään mitenkään. On muistettava, että nykyaikaisen erityisopetuksen ansiosta lukivaikeus pystytään voittamaan ja tilanne kääntämään kompensoivilla toimilla sellaiseksi, että lukivaikeus ei muodostu oppimisen esteeksi.

Lukivaikeus ei missään nimessä saa estää lapsen musiikkiharrastusta. Päinvastoin vaikeasta lukivaikeudesta kärsivälle lapselle musiikki voi tarjota harrastuksen, jossa hän voi onnistua muiden lasten tavoin. Tämä koskee erityisesti kansanmusiikkia ja rytmimusiikkia, joissa nuottien nopealla lukemisella ei ole suurta merkitystä. Tällöin soittaminen tapahtuu kuulomiestä käyttäen ja samalla huomaamatta harjaannuttaa lapsen kykyjä ja taitoja myös äidinkielen osalta.

Hyvä kuulomuisti on tärkeä apuväline vaikeasta lukihäiriöstä kärsivälle lapselle lukihäiriön kompensoimiseksi. Toisaalta mikäli nuottien lukeminen on lukivaikeuksisen lapsen mielestä positiivisella tavalla haastavaa ja mielekästä, lasta kannattaa rohkaista siihen. Se voi olla lapsen kannalta sopiva tapa harjoitella lukutehtävää varten tarvittavia toimintoja.

Tarkkaavaisuustaidot ja musiikin harrastaminen

Monet musiikin käsittelyyn liittyvät toiminnot tapahtuvat esitietoisella, tarkkaavaisuuden suunnasta riippumattomalla tiedonkäsittelyn tasolla. Tarkkaavaisuus ja keskittyminen ovat kuitenkin välttämättömiä tehokkaalle musiikinharjoittelulle ja osalle musiikin kuulojärjestelmää tehostavista vaikutuksista. Musiikin harjoittelu edellyttää lapselta pitkäkestoista tiedonkäsittelyresurssien suuntaamista soittamiseen ja kuuntelemiseen ja samalla kykyä estää muita ulkoisia tai sisäisiä ärsyksiä häiritsemästä soittamistehtävää. Musiikin harjoittelu vaatii usein myös eräänlaista musiikin sisäistä valikointia, toisin sanoen kykyä kohdistaa tarkkaavaisuus tiettyyn ääneen musiikissa samanaikaisesti kuuluvien äänien seassa (esimerkiksi oma soitin säestäjien joukosta). Tarkkaavaisuuden valikoiva kohdistaminen tietynlaisiin ääniin tai äänien piirteisiin on todennäköisesti välttämätöntä, jotta yllä kuvattu tehostuneeseen äänien erotteluun liittyvä kuuloaivokuoren muokkautuminen voisi tapahtua (katsaus: Jääskeläinen ym. 2007). Aivojen otsa- ja päälakilohkoissa sijaitsee tarkkaavaisuustoiminnoista vastaavia alueita, joiden tehokas toiminta mahdollistaa esimerkiksi keskittymisen meluisissa olosuhteissa. Nämä aivoalueet kehittyvät erityisen voimakkaasti kouluiässä. Musiikillinen harjoittelu harjaannuttaa mahdollisesti myös näiden alueiden toimintaa. Aikuisten muusikoiden kyky tarkkailla ääniympäristöä vaikuttaisikin olevan tehostunut (Munte ym. 2003).

Vauvalle kohdistetun laulun tarkkaavaisuuden puoleensa vetävä vaikutus on todennäköisesti tärkeä elementti vauvan ja vanhemman välisen kommunikaation ja kiintymyksen kehityksessä ja edistää osaltaan myös kielenoppimista. Iän myötä tarkkaavaisuuden suuntaaminen tulee aikaisempaa enemmän lapsen kontrollin alaiseksi eikä lapsen tarkkaavaisuus enää siirry yhtä automaattisesti kaikkiin ulkoisiin tapahtumiin. Kehittyneet tarkkaavaisuustaidot ovat tärkeitä koulutyössä – tarkkaavaisuusongelmat ovat yksi suurimmista heikon koulumenestyksen syistä. Musiikillisen harjoittelun on havaittu olevan yhteydessä tehokkaaseen ja valikoivaan tarkkaavaisuuteen ja hyvään koulumenestykseen (Schellenberg 2006). Osaa tutkimuksista on myös kritisoitu siitä, että musiikkia harrastavien lasten perheistä suuri osa on ollut ylempää sosiaaliluokkaa, ja vertailuryhmänä on käytetty musiikkia harrastamattomia lapsia alemman sosiaaliluokan perheistä. Uudemmissa tutkimuksissa nämä tekijät on pyritty ottamaan huomioon. Uusien tutkimustenkin valossa näyttää siltä, että musiikkiharrastuksella voidaan kehittää lapsen tai nuoren tarkkaavaisuustaitoja siten, että ne toimivat hyvinä työkaluina koulutyössä.

Motoriset taidot ja instrumenttiopinnot

Musiikki-instrumentin käsittely vaatii runsaasti hienomotorisia taitoja ja kehittää niitä. Hienomotoristen taitojen kehittyminen laajentaa käsien (ja instrumentti-kohtaisesti esimerkiksi jalkojen tai huulien) tunto- ja motorisia alueita aivoissa sekä näiden alueiden yhteyksiä erityisesti aivokurkiaista (Pascual-Leone 2006). Näiden alueiden laajentuminen ja toiminnan tehostuminen on erityisen voimakasta, jos musiikkiharrastus aloitetaan jo ennen kouluikää esimerkiksi musiikkileikkikoulussa. Motoriset alueet kehittyvät kuitenkin vielä kouluikässäkin voimakkaasti. Tunto- ja motoristen alueiden laajentuminen merkitsee hienomotoristen valmiuksien yleistä kasvua. Musiikkia harrastavalla lapsella on hyvät mahdollisuudet oppia erilaisia hienomotorisia tehtäviä ja liikesarjoja (katsaus: Zatorre ym. 2007). Monesti musiikkia harrastava lapsi on taitava oppimaan uusia, moniosaisia ja nopeita tehtäväsarjoja kuten jalkapallon kuljetusta, tanssia tai keihäänheiton tekniikkaa. Valmentajat puhuvatkin tämäläyppisten harjoitteiden kohdalla usein ”rytmitajusta”, jota tarvitaan oikean tekniikan oppimiseen. Kysymys on motorisen toiminnan tahdistamisesta ja tahdistumisen esitietoisesta oppimisesta.

Musiikin herättämät tunteet ja lapsen aivotoiminta

Kommunikointi vastasyntyneen vauvan kanssa ei ole kaikille tuoreille vanhemmille helppoa ja luontevaa. Yhteistä kieltä ei oikeastaan tunnu olevan, sillä vauva ei ymmärrä puhetta. Jo puhumaan oppinut lapsikin ymmärtää sanojen merkityksen eri tavoin kuin aikuinen eikä tulkitse viestejä kirjaimellisesti. Laulu ja musiikki voivat toimia viestin välittäjänä. Vauva kuuntelee vanhempansa laulua mielellään. Kehtolaulu rauhoittaa lasta ja myös sitä laulavaa vanhempaa. Laulutaidoilla tai lauluäänellä ei tässä kommunikaatiossa ole mitään merkitystä.

Jo kuuden kuukauden iästä eteenpäin ja erityisesti leikki-ikäiselle lapselle leikkilaulut ja -lorut ovat tärkeä yhteyden muoto vanhempien kanssa. Leikkilaululle on tyypillistä ja tärkeää yllätys, joka purkautuu laulun tietyssä vaiheessa. Lapsi rakastaa tuttua leikkilaulua ja tahtoo kuulla ja leikkiä saman laulun yhä uudelleen. Toisto on leikeissä tärkeä elementti ja miellyttää lasta usein paljon enemmän kuin aikuista. Laulu sisältää jännittävän elementin, joka on kuitenkin turvallinen, sillä se on täysin ennalta arvattavissa ja siten hallittavissa. Laulu- ja loruleikit kehittävät lapsen tarkkaavaisuuskykyjä, kommunikaatiotaitoja ja äidinkielen valmiuksia. Jännitys ja innostus vahvistavat oppimista.

Musiikki on tärkeä osa nuorten elämää. Murrosikään liittyy voimakas tunteilmaisuus ja omien tunteiden peilaaminen ja kokeileminen, joille musiikki voi tarjota hyvän väylän. Aivotutkimukset osoittavat, että musiikki pystyy aktivoimaan syviä aivoalueita (erityisesti manteliumake ja keskiaivot), jotka liittyvät kaikkein primitiivisiin ja syvimpiin tunteisiin, pelkoihin ja mielihyvään (Blood

ym. 1999). Musiikin avulla nuori voi säädellä omia tunteitaan, tutustua erilaisiin tunnetiloihin ja tätä kautta luoda minäkuvaansa ja löytää itsestään uusia puolia. Mahdollisuus aggressiivisuuden ilmaisemiseen on erityisen olennaista. Aggressio ja voimakkaat tunteet sopivat parhaiten ilmaistaviksi fyysisten soittotapojen ja instrumenttivalintojen kautta, mikäli nuoren soittotaito ei ole vielä omassa soittimessa kehittynyt ilmaisemaan näitä tunteita. Niinpä esimerkiksi murrosikää lähestyvä 12-vuotias viulisti-poika saattaa hyötyä rumpujen valitsemisesta kakkossoittimeksi. Myös omien kappaleiden ja sanoitusten tekeminen liittyvät olennaisesti tunne- ja itseilmaisuuksiin.

Musiikki on tunteiden ja ajatusten ilmaisemisen väline. Musiikin avulla yksilö voi toimia ryhmän jäsenenä ja ilmaista itseään sekä ryhmään kuulumisen että yksilöllisyyden kautta. Nämä kokemukset ovat lapsen elämässä arvokkaita. On erityisen arvokasta, kun lapsi ja nuori pääsee ilmaisemaan itseään oman sävellyksen, sanoituksen tai kappaleen itse pohditun tulkinnan kautta. Kaikista asioista ei ole helppo puhua, mutta joitakin viestejä voi välittää myös musiikin keinoin.

Loppupäätelmät

Yhteenvedon voidaan todeta, että musiikki on aivoille voimakas ärsyke. Musiikki voi toimia kommunikaation välineenä ilman kieltä, herättää voimakkaita tunteita ja lohduttaa tai innostaa. Vauvan kanssa musiikki ja erityisesti laulu on hyvä kommunikaation väline. Musiikki on erinomainen harrastus leikki-ikästä lähtien. Musiikkiharrastus vaikuttaa positiivisesti kuulojärjestelmän toimintaan, tarkkaavaisuuden kehittymiseen ja lapsen motorisen säätelyn kykyihin. Lapsen musiikkiharrastuksen tulee olla mukavaa ja lasta motivoivaa toimintaa, johon kuuluu itseilmaisua, oman ajattelun ja mielipiteen esilletuomista ja hauskanpitoa. Musiikkiharrastus on koko yhteiskunnan kannalta merkittävä hyvinvoinnin lähde. Koska musiikkiharrastus vaikuttaa lasten elämässä aivotoimintaa kehittävästi, jokaiselle lapselle tulee tarjota mahdollisuus kuulla ja tehdä musiikkia. Erityisen hyödyllinen musiikkiharrastus on sellaisille lapsille, joilla on motorisia ongelmia, vaikeuksia tarkkaavaisuuden suuntaamisessa ja ylläpitämisessä, lukivaikeuksia tai kielellisiä ongelmia. Nämä lapset ovat musiikkileikkikoulujen vaikutuspiirissä, mutta valitettavasti kouluikään ehtineille erityislapsille upea musiikkiopistojärjestelmämme ei tarjoa riittävästi opiskelupaikkoja. Valtion ja kuntien tulee kehittää erityislasten instrumenttiopetusta ja varsinkin kuoro- ja bänditoimintaa, sillä se toimii voimakkaana ennaltaehkäisevänä työnä ja tukitoimintana ehkäisten syrjäytymistä. Musiikkiharrastus sopii kaikille lapsille aivotoimintaa kehittävänä ja elämänsisältöä antavana harrastuksena.

Kirjallisuus

- Amunts, Katrin, Gottfried Schlaug, Lutz Jäncke, Helmuth Steinmetz, Axel Schleicher, Andreas Dabringhaus ja Karl Zilles 1997. Motor cortex and hand motor skills: Structural compliance in the human brain. *Human Brain Mapping*, 5: 206–215.
- Bengtsson, Sara L., Zoltán Nagy, Stefan Skare, Lea Forsman, Hans Forsberg ja Fredrik Ullén 2005. Extensive piano practicing has regionally specific effects on white matter development. *Nature Neuroscience*, 8: 1148–1150.
- Blood, Anne J., Robert J. Zatorre, Patrick Bermudez ja Alan C. Evans 1999. Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions. *Nature Neuroscience*, 2: 382–387.
- Gaser, Christian ja Gottfried Schlaug 2003. Brain Structures Differ between Musicians and Non-Musicians. *The Journal of Neuroscience*, 23: 9240–9245.
- Greenough, William T., James E. Black ja Christopher S. Wallace 2002. Experience and brain development. Teoksessa *Brain development and cognition: A reader*. M.H. Johnson, Y. Munakata & R.O. Gilmore (Toim.) Blackwell Publishing. 186–216.
- Hannon, Erin E. ja Laurel J. Trainor 2007. Music acquisition: effects of enculturation and formal training on development. *Trends in Cognitive Sciences*, 11: 466–72.
- Hannon, Erin E ja Sandra E Trehub 2005. Tuning in to musical rhythms: infants learn more readily than adults. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 102: 12639–12643.
- Huotilainen, Minna 2006. Hermoston kehitys ennen syntymää. Teoksessa *Mieli ja aivot – kognitiivisen neurotieteen oppikirja*. Turku: Turun yliopisto, Kognitiivisen neurotieteen tutkimuskeskus.
- Huron, David 2006. *Sweet Anticipation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Jääskeläinen, Iiro P., Jyrki Ahveninen, John W. Belliveau, Tommi Taitti ja Mikko Smas 2007. Short-term plasticity in auditory cognition. *Trends in Neurosciences*, 30: 653–661.
- Koelsch, Stefan, Tobias Grossmann, Thomas C. Gunter, Anja Hahne, Erich Schröger ja Angela D. Friederici 2003. Children Processing Music: Electric Brain Responses Reveal Musical Competence and Gender Differences. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 15: 683–693.
- Lecanuet, Jean-Pierre ja Benoist Schaal 1996. Fetal sensory competencies. *European Journal of Obstetrics & Gynecology and Reproductive Biology*, 68: 1–23.
- Lyytinen, Heikki ja Pirkko Lyytinen 2006. Lukivaikeus ja sitä ennalta ehkäisevät toimet. Kirjassa M. Takala & E. Konttu (Toim.). *Lukivaikeudesta lukitaitoon*. Helsinki: Yliopistopaino. 87–106.
- Maess, Burkhard, Stefan Koelsch, Thomas C. Gunter & Angela D. Friederici 2001. Musical syntax is processed in Broca's area: an MEG study. *Nature Neuroscience*, 4: 540–545.
- McMullen, Erin ja Jenny Saffran 2003. Music and language: a developmental perspective. *Music Perception* 21(3): 289–311.
- Milovanov, Riia, Mari Tervaniemi, Fiia Takio ja Heikki Hämäläinen 2007. Modification of dichotic listening (DL) performance by musico-linguistic abilities and age. *Brain Research*, 1156: 168–173.
- Münste, Thomas F., Wido Nager, Tilla Beiss, Christine Schroeder ja Eckart Altenmüller 2003. Specialization of the Specialized: Electrophysiological Investigations in Professional Musicians. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999: 131–139.
- Pantev, Christo, A. Engelien, V. Candia ja Thomas Elbert 2001. Representational cortex in musicians. Plastic alterations in response to musical practice. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930: 300–14.
- Pascual-Leone, Alvaro 2006. The brain that plays music and is changed by it. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930: 315–329.

- Patel, Aniruddh D. 2007. *Music, Language and the Brain*. New York: Oxford University Press.
- Rauschecker, Josef P. ja Biao Tian 2000. Mechanisms and streams for processing of “what” and “where” in auditory cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 97: 11800–11806.
- Saffran, Jenny R., Elizabeth K. Johnson, Richard N. Aslin ja Elissa L. Newport 1999. Statistical learning of tone sequences by human infants and adults. *Cognition*, 70: 27–52.
- Schellenberg, E. Glenn 2006. Exposure to music: The truth about the consequences. Teoksessa *The child as musician*. Toim. Gary E. McPherson, New York: Oxford University Press. ss. 111–134.
- Teinonen, Tuomas, Vineta Fellman, Risto Näätänen, Paavo Alku ja Minna Huotilainen 2009. Statistical language learning in neonates revealed by event-related brain potentials. *BMC Neuroscience*, 10:21.
- Tervaniemi, Mari 2006. Musiikin havaitseminen. Teoksessa *Mieli ja aivot – kognitiivisen neurotieteen oppikirja*. Turku: Turun yliopisto, Kognitiivisen neurotieteen tutkimuskeskus.
- Tervaniemi, Mari ja Kenneth Hugdahl 2003. Lateralization of auditory-cortex functions. *Brain Research Reviews*, 43: 231–246.
- Trehub, Sandra E. 2003. Toward a developmental psychology of music. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 999: 402–413.
- Volkova, Anna, Sandra E. Trehub ja E. Glenn Schellenberg 2006. Infants’ memory for musical performances. *Psychological Science*, 9: 583–589.
- Zatorre, Robert J., Joyce L. Chen ja Virginia B. Penhune 2007. When the brain plays music: auditory–motor interactions in music perception and production. *Nature Reviews Neuroscience*, 8: 547–558.

Dosentti Minna Huotilainen (minna.huotilainen@helsinki.fi) työskentelee Helsingin yliopiston psykologian laitoksella Monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikössä ja vetää *Early Auditory Skills* -aivotutkimusryhmää. Hänen tutkimustyönsä keskittyy varhaisiin kuulokykyihin sikiöajasta kouluikään sekä musiikkiharrastuksen vaikutuksiin näiden kykyjen kehittymiseen.

PsM Vesa Putkinen (vesa.putkinen@helsinki.fi) viimeistelee väitöskirjaansa Monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikössä aivotutkimusmenetelmien käytöstä musiikillisten kykyjen kehityksen tutkimuksissa. Lisäksi Putkinen soittaa bassoa FUN-yhtyeessä.

Music as a childhood hobby has strong impacts on the brain

Music, both when listened and especially when played as a hobby or a profession, has a strong impact on the brain, its structure and function. These effects are especially strong when musical training is started at a young age. Already in infancy, the music that a child hears has an impact on the brain, starting to shape the brain towards an optimized perception and memory functions

specialized to the musical styles and genres frequently heard during infancy. In childhood, music as a hobby can enhance brain activity related to perceiving, producing, and attending to sounds, rhythmic structures, and combinations of frequency. These skills, enhanced by musical activities, have useful transfer effects also in language acquisition and attentive concentration. Musical activities also enhance the structure and function of brain areas responsible for fine motor actions.

In this article, we describe how the brains of child musicians differ from the brains of other children, and what implications these differences may have in the normal life and especially the academic achievements of child musicians.

Paikkoja polun varrelta: empiirisiä huomioita sävellysprosessista

Ulla Pohjannoro

1. Johdanto

Suuri osa länsimaisen klassisen musiikin esittävän säveltaiteen toimeliaisuudesta perustuu säveltäjän työn tuloksiin, sävellyksiin. Säveltäjän merkitystä korostaa muusikkojen edelleenkin osin noudattama teosuskollisuuden ideaali (Goehr 1992: 243–286). Siinä esittäjä pyrkii tulokseen toteuttamaan mahdollisimman tarkasti nuottikuvasta ja taustatiedosta tavoittamansa säveltäjän pyrkimyksen, intention. Säveltäjän asemaa musiikkielämän keskiössä ovat osaltaan lisänneet musiikintutkimuksen säveltäjä- ja teoskeskeinen lähestymistapa, ja musiikkianalyysin julkilausumaton tavoite jäljittää säveltäjän ajattelu ja sävellysprosessi (Cook 2006). Toisaalta taiteen ontologiset teoriat tarkastelevat musiikkia ja musiikkiteosta, lähes poikkeuksetta valmiiksi annettuina vastaanotettavana entiteetteinä, joiden *alkuperästä* ne eivät yleensä sano mitään (ks. kuitenkin Currie 1989: 46–84 ja Levinson 1990: 63–78). Säveltämiseen liitetään usein mystisiä, jopa irrationaalisia mielikuvia. Tällaista käsitystä tukevat monien säveltäjien lausumat ”sävellyksen omasta tahdosta” tai olemisestaan ”vain viestin välittäjä” (ks. esim. Heininen 1976: 50; Rautavaara 1976: 138). Toiset säveltäjät puolestaan korostavat mielellään työn arkista aherrusta ja käsityöläismäistä luonnetta. Säveltäjän yksinäinen työskentely on siten kiinnostavaa monesta näkökulmasta.

Säveltäjät ja sävellykset ovat olleet länsimaisen taidemusiikin tutkimuksen keskeisiä kohteita nk. uuden musiikkitieteen syntymiseen saakka. Musiikintutkimuksen uuden suuntauksen myötä mielenkiinto on yhä enemmän kohdistunut produktin sijasta prosesseihin ja musiikkiin liittyviin arkisiin käytänteisiin. Käytännössä tämä on tapahtunut tuomalla tutkimuksen kohteeksi musiikin esittäjän näkökulma, esimerkiksi tutkimalla musiikkiteoksen kehkeytymistä esittäjän ja säveltäjän yhteisen prosessin tuloksena (Clarke & al. 2005; Virtanen, M. 2005; Leppänen 1996). Romanttisen taidekäsityksen jalustalle nostamat taidemusiikin säveltäjät ovat putoamassa korkealta – asemasta, jonne moni ei kenties halunnutkaan. Säveltäjien näkökulma on jäänyt katveeseen alueella, jolla heitä on pidetty tyypillisenä mielenkiinnon kohteena, nimittäin luovuustutkimuksen piirissä. Tuoreen musiikillista luovuutta käsittelevän antologian (toim. Deliège & Wiggins 2006) artikkelien joukossa säveltämiseen liittyvä luovuus käsitellään jälkikirjoituksena säveltäjä Jonathan Harveyn ja Irène Deliègen keskustelun

muodossa. Samalla teoksen varsinaiset tutkimusartikkelit esittelevät musiikillisen luovuuden filosofisia, neurotieteellisiä, keinoälyyn, musiikin kuunteluun, esittämiseen, terapiakäyttöön ja kasvatukselliseen puoleen liittyviä aihepiirejä. Yhtä perusteltua kuin tutkia musiikin kuuntelemiseen ja esittämiseen liittyviä käytäntöjä, on kuitenkin paneutua säveltämiseen liittyviin prosesseihin.

Tässä artikkelissa säveltämisen käytänteitä tutkitaan *empiirisesti*, ajassa etenevänä yksilöllisenä ammatillisena toimintana, jonka tavoitteena on tuottaa esitettäväksi tarkoitettu valmis sävellys. Perinteisen musiikkitieteen teoskeskeinen ja musiikkianalyttinen ajattelu tai kiinnostus säveltäjään persoonana ja musiikkielämän toimijana eivät toteudu tässä tutkimuksessa. Prosessin näkökulmasta esimerkiksi sävellyksen julkaisu on sivuasia, samoin sen konkreettinen esittäminen. Näin on ainakin nyt kuvatussa tapauksessa, jossa kantaesitys tai siihen johtaneet harjoitukset eivät aiheuttaneet merkittäviä muutoksia partituuriin. Tutkimuksen kohteena olevaan sävellysprosessiin ei myöskään liittynyt tapauksia tai kokeiluja yhdessä muusikkojen kanssa. Huomio rajautuu siten säveltäjän työssä esiintyviin käytänteisiin, hänen säveltämiseen liittyvään tietoiseen toimintaansa ja ajatteluunsa, so. siihen, miten sävellys konkreettisesti kehkeytyy mielen sisäisestä todellisuudesta musiikillisiksi rakenteiksi ja kiinnittyy lopulta nuoteiksi paperilla.

2. Katsaus aiempiin tutkimuksiin

Sävellysprosessin empiirinen tutkimus on kohdistunut lasten tai sävellyso opiskelijoiden säveltämisen tutkimiseen (Bamberger 1977; Folkestad 1996; Glover 2000; Kratus 1994 ja 2001), ryhmäsävellysprosesseihin (Burnard & Yonker 2008), ammatti- ja noviisisäveltäjien prosessien vertailuun (Colley & al. 1992; Yonker & Smith 1996) ja sävellyksenopetukseen henkilökohtaisesti (Emmerson 1989; Barret 2006; Barrett & Gromko 2007; Burnard & Yonker 2002; Davidson & Welsh 1988) tai luokkatilanteessa (Bunting 1987; Berkeley 2004). Esitelen tässä yhteydessä merkityksellisiä *amatilliseen* sävellysprosessiin liittyviä tutkimuksia kolmen, tutkimuksen epistemologiseen lähestymistapaan liittyvän näkökulman avulla. Ensin esittelen teoreettiset tutkimukset, sitten empiiriseen aineistoon perustuvat tutkimukset ja kolmanneksi pohdin luonnostutkimusta ja sen antia sävellysprosessin kartoittamisen näkökulmasta.¹ Lopuksi asemoin käsillä olevan tutkimuksen edellä esitettyyn kenttään.

(1) Teoreettisille sävellysprosessia käsitteleville tutkimuksille on tyypillistä tiettyyn taustateoriaan, joko selkeästi manifestoituun tai annettuna oletettuun, pitäytyminen ja hypoteettisten prosessimallien esittäminen. Bahlen (1938) esittämä teoria on ajalleen tyypillinen psykologinen tyyppiteoria. Hän erottaa

¹ Katsauksen ulkopuolelle jäävät mm. sävellyksen opiskeluun tarkoitettut teokset ja näitä käsittelevä tutkimuskirjallisuus (1900-luvun oppikirjoista ks. esim. Barret 2006 ja 1700–1800-lukujen oppaista Bent 1984) sekä psykoanalyttisesti suuntautuneet tarkastelut (ks. esim. Ehrenzweig 1968/1993; Kurkela 1999).

säveltämisessä kolme erilaista toimintoa: ongelman luomisen, ongelman ratkaisun ja arvioinnin prosessit. Työskentelytavat muotoutuvat erilaisiksi erilaisilla säveltäjätyypeillä, joita Bahle erotti kaksi pääluokkaa, työstäjän ja inspiroitujan. Nämä jakoutuivat vielä kahteen alatyyppeihin sen mukaan, onko työstäjä-säveltäjä tai inspiroituja-säveltäjä luonteeltaan ekstrovertti vai introvertti. Työstäjätyyppeihin kuuluivat J. S. Bach, Gluck, Beethoven, Mussorgsky, Verdi, Reger ja R. Strauss. Inspiroitujia olivat puolestaan Schubert, Wolf, Berlioz, Chopin, Tšaikovski ja Pfitzner. (Bahle 1938.) Vaikka Bahlen tutkimukset eivät esimerkiksi metodologisen dokumentaationsa puolesta täytä nykyajan kriteerejä, ne antavat kuitenkin mielenkiintoisen taustan niille yleisille käsityksille, joiden perusteella arkiajattelussa nykyisinkin luokitellaan säveltäjiä Mozartin kaltaisiksi suoraan valmista tekstiä kirjoittaviksi tai Beethovenin tavalla luonnosteleviksi ja lukemattomia korjauksia tekeviksi säveltäjätyypeiksi – käsitys, jonka uudempi luonnostutkimus on problematisoinut (ks. esim. Schubert & Sallis 2004; Sloboda 1985: 112–115).

Sloboda pohtii sävellysprosessin tutkimista monesta näkökulmasta ja esittää tietoiseen ja tiedostamattomaan osa-alueeseen jakautuvan sävellyksellisten resurssien ja prosessien mallin (Sloboda 1985: 118–119). Malli on hypoteettinen, ts. se perustuu säveltäjien kirjoituksiin teostensa synnystä, Reitmanin (1965) kokeelliseen tapaustutkimukseen ja tekijän omaan introspektiiviseen protokolla-analyysiin. Mallissa kuvataan sävellystyön osa-alueita ja aktiviteetteja sekä niiden välisiä suhteita. Prosessi lähtee liikkeelle idean synnystä, josta säveltäjä rakentaa teeman. Se saavuttaa lopullisen muotonsa kehittelyn, muutosten ja laajennusten kautta. Muotoamiseen vaikuttavat paitsi säveltäjän sävellystekninen taito ja yleinen tonaalinen ja tyylillinen taito myös ylemmän tason muotoa ja etenemistä koskevat rajoitukset (*subordinate constraints*). Nämä on Slobodan mallissa sijoitettu tiedostamattomien toimintojen piiriin. Vaikka hän ottaa huomioon säveltämisen tiedostamattoman puolen, hän pitää säveltämisen tietoista puolta sen vallitsevana, ongelmanratkaisua pitkälti muistuttavana toimintana.

Baronin (1999) mielenkiinto kohdistuu Slobodan tavoin säveltämisen kognitiivisiin prosesseihin. Sen sijaan Baronin mukaan Slobodasta poiketen säveltämisen mentaalisten prosessien tutkimus tulee liittää yksittäistä säveltäjää laajempaan yhteyteen. Siinä sävellykselliset prosessit esiintyvät tiettyssä sosiaalisesti legitimoidussa kieliopillisessa² kontekstissa. Kielioppi vaikuttaa pohjana sekä musiikin kuuntelemisessa että sen säveltämisessä. Molemmat toiminnot käyttävät hyväksi tiettyssä kulttuurisessa kontekstissa kollektiivisesti tiedettyjä, puhutun kielen tavoin hallittuja musiikillisen kieliopin morfologisten yksikköjen määritelmiä ja syntaktisia sääntöjä. Vaikka kuuntelu ja säveltäminen edellyttävät saman kieliopin sääntöjen hallintaa, se on kuitenkin erilaista eri toiminnoissa. Kuulijalle mielekkääksi hahmottuvaan kuuntelukokemukseen riittää pelkkä sääntöjen tiedostamaton tunteminen, kokonaisuuden hahmottaminen yksityiskohtien kautta kokonaisuudeksi *bottom-up*. Säveltäjän täytyy tämän lisäksi hallita kyseisten sääntöjen soveltaminen käytännössä, ts. morfologisten yksikköjen

² Kielioppia (*Grammar*) käytetään termin chomskylaisessa ja lehrdalilaisessa merkityksessä.

syntaktisesti korrekti yhdistäminen kokonaisuudesta käsin, *top-down*-ajattelu. Käytännössä tämä tarkoittaa kykyä asettaa sävellykselle sävellysspesifit säännöt, rajoitukset, joiden puitteissa konstruointi tapahtuu. Lisäksi tapa, jolla kukin säveltäjä käyttää toimintansa viitekehukseksi valitsemaansa kielioppia – Baroni puhuu yhdestä tai useammasta tyylistä – on riippuvainen säveltäjän vapaasti valitsemista yksilöllisistä esteettis-ekspressiivisistä intentioista ja tiettyyn projektiin liittyvästä ideasta (schönbergiläisessä mielessä; ks. Schoenberg 1951). Baronin mukaan musiikillinen generointi ei ole verbaalin kielen tuottamisen tavoin loogisesti motivoitua vaan ekspressiivisen intention tuotos. Vaikka kielioppi ja tyyli(t) säätelevät säveltäjän työtä ollen sen välttämätön lähtökohta, säveltäjän idean toteuttaminen tapahtuu aina persoonallisen esteettis-ekspressiivisen suodattimen läpi, mikä mahdollistaa myös vanhojen sääntöjen rikkomisen ja uusien keksimisen. Nämä kulttuuri voi ajan myötä hyväksyä osaksi vakiintunutta kielioppia ja kollektiivisesti hyväksytyä säännöstöä. (Baroni 1999.)

Otto Laske (1989) postuloi säveltämisen teoriassaan kaksi sävellyksellisen ajattelun paradigmaa, malliperusteisen ja sääntöperusteisen. Mallipohjainen säveltäminen perustuu olemassa olevaan musiikkiin. Tällöin toimitaan analyttisten huomioiden perusteella erilaisten skriptien avulla. Sääntöpohjainen säveltäminen perustuu virtuaaliseen musiikkiin, eli mahdolliseen ts. ajateltavissa olevaan musiikkiin. Lasken teoria on hypoteettinen malli sääntöpohjaisesta säveltämisestä, joka voi toteutua erilaisten prosessien kautta. Näitä ovat (1) tulkinnalliset prosessit, jotka perustuvat luotujen materiaalien rakenteelliseen analyysiin; (2) designpohjaiset prosessit, jotka perustuvat abstraktien parametrisuhteiden määrittämiseen ja (3) reaaliaikaiseen materiaalien tutkimiseen perustuvat improvisatoriset prosessit. Näitä eri prosessointitapoja säveltäjä voi varioida tietoisesti kullekin prosessointitavalle kehitettyjen tietokoneohjelmien avulla. Lasken teoriaa voidaan pitää yleisenä, myös ilman tietokoneiden apua tapahtuvan säveltämisen yleisenä mallina, joka tiettyyn rajaan asti ottaa huomioon sen, kuinka säveltäjä ei pelkästään toimi olemassa olevien sääntöjen piirissä näitä mahdollisesti varioiden ja kehittäen (vrt. Baroni) vaan luo lähtökohteisesti omat sääntönsä. Lasken teoria ei Baronin teorian tavoin ota huomioon säveltäjän sosiaalis-yhteiskunnallista kontekstia, jonka puitteissa säveltäjä tekee valintojaan tietoisena esimerkiksi yleisön odotuksista ja kuulijoiden kompetenssista. Karioidusti voidaan Baronin teorian piirissä ajatella säveltäjän kysymyksen olevan ”millaisen sonaatin säveltäisin tänään?” Lasken sääntöperusteisesti orientoituneen säveltäjän kysyessä ”millaista musiikkia tekisin tänään?”

Heinosen (1995) sävellysprosessin teoreettinen malli perustuu kognitiivisen psykologiaan mutta on voimakkaasti psykoanalyttisesti väritetty. Hän rakentaa mallinsa täydentämällä Wallasin (1926) ongelmanratkaisun nelivaihemallia (valmistelu–hautuminen–oivaltaminen–varmistaminen) Krisin (1952) kolmi-vaiheisen mallin inspiraatio- ja kommunikaatiovaiheilla. Heinonen ottaa huomioon myös yleiseen malliin muutostekijöitä aiheuttavat yksilölliset ja kulttuuriset tekijät. Lisäksi hän käsittelee mielenkiintoisesti musiikillisen idean syntyä. Malli perustuu psykologiseen, luovuus- ja jonkin verran luonnostutkimukseen sekä säveltäjien kirjoituksiin ja pyrkii olemaan yleinen kaikkea säveltämistä ku-

vaava esitys, mukaan lukien myös improvisatoriset prosessit. Heinonen soveltaa malliaan Lennon–McCartneyn lauluntekoprosesseihin – tosin painottaen mallin psykoanalyttistä viitekehystä ja tulkintaa jopa siinä määrin, että itse sävellysprosessin teoreettinen malli jää empiirisessä osuudessa suurelta osin hyödyntämättä ja näin ollen myös testaamatta.

(2) Suuri osa nykyistä empiiristä sävellysprosessin tutkimusta voidaan luokitella kognitiivisen psykologian, informaation prosessointiteorian (Newell & Simon 1972; Johnson-Laird 1988) tai kognitiotutkimuksen piiriin. Tutkimuksista valtaosa on tapaustutkimuksia ja asetelmaltaan kokeellisia. Reitman (1965) tutki fuugan säveltämistä tarkasti rajautumattoman ongelman (*ill-defined problem*) ratkaisuprosessina aineistonaan säveltäjän ääneenajattelun protokolla. Hän näkee sävellyksen lähtökohtaisesti varsin vähän rajoituksia sisältäväksi ongelmanratkaisuprosessiksi. Transformaatioprosessin edetessä rajoitukset kuitenkin lisääntyvät kumulatiivisesti valintojen seurauksena. Reitman erottaa etukäteen valitut säännöt (*convention*), jotka koskevat vielä tuntematonta materiaalia, ja sellaiset rajoitteet (*constraint*), jotka syntyvät sen jälkeen kun materiaali (informaatiostrukturi), joita päätös koskee, on jo luotu. Jälkimmäisessä tapauksessa valinta syntyy tehtyjen asioiden *perusteella* ja edellisessä tapauksessa *ennen* tekoja. Jokainen sävellyksen välivaihe uusine rajoitteineen on lähtökohta ja suunnitelma seuraavaa transformaatiota koskien. Säveltäjän ei kuitenkaan tarvitse välttämättä aina noudattaa näitä rajoitteita: hän voi vapaasti siirtyä seuraavaan ongelmaan, mutta tällöin ei ole mitään takeita siitä, että työskentely uuden ongelman parissa on missään suhteessa edelliseen ongelmaan, so. musiikillinen jatkuvuus voi kärsiä. Säveltäjä voi myös muuttaa aiempia rajoituksia. Näin käy esimerkiksi silloin, kun löytyy jokin uusi mielenkiintoinen informaatiostrukturi, joka rikkoo aiemman ongelman rajoitukset mutta jota säveltäjä kuitenkin haluaa kehittää eteenpäin. Lisäksi Reitman löytää tilanteita, joissa ongelmanratkaisua lykätään tilanteeseen, jossa ratkaisu on paremmin mahdollinen. (Reitman 1965: 166–180.)

Collinsin (2005) aineisto oli Reitmanin tutkimukseen verrattuna huomattavasti laajempi ja perustui naturalistiseen tutkimusotteeseen kokeellisen asetelman sijasta. Teoreettisena viitekehysenään Collins pyrki yhdistämään edellä kuvatun informaation prosessointiteorian hahmoteoreettiseen ajatteluun. Collins seurasi kolmen vuoden ajan ammattisäveltäjän³ työskentelyä haastatteluin ja sävellystyön eri vaiheita tietokoneavusteisesti tallentaen. Tutkimuksensa perusteella hän päätyi sävellysprosessin kuvaamiseen hypoteettisessa mallissa. Siinä säveltäminen etenee osin informaation prosessointiteorian mukaisesti lineaarisesti ongelma-avaruudesta toiseen. Lisäksi Collins postuloi ratkaisuavaruuden käsitteen, jossa säveltäjä ratkoo ongelmiaan joko tekemällä pienempiä korjauksia tai strukturoimalla ongelman uudelleen ja muuttamalla lähtökohtia tai tavoitteita. Siten mallissa otetaan huomioon lineaarisen etenemisen lisäksi

³ Sekä Reitmanin että Collinsin tutkimuksessa säveltäjät jäivät psykologisen tutkimuksen paradigman mukaisesti anonyymeiksi, kuten on tässäkin tutkimuksessa laita.

myös rekursiivinen käsittelytapa ja hahmopsykologinen ongelman tai lähtökoh-
tien yhtäkkiseen oivallukseen perustuva uudelleenstrukturointi. (Collins 2005.)

(3) Luonnostutkimuksen yksi keskeinen, vaikka monesti tavoittamaton pää-
määrä on sävellysprosessin rekonstruointi. Ala jakautuu geneettisen kirjallisuus-
kritiikin tavoin kahteen suuntaukseen perustuen niiden luonnoksille antamiin
erilaisiin statuksiin suhteessa valmiisiin teoksiin. Osa tutkijoista pitää luonnoksia
välineenä valmiin teoksen tutkimiseen ja ymmärtämiseen. Heinrich Schenke-
rin, August Halmin ja Ernst Kurthin kaltaiset musiikintutkijat ryhtyivät etsimään
sävellyksistä ilmaisusteettisten ja luovan kilvoittelun pyrkimysten sijasta sä-
vellystekniikoita, joilla teokset oli laadittu (ks. Cook 2006). Tämän käsityksen
mukaan musiikkiteoksen olennainen sisältö paljasti sen syntymisen prosessin
ja luonnosten katsottiin tuovan olennaisen lisän teosten analyttävään tarkas-
teluun. Toiset tutkijat puolestaan pitävät syntyprosessia itsenäisenä luovan pro-
sessin manifestaationa, ja tutkimuksen kohteena *an sich* (ks. Dahlhaus 1987:
218). (Schubert & Sallis 2004, 5; Sallis 2004: 54–55). Luonnostutkimuksen anti
– sävellyksen syntyprosessin selvittämisen hyöty yleisesti – musiikkianalyysiin on
kiistanalainen kysymys. Tarkastelutavan hyödystä on paljon näyttöä, ja etenkin
uudemman musiikin tutkimuksessa luonnosten käyttö analyysin tukena on pi-
kemminkin sääntö kuin poikkeus. (Sallis 2004: 54–55; ks. myös Mäkelä 2004:
134 ja Whittall 1982.) Luonnostutkimus on osoittanut, että säveltäjän kirjoi-
tukset eivät ole yhteneväiset sävellysprosessia *de facto* valottavien luonnosten
valossa.⁴ Vastaavasti luonnostutkimus voi paljastaa sävellykselle uusia ja ennalta
arvaamattomia merkityksiä, joita yksinomaan valmiin sävellyksen tutkiminen ei
paljasta, kuten on laita esimerkiksi verrattaessa Schönbergin ja Bergin erilaisia
tapoja konstruoida rivinsä (Sallis 2004).

Tässä artikkelissa tutkin ammattisäveltäjän yksilöllistä säveltämistä yhden
sävellyksen syntyprosessin osalta länsimaisen modernistisen taidemusiikin vii-
tekehyydessä. Vaikka pidänkin tiedostamattomia prosesseja tärkeänä osana
säveltämisessä ja kaikessa inhimillisessä toiminnassa, keskityn kuitenkin aino-
astaan säveltämisen tietoiseen, kognitiiviseen puoleen siten kuin se tulee esiin
säveltäjän verbalisoimana. Metodologisesti tutkimukseni on hyvin lähellä Col-
linsin (2005) tutkimusta. Tutkimusotteeni on naturalistinen: pyrin tavoittamaan
ilmiön sen luonnollisessa ympäristössä ja mahdollisimman lähellä todellisia ja
tyypillisiä tapahtumia (vrt. esim. Reitmanin 1965 konservatoriotyyppinen sä-
vellystehtävä).

Erojakin löytyy. Collins käytti hyväkseen haastattelujen lisäksi säveltäjän
itsensä tietokoneelle tallentamia sävellysversioneja sekä nauhurilta litteroituja
säveltäjän äänenajattelun protokollia.⁵ Eroja on myös säveltäjien ominaislaa-

⁴ Ks. esim. luonnostutkimuksen perusteella epäosiksi osoittautuneet Regerin
lausumat sävellystyön inspiratorisesta helppoudesta (Schubert & Sallis 2004).

⁵ Collinsin kolmen vuoden aikana keräämän nuotti- ja tekstuaalisen aineiston
on täytynyt olla valtava, kun säveltäjää oli pyydetty tallentamaan uusi tiedosto
sävellyksistä jokaisen merkittävän muutoksen jälkeen. Tässä tutkimuksessa en
katsonut säveltäjän nauhoittaman äänenajattelun ilman tutkijan osallisuutta
olevan realistinen vaihtoehto.

dun sekä analyysin fokuksen ja teoriasidonnaisuuden asteen suhteen: Collinsin tutkima säveltäjä edusti elokuvamusiikkityyppisen musiikin tekijää. Lisäksi Collins esittelee tutkimusraportissaan pelkästään työskentelyä yhden sävellyksen temaattisen materiaalin parissa. Lukijalle jää epäselväksi mittavan kolmivuotisen aineiston hyödyntämisen muiden musiikillisten parametrien ja toisten tutkimuksen aikana syntyneiden sävellysten osalta. Collinsin säveltäjän keskeiseksi ongelmaksi muodostuu tutkimusraportin perusteella kahden valitun teeman yhdistäminen. Tämä tapahtuu lopulta mm. lisäämällä sävellykseen kaksi uutta teemaa, muuttamalla alkuperäisten teemojen aloitusta ja lopetusta sekä laatimalla väliskeiksi niiden lyhennettyjä muunnoksia. Teemojen alkuperää ei Collinsin tutkimuksessa selvitetä. Käsillä olevan tutkimuksen säveltäjä edustaa suomalaista esteettistä modernismia, mikä käytännössä tarkoittaa tietynasteista sitoutumista modernin projektiin, tietoisesti konstruoivaa sävellyksellistä asennetta, jonka taustalla on vankka sävellyskoulutus. Tutkimuksen fokuksena on sävellykseen liittyvien alkuperäisten ideoiden luonne, ideoiden muuntaminen musiikillisiksi rakenteiksi ja niiden osallisuus sävellyksen kaikissa vaiheissa. Lisäksi tarkastelen muutamia prosessin kriittisiä kohtia. En kuitenkaan sido tarkastelua Reitmanin, Slobodan ja Collinsin tavoin informaation prosessointiteorian viitekehykseen. En myöskään pidä säveltämistä lähtökohtaisesti ongelmanratkaisuna. Käytän analyysissäni pääosin säveltäjän omaa sanastoa, joka on lähempänä perinteistä musiikkianalyysin terminologiaa kuin em. tutkijoiden käyttämää informaation prosessointiteorian käsitteistöä. Oman tutkimukseni näkökulmasta jälkimmäinen tulkintatapa näyttäytyy säveltäjän todellisuutta liian tiukasti raamittavana ja siten sävellysprosessia yksinkertaistavana konstruktiona.

Tutkimuksellani on joitakin yhtymäkohtia luonnostutkimukseen (Schubert & Sallis 2004). Yhteistä on ensinnäkin kiinnostus ymmärtää sävellysten taustoja ja niiden tekotapoja, eetos musiikin tekemisen prosessin tärkeydestä. Myös jotkut työtavat ja tavoitteet ovat samanlaisia. Olen järjestänyt ja luokitellut luonnosmateriaalin luonnostutkijoiden kaltaisesti. Tavoitteena oli luonnostutkijoiden tavoin sävellysprosessin luonnosmateriaaliin perustuvien vaiheiden kronologinen rekonstruointi ja vaiheiden suhteuttaminen valmiin sävellyksen vastaaviin kohtiin. Prosessi ei ollut aivan ongelmaton mutta kuitenkin nähdäkseni helpompi ja vähemmän erityismenelmiä vaativa kuin luonnostutkijoilla. Eroja luonnostutkimukseen on paljon. Toisin kuin *post hoc* -tyyppisissä luonnostutkimuksissa useimmiten, käytössäni on käsitykseni mukaan ollut tutkimuksen kohteena olleen sävellysprosessin kaikki luonnosmateriaali, joka myös kiistatta liittyy sen tuloksena syntyneeseen sävellykseen. Lisäksi kaikkien luonnosten tekopäivä ja -järjestys ovat selviä mukaan lukien sellaiset luonnokset, joita on täydennetty myöhemmin (vrt. esim. Stuckenschmidt 1974: 491). Suurin ero luonnostutkimukseen muodostuu luonnollisesti siitä tulkintareferenssistä, jonka säveltäjän sävellyshetkellä tai pian sen jälkeen tuottama haastattelupuhe tuottaa luonnosten analysointiin.

3. Tutkimusasetelma

Monia asiantuntijoiden käytännön työskentelyprosesseja ja luovien prosessien säännönmukaisuuksia on ollut mahdollista selvittää vain yksittäisiä ihmisiä tutkimalla (ks. esim. Gruber & Wallace 1999; Csikszentmihalyi 1994; Gardner 1993; Seitamaa-Hakkarainen 1999). Tämä tutkimus noudattaa naturalistisen tapaustutkimuksen (Stake 1998) periaatteita. Tavoitteena on kuvailla ja ymmärtää perinteisen ammattimaisen säveltämisen ilmiön kognitiivisia tietoisia prosesseja siten kuin ne näyttäytyvät säveltämisen hetkellä. Erityisesti paneudun sävellyksen lähtökohdan, alkuideoiden rooliin ja merkitykseen sävellysprosessissa. Lisäksi hahmottelen sävellysprosessin keskeiset vaiheet.

Valitessani tutkimuksen kohteeksi sävellyshetken tai mahdollisimman lähellä sitä olevan hetken ajattelua olen halunnut tehdä selvän eron yhtäältä säveltäjän sävellysprosessiin liittyvien käsitysten ja toisaalta faktuaalisesti ajassa etenevien tapahtumien ja näiden tapahtumien aikaisen ajattelun välille. Säveltäjien omat kirjoitukset siitä, ”kuinka sävellykseni ovat syntyneet”, säveltäjähaastattelut ja biografiseen aineistoon perustuvat kirjalliset dokumentit muodostavat mielestäni epistemologiselta luonteeltaan erilaisen tutkimusaineiston verrattuna aineistoon, joka on kerätty sävellyshetkellä tai pian sen jälkeen. Mielenkiintoisina kulttuurisina dokumentteina ensin mainitut aineistotyytit voidaan tulkita sosiaalisesti rakentuneiksi narratiiveiksi. Ne kuvastavat enemmän säveltäjän (tai elämäkerran kirjoittajan) – useimmiten hyvin vilpítőntä – kommunikatiivista tahtoa välittää omaa sisäistä maailmaansa tietylle vastaanottajajoukolle kuin sitä, miten asiat faktuaalisesti tapahtuivat. Säveltäjä jäsentää näissä narratiiveissa paitsi omaa kokemustaan myös suhdettaan ympäröivään yhteisöön ja musiikin historiaan. Lisäksi tahattomallakin unohtamisella on suuri merkitys säveltäjän omassa sävellysprosessin kuvauksissa: monimutkaisissa ongelmanratkaisutehtävissä unohdusta tapahtuu jo prosessin kuluessa,⁶ pidemmästä ajasta puhumattakaan. Edellä kuvatun kaltainen aineisto on siten rajattu tämän prosessiin keskittyvän tutkimuksen ulkopuolelle, eikä sitä, samoin kuin säveltäjän luonteseen tai yleiseen taustaan liittyvää informaatiota, ole käytetty päätelmissä.

Käsillä oleva artikkeli perustuu aineistoon, joka liittyy yhden sävellyksen syntyyn alkuideoista valmiiseen partituuriin asti. Tutkimuksen säveltäjä ja tutkimusprosessin aikana syntynyt teos jäävät anonyymiksi käyttäytymistieteellisen paradigman ja yksityisyyden suojan eettisen periaatteen (ks. esim. Sieber 1992: 44–63) mukaisesti. Informanttina oli alalla yli 10 vuotta aktiivisesti toiminut suomalaisen ammattisäveltäjä⁷ länsimaisen taidemusiikin kontekstissa. Tyyliiltään

⁶ Ks. lyhytkestoisen muistin ja unohtamisen merkityksestä esim. Ericsson & Simon 1984/1999.

⁷ Alalla toimimisen 10 vuoden sääntö aidon luovan uran ja saavutusten merkinä on peräisin Csikszentmihalyin (1996), Gardnerin (1993) ja Gruberin & Wallacen (1989) tutkimuksista. Tutkimuksen säveltäjällä on mittava teosluettelo, lukuisia sävellystilauksia, levytyksiä ja merkittäviä apurahoja sekä jäsenys Suomen Säveltäjät ry:ssä.

säveltäjä edustaa sitä suomalaista nykysäveltäjien joukkoa, jolle modernin projekti on luontainen jo koulutuksenkin kautta.

3.1. Tutkimusaineisto ja aineiston keruun menetelmä

Tutkimuksen aineisto koostuu kahdesta osasta. Ensimmäisen osan muodostavat säveltäjän tekemät luonnokset, säveltäjän ilmoituksen mukaan kaikki tutkimuksen sävellykseen liittyvä materiaali ja valmis teospartituuri. Viimeksi mainittua on tosin käytetty käytännössä tutkimuslähteenä enemmän kuin varsinaisena tutkimuksen kohteena olevana aineistona. Valmis teos on sävelletty lyömäsoittimille, ja sen kesto on partituurin mukaan vajaat 15 minuuttia. Luonnoksia on kaikkiaan 33 kpl, joista 4 on materiaalitaulukkoja, 14 käsin kirjoitettuja luonnoksia ja 15 nuotinnusohjelmalla kirjoitettuja ja tulostettuja partituuriversioita, joissa suuressa osassa on käsin tehtyjä lisäyksiä.

Aineiston toinen puoli muodostuu *stimulated recall* -menetelmällä (nk. vahvistetun palautuksen menetelmä; str-menetelmä) kerätystä litteroidusta säveltäjän haastattelupuheesta. Str-menetelmä on ääneenajattelumenetelmän eli protokolla-analyysin muunnelmä, jossa ajatteluprosessi palautetaan mieliin jälkikäteen ulkoisten virikkeiden, tässä tapauksessa sävellysluonnosten avulla (Seitamaa-Hakkarainen 1999). Ääneenajattelumenetelmää käytetään yleisesti tutkimuksissa, joissa pyritään ymmärtämään ihmisen kognitiivisia toimintoja: oppimista, ongelmanratkaisua, tiedonhankintaa ja tiedon käyttöä sekä suunnittelua ja päätöksentekoa. Sen avulla pystytään erittelemään eri tiedon ja taidon alojen asiantuntijoiden korkeatasoisen suorituksen taustalla olevia tehtäväkohtaisia tietorakenteita (*domain specific knowledge*) sekä asiantuntemuksen kehitystä. Ääneenajattelumenetelmässä, kuten myös str-menetelmässä, tutkittaville annetaan mahdollisimman todenmukainen, tutkittavan ilmiön kannalta mahdollisimman aito tehtävä. Ilmiön tutkimisella sen normaalissa kontekstissa pyritään varmistamaan tutkimuksen ekologista validiteettia. (Ericsson & Simon 1984/1993; Chi 1997; Seitamaa-Hakkarainen 1999.) Tässä tutkimuksessa katsoin, että yksittäisen sävellyksen valmistaminen edustaa säveltäjän ammatillisen toiminnan ydintä ja näin ollen tyypillistä ammatillista työtehtävää. Ääneenajattelumenetelmän käyttämisestä luovuin, koska säveltäjä ei ollut siihen halukas (ks. Sloboda 1985; vrt. Collins 2005). Luonteenomaisena kontekstina pidin säveltäjän työhuonetta ja aikajaksoa, jolloin kyseinen sävellykset syntyivät melko intensiivisen työskentelyn tuloksena. Aikajaksoa laajensivat orientaatiohaastattelu (OH) noin 11 kuukautta ennen konkreettista sävellysprosessin alkua sekä varmennus- ja täydennyshaastattelu (TH) noin kaksi vuotta prosessin jälkeen. Koko aineisto on kirjoittajan hallussa.

Haastattelussa (HA) tarkasteltiin senhetkisiä luonnoksia ja keskusteltiin niistä sekä siitä, mitä on tapahtunut edellisen haastattelukerran jälkeen. Luonnokset käytiin läpi pian niiden syntymisen, korkeintaan muutamien päivien, jälkeen, jolloin niiden taustalla olleita ajatuksia muistui mieleen ainakin jossain määrin. Vapaan kerronnan lisäksi esitin säveltäjälle tarkentavia kysymyksiä. Haastatteluja oli kaikkiaan yhdeksän, kestoltaan keskimäärin noin 40 minuuttia. Litteroitua

haastattelutekstiä on 81 sivua (1024 kb). Lisäksi orientaatio- ja varmennushaastattelut käsittävät litteroituna 608 kb. Tutkimuksen säveltäjä on tutustunut käsilä olevan artikkelin sisältöön ja hyväksynyt sen julkaistavaksi.

3.2. Aineiston analyysistä

Kvalitatiivinen naturalistinen lähestymistapa oli myös analyysivaiheen periaatteena. Haastatteluaineisto litteroitiin sanatarkasti siten, että mukana olivat myös keskipitkät (n. 5–10 sekuntia, merkitty –) ja pitkät (yli 10 sekuntia, merkitty – –) tauot, mietintää tai epävarmuutta ilmaisevat ääntelyt, huokaukset ja äänenvoimakkuuden laskut (kohta merkitty sulkumerkkien sisään) ja nousut (merkitty versaalikirjaimin) tai erityiseksi innostukseksi tulkittu puheen nopeutuminen. Analyysissä keskityin haastattelupuheen kohtiin, joissa käsiteltiin sävellyksen alkuideoiden syntyä ja käsittelyä läpi koko sävellysprosessin sekä niihin liittyviin luonnoksiin. Lisäksi olen etsinyt erilaisiin työskentelytapoihin viittaavia ja päätöksentekoon sekä ongelmiin liittyviä kohtia. Aineisto ei tyhjentynyt näiden kohtien esiin nostamisesta, ja analyysiä on mahdollista jatkaa kohdentamalla se esimerkiksi päätöksenteon (esteettisin) perusteisiin, materiaalin luomiseen ja käsittelyyn tai tarkempiin musiikillisiin yksityiskohtiin liittyvien sävellyksellisten toimintojen analyysiin.

Str-haastatteluaineiston analyysi tapahtui aineistolähtöisesti. Aineistoa on tulkittu sekä faktanäkökulmasta (*what* – sävellysprosessin etenemisen vaiheet) että tulkiten (*how*) (Alasuutari 1993: 80–94; Silverman 2006: 133–138). Tulkintaa tapahtui niin aineiston keruussa, luokittelussa ja jäsentelyssä kuin varsinaisessa analyysissäkin, mutta tulkintaa ei ohjannut ensisijaisesti teoria vaan pyrkimys ymmärtää säveltäjää hänen omista lähtökohdistaan käsin. En käytä raportissani Reitmanin (1965), Slobodan (1985) ja Collinsin (2005) tavoin informaation prosessiteorian käsitteitä. Naturalistinen tutkimusote tukee analyyttistä lähestymis- ja raportointitapaa, jossa tutkimustekstin luettavuus tutkimusyhteisön ulkopuolella mahdollistuu.

Nuotinnettuja luonnoksia ja valmista teospartituuria analysoin niiden musiikilliseen tyyliin sopivin musiikkianalyttisin kuvailevin peruskäsittein. Lienee paikallaan korostaa, että luonnos- ja nuottiaineistoa ei ole tässä tutkimuksessa käsitelty ensisijassa musiikkianalyttisenä tutkimuskohteena. Musiikkianalyysi on tässä tutkimuksessa sivuosassa, ja analyttinen työskentely on liikkunut musiikkianalyysin perustasolla (keskeisten materiaalien kuvaaminen ja rakenteelliset rajakohdat), eikä se johda pitkälle vietyihin musiikillisiin päätelmiin. Sen tehtävänä on tässä artikkelissa mahdollistaa sävellysprosessin kuvaaminen ja ymmärtäminen kiinnittämällä tietyt musiikilliset ratkaisut säveltäjän haastattelupuheeseen ja sen viittaamiin luonnoksiin sekä konkreettisiin lopullisen sävellyksen kohtiin.⁸ Musiikkianalyttinen työskentelyni noudattaa pitkälti säveltäjän omaa haastattelupuheesta suodatettua näkemystä ja terminologiaa – ulkopuolisen näkemys olisi ollut minulle prosessia seuranneena tutkijana lähes mahdoton. Analyysivaiheen tärkeisiin esitöihin kuuluivat erilaisten luonnosten luokittelu ja järjestäminen aikajärjestykseen, luonnosten liittäminen niitä käsitteleviin haas-

tattelukohtiin ja valmiin teoksen kohtiin. Tulkintaa tapahtui luonnollisesti jo tässä vaiheessa, vaikkakin pitäydyin pääosin säveltäjän omassa luokittelutavassa.⁹ Kaikki artikkelin päätelmät perustuvat nuotti-, luonnos- ja haastatteluaineistoon, ja niiden perusteeksi esitän riittäväksi katsomani määrän aineistositaatteja laadullisen käyttäytymistieteellisen paradigman mukaisesti. Lisäksi päätelmissä ei oteta kantaa siihen, miten säveltäjän intentio toteutuu kuulijan näkökulmasta (vrt. Reynolds 2004), vaan ainoastaan yhdistetään säveltäjän ajattelu ja sävellykselliset teot niihin liittyvään luonnos- ja nuottimateriaaliin, ja kartoitetaan säveltäjän työskentely- ja prosessointitapoja.

Kaikkea luonnosaineistoa ei käsitelty haastattelutilanteissa. Tältä osin analyysimenetelmät olivat pitkälti luonnostutkimuksen menetelmien kaltaiset. Tällöinkin tukena oli haastattelupuheen tuoma ymmärrys säveltäjän ajattelutavasta. Tutkimustyön parhaimpiin hetkiin kuuluivat oivallukset, joissa luonnoksista aiemmin tekemäni johtopäätökset osoittautuivat oikeiksi myöhemmin, kun pystyin tulkintaprosessini edetessä liittämään tietyn haastattelupuheen lausuman oikeaan tulkintareferenssiin eli aiemmin tulkitsemaani luonnosta käsitteleväksi lausumaksi. Pidin tätä osoituksena tulkintatapani oikeellisuudesta. Harvoja piirrokseenomaisia luonnoksia olen tulkinnut intuitiivisesti ao. luonnosta vastaavan haastattelukohtaan ohjaamana. Yhdessä haastatteluaineiston analyysin kanssa luonnosten ja valmiin teospartituurin vertailevat analyysit mahdollistivat sävellyksen syntyprosessin rekonstruoinnin pääpiirteissään.

3.3. Tutkimuksen luotettavuudesta

Str-menetelmä ei ole ongelmaton, ja sen luotettavuutta on kritisoitu (mm. Calderhead 1996: 711; Yinger 1986: 268–273). Str-haastattelu tuottaa eritasoista aineistoa sen mukaan, millä haastateltavan metakognition tasolla liikutaan: kuinka paljon ja missä määrin tutkittava reflektoi omia ajatuksiaan. Tämän vuoksi tutkijan on oltava tietoinen niistä vaihtoehdoista, joita virikkeiden avulla muistiinpalautetun ajatteluprosessin kuvaukseen perustuva haastatteluaineisto voi tuottaa. Str-haastattelussa säveltäjä joko spontaanisti tai tutkijan ohjaamana:

- (1) raportoi sävellystilanteen aikaista sävellysjatteluun, eli paljastaa säveltämiseen vaikuttaneita tekijöitä, päätöksentekoa ja säveltämisen aikaista ajattelua,
- (2) raportoi luonnosten katselun stimuloimia ajatuksiaan, jotka syntyvät haastattelutilanteessa ja ovat sävellystilanteeseen sidottua käyttötietoa sekä toiminnan ja sen perusteiden kuvausta tai

⁹ Tässä kohden on huomattava, että nuottiesimerkkeinä valmista sävellystä esittellessäni – joka osuus artikkelissa ei kuulu tutkimuksen varsinaisiin tuloksiin – olen käyttänyt katkelmia valmiista partituurista, joka siten on ollut tutkimuslähteen asemassa, enkä luonnoksista (nuottiesimerkit 1–6). Sen sijaan haastatteluaineisto kytetään tutkimuksessa luonnosmateriaaliin, sillä valmista partituuria ei haastatteluvaiheessa luonnollisesti ollut olemassa. Kaikki artikkelin nuottiesimerkit on julkaistu ilman tietoa niiden tekijästä säveltäjän luvalla (Tekijäl 3 §).

⁹ Sävellysluonnosten luokittelusta ks. esim. Sallis (2004) ja Virtanen, T. (2005).

- (3) raportoi luonnosten katselun stimuloimia yleisiä säveltämiseen liittyviä uskomuksia ja väittämiä, eli tuo julki käyttötiedon yleisiä elementtejä ja säveltämisen kontekstia sekä niiden reflektiota. (Soveltaen: Aaltonen 2003; Marland 1986; Marland & Osborne 1990; Yinger 1986.)

Tässä tutkimuksessa esiintyi kaikkia edellä kuvattuja ajattelun tasoja. Kuitenkin tason 3 ajattelua esiintyi varsin vähän ja yllättävän paljon tason 1 ajattelua. Nämä viimeksi mainitut mielenkiintoiset hetket olivat niitä, jolloin haastattelussa oltiin täydellisesti sävellysprosessin nyt-hetkessä ja jolloin säveltäjä haastattelutilanteessa pohti ääneen tiettyä ongelmaa, teki nuotteihin lisäyksiä ja korjauksia samalla kertoen niiden perusteista. Artikkelin tulosluvussa on raportoitu pääosin vain tasoja 1 ja 2.

Seuraavassa käsittelem joiakin tutkimusprosessiin liittyneitä ja sen luotettavuuteen vaikuttavia ongelmallisia kysymyksiä.

Säveltämisessä mielikuvat ovat usein ei-kielellisiä (visuaalisia, auditiivisia, kokemuksia, tunteita). Ei-kielellisen informaation muuttaminen kielelliseksi on prosessi, jossa väistämättä tapahtuu puhujan tulkintaa. Säveltäjien haastattelupuhe sisältää siis monin paikoin väistämättä yhden transformaatioprosessin: ei-kielellisten mielikuvien kääntämisen kielellisiksi kuvauksiksi. Ongelma on yhteinen kaikelle tutkimukselle, jossa kohteena ovat inhimilliset kokemukset ja ajattelu. Tässä tutkimuksessa ongelma tuli voimakkaasti esiin käsiteltäessä sävellyksen alkuideoita. Ratkaisu ongelmaan on tutkijan omien pyyteiden (halujen), esitietoisuuden ja odotushorisontin (muistin) tiedostaminen, avoin mieli (auki-oleminen), kyky sietää epävarmuutta ja tietämättömyyttä sekä olla tekemättä nopeita ja helppoja tulkintoja. (Kurkela 2005.) Olen pyrkinyt kirjoittamaan alkuideoita raportoivat kaksi seuraavaa alalukua mahdollisimman läpinäkyviksi siten, että oman tulkintani osuus tulisi selvästi esiin yhdessä melko runsaan haastattelusitaattimäärän kanssa. Näin lukija voi itse muodostaa oman käsityksensä tulkintani oikeellisuudesta ja oikeutuksesta.

Toista luotettavuuteen liittyvää ongelmaa pohdin luvun alussa str-menetelmään liittyen. Aineiston monikerroksellisuus asettaa tulkinnallisen haasteen, jossa tutkijan on kyettävä erottamaan tutkittavan puheen metakognitiiviset tasot: kuinka paljon aineisto on ”säveltäjän puhetta tutkijalle” enemmän kuin kuvausta ensimmäisen kertaluokan ajattelusta ja prosessista ilman kommunikatiivista ja tulkitsevaa funktiota. Tutkimuksen tavoitteena on hahmottaa juuri tämä välitön ajattelu suorittamalla haastattelut mahdollisimman pian tapahtumien jälkeen käyttäen luonnoksia ja partituuriversioita mieleen palauttamisen välineenä. Tavoitteeseen pyrin yhtäältä liittämällä haastattelut konkreettisesti, ei pelkästään yleisesti tiettyyn sävellykseen vaan luonnoksen konkreettiseen yksityiskohtaan sekä siihen liittyviin ajatuksiin ja prosesseihin ja toisaalta välttämällä yleisen tason kysymyksiä, kuten ”miten tämä sävellyksy syntyi”.

Olen tutkijana erittäin tietoinen myös siitä, että haastatteluaineistoni tavoittaa vain pienen osan säveltäjän sävellyshetken tietoisesta ajattelusta. Str-haastattelussa unohdusta varsinaiseen sävellyshetkeen verrattuna on jo tapahtunut

vähintäänkin sen lyhytkestoisen muistin osalta, josta prosessoinnin tuloksena ei ole jäänyt pysyvämpää muistijäljettä. Lisäksi haastattelutuokioissa esiin tulleita luonnoksia ei käsitelty täydellisesti, ja joitakin luonnoksia ei käsitelty ollenkaan. Ja vaikka kaikki luonnokset olisi käsitelty täydellisesti, ajatuksen jatkuva virta on niin ylenpalttinen, että siitä olisi silti suodattanut tutkimukseen vain osa.

Haastattelukokemus on nostanut esiin kysymyksen siitä, kuinka paljon haastattelujen provosoima sävellysprosessin reflektointi vaikuttaa itse sävellystyöhön. Keskusteluissa esiintyi paljon hetkiä, joissa tutkijan jatkuvat kysymykset ja tarkennukset olivat välttämättömiä haastattelupuheen synnyttämiseksi. Siten tutkijan roolini on välillä ollut jonkin verran aktiivisempi ja ohjailevampi kuin mitä str-haastattelun periaatteisiin kuuluu.¹⁰ Lisäksi näytti siltä, että ajatuksia oli yksinkertaisesti niin paljon, että mikä tahansa kysymys herätti lähes aina puhetta. Suuri osa syntyneestä materiaalista on kaipaamaani sävellyshetken ajattelun mieleen palauttamista. Monesti on kuitenkin tuntunut siltä, että kysymykseni on paitsi yllättänyt myös herättänyt aivan uusia ajatuksia. Haastatteluprosessi lisäsi väistämättä säveltäjän itsereflektiota ja lienee täten vaikuttanut jonkin verran sävellysprosessiin – ehkä joskus jopa häiriöksi asti.

Omat rajansa tutkimuksen luotettavuudelle asettaa myös se, miten rehellisesti ja avoimesti säveltäjä on halunnut puhua työstään, kuinka tietoinen hän on ajattelustaan ja kuinka hyvin hän on kyennyt niitä verbalisoimaan. Taidealalla vaikuttaa edelleen käsityöläistenkin keskuudessa tunnettu ammattisalaisuuden perinne. Myös romantiikan ajalta peräisin olevat myyttiset käsitykset taiteilijuudesta elävät edelleen (ks. esim. Lepistö 1991). Tutkija Maija Larmola haastatteli Martti Haaviota aiheenaan P. Mustapään runojen konkreettiset taustat. Haastattelijaa odotelleessaan Martti Haavion kerrotaan tokaiseen puolisolleen Aale Tynnille: ”Mitähän minä tänään valehtelin!” (Eskola 2003: 521.) Tässä tutkimuksessa haastattelujen ilmapiiri oli varsin luonteva ja luottamusta herättävä. Näin oli ehkä siitä syystä, että tunsin säveltäjän ja hänen tuotantoaan jo ennen orientaatiohaastattelua. Siteeraamiini haastattelupuhekatkelmiin viitaten jätän tilaa kuulijoiden omalle arvioinnille päätellä, kuinka paljon säveltäjä yritti kaunistella tai peitellä ajatuksiaan. Oman käsitykseni perusteella tutkimuksen luotettavuusongelmat liittyvät enemmän aineiston kattavuuteen, tulkintaan ja unohtamiseen liittyviin kysymyksiin kuin säveltäjän pyrkimykseen tietoisesti vääristellä tai peitellä asioita. Joka tapauksessa säveltäjä itse luettuaan artikkelin käsikirjoituksen totesi yhteenvetona kaksi asiaa: Ensiksi hän ilmoitti, että ei muista enää juuri mitään kyseisestä sävellysprosessista tai ideoistaan. Ideoiden välisestä suhteesta (kuvio 2) hän tokaisi: ”Ihan kuin joku selluloosateollisuuden tuotantokaavio!” Toiseksi hän kertoi tunnistavansa itsensä ja työtapansa tekstistä.

¹⁰ Lisäksi str-haastattelut perustuvat useimmiten videoaineiston tai ääninauhojen käyttöön muistin palauttamisen apuvälineinä. Tällöin nauha pysäytetään aina, kun haastateltava haluaa kertoa tilanteen aikaisesta ajattelustaan. Käytettäessä nuotteja ja luonnoksia stimulantteina säveltäjän eteen aukenee tuntien, jopa päivien työ, jolloin hän joutuu valitsemaan, mistä aloittaa ja mitä ylipäätänsä tulee kertoneeksi. Kaikkea tapahtumista ei koskaan voida käydä läpi vastaavassa määrin kuin videoaineiston ollessa stimulanttina.

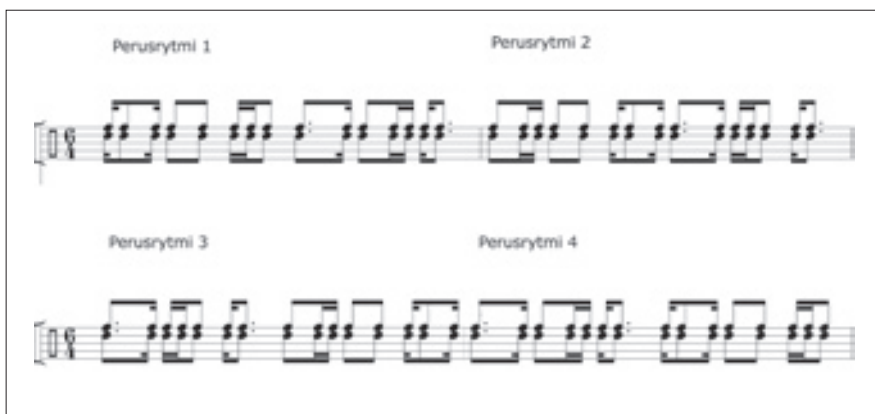
Lopuksi on vielä todettava, että tässäkin haastatteluaiaineistossa säveltäjän puhe on ollut tiettyssä mielessä sosiaalisesti rakentunutta: haastattelutilanne, vaikkakin kollegiaalisen keskustelunomainen kuten tässä tapauksessa, on aina näkemysten vaihtamista kahden ihmisen välillä (*“inter-view”*), jossa pyrkimykseenä on ymmärretyksi tuleminen. Tällöin haastateltava väistämättä tulee puhuneeksi paljolti niitä asioita, joista arvelee haastateltavan olevan kiinnostunut. (Kvale 1996.)

4. Sävellysprosessin lopputulos: valmiin sävellyksen esittely

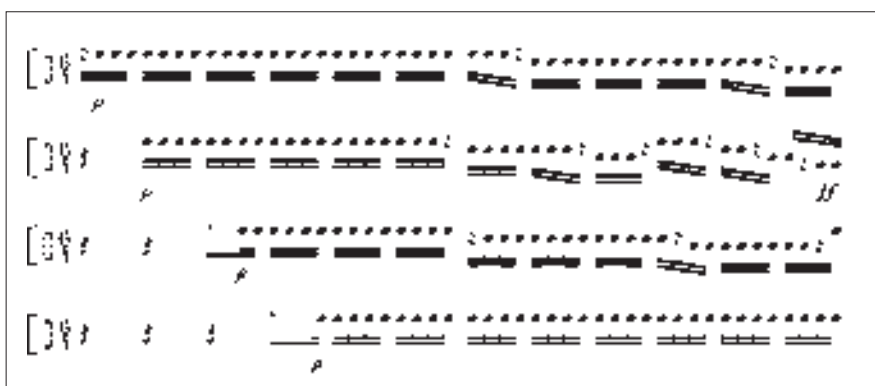
Ennen varsinaisten tulosten esittelyä kuvailen lyhyesti valmiin sävellyksen, jotta tulokset olisivat ymmärrettäviä ja lukija voisi paremmin seurata sävellysprosessin etenemistä. Tutustuessaan valmiiseen sävellykseen ennen sävellysprosessin kuvausta lukija on siten ratkaisevasti erilaisessa asemassa kuin säveltäjä ja tutkija. Molemmat rämpivät sävellys- ja haastatteluvaiheessa omilla tahoillaan, kun kumpikaan ei ollut aina selvillä siitä, mistä milloinkin oli puhe. Syyt epätietoisuuten olivat tietysti erilaiset säveltäjän miettiessä etenemisensä suuntaa ja eri vaihtoehtoja ja tutkijan yrittäessä ymmärtää, mihin kontekstiin ja luonnokseen mikäkin puhe pitäisi liittää.

Sävellyksen kokonaisrakenteen ajallisine mittasuhteineen on esitetty kuviossa 1. Sävellyks jakautuu kolmeen välittömästi toisiaan seuraavan osaan: Ensimmäisessä esitellään sävellyksen perusmateriaalit ja toisessa tutkitaan näiden välisiä siirtymiä. Kolmannessa osassa tuodaan mukaan uusi elementti, *“melodia”*, jonka voidaan tulkita olevan peräisin perusmateriaaleista.

Koko sävellys perustuu kahteen perusmateriaaliryhmään, tahtiviivoilla notoituun *“tahtimusiikkiin”* (T) ja sekuntinotaatiolla kirjoitettuun *“sekuntimusiikkiin”* (S). Nämä erilaiset musiikit edustavat säveltäjälle erilaisia ajan hahmottamisen tapoja (ks. alkuideat seuraavassa luvussa). Tahtimusiikin muodostavat lyhyistä ja pitkistä kestoista eri tavoin koostetut neljä perusrytmiä (R, ks. nuottiesimerkki 1) ja repetitiivinen kaanonmaisesti etenevä pulssikudos (P, ks. nuottiesimerkki 2). Perusrytmit, materiaali R, voidaan esittää tahtilajeissa 6/4 ja 12/8 siten, että ne iskuttuvat eri tavoin yksittäisten aika-arvojen säilyessä ennallaan (ks. nuottiesimerkki 8). Materiaalit P ja R ovat alkuidean *“unisonosta erkanevia rytmejä”* (ks. seuraava luku) musiikilliset toteumat. Säveltäjä näkee ne samasta idusta johdetuiksi, saman materiaalin eri ilmiäsuiksi: kontrapunktisesti kirjoitetusta K:sta on periaatteessa iskujen, taukojen ja eri soittajien aloitusten osoittamina poimittavissa R:n perusrytmit. On kuitenkin todennäköistä, että ulkopuolinen analyttikko ei tätä noteeraa perusrytmejä osoittavien erilaisten merkkien ollessa hämärretyt ja epätäydelliset. Materiaalit R ja P esitellään sävellyksen **ensimmäisen osan** aluksi jononmaisessa muotorakenteessa siten, että molempia materiaaleja ryhdytään käsittelemään kontrapunktisesti (k) ja harvennuksin (aug). Tahtimusiikin esittely ilmentää siten säveltäjän ideoita *“sama erilaisessa”* ja *“ikuinen variaatio”*.



Nuottiesimerkki 1. Perusrusrytmit 1–4 sävellyksen alussa (R).



Nuottiesimerkki 2. Tahtimusiikkia ensimmäisen osan alkupuolelta (1.1.2). Repetiitiivinen, kaanonmaisesti etenevä pulssikudos (P).

Sekuntimusiikki (ks. nuottiesimerkki 3) koostuu tremoloista (tr; *rain maker*, triangeli), melodiamaisista kuvioista (m; tempelikellot) sekä repetitioäänistä (r). Sointi on erilainen verrattuna tahtimusiikkiin, kun nyt käytetään metallisia soittimia, marakasseja ja sadetikkua (*rain maker*; alkuidea ”valkoinen” sointi) alun tahtimusiikin tom-tomien jälkeen.

Sävellyksen ensimmäinen osa, joka voidaan säveltäjänkin mukaan tulkita ekspositio-osaksi, koostuu vuorottaisista tahti- ja sekuntimusiikin esiintymistä T_1-S_1 , T_2-S_2 (jaksot 1.2–1.4 kuviossa 1). **Toisessa osassa** alkaa tahti- ja sekuntimusiikin säemäisen tiheä vuorottelu (alkuideat ”pulssin ja venyvän hetken risteämisiä” ja ”siftaus kahden maailman välillä”). Musiikkien välinen sointiero tasoittuu, kun tahtimusiikkia siirrytään soittamaan myös metallisoittimin. Säveltäjän ideana on liudentaa musiikkien välisiä eroja siten, että siirymät $T>S$ tapahtuvat saumattomasti (ks. nuottiesimerkki 4). Jakso huipentuu tahtimusiikin täydelliseen fragmentoitumiseen kolmannessa taitteessa, jossa sekuntimusiikin tremolot ja repetitiot irrallisina katkelmina lopulta jäävät yksin tahtimusiikin unohtuessa pala palalta pois (ks. nuottiesimerkki 5). Dynaaminen keskijakso

Nuottiesimerkki 3. Sekuntimusiikkia ensimmäisestä osasta (1.2.6–1.2.7).

päättyy tahtimusiikin harvennettuun ja rytmisesti taivutettuun¹¹ pp-nyanssissa soitettuun kodettaan.

Kolmatta osaa hallitsee sekuntimusiikki tahtimusiikin esiintyessä enää muutamana tahdin pituisin fragmentaarisin väliintuloin. Sen aloittaa katkelmallinen lyhyt melodiamainen alku (m_0), joka muistuttaa sekuntimusiikin materiaalia m .¹² Vielä toinenkin melodiamainen alku (m_1) keskeytyy lyhyellä tahtimusiikkiesiintymällä, jota jälleen seuraa lyhyt tahtimusiikkiesiintymä. Kolmas jakso päättyy keskeytymättömään melkein kaksiminuuttiseen rauhalliseen hiljaiseen temppelellis- ja savikellomelodiaan (M), jota säestävät tam-tam-, savikello-, marakassi- ja woodchimes-tremolot (ks. nuottiesimerkki 6). Koko kolmas jakso on sävelletty soveltamalla yhden perusrhythmin sisäistä aika-arvorakennetta jakson kokonaisuuteen: jokaista perusrhythmin 16-osaa edustaa tahdin (tai kahden) mittainen tahtimusiikkiesiintymä neljäsosanuotin vastatessa sekuntimusiikkiesiintymää ja ensimmäistä katkelmallista melodiafragmenttia ja pisteellisen neljäsosanuotin taas kahta viimeistä melodiaesiintymää (ks. kuvio 2). Tämä rakenteellinen periaate ei ole kuultavissa eikä edes kuultavaksi tarkoitettu. Ulkopuolinen tuskin pystyisi löytämään sitä, sillä perusrhythmin makrojaksosten ajalliset kestot suhteutuvat perusrhythmin yksittäisiin aika-arvoihin vain summittain. Rakenneperiaate ilmentää puhtaasti säveltäjän muodon ja materiaalin koherenttiin vuoropuheeseen liittyvää esteettistä pyrkimystä.

¹¹ Rytmisistä muunnoksista ks. sävellysprosessin II vaihe luvun 5.3. "Alkuideoista kokonaiseksi sävellykseksi: sävellysprosessin vaiheita" sävellysprosessin kuvauksessa.

¹² Huom. myös P-materiaalissa on melodiamaisia kulkua, kun pulssikudos soljuu viiden erikorkuisen rumpun jaksoittaisena vuorotteluna (alkuidea "puolisoivat äänet" ja "melodia"). Näitä P-materiaalin melodiamaisia kuvioita säveltäjä hahmottelee perusteellisesti sävellysvaiheessa VII. Ainekset kolmannen osan melodiaan löytyvät siten sekä tahti- että sekuntimusiikista. Tämä osoittaa osaltaan säveltäjän konstruktivistista estetiikkaa (ks. luku 6. "Johtopäätökset".)

The image shows a musical score with four staves. The right side of the score is labeled "Senza misura". The music transitions from a rhythmic pattern on the left to a more fluid, melodic line on the right. Dynamics include *pp* and *mf*.

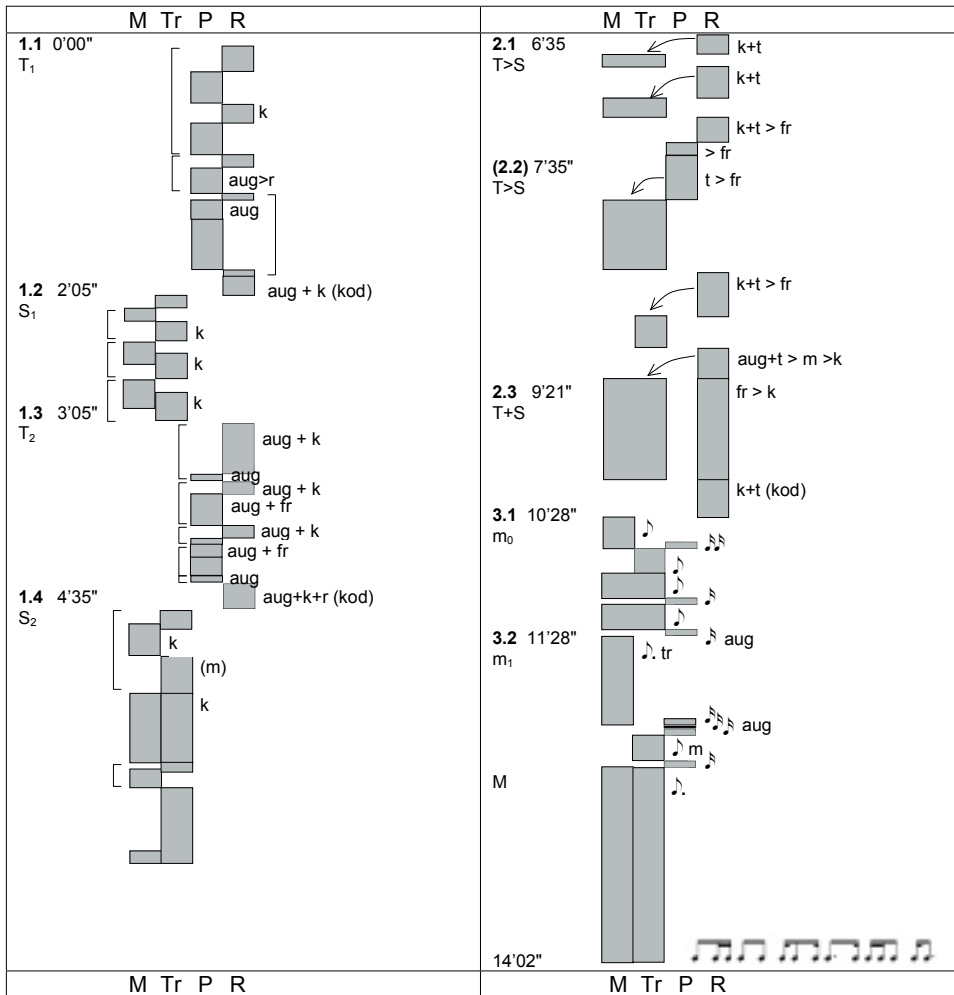
Nuottiesimerkki 4. Siirtymä tahtimusiikista sekuntimusiikkiin toisen osan alkupuolelta (2.1.3 loppu–2.1.4).

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled "Senza misura" and "temple bells". The music is marked *ppp* and *mf*. There are dynamic markings *p*, *f*, and *pp* at the bottom. The text "3 tam tam" and "3 tam tam" is written above the second and third staves. The text "3 tam tam percussion II & III no exact synchronization after the beginning" is written below the third staff. The text "poco a poco diminuendo" is written above the fourth staff.

Nuottiesimerkki 5. Fragmentoitumisen alkua toisen osan loppupuolelta (2.3.1; alkua).

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled "≈ 56 Quasi recitativo" and "(the phrases should breath freely)". The text "clay bells (perc I & II: no exact synchronization required)" is written above the first staff. The text "temple bells" is written above the second staff. The text "cow bells colla parte" is written above the third staff. The text "tam tam colla parte" is written above the fourth staff. Dynamics include *p*, *ppp*, and *p*.

Nuottiesimerkki 6. "Melodian" alkua kolmannen osan lopusta (3.2.7: M; osa).



Kuvio 1. Sävellyksen rakennekaavio, joka on lopullisesta partituurista tekemäni musiikkianalyysin tulos siten, että tukena olen käyttänyt sekä haastatteluaineistoa että joitakin partituuriversioita, lähinnä alkuvaiheen partituuriversioissa olevia sävellyksen muotoon liittyviä rajakohtia osoittavista indeksinumeroista. Laatikoiden korkeus vastaa jaksojen ajallista pituutta. Alhaalla oikealla kolmannen osan makrorytmi (yksi perusrytmeistä); yksittäiset aika-arvot on merkitty vastaavan jakson kohdalle. Indeksointi on kuviossa merkitty kaksipaikkaiseksi; kukin yksittäinen laatikko edustaa kuitenkin indeksin kolmatta paikkaa, esim. 1.1.3 on ensimmäisen osan ensimmäisen jakson R-musiikin kaanonkäsittely. Merkkien selitykset:

R = perusrytmimateriaali, r = repetitiivinen aines, aug = harvennuskäsittely, P = repetitiivinen pulssikudos, k = kaanonkäsittely, t = taivutettu rytmi, Tr = tremolo, tr = tremoloaines, fr = fragmentoituminen, M = melodia, m = melodia-aines.

5. Tuuma ja toimi – ideoiden ja prosessien analyysi

Seuraavissa tutkimustuloksia raportoivissa luvuissa tarkastelen sitä, kuinka edellä kuvailtu sävellyks syntyi. Tutkimustuloksissa on haastatteluaineistosta otettu mukaan vain sellaiset kohdat, jotka liittyvät kulloinkin käsillä olevaan hetkeen tai sitä välittömästi edeltäneisiin päiviin ja tutkimuksen sävellykseen (ajattelun tasot 1 ja 2) ja jotka eivät kuvasta tulkintani mukaan säveltäjän yleistä käsitystä (ajattelun taso 3). Joissakin tapauksissa olen tuonut esiin säveltäjän käsityksen, oman ilmoituksen tai selonteon asioista, jotka tapahtuvat ”yleensä”. Tällainen tilanne tulee ilmi tekstissä tai on osoitettu kirjaamalla sitaattiviitteeseen ”ilmoitus”. Lainausmerkkejä olen käyttänyt tuloksia käsittelevissä luvuissa tämän jälkeen ainoastaan silloin, kun olen halunnut korostaa ilmauksen olevan sanatarvasti säveltäjältä peräisin.

Lienee vielä syytä tuoda korostaen esiin, että tämän tutkimuksen tavoitteisiin ei kuulu tutkimustulosten yleistäminen koskemaan kaikkea säveltämistä. Tarkoituksena on pikemminkin osoittaa, että säveltäminen voi tapahtua myös käsillä olevassa tutkimuksessa kuvatulla tavalla siten, että joku toinen säveltäjä voi tuntea omakseen kuvattuja ilmiöitä ja prosesseja. Puhuessani tulosten yhteydessä ja aineistooni liittyen ’säveltäjästä’ tai ’säveltämisestä’ tarkoitan kuitenkin aina tutkimuksen informanttina toiminutta säveltäjää ja hänen työskentelyään.

Käsittelen ensin kahdessa alaluvussa sävellyksen alkuideoiden syntyä, luonnetta ja merkitystä sävellysprosessissa. Sen jälkeen käyn läpi sävellysprosessin keskeisiä vaiheita alkuideoiden toteuttamisen ja kriittisten vaiheiden näkökulmasta.

5.1. Lähtökohdat ja ideat

Sävellysten syntyprosessissa yksi kiinnostava kysymys ovat sen lähtökohdat, alkuideat. Tutkimuskirjallisuudessa niitä on käsitelty pääasiassa joko teoreettisesti tai säveltäjien omien selontekojen ja muiden kirjoitusten perusteella. Prosessi ideasta valmiiksi sävellykseksi jää kuitenkin useimmiten selvittämättä ja täten analyttisten huomioiden ja oletusten tai säveltäjän avomielisyyden ja muistin varaan.¹³ Sloboda (1985) ja Baroni (1999) pitävät lähtökohtaidea keskeisenä sävellyksen synnyn kannalta. He eivät kuitenkaan konkretisoi idean roolia sävellysprosessissa. Heinonen (1995: 25–30) esittää seikkaperäisesti idean syntyminen teoreettisen mallin, mutta ideoiden osuuden ja tehtävien kuvaaminen konkreettisesti sävellystyössä ja sen vaiheissa jää lähinnä erilaisten luonnostyypin asemoimiseen määritelyihin sävellysvaiheisiin. Säveltäjistä erityisesti Schönberg (Schoenberg 1951) käsittelee aihetta eri yhteyksissä. Cook (2006) pitää kirjoituksia ongelmallisina sen vuoksi, että idean käsite määritellään niissä

¹³ Onkin kiistanalainen kysymys, kuinka paljon musiikkianalyttisin keinoin voidaan saada selville siitä, miten ja missä järjestyksessä sävellyks on tehty (ks. esim. Sallis 2004). Luonnosten systemaattinen tutkiminen voi joskus auttaa tällaista tutkimusta, mutta se antaa harvoin täysin lopullisia saatikka sitten kiistattomia vastauksia.

– toki säveltäjälle kenties tarkoituksenmukaisesti – alaltaan liian laajaksi, jotta se voisi kertoa jotakin jäsentynyttä säveltäjän työskentelytavoista ja ajattelusta. Cookin mukaan Schönbergille idea voi merkitä mitä tahansa seuraavista: motiivia, objektia musiikillisessa sävelvaruudessa, erilaisten musiikillisten elementtien välistä suhdetta, keinoja, joilla musiikillinen balanssi voidaan palauttaa tai musiikin totaliteettia (emt. 20). Ensimmäinen tämän tutkimuksen tehtävistä on tutkia lähtökohtaideoiden osuutta sävellyksen synnyssä siten kuin ne ilmenevät säveltäjän sävellyshetken puheessa ja toimissa prosessin eri vaiheissa.

Lähtökohta käsillä olevan tutkimuksen uuteen sävellykseen syntyi – kuten säveltäjän ilmoituksen mukaan on laita useimmiten – yksinäisyydessä edellisen sävellystyön ollessa loppuillaan. Eräs lyömäsoitinryhtye oli tilannut säveltäjältä alle 15 minuutin teoksen. Teoksen muut koordinaatit, kuten esitysajankohta ja -paikka sekä tyyli, olivat vapaat. Tilaus oli siten odottamassa vuoroaan säveltäjän työskentelyaikataulussa. Tässäkään tapauksessa ideat eivät syntyneet työpöydän ääressä, vaan olosuhde oli sellainen, jossa ”ei tarvitse suunnitella mitään”, mutta tila oli kuitenkin ”virittynyt” (OH 4.1.2005). Joissakin tapauksissa sävellystilaukselle on olemassa jo valmis idea odottamassa sopivaa toteutuksen hetkeä, kuten oli tämän tutkimuksen sävellyksen kohdalla, mutta toisinaan uuden sävellyksen kantava idea¹⁴ pitää rakentaa varta vasten:

Niitä ei voi ennustaa. Niitä on vaikea saada vain tapahtumaan. Mutta jos on joku esim. tilaus tai jokin annettu tehtäväksi otettu teos, jolle pitää löytää se kantava idea – tai edes idea, josta voi lähteä liikkeelle. Jos sellaista ei ole valmiiksi lillumassa varastossa... Sitten pitää vain ruveta pyörittelemään erilaisia mahdollisuuksia, josta vain vois... Joista voisi tulla jotakin. (OH 4.1.2005; ilmoitus.)

Sävellyksen lähtökohtana olevat ideat osoittautuivat haastatteluaineiston perusteella monisyiseksi ryppääksi. Tutkimuksen säveltäjä viittaa puheessaan erilaisiin ideoihin sävellysprosessin lähes kaikissa vaiheissa monessa yhteydessä ja merkityksessä. Haastatteluaineiston ideoita käsittelevästä puheesta nostan esiin neljä näkökulmaa. Ensiksi tarkastelen ideoiden luonnetta ja aistimellisuutta sekä niiden syntymisen ja muistamisen dynamiikkaa. Toiseksi pohdin säveltäjän ideapuheen epistemologista luonnetta ja esitän taulukkomuotoisen yhteenvedon tutkimuksen sävellyksen ideoiden elinkaaresta. Käsittelem ideoita syntyvinä, muuttuvina ja jäsenyvinä entiteetteinä, jotka alati kehittyvinä, tarkemmin määrittyvinä ja yhä konkreettisemmän muodon saavina, toisiinsa liittyvinä ja toisiinsa uusia näkökulmia avaavina kiteytyminä, edustavat kehkeytyvää sävellystä sellaisena, kuin se prosessin kullakin hetkellä näyttäytyy. Kolmanneksi käsittelem erillisessä alaluvussa säveltäjän tapaa luokitella ja jäsenellä erityyppisiä ideoita ja muodostaa keskeisistä ideoista sävellysprosessia ohjaava konstruktio, identiteetti-idea. Lopuksi postuloin sävellyksellisen tehtävän käsitteen

¹⁴ Seuraavassa sitaatissa säveltäjä tarkoittaa tulkintani mukaan ”kantavasta ideasta” puhuessaan ”identiteetti-idea”, sävellyksen keskeistä, erillisistä mutta toisiinsa liittyvistä ideoista muodostuvaa ideoiden kokonaisuutta. Joissakin tapauksissa identiteetti-idea on valmiina ennen konkreettiseen sävellystyöhön ryhtymistä. Toisinaan se syntyy vasta sävellysprosessin aikana. (TH 19.1.2007; ilmoitus.) Identiteetti-idean käsite esitellään tarkemmin seuraavassa luvussa.

sävellyksestä toiseen esiintyvänä säveltäjän erityisen tarkastelun alla olevana mielenkiinnon kohteena.

Haastatteluaineistossa esiintyy hyvin erityyppisiä ja -tasoisia ideoita. Ideoita voidaan luokitella niiden oletetun aistipohjan mukaisesti visuaalisiksi tai auditii-visiksi, ne voivat olla kokemuksia, tunnelmia ja vaikutelmia tai ajatuksia, musiikillisia tai ei-musiikillisia. Musiikillisilla ideoilla tarkoitan tässä ideoita, jotka on ilmaistu musiikillisin käsittein. Lisäksi ideoista on erotettavissa selkeämmin tiettyyn musiikilliseen materiaaliin liittyvät ideat ja toisaalta ideat, joiden funktio on enemmän proseduaalinen niiden määrittäessä musiikillisen prosessoinnin tapoja enemmän kuin musiikillista materiaalia. Proseduaaliset ideat voivat olla joko musiikillisia tai ei-musiikillisia. Lopuksi ideat ovat erilaisia tasoltaan. Jotkut ideat ovat lähes filosofisia, metatason ideoita (esim. sama toisessa; ajan hahmottuminen), toiset konkreettisia musiikillisesti kuvailtuja ideoita (esim. repetitiivisestä kentästä erottuvat rytmit; tahti- ja sekuntimusiikki) tai aistimellisiä ideoita (esim. valkoinen; puolisoivat äänet).

Ensimmäinen oletukseni oli, että ideoiden prosessointi tapahtuisi ei-musiikillisten ideoiden muuntumisena ensin musiikillisiksi ideoiksi ja lopulta musiikillisiksi rakenteiksi, nuoteiksi.

Mutta nyt tää on ollut tää työ... Oikeastaan niitten aikaisemmin puhuttujen ajatusten konkretisoimista [huokaus] ja ylöskirjoittamista – – –. Että täällä ei nyt OIKEASTAAN ole nyt mitään semmoista, mikä ei olisi jossain muodossa ollut jo olemassa silloin kun viimeksi asioista puhuttiin – – –. (HA 31.1.2005.)

Ei-musiikillisiin, esimerkiksi visuaalisiin mielikuviin tai ei-musiikillisiin ajatuksiin, näyttäisi kuitenkin usein liittyvän jokin soiva mielikuva. Yksi mahdollinen johtopäätös on se, että alkuperäiset ideat olisivat musiikillisia, mutta niiden ensimmäiset ulkoistetut ilmi- ja muotoilut olisivat ei-musiikillisia; lähinnä sen vuoksi, että mielikuvatason sointiin liittyviä ideoita on vaikea säilöä muistiin tai kirjoittaa suoraan muistiin sellaisinaan.

*Mut sitten tässä oli niitä sointi-ideoita myös?*¹⁵

Niin no ne on ehkä... Ne tulee siinä samalla. Tai osa niistä tulee. Ne on sillä lailla... Et... että tavallaan niihin tila-, väri-, valomielikuviin liittyy myös äänimielikuvia. Siis mä en kuule niitä konkreettisesti päässäni niin kuin en mä näekään niitä konkreettisesti päässäni. Mutta tuota, kuitenkin mielikuvan tasolla ne on, ne on kauhean voimakkaita. Mutta ne ei ole, ne ei ole vielä niin kuin valmiiksi soivaa musiikkia sillä tavalla, että [huokaus]... Että sen kun vain sitten kirjoittaisi. Vaan se on jotain samantapaista kuin esimerkiksi konsertin jälkeen MUISTELEE kuulemiaan kappaleita. (HA 30.1.2005.)

Koska näyttää ilmeiseltä, että suuri osa ideoista on kokemusperäisiä mielikuvia, ne voidaan tutkimuksellisesti tavoittaa ainoastaan välillisesti niiden ilmi- ja muotoilujen kautta, joilla säveltäjä ulkoistaa ideoitaan. Näin ollen haastatteluaineisto ei mahdollista lopullisen johtopäätöksen tekemistä ideoiden alkuperäisestä luonteesta, esimerkiksi niiden aistimellisuudesta tai musiikillisuudesta. Ei voida

¹⁵ Omat haastattelupuheenvuoroni olen merkinnyt kursivilla.

varmuudella sanoa, että esimerkiksi alkuidean ”valkoinen” alkuperä olisi soinnillinen, so. auditiivis-musiikillinen. Tällöin säveltäjällä olisi ollut mielessä sointi, jonka hän assosioi tai kuvaa jälkeensä ”valkoiseksi” sen sijaan, että säveltäjä olisi miettinyt, millaista voisi olla ”valkoinen sointi”, tai ”jäätikön sointi”.

Onkse identiteetti-idea niin, tai niin kuin tässä tapauksessa, onkse musiikillinen vai onkse joku muu, niin kuin tässä sä katselit sitä [kirkon] seinää?

[Huokaus.] Sitä on kauhean vaikea, vaikea... Kyllä se pohjimmiltaan täytyy olla jotenkin musiikillinen. Mutta tuota, että tietyllä tavalla mä näen, tai pystyn hahmottelemaan sitä mielessäni esimerkiksi tilaksi, tai va... va... valoiksi, tai väreiksi. Ja niin kuin sellaisiksi niin kuin materiaalin tunnuksi. Mutta en mä usko, että mä osaisin toteuttaa sitä missään muussa muodossa sitten kumminkaan. Joskus mä olen yrittänyt PIIRTÄÄ. Siis ei tämmöistä kaaviokuvaa, vaan ihan oikeaa sellaista piirrosta, kuvaa. Mutta se on jäänyt niin kauas, kauas siitä, mikä se alkuperäinen ajatus on ollut, että... Että ei, että ei siitä sen enempiä. Mutta joku, joku tämmöinen niin kuin moniaistinen tai monitaiteinen pohja näillä mun ideoilla tuntuu olevan – – –. Mut...

Jotenkin mä tulkitseen ton pikemminkin niin päin, että pohjimmiltaan se EI ole musiikillinen, mutta en mä tiedä...

Voi olla, että ei olekaan. Mikä on sitten pohjimmiltaan musiikillinen idea?

Niinpä.

Se on... Mä ajattelen niin, että se on niin kuin nippu monenlaisia ideoita. Mutta ainakin mun tapauksessani, niin... SE... siis musiikki on se, jonka kautta mä tavallaan saan sen ideani teoksen omaiseen muotoon. Muutenhan mä olisin kirjailija tai kuvataiteilija tai matemaatikko, tai jotain muuta. (HA 30.1.2005.)

Täydennyshaastattelu (TH 19.1.2007) ei tuonut ratkaisua ongelmaan ideoiden alkuperäisestä luonteesta. Säveltäjä kertoi olevan myös mahdollista, että valkoisen idea olisi alun perin visuaalinen, mutta prosessin aikana lähtökohta on voinut unohtua. Lopulta voidaan todeta, että kysymykseni ideoiden alkuperäisestä aistimellisuudesta voidaan katsoa olevan säveltäjän kannalta väärin asetettu: siihen vastaaminen oli vaikeaa siksi, että kysymyksessä on moniaistimellinen eideettinen kokemus.

Täydennyshaastattelussa tulee ilmi myös se, kuinka vähän ja sattumanvaraisesti säveltäjä muistaa ideoitaan.¹⁶ Alkuun hän muistaa koostamastani idealistista ainoastaan siftauksen kahden maailman välillä, valkoisen ja jäätikön. Hän ei kuitenkaan pysty enää sanomaan kahdeksi viimeksi mainitusta, koskiko sointi-idea tahti- vai sekuntimusiikin sointimaailmaa. Jonkin aikaa muisteltuaan ja kurkistettuaan myös luonnoksiin säveltäjä lopulta tavoittaa muitakin ideoita. Puhe puhe liikkuu yleisellä tasolla, eikä ideoiden yhteys tutkimuksen sävellykseen tai sen tiettyihin jaksoihin tai musiikillisiin materiaaleihin tule osoitetuksi. (TH 19.1.2007.)

Vaikeasti muistettavien ideoiden assosioiminen toisten aistialueiden alueelle on yksi säveltäjän tavoista muistaa ideoitaan. Ideoiden muistamista helpottaa myös niiden yhdistäminen paikkoihin tai tilanteisiin, joissa ne ovat syntyneet. Tämän sävellyksen osalta yksi keskeinen idea assosioituu erään kirkon alttari-seinään ja kyseisen tilaisuuden musiikkiin. Toinen pälkähti päähän suihkussa

¹⁶ Reilu vuosi täydennyshaastattelun jälkeen luettuaan käsillä olevan artikkelin käsikirjoituksen säveltäjä totesi, ettei muista ideoista ”juuri mitään”.

myöhään työpäivän päätteeksi. Ideat kirjoitetaan ylös joko suorasanaisten tekstinä, joskus jopa runona (HA 27.12.2004; ilmoitus). Tutkimuksen sävellykseen ei liittynyt nuotteina muistiin merkittäviä ideoita musiikillisten ideoiden ollessa vaikeasti nuotinnettavia sointimielikuvia tai musiikillista tapahtumista kuvaavia proseduaalisia ideoita.

Kaikkia ideoita säveltäjä ei kirjoita muistiin, sellaisia, jotka ovat sekä selviä että helposti muistettavia. Näin oli laita tutkimuksen sävellyksen kokonaismuotoidean kanssa:

Syksyllä päätit, mutta kirjoitit vasta nyt?

No kirjoitin kun rupesin tähän hommaan. Se oli yleisellä tasolla niin selvä ajatus, ettei sitä tarvinnu kirjoittaa muistiin. Se oli joskus lokakuussa varmaan. (HA 28.12.2004.)

Ideoiden syntymisen, muistamisen ja muistiin merkitsemisen monimutkainen dynamiikka vaikeuttaa monesti johtopäätösten tekemistä aineistosta. Asia, joka kirjoitetaan tietyllä hetkellä ylös nuottipaperiin tai luonnokseen ei useinkaan ole juuri sen tai edes lähihetken tuote. Säveltäjä säilöo monia asioita mieleensä ja kirjaa ne ylös vasta sitten, kun on saanut muita, ehkä vaikeammin muistissa pidettäviä asioita työstettyä pois alta. Toisaalta kirjoittamisen hetkellä asia ajatellaan vielä uudelleen ja voi muuttua. Näin ollen tutkija ei voi monessa tapauksessa olla varma järjestyksestä, jolla kukin yksittäinen asia tai oivallus on keksitty säveltäjän päässä. Seikka, joka esiintyy ensi kerran esiin haastatteluissa tai luonnoksissa, on voitu keksiä jo paljon aikaisemmin.

No tää on siis ihan tyypillistä silleen, että tuota tavallaan se kun mä kirjoitan tämänöisen käsinkirjoitetun jutun koneelle, niin se ALKU pysyy suht samanlaisena.

Joo, nää kolme elettä.

Ja sit se loppupuoli rupee muuttumaan. Se johtuu joko siitä, että siinä vaiheessa kun mä rupeen kirjoittamaan koneelle, niin mä niinku ajattelen sen vielä uudestaan. Toisaalta mä en niinku haluaisi kirjoittaa sitä kauhean moneen kertaan uudelleen. Et se on tavallaan myös niin kuin työekonomiakysymys. Et sitten kun tietää tai luulee tietävänsä tarpeeksi, niin sitä ei viitti enää kirjoittaa kynällä sitä kaikkea. Vaan että panee ainoastaan viitteellisesti ja muotoilee sen sitten uudestaan, tai että suoraan niinku kirjoittaessaan sitä koneelle. Mut et nekin jotka tulee sitten voi vielä kokea erinäisiä muodonmuutoksia. – – – (HA 31.12.2004.)

Alkuperäiset ideat ovat haastattelututkimuksessa epistemologisesti vain välillisesti tavoitettavissa jo pelkästään sen vuoksi, että niiden alkuperä ei usein ole verbaalinen. Lisäksi idea käsitteenä pitää sisällensä tietyn ambivalenssin: idea on idea juuri siksi, että se on vielä keskeneräinen, toteutumaton. Vaikka säveltäjä puhuukin idean ”selkeästä kirkastumisesta”, kyseessä on vielä mielikuva, ja selkeys on puhtaasti kokemuksellinen. Lisäksi ideat, jos ovatkin aluksi selkeitä ja kirkkaita mielikuvan tasolla, osoittautuvat useimmiten nopeasti monin tavoin epäselviksi ja keskeneräisiksi, kun säveltäjä ryhtyy toteuttamaan ideaa. Idea on ikään kuin kirkastunut tihentymä tapahtumista, jotka reaalisesti toteutettuina ja nuoteiksi kiinnitettyinä tapahtuvat tietyn ajan kuluessa. Varsinainen sävellystyö

on siten siinä prosessissa, jossa ideat konkretisoituvat ajassa eteneviksi musiikillisiksi elementeiksi ja rakenteiksi:

Onksne [soivat ideat] niin kuin katkelmia?

No itse asiassa siis sellaisiksi ne osoittautuu. Ne on katkelmia, joihin liittyy kuitenkin käsitys kokonaisuudesta. — Että kun sellaista rupeaa kirjoittamaan, ja tuntuu, että nythän se on ihan selvää, että sen kun vain kirjoittaa. Niin yleensä pääsee vaan noin puoli minuuttia musiikkia eteen päin, ehkä korkeintaan minuutin. Usein se jää allekin puolen minuutin, jolloin heti niin kuin herää kysymys, tai erilaisia kysymyksiä... Ettei se sitten ollutkaan niin helppoa kuin kuvitteli. [Huokaus.] (HA 30.1.2005.)

Alkuperäiset ideat käsitetään tässä faktuaalisesti olemassa olleiksi kokemuksiksi, mielikuviksi tai ajatuksiksi, jotka näyttäytyvät tutkimusaineistossa eri tavoin. Uudelleenajatteluisia ja verbalisoinneissa ajatus, kokemus tai mielikuva muuntuvat jatkuvasti. Ideat pakenevat verbalisointeja ja haastatteluun perustuvaa tutkimusta siinä missä mikä tahansa kokemuksellinen asia.¹⁷ Tässä tutkimuksessa seurataan ideoita niiden verbaalisten manifestaatioiden kautta. Lähtökohtana on, että säveltäjä puhuu ideoista sellaisina, kuin ne näyttäytyvät kulloinkin käsilä olevana hetkenä. Taulukkoon 1 on koottu yhteen sävellyksen alkuideat, identiteetti-ideaksi tulkitsemani ideoiden kokonaisuus. Ideoita on taulukossa jäsennetty kahden dimension avulla.

Ensimmäinen taulukon dimensio on epistemologinen. Olen järjestänyt ideat taulukossa neljään ryhmään riveittäin sen mukaan, missä haastatteluprosessin vaiheessa ne tulivat esiin. Epistemologinen dimensio kuvaa siten ideoiden kehitystä ajassa. Koska ajatusten fakutuaalista syntymäjärjestystä ei pystytä aina päättelemään aineiston perusteella täydellä varmuudella, puhun epistemologiasta dimensiosta ajallisen dimension sijaan. Kokemukseen ja ajattelun sisältöön liittyvän tiedon tuottamisen ongelmiin kuuluu, että varmaa on vain se, milloin tutkimuksellinen tieto niistä on saatu joko haastattelussa tai luonnoksissa. (A) Vanhimman epistemologisen kerroksen verbalisoinnit ovat peräisin orientaatiohaastattelusta (OH 4.1.2004), jossa säveltäjä kuvailee elävästi paikkaa, jossa yksi sävellyksen ideoista pälkähti päähän. Neljä sävellyksen viidestä alkuideasta esiintyy tässä onnekaasti ajoittuneessa ensimmäisessä haastattelussa, joka tapahtui kahdeksan kuukautta ennen yhtäkään säveltäjän omaa muistiinpanoa ja joka näin tuli osaksi tutkimusaineistoa. (B) Ensimmäiset tutkimuksen sävellykseen liittyvät muistiinpanot säveltäjä kirjasi sävellyspäiväkirjaansa kolmisen kuukautta ennen konkreettista sävellystyön alkamista, so. kahdeksan kuukautta orientaatiohaastattelun jälkeen. Tällöin säveltäjä merkitsi muistiin viisi sävellyksen pääideaa muutamien lyhyin luonnehdinnoin: ”Pulssin ja venyvän hetken risteämisiä.” ”Tila ja draama.” ”Soivia tiloja.” ”Unisonosta erkanevia rytmejä.” ”Valkoinen.” (Sävellyspäiväkirjan 21.9.2004 merkinnät; HA 27.12.2004

¹⁷ Tavanomainen kokemuksellisten asioiden muistaminen eroaa sävellysideoiden muistamisesta siinä, että jälkimmäisiä käsitellään ja työsetään aktiivisesti tietyn ajan kuluessa tavoitteena niiden transformoiminen ja konkretisoiminen, ts. objektivointi, kiinnittyminen, materiaaliseen muotoon partituuriksi.

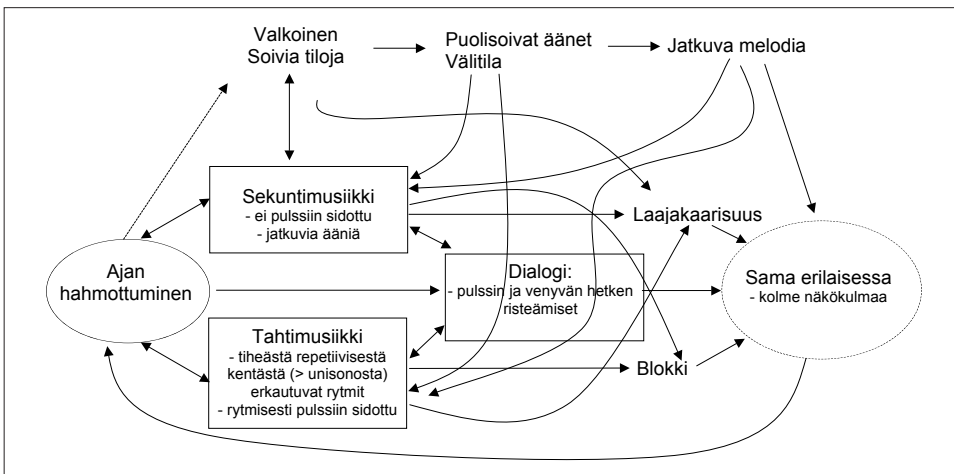
mukaan.¹⁸) Tämä sävellyspäiväkirjan ”lista niistä asioista, joiden parissa olen aikoinut työskennellä”, muodostaa alkuideoiden toisen epistemologisen tason. (C) Kolmannella epistemologisella tasolla säveltäjä selittää edellä mainittuja ideoita samassa 27.12.2004 haastattelussa, jossa säveltäjä luki ne ääneen sävellyspäiväkirjastaan. Tämä taso kuvastaa ideoiden tilaa sävellysprosessin hyvin varhaisessa vaiheessa. (D) Neljäs epistemologinen taso kattaa loput sävellysprosessin aikaiset maininnat ideasta. (E) Täydennyshaastattelun mieleen palautetut muistikuvat ideoista muodostavat ideoiden viidennen epistemologisen tason. Tässä vaiheessa erityisesti ei-musiikillisten ja ei-rakenteellisten ideoiden muistaminen on hyvin epämääräistä, eikä niitä tästä syystä ole raportoitu ideataulukossa.

Taulukon toinen dimensio kuvaa kolmea sisällöllisesti erilaista, vaikkakin toisiinsa eri tavoin liittyvää idearyhmää, jotka esiintyvät kukin omissa sarakkeissaan. (1) Vasen sarake kokoaa yhteen tahtimusiikkiin liittyvät ideat ja niiden kehityksen. (2) Keskimmäiseen sarakkeeseen olen sijoittanut sekuntimusiikkiin liittyviä ideoita. Tämä idearyhmä on problemaattinen, koska sekuntimusiikin materiaali syntyy tahtimusiikin materiaalia huomattavasti intuitiivisemmin eikä sitä ehkä tämän vuoksi ole niin helppoa asettaa raameihin. Olen liittänyt päiväkirjamerkinnän ideat valkoinen ja soivia tiloja sekuntimusiikkiin melko pitkän tulkintaketjun tuloksena: Taulukon C-tason oikeanpuolisen sarakkeen ylin sitaatti 27.12.2004 liittyy venyvän ajan (so. pulssittoman ajan eli sekuntimusiikin) tila-aika-jaksoihin, kun se esitetään pulssillisen ajan (=tahtimusiikin) yhteydessä ja sen vastinparina. Keskisarakkeessa vasemmalla puolisoivat äänet ja välitilaisuus liitetään puolestaan sointimielikuvaan valkoinen. Tämän perusteella liitän keskimmäisen sarakkeen soivat tilat (myöhemmin myös soivat asiat) sekuntimusiikkiin. Soivat tilat on siten tätä kautta liitetty sointi-ideaan valkoinen, jota toisaalta kuvataan myös jäätiköksi ja veistosmaiseksi, avaraksi tilaksi: sävellys on kuitenkin enemmän tila-aika-musiikkia (sekuntimusiikkia) [kuin tahtimusiikkia]. Näistä premisseistä seuraisi, että valkoinen olisi myös sekuntimusiikin metafora. Tulkinta on altis kritiikille ja palvelee ehkä enemmän ideoiden jäsentämistä kolmeen ryhmään kuin kuvaa sitä alati virtaavaa todellisuutta, jossa ideoiden moniaistillinen luonne ja niiden konkretisoinnin ongelmat ovat osa sävellysprosessin kaoottista luonnetta. (3) Oikeanpuoliseen sarakkeeseen on koottu koko sävellyksen etenemisen luonnetta ohjaava idea tahti- ja sekuntimusiikin, pulssiin sidotun ja ei-sidotun musiikin välisestä keskustelusta. Tähän idearyhmään olen sijoittanut myös melodia-idean: se konkretisoituu vasta kolmannessa osassa, jossa kuitenkin sen funktio voidaan tulkita perusmateriaalien dialogin ja risteytymän tulokseksi, seuraamukseksi. Se voisi yhtä hyvin olla missä tahansa idearyhmässä (ks. epistemologinen taso D), sillä sekä tahti- että sekuntimusiikissa esiintyy melodiallisia aineksia.

Talukosta 1 voi lukea, kuinka ennen sävellyspäiväkirjaan kirjattua viittä ideaa oli olemassa jo neljä ideaa, jotka osoittautuvat prosessin kuluessa hyvin pysy-

¹⁸ Säveltäjä myös näytti päiväkirjansa tuon kohdan kyseisessä haastattelussa, ja muistiinpanot olivat juuri niin niukat kuin säveltäjä luki ääneen. Säveltäjän ilmoituksen mukaan kyseessä ovat ainoat sävellyspäiväkirjassa olleet tutkimuksen sävellykseen liittyvät merkinnät (TH 19.1.2007).

viksi. Sen sijaan sävellyspäiväkirjan viidestä ideasta yksi, 4 soittajaa, tila ja draama jää sikäli toteutumatta, että valmiissa sävellyksessä ei esiinny äänen liikettä tilassa.¹⁹ Yksi idea unohtuu ja muistetaan, kun tarve ja sopiva paikka sille löytyy: kolmannen osan melodia, ainoastaan mainitaan ohimennen epistemologisella tasolla 3 haastattelussa 27.12.2004. Idea unohtuu ja kaivetaan esiin muistin kätöksistä, tai, kuten alla olevan ideataulukon D-tason keskisarakeen (sointi; valkoinen) ensimmäinen sitaatti antaa ymmärtää, reservistä, kolmannen osan säveltämisen yhteydessä. Viimeisenä taulukossa on yhden sarakkeen idea sama toisessa, joka vie loppuun ideoiden tietynlaisen kaikenkattavuuden: tämä idea läpäisee tai yhdistää, muodostaa korkeamman metatason kaikille aiemmille ideoille (ks. kuvio 2).



Kuvio 2. Ideoiden välisiä suhteita ja kehityslinjoja. Alkuideat (identiteetti-idean kokonaisuus epistemologisen tason B 4.1.2004 hetkellä) ovat ovaalin ja suora-kaiteiden sisällä; metaideat ovaaleissa. Idea 4 lyömäsoittajaa, tila ja draama on jätetty pois kuvan selkeyden säilyttämiseksi. Myöhemmin esiin noussut metaidea sama erilaisessa on katkoviivaovaalissa. Oikealle osoittavat nuolet kuvaavat yksittäisen idean muuntumista ja kehittymistä. Takaisin päin osoittavat nuolet puolestaan kuvaavat sitä, kuinka yhden idearyhmän idea löytää yhtymäkohdan toisen ryhmän ideaan, ja jälkimmäinen näin ikään kuin tulkitaan uudelleen, toisesta näkökulmasta. Yhteydet on johdettu haastattelupuheesta ja sen yhteydestä puheen kohteena olevaan luonnosmateriaaliin.

¹⁹ Säveltäjän oma käsitys ideasta "4 lyömäsoittajaa, tila ja draama" liittyy äänen liikkeeseen tilassa (tässä yhteydessä tila ei siten assoisioituisi sointiin). Kuitenkin idea näyttäytyy haastattelupuheessa myöhemmin hieman toisessa valossa, soittajien multi-instrumenttina ja tietynlaisena soittajien välisenä vuoropuhelun draamana, kuten taulukon 1 vasen sarake osoittaa.

Taulukko 1. Alkuideat kolmessa idearyhmässä ja neljässä epistemologisessa tasossa: (A) Orientaatiohaastattelu 4.1.2004; (B) Päiväkirja-merkinnät 21.9.2004; (C) Haastattelu 27.12.2004; (D) Haastattelu 31.12.2004–30.1.2005. Lihavoinnit ovat kirjoittajan.

	"AJAN HAHMOTTAMINEN JA AJAN MIELTÄMINEN"		
	"Tiheä repetitiivinen kenttä, josta erkautuu eri rytmejä" (> "Tahtimusiikki")	> Sekuntimusiikki	"Dialogi pulssiin sidotun ja ei-sidotun musiikin välillä"
A	<p>"Tiheä repetitiivinen kenttä, josta erkautuu eri rytmejä" (> "Tahtimusiikki")</p> <p>Esim. tässä yhtenä iltana olin myöhään töissä ja menin suihkuun. Siinä sitten pälkähti päähän sitä löymäsoitinkappaletta varten ajatus semmoisesta tiheästä repetitiivisestä kentästä, josta erkautuu eri rytmejä. Siihen liittyy sointimielikuvaa. Ja siitä erkaantumisesta mulla on käsitys, että miten se voisi tapahtua. Mutta mä en tiedä, toimiko se. Niin kokeilematta sitä ei voi tietää, että toimiiko se. (OH 4.1.2004.)</p> <p>Mutta se idea on se, että on tällöinen pääkkökäisistä tasaisista pulsseista koostuva kenttä, johon tulee niin kuin virheitä. Ne poikkeamat kehittyvät sitten itsenäisiksi rytmiksi, joilla on rakenteellista merkitystä. Käytännössä sen voi tehdä niin, että ne rytmit on ensin ja sitten rakennetaan se siirtymä. Jos haluaa tietää varmasti mihin päättyy. (OH 4.1.2004.)</p> <p>"Rytymisesti pulssiin tai tahtilajiin sidottu aika" (OH 4.1.2004.)</p>	<p>"Ei-pulssiin sidottu aika" (OH 4.1.2004.)</p>	<p>Tässä uudessa kappaleessa syvemmän tason ideat liittyvät niin kuin ajan hahmottamisen, ajan rytmin – tai ehkä ennen kaikkea ajan hahmottamisen... tai siis miten se mielletään. Se tulisi olemaan jonkinlainen asetelma tai dialogi – tommosen rytmisesti – pulssiin tai tahtilajiin sidotun, tarkasti määritellyt – – ja sitten tällöisen – miten sen nyt sanoisi – ei pulssiin sidotun ajan kesken. Mutta tuota – – – sehän on siis ihan olennaisesti riippuvainen niistä tapahtumista joita sinne sijoitetaan. Koska myös – siitä miten se on kirjoitettu nuotteihin – se on toissijainen asia: tahtilajeihin voi kirjoittaa myös asioita sillä tavalla, että vaikutelma, mikä siitä syntyy, on hyvin mihinkään pulssiin millään tavalla sitoutumaton. (OH 4.1.2004.)</p>
B	<p>"Unisonosta erkanevat rytmit"; "4 löymäsoittajaa, tila ja draama" (21.9.2004)</p>	<p>"Valkoinen"; "Soivia tiloja" (sävellyspäiväkirja 21.9.2004)</p>	<p>"Pulssiin ja venyvän hetken risteämissä" (sävellyspäiväkirja 21.9.2004)</p>

C	<p>”Tiheä repetitiivinen kenttä, josta erkautuu eri rytmiejä” (> ”Tahtimusiikki”)</p> <p>Unisonosta erkanevat rytmit tarkoittaa liikkumisia homofonian ja polyfonian välillä. Sitä että kuin-ka kaukana tai lähellä näe eri soittajien stemmat tai asiat joita ne soittaa – – (HA 27.12.2004.)</p> <p>Tässä on poimittuna tutkia sitä asiaa, että rytmin kestojen ja iskujen välistä suhdetta. Että miten sama kestoja muuttuu luonnettaan kun se iskutetaan eri tavalla. Sinänsä aika mekaanista toimintaa. Mutta siitä voi saada irti aika hauskoja variaatioita. (HA 27.12.2004.)</p> <p>Ja sitten tietyt kun on 4 soittajaa. Niin kaksi sel-laista itsestään selvää asiaa. Tämöinen rytmis-tekstuuriin kerrkellisuus, että sen voi jakaa 1+3 2+2 tai 1+1+2 tai 1+1+1+1. Että jokainen soittaa omaa asiaansa. Eräänlaista polyfoniaa.</p> <p>– Toinen ääripää on isot tutti-elekti, että kaikki soittaa periaatteessa samaa. Tai melkein samaa. Silloin se äänen suuruus on se asia joka tulee esiin. Sitte jos ne soittaa melkein samaa, siitä au-keaa erilaiset heterofoniset ajattelut. Ja sitten yks-ajatus on tietyt se, että tavallaan nämä neljä soit-tajaa muodostaa yhden soittimen. Että siinä voi yhdistellä erilaisia sointeja. Sillä tavalla, että yhden tai kahden soittajan on mahdotonta siitä tuottaa. Vainkun ne ei soita – ne soittaa niin kuin samaa asiaa, tai yhteen tekstuuriin kuuluva juttua.</p> <p><i>Siis 4 soittajaa soittaa tavallaan yhtä soitinta yhdessä?</i></p> <p>Niin että tavallaan koko lyömäsoittimisto neljä soittajaa muodostaa tavallaan yhden soittimen. Josta yhteen aikaan tavattiin käyttää trendikästä nimitystä superinstrumentti. Oikeastaan se on yksi tutti-soiton tapaus.</p> <p>Mutta näe nyt on semmoista yleistä satsiteknii-kaa, jotka ei oikeesti yhtään kerro siitä, mitä ne oikeesti soittaa. (HA 27.12.2004.)</p>	<p>> Sekuntimusiikki</p> <p><i>Olikäs sanomassa jotakin muuta, niistä soitintielku- vista?</i></p> <p>No yks on esimerkiksi tämmöset – – – Siis erilaisil-la tikuilla soitettu tom-tomit. Tämöinen tavallaan tämöinen perusrumpuääni. Mitä variaatioita siitä on löydetävissä. – – – Ja jotenkin mä olen nyt kiimosis- tunut sellaisista puolisovivista äänistä. Joita saa esim. metallisista ja puisista soittimista.</p> <p><i>Siis hälyn ja sävelen välillä?</i></p> <p>Niin. Siis sillä tavalla, että varsinainen sävelkorkeutta ei ole. Mutta että on jonkinasteinen soivuus.</p> <p><i>Mikä siinä on kiimostavaa?</i></p> <p>Jotenkin se välitilamaisuus. Ne on musta vaan kauniita semmoiset äänet. (HA 27.12.2004)</p> <p><i>Et sulla ei ole soivia mielikuvia?</i></p> <p>On. Mutta tuota, on niitä ollut aika varhaisesta asti. <i>Millaisia?</i></p> <p>Oikeastaan ne sisältyy tohon valkoiseen. Se on niinku nimi niille mielikuville. Mutta mitään spesifimpää yhteyttä mä en ole sen valkoisen ja niiden soivien asioiden välille miettinyt. Se vain tuntuu siltä.</p> <p><i>Valkoisia soivia mielikuvia? Et se on se tunnelma?</i></p> <p>Niin. Valkoisen tai valon – – Emmä osaa selittää sitä sen kummemmin. Se on jotenkin maismallinen tai veistuskallinen, jotakin sellasessa avarassa tilassa olevaa. Valkoista niinku jäättikkö. (HA 27.12.2004.)</p> <p><i>Osaaksä sanoa miks juuri näe juttu? Veistos, jäättikkö?</i></p> <p>No veistos ehkä sitä kautta, että – huolimatta siitä, että tääs on nää kaks tapaa jäsentää aikaa, tää on kuitenkin lähempänä sellasta tila-aika-kappaletta. Että musiikki niinku on. Et ne on sellasia erikoisia möhkäleitä. Et tää ei oo sinä mielessä draamallinen kappale, että olisi niin kuin joitakin vaihteita, et siin olis tavallaan sellanen kertomuksenoloinen tapahtumakulku. Toinen visuaalinen mielikuva, joka siitä tulee niin, on jonkinlai- nen fresko. (HA 27.12.2004)</p>	<p>”Dialogi pulssiin sidotun ja ei-sidotun musiikin välillä”</p> <p>No siis nää on muistinpanoja niistä samoista ideoista joita mä kuvasin. Niinku puussi ja venyvät hetki tarkoittaa niitä pulssillisista ja tila-aika-jaksoja. (HA 27.12.2004.)</p> <p>Mutta kyllä varmaan jokin sellainen jokin melodia-tyyppinen, siis tommonen lineaarinen ajattelu tulee mukaan, joka on mulle tyyppillistä. (HA 27.12.2004.)</p> <p>Eli sä olet jostain syystä aloittanut nyt tästä sekunti-... eiku tahtipaikat laittanut ensin.</p> <p>No tavallaan siksi koska, koska siis se yksi ajatus oli – paitsi, että näitä siirtymiä näitten kahden välillä – niin myös tää pulssirytmikan sisällä tapahtuu, tulee polyrytmistymistä ja, ja, ja kaikkea tämmöis-tä, jota tossa ekassa, alkuvaiheessa on vähemmän.</p> <p>Mutta että tavallaan se kysymys, että mitä ton sekuntinotaation sisällä tapahtuu semmoista, mikä olisi jollain tavalla jotakin uutta. Niin se on vielä – – – ihan ratkaisematon.</p> <p><i>Onko sulla tarkoitus viedä se tahtilajinotaatioon päim?</i></p> <p>No sikälti ON, että se raja ei olisi niin selvä kuin se on tuolla ykkösessä. Vaan tarkoitus olisi nimenomaan näyttää se, että nää siirtymät voi olla semmoisia, ettei oikeastaan voi sanoa, että missä kohdassa se oikeasti vaihtuu. Ne on semmoisia sumeita. (HA 15.1.2005.)</p>
---	---	---	---

<p>D</p> <p>"Theä repetitiivinen kenttä, josta erkautuu eri rytmiejä" (> "Tahtimusiikki")</p>	<p>Sii nää oli niitä tom-tomeja? Joo nää on todennäköisesti tom-tomeja. Ja tuota – kuitenkin mulla on ollu mielessä hyvin iso semmonen homogeeninen blokki. Soinnilisesti homogeeninen, et, et, ja semmonen tuttti-forte-asia. Et mitään... Et tavallaan kaikki muutokset ja vaihtelu mitä tässä tapahtuu täytyy tapahtua niitten asioitten sisällä. — — — ja sitte tässä on yks ajatus siitä, että miten niinku luoda kontrasti, tai tällöinen tuoda toisenlainen materiaali. Et kun nää on kuitenkin tällöisiä pitkien ja lyhyiden kestojen avulla profiloituvia rytmejä. Niin tää on sitten huomattavasti enemmän tällöinen niin kuin jatkuvan...</p> <p><i>Toi 1.2?</i></p> <p>1.2... Tällöinen jatkuvan liikkeen idea, joka kuitenkin alkaa sit profiloitua noitten taukojen avulla. Mut ne tauot on niin lyhyitä, että loppujen lopuksi – et onko siellä tauko tai, tai tuota 8-osanuotti – niin siinä ei käytännössä oo suurtakaan merkitystä.</p> <p>(HA 31.12.2004.)</p>	<p>> Sekuntimusiikki</p> <p>Mulla oli jo pitkään ollut mielessä se, että mä haluaisin sinne loppuun jonkun tällöisen melodian. Siis sellaista jatkuvaa, jatkuvaa melodiasäveltystä muistuttavan jutun. Jonka mä ilmeisesti toteutan sellaisilla niinku suomilaisen sävelkorkeuden sisältävällä soittimella. Että mitään, mitään vibrafonia tai marimbaa tai muuta vastaavaa viritettyä lyömäsoitinta en ole ajatellut ottaa mukaan tähän ollenkaan. Että se oli mulla jo aika kauan sitten mielessä, että semmoinen sinne, sinne varmaan pitäisi tulla. Ja tässä on nyt ensimmäisiä hahmotelmia siitä. (HA 24.1.2005.)</p> <p><i>Miten tää ajatus syntyi tästä melodista, siirtymisestä johonkin uuteen?</i></p> <p>Alun, alun alkaen en tiedä. Se on kuulunut ihan siihen ensimmäiseen nippuun, nippuun ajatuksia (huokaus). Mutta sen PAIKKA tässä kappaleessa ja sen rooli on ollut epäselvä. Yhdessä vaiheessa mä ajattelin, että se olisi ollut tässä KESKELLÄ. Mutta sit se tuntui tyhmältä. Että mitä sen jälkeen sitten tulisi.</p> <p><i>Sä et ole puhunut tästä aikaisemmin?</i></p> <p>Ehkä se on ollut sit niin taustalla jotenkin.</p> <p><i>Et kun sä puhuit tosta alun lidea/niipusta, niin mä muistan, että oliko sielläkään puhetta mistään melodista. Mun mielestä sä puhuit... että pulssi- ja sekuntinotaatio on ollut...</i></p> <p>Joo ne on ollut. Mutta ehkä se korostaa, korostaa tuota, tai osoittaa sen, että niin kuin työskentelyni eri VAHHESSA erilaiset asiat, asiat korostuu. Ja siinä alku... Ihan ensimmäisessä ideassa... Siellä on ollut varmasti paljon muutakin semmoista, mitä mä en nyt tähän kappaleeseen edes ota. Et se on semmoinen utuinen pilvi erilaisia asioita. Josta tää kokonaisrakenne ja tää pulssi- ja sekuntimusiikki ja tietyt soitintasiat nousi vahvimpana esiin. Ja tää oli sitten jo tällöinen sekundaarisemmalta tuntuva ajatus. Että nyt se on noussut uudestaan esiin vasta oikeastaan viime viikon aikana, että se sinne tulee. (HA 24.1.2005.)</p>	<p>"Dialogi pulssiin sidotun ja ei-sidotun musiikin välillä"</p>	<p>Mut itse asiassa tänään mä olen ruvennu epäilemään sitä, että onks tää tällöinen – — — ekspositio-ajatus. Että nää – — — tavallaan siis tää tahtimusiikki ja sekuntimusiikki tuodaan näin tarjottimella tässä alussa. Niin onks sittenkään niin kauhean fiksu ajatus. Et onks se mielenkiintoinen... — — — Toisaalta se mun alkuperäinen, alkuperäinen idea siitä näitten kahden – niinku semmoista siftauksesta näiden kahden maailman välillä — — — tuntuu näyttävän tai niinku vaativan, tai ALUN ALKAEN tuntui vaativan sitä, että aloitetaan jommasta kummasta. Sitä tehdään ensiksi aika kauan. Et kaks minuuttia on loppujen lopuksi aika kauan. — — — Siis jotenkin tässä tulee vähän sellainen pääteema–sivuteemaolo.</p> <p>(HA 31.12.2004.)</p> <p><i>Ollaanko me puhuttu, että koska tän kappaleen identiteetti-idea syntyi, oliko se silloin kun sä nousit portaita ylös, vai mikä se oli?</i></p> <p>Se syntyi, tai merkittävä osa siitä syntyi x päivänä p:n kirkossa. Olin kuuntelemassa q:ta. Mä tuijotin sitä kirkon taka- tai sitä alttariseinää siellä ja yhtäkkiä tajusin, että... niin kuin tän... jotain tän kappaleen kokonaisrakenteesta ja olemuksesta kauhean selvästi.</p> <p><i>Mitä ne oli?</i></p> <p>No se oli tää tällöinen... No ensinnäkin tää tällöinen pulssiin, tai siis tahtimusiikin ja sekuntimusiikin risteäminen ja se semmoinen niinku yleinen tietty freskomaisuus ja tietty blokkimaisuus, mikä tässä on. Ja siihen liittyi jotenkin semmoinen vahva tuntu, että MIKÄ tämä kappale on.</p> <p><i>Olikse se musiikki vai se seinä siinä? Sehän on tosiaan aika semmoinen vaikuttava?</i></p> <p>Emmä osaa sanoa, mikä siihen vaikutti. Se vaan tuli siellä. (HA 30.1.2005.)</p>
--	---	---	--	---

	SAMA ERILAISSA
D	<p>On siis jotain tällöinen niinku esille asettaminen tai näytteille asettaminen, niin kuin taide-teoksella on nyt tapana olla. Ja toisaalta sillä on merkitystä myös niinku valotus, valokuvaustermi. Niinku samaa asiaa.... Valokuvauksessa mua kiehtoo usein eniten semmoset niinku jostain tilanteesta tai kohteesta otetut kuvaSARJAT niinku eri näkökulmista; eri kulmista, eri valossa, jotenkin eri TAVOIN. Sen ei tarte olla edes mikään tapahtuma, et siinä olis sinänsä mitään juonta. Että tässä kappaleessa on jotenkin samantapainen tunnelma. Tai tällöinen moodi. <i>Eli eri kulmista samaa asiaa. Eiks toi oo sulle aika tyyppillistä?</i></p> <p>Joo, ikuinen tällöinen variaatioteema. (HA 31.12.2004.)</p> <p>Jotenkin semmonen – – – ajatus niin kuin nähdä sama asia uudelleen ja uudelleen eri näkökul... eri tavoin käsiteltyä. Kuitenkin et siinä olis joku sukulaisuus. Siis tavoitteena ei ole että kuulija pystyisi jotenkin [huokaus] niin kuin mielessään rekonstruoimaan mielessään, että mitä siinä nyt on tehty. Vaan siis se, että se vaan niinku... Et mulle niinku tehdessäni niinku edustaa samaa asiaa, joka näyttäätyy eri tavoin, eri puolilta, eri tilanteissa. (HA 31.12.2004.)</p> <p>Koska siis alkuperäinen idea tästä kappaleesta on kuitenkin... Siis että nää niin sanotusti osat ykkönen, kakkonen, kolmonen, nää isot osat, niin nekin on oikeestaan niinku semmosia työn helpottamiseksi tehtyjä jaotteluja. Tää ei oo siinä mielessä kolmiosainen kappale niin kuin... – – – [Huokaus.] Jossa olis kolme ihan erillistä osaa. Vaan nää on tavallaan kolme näkökulmaa samaan asiaan. Ja esimerkiksi tempomaailma on, tulee olemaan hyvin samankaltainen koko ajan. Tässä ei oo niinku nopea–hidas–nopea, tai nopea–hidas–scherzo, tai mitään tällöistä, tällöistä ajattelua. Ei edes punainen–sininen–valkoinen. Vaan ne jatkaa niinku samaa linjaa. Että siis ensimmäinen visio tästä oli, että tää oli, että tää on niinku yksi iso, oikeestaan yksi ainoa iso liike tää koko kappale. Joten sellainen tietty laajakaarisuus ja niinku aika laajan mittakaavan tapahtumiin keskittyminen, tuntuis olevan tässä se lanka, jota ei parane päästää käsistään. (HA 6.1.2005.)</p> <p>Tää on oikeestaan semmoinen kokeilu siitä, että onko niillä [pulssiin sidotulla ja sitomattomalla musiikilla] oikeesti mitään eroa. Tai onko ne niinku... Siis niillä on eroa sikäli, että tossa sekuntimusiikissa kestojen SUHTEET ei ole niin tarkkaan määritetty kuin tahtimusiikissa. Ja tahtimusiikissa on, on myös... Siinä... Tai ainakin tässä mun kappaleeni tapauksessa siinä on lähtökohtana tietty pulssi ja sen jakautuminen. Kun taas sekuntimusiikissa on lähtökohtana erimittaiset tapahtumat, jotka sijoitetaan sitten, sitten aikaan. Toki ton sekuntimusiikin periaatteessa voi kirjoittaa, kirjoittaa... Tai siis ajatellen samalla tavalla, että lähdetään erimittaisen asioiden sijoittelusta ja sijoitetaan ne sitten vain tahteihin. Ja näinhän useimmiten tapahtuukin. Mutta tässä mä olen halunnut jotenkin niinku etsiä sitä eroa, että onko näillä mitään eroa... Tietysti ne musiikilliset asiat, joita mä sijoitan nytten tähän niin sanottuun tahtimusiikkiin, tai niin sanottuun sekuntimusiikkiin. Niin ne on jo sinänsä niinku luonteeltaan erilaisia. Että niinku minkä tahansa asian sijoittaminen tahteihin tai sekuntinotaatioon ei välttämättä, niinku tuo niinku sitä eroa millään tavalla esille. (HA 15.1.2005.)</p>

Merkittävää on, että ideat kehittyvät ja näyttävät eri valossa prosessin eri yhteyksissä. Niiden ei voida katsoa muuttuvan (vrt. Collins 2005), mutta ne ilmenevät puheessa eri tavoin kun niitä sovelletaan uusissa yhteyksissä tai ne yhdistyvät toisiinsa. Kuviossa 2 on hahmotettu ideoiden välisiä monitahoisia suhteita. Äärimmäisenä oikealla on kaikkiin ideoihin liittyvä sama erilaisessa, joka yhdessä ajan hahmottumisen kanssa muodostaa ideoiden ei-musiikillisen metatason.

5.2. Identiteetti-idea ja sävellyksellinen tehtävä

Säveltäjän oma tapa jäsentää idean käsitettä osoittaa, että ideat ovat paitsi selkeästi tiedostettuja myös tärkeitä välineitä hallita sävellystyötä. Ideat toimivat koko sävellysprosessin energialähteenä materiaalin luomisesta ja valikoimisesta

muodon hahmottamiseen ja yksityiskohtien hiomiseen saakka. Säveltäjä puhuu haastatteluissa ideoista monen eri määrään avulla: ideat voivat olla identiteetti-ideoita, ideakimppuja, rakenteellisia ideoita ja irtoideoita. Identiteetti-idea ja ideakimppu näyttävät aineistossa aina yksikkömuodossa, ja olen tulkinut ne lähellä toisiaan olevina yläkäsitteinä. Ne voivat sisältää rakenteellisia ideoita ja sointi-ideoita. Ensiksi mainituista säveltäjä mainitsee esimerkkinä pulssillisen ja pulssittoman musiikin, eli tahti- ja sekuntimusiikin. Näillä on rakenteellinen, muotoa hahmottava, so. proseduaalinen funktio, kuten idea ”dialogi” osoittaa (ks. taulukko 1). Sointi-ideat eivät esiinny säveltäjän puheessa suoraan tällä termillä, ts. ideoina. Säveltäjä puhuu kuitenkin erilaisista sointimielikuvista, esimerkiksi valkoinen, jotka usein liittyvät tiettyyn ideaan (ks. taulukko 1). Sointimielikuvien tulkinta on erittäin hankalaa sekä sen vuoksi, että soinnillisia asioita on vaikea verbalisoida ylipäättänsä että siksi, että säveltäjä puhuu välillä soinnista tilana aivan kuten hän liittyy rytmin aikaan. Sointipuheen lailla säveltäjä puhuu karaktereista, tunnelmista ja vaikutelmista mielikuvina, jotka tulkitsen myös erilaisiksi toisiin ideoihin liittyviksi ideoiksi.

Irto-ideat ovat ideoita, jo valmiina olevia tai tietyn sävellysprosessin yhteydessä keksittyjä, jotka eivät liity tiettyyn sävellykseen ja sen identiteetti-ideaan.

Niin se [idea melodiasta] tuli jotenkin sieltä hyllyltä tai varastosta...

Niin no jostain se pompahti.

... että laitanpa tämän melodia-ajatuksen TÄHÄN.

No vähän. Tai että sinnehän se kuuluu. Että silloin kun kappale on ihan alkutekijöissään, niin on niin paljon sellaista, joka niinku periaatteessa VOISI tulla siihen. Mutta jos sille ei löydy mitään kunnollista paikkaa tai tekemistä siinä kappaleessa, niin se sitten jää semmoiseksi irtoideaksi. (HA 24.1.2005.)

Sävellyksen lähtökohtana on harvoin yksittäinen idea vaan pikemminkin ryhmä useita ideoita. Säveltäjä kutsuu niitä ”ideakimpuksi”, ”utuseksi pilveksi erilaisia asioita” (HA 27.12.2004). Käytännössä ideakimppu ja identiteetti-idea voitaneen tulkita samaa tarkoittaviksi siinä mielessä, että identiteetti-idea pitää sisälleen monia eri ideoita.

Millä aistilla se mielikuva on? Jos se sit muistuu vaikka paikan mukaan?

Siis mitä? Millä aistilla?

No kun sä puhuit siitä, että sä muistat sen jutun vaikka sen paikan mukaan missä sä keksit sen.

No se siis tavallaan auttaa palauttamaan mieleen sen musiikillisen idean. Tai oikeastaan se liittyy siihen hetkeen, jolloin on kirkastumassa mielikuva kappaleen identiteetistä. Eli siitä mitä siihen kappaleeseen kuuluu ja mitä siihen ei kuulu: noin niin kuin hyvin yleisesti sanottuna. Semmosia niin kuin irtoideoita – –, jotka ei liity välttämättä mihinkään kappaleeseen – niitä leijailee silloin tällöin. Mutta kun on syntynyt ajatus siitä, että mikä se kappale on. Sen idean muistamiseen voi auttaa tällaiset ulkomusiikilliset asiat. Se on jotenkin semmoinen kokonaisvaltainen kokemusjuttu. Että ei voi sanoa, että millä aistilla se on. On se auditiivinen, mutta siihen liittyy samanaikaisesti tällöisiä karakterimielikuvia soinneista, tunnelmista, vaikutelmista. Ja toisaalta tällöisiä rakenteellisia ideoita, joita on esimerkiksi tän pulssin ja pulssittoman ajan – – ajan käyttö. (HA 27.12.2007.)

Näyttäisi siltä, että säveltäjän identiteetti-ideaksi kutsuma ideoiden joukko on prosessin aikana täsmentyvä mielikuva erillisten, toisiinsa liittyvien mielikuvien kokonaisuudesta. Tärkeää on se, miten mielikuvien kokonaisuus muistetaan, jäsennetään osiin, ja miten se konkretisoidaan ensin luonnoksiksi, sitten nuoteiksi ja pikku hiljaa konstruoidaan pala palalta kokonaiseksi sävellykseksi.

Sull on sitten verbaalisia, kirjallisiakin mielikuvia. Sähän kirjoitat runojakin?

Niin no se on tapa merkitä muistiin. Asioita, niitä mielikuvia. Et jos mä kirjoitan jostakin kappaleesta tai sen osasta jonkun runon kaltaisen muistiinpanon. Et se ei tarkoita, että mä kirjoittaisin sen runon – et se runo muutettaisiin musiikiksi. Ne on siis vain tapa merkitä muistiin se alkuperäinen idea, tai ideakimppu oikeastaan. Se on alkuvaiheessaan sen verran jäsentymätön, että sen purkaminen ja jäsentäminen on just se – se on just osa siitä säveltämisestä. Sen takia mä en koskaan liitä niitä niihin kappaleisiin. Mut siinä mielessä ne on – – – on myös auditiivisia nää tekstit, varsinkin jos ne on runonnäköisesti kirjoitettu. Niin sanojen vokaalinen asu ja rytmi on tärkeä asia. Vaikka sillä ei sitten olis yhtään mitään tekemistä sen lopullisen kappaleen rytmimaailman kanssa. (HA 27.12.2004; ilmoitus.)

Sävellysprosessin edetessä identiteetti-idea konkretisoituu ja täsmentyy, so. sävellyksen identiteetti rakentuu. Tämä helpottaa päätösten tekemistä, ja vähitellen säveltäjä alkaa luottaa paremmin intuitiivisiin ratkaisuihin:

Mutta jotenkin tässä loppuvaiheessa niin intuitiivisten ratkaisujen määrä on taas kasvanut sillä tavalla, että tuntuu, että... Ei tartte etsiä enää perusteluja jostain rationaalisista päätelmistä, asioille.

No missä täällä on nyt niitä ratkaisun paikkoja?

No esimerkiksi se, että minkälaiseksi toi melodia nyt on muodostunut. Että miksi se on just tommoinen. Että voisiko se olla jonkinlainen toinen? Kyllä se varmaan VOISI olla, mutta tuota... Ei sen tarvii olla. Se on ihan hyvä noin – – –. (HA 30.1.2005.)

Sävellyksen lähtökohdat, erilaiset alkuideat nivoutuvat säveltäjän käsityksissä ideakimpuksi, identiteetti-ideaksi. Tutkijana minulla syntyi jo sävellyksen teko-vaiheessa haastattelujen aikana oletus siitä, että tämän ideakimpuksen takana voisi olla abstrahoitavissa jonkinlainen tehtävänasettelu, tietyn yksittäisen sävellyksen tekoprosessia määrittävän identiteetti-idean yli ulottuva mentaalinen konstruktio, jota nimitän tässä sävellykselliseksi tehtäväksi. Sävellyksellinen tehtävä kuvastaisi säveltäjän laajempaa pyrkimystä, jonka tulkitsen tutkimukselliseksi, filosofisluonteiseksi – termit ymmärrettyinä laajassa merkityksessä – kysymykseksi, jonka eteen säveltäjä itsensä asettaa. Tehtävä olisi siten säveltäjän erityinen mielenkiinnon kohde, jota hän tarkastelee eri puolilta useamman sävellyksen yhteydessä (ks. Wallacen 1989 käsite *enterprise*). Tässä sävellyksessä tehtävä, joka on kiinnostanut säveltäjää jo aiemmin, ja jota hän ei usko tyhjentävänsä tämän sävellysprosessin aikana, liittyisi erityisesti metatason ideoihin sama erilaisessa ja kahden maailman kohtaaminen ja yleisesti (musiikillisen) ajan hahmottamiseen (ks. taulukko 1 ja kuvio 2): kuinka aika jäsentyy pulssilliseksi tai pulssittomaksi yhtäältä rytmin merkitsemistävän ja toisaalta materiaalin karakterisoinnin kautta ja miten nämä erilaiset tavat hahmottaa maailmaa suhteutuvat toisiinsa ja kohtaavat. Tulkintaani tukee säveltäjän kommentointi täyden-

nyshaastattelussa. Hän puhuu ”variaatio-ideasta” (sama toisessa) ja kahden eri aikajäsennyksen hahmottamisen tutkimisesta projekteina, jotka ovat jatkuneet pitkään ja jatkuvat edelleen.

Säveltäjä on joko kaukaa viisas tai kyvyistään epävarma ja ilmaisee epäilyksensä sävellyksellisen tehtävän asettamien tavoitteiden toteutumisesta valitsemistaan lähtökohdista käsin jo ennen konkreettisen sävellystyön alkua. Ajan hahmottamiseen vaikuttavat niin notatointitapa kuin materiaalien karakterit.

Onks sulla jo joitakin syvemmän tason ideoita tähän uuteen kappaleeseen?

Tässä uudessa kappaleessa syvemmän tason ideat liittyy niin kuin ajan hahmottamisen, ajan rytmin – tai ehkä ennen kaikkea ajan hahmottamisen... tai siis miten se mielletään. Se tulisi olemaan jonkinlainen asetelma tai dialogi – tommosen rytmisesti – pulssiin tai tahtilajiin sidotun... tarkasti määritellyt – ja sitten tämmöisen – miten sen nyt sanoisi - ei pulssiin sidotun ajan kesken. Mutta tuota – – sehän on siis ihan olennaisesti riippuvainen niistä tapahtumista joita sinne sijoitetaan. Koska myös – siitä miten se on kirjoitettu nuotteihin – se on toissijainen asia: tahtilajeihin voi kirjoittaa myös asioita sillä tavalla, että vaikutelma, mikä siitä syntyy on hyvin mihinkään pulssiin millään tavalla sitoutumaton. Orkesteri- tai monisoittajaisissa kappaleissa se on ihan välttämättömyys. Esim. Ligetin 60-luvun kappaleissa. (HA 4.1.2005.)

Keskellä sävellysprosessin kriittisintä vaihetta säveltäjä toteaa ristiriidan oman tietoisesti konstruoivan sävellyksellisen ajattelutapansa ja sekuntinotatoidun tila-aika-musiikin musiikin välillä: miten asioita, joiden pitäisi vain sijaita ajassa, olla sellaisinaan ilman kertovaa luonnetta, pitäisi miettiä ja konstruoida peräkkäisinä, toisiaan seuraavina ja toisiinsa suhteutuvina entiteetteinä?

Enkä mä oo sitäkään nyt vielä loppuun asti saanu mietityksi ja päätetyksi, et jos tää sekuntimusiikki on todellakin semmosta tila-aika-musiikkia. Niin minkä takia sitä pitää ylipääntensä miettiä niinku lineaarisesti, että mikä seuraa mitäkin. Vaikka sillä laillahan se sitten loppujen lopuksi KUULLAAN. Mut että, että tää olis niinku pikemminkin asioita, jotka sijaitsevat ajassa, mut jotka ei oo sillai lauseita, joiden pitäis muodostaa jokin mielekäs kertomus. (HA 2.1.2005.)

Kriisin jälkeisessä kiivaan työstön vaiheessa, jossa prosessin loppu jo häämöttää, ajan hahmottamisen tematiikka on jäänyt teknisten ratkaisujen taustalle. Kysyin asiaa tilanteesta, jossa keskusteltiin sävellyksen luonteesta lyömäsoitinkappaleena ilman harmonista konstruktioita.²⁰ Säveltäjä totesi tällöin, että tekeillä oleva sävellys tuo aikatematiikkaan vain yhden näkökulman ja että selvittämistä jää vielä tuleviinkin sävellyksiin. Vielä täydennyshaastattelussakin kysymys saa säveltäjän huokailemaan epävarmuuden tilassa, vaikka hän toisaalta toteaa saavuttaneensa aiheessa lisää ymmärrystä siitä, kuinka aika voi jäsentää: rationaalisella ajattelulla ei päästä ajan kokemuksellisuuteen:

²⁰ Sävellyksen melodisimmat soittimet ovat summittaisilla sävelkorkeuksilla operoivat tom tomit, timbalesit, savikellot, symbaalit, temppekellot, savikellot ja *wood blockit*, joita kahta timbalesia lukuun ottamatta on kaikkia viisi kappaletta. Näin ollen säveltäjällä on melodian muodostamiseen käytössään viisi summittaista sävelkorkeutta, jotka on partituurissa merkitty nuottiviivaston viidelle viivalle.

– – – [Huokaus.] Siis jollain tavallaan vain eksperimentoidaan sitä aikakäsitystä. Jollain tavalla niin kuin kuunnella sitä kappaletta mielessään ennen kuin se on olemasakaan.

Etkö sä sitten kuunnellut?

Kuuntelin.

Mutta?

Mut en mä jotenkin päässyt varmuuteen siitä asiasta. Mutta en mä tiedä, voiko siitä päästäkään varmuuteen siitä asiasta.

Mutta sulla oli se kokemus, että ne ajat ei erotu?

[Huokaus.] Sanotaan, että on epäily, että ne ei erotu tarpeeksi. Ja loppujen lopuksi mä en tiedä sitäkään, että voiko ne ylipäättävänsäkään erottua. (TH 19.1.2007.)

Musiikillisen ajan hahmottamisen problematiikka ei siten tule ratkaistuksi tutkimuksessa tarkastellun sävellysprosessin aikana. Vaikka tila-aika-musiikkikohdat syntyvät tahtinotaitoja jaksoja intuitiivisemmin, säveltäjä kuitenkin rakentaa ääniasetelmia rationaalisesti miettien ja valiten tarkasti musiikillisen tapahtumisen prosesseja. Puhuessaan "tila-aika-musiikista", "ei-draamallisista" "blokkimaisista" (31.12.2004) "möhkäleistä" (27.12.2004), joissa musiikki "niinku on" (27.12.2004) säveltäjä viittaa omalle työtavalleen vieraaseen estetiikkaan. Ehkä tämän sävellyksen anti säveltäjälle itselleen on sen seikan konkreettinen huomaaminen, että todellisen, aidon tila-aika-musiikin säveltäminen edellyttää täysin eri tyyppistä ajattelu- ja sävellystapaa, eetosta ja estetiikkaa kuin mitä hän itse edustaa. Ehkä säveltäjä oli etsimässäkin jotain tällaista, uutta lähestymistapaa vakiintuneeseen korostetusti tietoiseen konstruointiin perustuvaan sävellystapaansa. Kenties tämä on se tie, josta säveltäjä seuraavaksi etsii uusia haasteita ja sävellyksellisiä tehtäviä.

5.3. Alkuideoista kokonaiseksi sävellykseksi: sävellysprosessin vaiheita

Tässä luvussa esittelen sävellysprosessin keskeisiä vaiheita ja solmukohtia ja alkuideoiden osuutta niissä. Teen myös joitain huomioita säveltäjän työskentelytavoista tai -strategioista. Aineistosta voidaan tunnistaa toistuvia tapoja, joilla selvittää niin perustyössä kuin erilaisissa pulmatilanteissakin. Näitä ovat (1) kokonaisuuden hahmottaminen ja luonnostelu ennen varsinaista (koko sävellyksen, osan tai jakson) säveltämistä; (2) jakson alun ja lopun säveltäminen, ja sen jälkeen niiden välillä olevan prosessin keksiminen; (3) jakson viitteellinen kirjoittaminen myöhemmää työstä varten; (4) analyttinen tarkastelu, jonka avulla pyritään löytämään analogisia prosessointitapoja aiemmin sävelletyistä jaksoista uuteen kontekstiin; (5) materiaalin systemaattinen tutkiminen; (6) vaihtoehtoisten ratkaisumallien keksiminen ja näiden seurausten pohtiminen tai kokeilu ja lopulta (7) ratkaisujen tekemisen lykkääminen ja siitä seuraava ongelmien kriittinen kasautuminen ja lopulta näiden ongelmien toisiinsa kytkeytyvä ratkaiseminen. Sävellystyön edetessä säveltäjä jättää tietoisesti kysymyksiä auki jatkaen työstämistä toisaalla sävellyksen muissa kohdissa. Tästä seuraten avoimet kysymykset sävellyksen eri paikoissa kasaantuvat kriittiseen pisteeseen, jossa niiden ratkaiseminen vasta on mahdollista ja jossa kaikki ratkaisut ovat toinen toisistaan riippuvaisia. Sävellyks valmistuu

näin pääosin ei-lineaarisen prosessin, ei sävellyksen ajan mukaisesti vaan koko sävellyksen leveydeltä yhtäaikaa.

Sävellyksen alkuideoista on vielä työläs matka kokonaiseen sävellykseen ja sen ajassa eteneviin musiikillisiin tapahtumiin.

Onks ne ideat siis pysynyt aika samoina?

On. Mut ne on niin yleisiä, että – – – Että niinku noista ei voin niinku suoraan päätellä miltä se kappale loppujen lopuksi tulee kuulostamaan. Noihan ei juurikaan kerro, mitä loppujen lopuksi tullaan soittamaan. Millä soittimilla, kuinka kovaa, mikä tempo. Kaikki konkreettiset asiat on tossa vaiheessa vielä päättämättä. (HA 27.12.2004.)

Huolimatta rajallisuudestaan ja sumeudesta alkuideat (identiteetti-idea) toimivat kuitenkin suunnitelman lähtökohtina ja kimmokkeina varsinaisen sävellystyön aloittamiseen. Lisäksi ne toimivat kriteereinä ja perusteina erilaisissa valintaprosesseissa. Kaiken kaikkiaan alkuideat ohjaavat yhdessä säveltäjän yleisten esteettisten periaatteiden ja työskentelytapojen kanssa yksittäisen sävellyksen syntyä ja antavat sävellykselle sen lopullisessa muodossa todentuvan identiteetin. Säveltäjän tapaa säveltää voidaan kutsua konstruoivaksi siinä mielessä, että hän rakentaa musiikkiaan tietoisesti yhtäältä identiteetti-idean kokemuksellisesti kirkaasta kokonaisuudesta ja toisaalta siitä johdetusta mahdollisimman niukasta materiaalista siten, että osat ovat aina suhteessa kokonaisuuteen.

Sävellysprosessia ja siihen sisältyviä erilaisia sävellyksellisiä toimintoja on kuvattu 18 vaiheessa taulukossa 2.

I vaihe: kokonaisuuden hahmottaminen ja perusmateriaalin luominen

Konkreettinen sävellystyö, eli nuottien yms. kirjoittaminen paperille, alkaa 11 kuukautta orientaatiohaastattelussa ilmaistujen ensimmäisten mielikuvien jälkeen.²¹ Säveltäjä toimii juuri kuten oli aiemmin ideoinut: laadittuaan alustavan koko sävellyksen ajallisen hahmotuksen sisältävän muotokaavion tahti- ja sekuntimusiikin tihentyvästä vuorottelusta yhdessä osassa (pulsin ja venyvän hetken risteämisiä, siftaus kahden maailman välillä) hän ryhtyy hahmottelemaan samalle luonnospaperille perusrytmejä (R; ks. nuottiesimerkki 7). Myös sekuntimusiikin ensimmäiset kokeilut ja tahti- ja sekuntimusiikin välisiä siirtymiä on ensimmäisessä luonnoksessa luonnosteltu karkeasti.

II vaihe: tahtimusiikki-materiaalin edelleenkehittäminen ja tutkiminen

Tämän jälkeen seuraa se, jota voidaan hyvällä syyllä kutsua materiaalin systemaattiseksi luomiseksi ja perusteelliseksi tutkimiseksi. Säveltäjä muokkaa perusrytmeistä kymmeniä eri yhdistelmiä tahtilajeissa 6/4 ja 12/8, valitsee niistä neljä (ks. nuottiesimerkki 8), laatii valituista rytmeistä erilaisia kaanoneita, harvennuksia, komplementtirytmejä, inversioita²² ja ”taivutettuja” variantteja em.

²¹ Ensimmäinen kirjaus oli orientaatiohaastattelussa 4.1.2004, ensimmäinen säveltäjän oma muistiin kirjaus sävellyspäiväkirjassa vasta 21.9.2004. Ensimmäinen luonnos on päivätty 7.12.2004 ja viimeinen tulostettu partituuriversio on päivätty 11.2.2005. Partituuriin sävellysajaksi on merkitty 2.12.2004–15.3.2005.

	I 5.12. (LU 1)	II 7.-8.12. (MT A-D)	III 10.12. (LU3)	IV 10.12. (PV 1)	V 27.12. (PV 1-3)	VI 27.12. (PV 4)	VII 28.12. (LU 4-5)	VIII 30.12. (PV 5)	IX 2.1. (PV 6)	X 3.-5.1. LU 6A-6C)	XI 4.-6.1. (PV 7-9)	XII 12.-14.1. (LU 7)	XIII 13.-14.1. (PV 10-11)	XIV 17.1. (LU 9)	XV 17.1. (PV 12)	XVI 18.1. (PV 12)	XVII 25.-26.1. (PV 13)	XVIII 31.1. (PV 15)
1-3	FM	M	F				(F)	F	x?				i?	a				
1								a?	a?	a?								a
1.1 T ₁			:x	a	a			a?	a	a?				X	x		x	x
1.2 S ₁			x	x	x			a?	a									
1.3 T ₂					x?			a							x			x
1.4 S ₂								:X:? xz?										x
2							FZ	i	Fz	Mxz	M				?			a
2.1 T>S												x			x			x
2.2 T>S												x			x			x
2.3 T+S												x			x			x
3							FZ						i			F		a
3.1 m																x	x	x
3.2 M																x	x	x

Taulukko 2. Sävellysprosessi 18 vaiheessa. Sävellyksen aika etenee taulukossa ylhäältä alas (indeksinumerot kuten sävellyksen rakennetta kuvaavassa kuviossa 1), sävellysprosessin aika kulkee vasemmalta oikealle. Sävellyksellisiä toimintoja kuvaavien merkkien selitykset: F = muodon työstämistä, M = materiaalin työstämistä, a = analysointia, i = ideointia, z = eri ratkaisuvaihtoehtojen luomista, x = muuta työstämistä, "nuottien kirjoittamista", :x = kirjoitettu osakokonaisuuden alku ja loppu. Huom. vaiheiden päivämäärät on annettu ao. luonnosten ja partituuriversioiden mukaan. Vastaavat haastattelut on tehty näiden päivien jälkeen. Yleensä yksi vaihe liittyy yhteen luonnokseen tai partituuriversioon; joissain vaiheissa peräkkäisiä partituuriversioita on yhdistetty tarkoituksenmukaisuusperiaatteella. Luonnokset ovat omina vaiheinaan, mutta kaikkia luonnoksia ei ole sisällytetty taulukkoon, kuten ei kaikkia partituuriversioitakaan.

tahtilajeissa (sama erilaisessa, ikuinen variaatio). Näissä taivutetuissa rytmeissä rytmien kuhunkin yksittäiseen aika-arvoon lisätään (poistetaan) tietty vakiokesto. Tällöin rytmien hahmo, pitkien ja lyhyiden kestojen vuorottelu, säilyy, samalla kun yksittäisten kestojen suhteet muuttuvat, so. taipuvat – perinteisemmän kerptomisen sijasta, jolloin yksittäisten kestojen suhteet ja näin ollen myös rytmien identiteetti säilyvät ennallaan. Vaikutelma alkuperäiseen tilanteeseen verrattu-

²² Komplementtirytmit laaditaan alkuperäistä rytmiä vasten siten, että komplementtirytmi ja alkuperäinen rytmi yhdessä soitetuna muodostavat tasaisen 16-osaliikkeen: kun toisessa rytmisä on pitkä ääni, on toisessa vastaavasti lyhyt ääni ja päinvastoin. Inversioitymissä alkuperäisen rytmien, jossa on siis käytetty kolmea eri aika-arvoa, lyhyttä nuottia vastaa pitkä nuotti, pitkää nuottia lyhyt nuotti keskipitkien nuottien säilyessä ennallaan. Säveltäjä toteaa inversioitymin spekulatiivisuuden verrattuna inversiomelodiaan. Tällä säveltäjä tarkoittaa ilmeisesti sitä, että yhteys ei ole mitenkään kuultavissa. Monipuolinen materiaaliin tutustuminen on säveltäjälle osittain "yksityistä huvittelua", mutta samalla kuitenkin "musiikillisesti mielekästä" ja "tapa päästä alkuun" uutta kappaletta aloittaessa. (HA 28.12.2004.)



Nuottiesimerkki 7. Sävellyksen ensimmäinen luonnos 5.12.2004. Ylhäällä kokonaisuuhahmotelma yhdessä osassa. Ylimpänä kirjoitettu kahdesti "Alku" myöhemmässä, 28.12.2004 haastattelussa, kun sävellys hahmotettiin uudella tavalla kolmiosiseksi. Keskellä ja alhaalla vasemmalla ensimmäisiä luonnosteluja tahtimusiikin R-materiaaliksi. Keskellä oikealla ensimmäisiä sekuntimusiikin luonnoksia (m), alhaalla keskellä siirtymien luonnostelua.

na on taivutetuissa rytmeissä hidastumisen tai nopeutumisen lisäksi joko pehmentyvä tai terävöityvä.

Kokonaisuuden hahmottaminen (I vaihe, työtapaa 1) ennen varsinaisen sävellystyön alkamista on säveltäjän ilmoituksen mukaan hänelle tyyppistä ja tapahtuu tässäkin sävellysprosessissa usein. Myös sävellystyön kriittisissä vaiheissa säveltäjä palaa alkuperäiseen muotokaavioon, tekee muutoksia ja laatii vaihtoehtoisia muotohahmotelmia. Uutta osaa aloittaessaan hän kirjoittaa ensin osakohtaiset muotokaaviot. Muodon hahmottaminen auttaa konkreettisesti sävellystyössä myös siten, että sen perusteella säveltäjä luo nuotinnusohjelmaan partituuripohjan, jossa on valmiiksi tyhjät tahdit jakso jaksolta odottamassa sisältöä. Paitsi että tämä antaa sävellykselle konkreettiset mittasuhteet, se myös auttaa säveltäjää suunnistamaan ja tiedostamaan, missä kohdassa sävellystä hän kulloinkin operoi. Alla olevassa sitaatissa tulee esiin myös kokonaisuusien

ja yksityiskohtien työstämisen välinen jatkuva vuoropuhelu, joka osaltaan osoittaa muodon ja materiaalin koherenssia tavoittelevaa esteettistä asennetta:

Mut sekin, että mä olen tässä antanut asioille kestoja, tai näille jaksoille kestoja, oikeestaan tietämättä siitä, että mitä niissä tulee sisällä tapahtumaan, niin on yhdenlainen kokonaisuutta säätelevä valinta. Ja toisaalla se on myös niinkuin hyppy semmoseen, mistä ei voi vielä tietää. Ja tietysti siinä on ainakin kaksi mahdollista lähtökohtaa: et ensin piirretään raamit ja sit sinne sisälle mitä sinne kuuluu. Tai sitten että ensin piirretään se mitä tulee sisälle ja sitten pannaan raamit semmosiksi, että se sopii sinne. Mutta niin kuin monta kertaa ennenkin mun tapauksessa, jotenkin menee, niin nää kaksi – detaljitason tapahtumat – ja sitten muodon kokonaisuuden ratkaisut, niin ne kehittyi rinta rinnan siten, että toista on vaikea päättää lopullisesti ilman toista. (HA 2.1.2005.)

III–IV vaiheet: ensimmäisen osan alku, tahtimusiikit R ja P sekä sekuntimusiikki

Perusmuodon ja -materiaalin tutkimisen jälkeen säveltäjä luonnostelee vielä sävellyksen ensimmäisen osan yksityiskohtaisen muotokaavion (III vaihe) ja ryhtyy vihdoin kirjoittamaan nuotteja partituuriviivastolle niitä odottaviin tyhjiin paikkoihin (IV vaihe). Hän kirjoittaa kaikki jakson 1.1 (T_1 , ks. kuvio 1) perusrytmien (R) esiintymät (1.1.1, 1.1.3, 1.1.5, 1.1.7, 1.1.10) sekä jakson lopun, kodetan (1.1.11), ja tulostaa version. Ensimmäisen osan ensimmäinen jaksokappale, T_1 , syntyy työtavalla 2, eli siten, että jakson alku ja loppu on kirjoitettava ensin. Jakson R-esiintymien väliin jää tyhjiä paikkoja tulevia P-esiintymiä varten. Hän tekee tulostukseen käsin pieniä lisäyksiä kahden ensimmäisen P-esiintymän paikalle (1.1.2, 1.1.4) ja aloittaa sitten reippaasti myös ensimmäisen sekuntimusiikkijakson 1.2 (S_1) säveltämisen. Näin on alustavasti syntynyt puolet, T_1-S_1 , valmiin sävellyksen ensimmäisestä osasta. On mielenkiintoista panna merkeille, että kun tahtimusiikki luodaan perusteellisen materiaallisen työskentelyn tuloksena, sekuntimusiikki syntyy intuitiivisemmin, ikään kuin itsestään suoraan ensimmäiseen partituuriversioon luonnostellen.

[Huokaus.] – – – Jotenkin mä... Siis nää sekuntimusiikkipaikat on syntynyt paljon HELPOMMIN kuin näitten tahtimusiikkipaikkojen [huokaus] yksityiskohdat. Ehkä toi tahtimusiikki on kuitenkin paljon jotenkin rakenteeltaan konstruktivisempaa. Ja kaikenlaisia rytmiviritelmiä... [Huokaus.] Toisin kuin tää sekuntimusiikki, on sitten enemmän vapaa, vapaampi ääniasetelma. [Huokaus.] Ja sekin kysymys, kysymys mua kiusasi aika pitkään, että pitäisikö siihen saada kanssa jokin tällöinen määräävä konstruktio. Mutta jos tän on tarkoitus olla niinku liikettä tai siirtymiä niinku kahden erilaisen ajattelun välillä, niin ehkä se on hyvä näin – – –. (HA 24.1.2005.)

Myös on tärkeää huomata, että molempien jaksojen 1.1 ja 1.2 kirjoittamista ohjaavat alkuideat ja mielikuva osan kokonaisuudesta. Ensimmäisessä jaksossa ajatuksena on luoda soinnillisesti homogeeninen blokki, jossa muutokset tapahtuvat homogeenisuuden sisällä (alkuideat sama toisessa ja ikuinen variaatio) – ja lisäksi luoda kontrasti materiaalin R ja P välillä. Vaikutelman on tarkoitus olla ”jatkuva, intensiivinen, tutti, forte, laajasointinen asia” (HA 31.12.2004). Jaksossa 1.2, sävellyksen ensimmäisessä sekuntimusiikkijaksossa, siirrytään toiseen maailmaan sekä soinnillisesti että ajan käsittelyn suhteen. Tavoitteena on leijuva, hiljainen vaikutelma ilman pulssia (alkuidea valkoinen sointi).

rytmit 6/4 vs 12/8

Nuottiesimerkki 8. Materiaalitulukko A, 7.12.2004. Perusrhythmitaulukko tahtilajeissa 6/4 ja 12/8; valittujen neljän rytmin numerot säveltäjä on tummentanut.

V vaihe: ensimmäinen osa, kysymys P-materiaalin prosessoinnin tavasta, sekuntimusiikin työstäminen

Seuraavassa partituuriversiossa säveltäjä jatkaa jakson 1.2 työstämistä jättäen suurimman osan jakson 1.1 P-esiintymiä edelleen tyhjiksi. Ilmenee kysymys, johon ei löydy ratkaisua: P-jaksojen välinen käsittelytapa suhteessa toisiinsa ja suhteessa R-jaksojen väliseen prosessiin on keksimättä. Kun R-jaksoja käsitellään kontrapunktisesti, niin mikä prosessi tapahtuu P-materiaalissa, joka on jo lähtökohtaisesti kaanonmaisesti kirjoitettu? Naputeltuaan edellisessä vaiheessa käsin kirjoitetut P-jaksot nuottitiedostoonsa säveltäjä jättää tietoisesti puuttuvat P-jaksot tyhjiksi: "Mut se on aika viitteellisesti siellä olemassa. Mä en ole ollenkaan vakuuttunut, että se olis hyvä noin. Mutta lähtökohdaksi" (HA 31.12.2004). Tässä kohdassa säveltäjä noudattaa siten työtapaa 3, jossa kirjoitetaan muistiin ja tarkempaa työstöä varten ensimmäisiä ajatuksia tietystä jaksosta, johon palataan myöhemmin. Nämä jakson 1.1 tyhjät kohdat partituurissa jäävät odottamaan nuottejansa pitkäksi aikaa: vasta kuukauden päästä säveltäjä palaa asiaan monen vaiheen jälkeen.

VI vaihe: kysymys I osan tahtimusiikin sisäisestä etenemisen tavasta

Samankaltainen ongelma prosessin etenemisen tavasta tulevat esiin, kun säveltäjä etenee sävellyksessä jaksoon 1.3 (T_2). Mielikuva siitä on jo olemassa: se on jaksoa 1.1 (T_1) hiljaisempi ja soinniltaan erilainen (metallisoittimet). Sukulaisuus säilyy ja on tunnistettavissa, mutta materiaali, vaikkakin samaa kuin jaksos-

sa T_1 , näyttäytyy erilaisena (alkuidea sama erilaisessa). Ongelmana on keksiä se, mikä ohjaa muutoksen tapahtumista. Tätä säveltäjä ei vielä pysty päättämään vaan pystyy tekemään ainoastaan jakson alun. Hän analysoi jaksoa 1.1 ja naputtelee ylös jakson 1.2 käsinkirjoitetut kohdat korjauksia ja lisäyksiä tehden.

VII vaihe: kokonaismuodon tarkastelu ja uudelleenahmottaminen

Säveltäjä toimii työtavan 1 mukaan ja ryhtyy operaoimaan suurmuodon parissa. Hän palaa ensimmäiseen kokonaismuotoluonnokseensa ja tutkii sen yksiosaista muotokaaviota tahti- ja sekuntimusiikin yhä tihenevästä vuorottelusta ja toteaa nyt, että ”se on sellaista pötkylää vaan” (HA 28.12.2004). Hän merkitsee kahteen kohtaan katkon, johon merkitsee ”alku” (ks. nuottiesimerkki 7) ja ryhtyy jäsentämään sävellystä *kolmiosaisena* alkuperäisen yksiosaisuuden sijasta. Sitten hän aloittaa uuden luonnoksen, jossa kehitellään neljä vaihtoehtoa toisen ja kolmannen osan rakentumisesta eri tavoin sekunti- ja tahtimusiikkien vuorottelusta (työtapa 6). Alkuideoihin (veistoksellisuus, freskomaisuus) liittyen ensimmäinen ajatus kokonaismuodosta oli yksiosainen. Nyt kun sävellyksestä tulisikin tavallaan kolmiosainen, säveltäjä pohtii ratkaisun merkitystä suhteessa alkuideoihin: ”Osa ei nyt tarkoita – – se on nyt osan ja taitteen väliltä, tää on yksosainen kappale kaikesta huolimatta” (HA 28.12.2004). Hän päättää kokeilla viimeisintä kehittelemäänsä vaihtoehtoa, jossa toinen osa olisi tahtimusiikin käsittely ja kolmas osa sekuntimusiikin prosessointi todeten, että hypoteeseja on nyt tarpeeksi ja yksityiskohdat saavat vaikuttaa siihen, mikä vaihtoehdoista lopulta valitaan. Säveltäjä kuluttaa myös paljon aikaa ensimmäisen ja toisen osan rajakohdalla sijaitsevan fermaatin paikan pohtimiseen: onko fermaatti tahtiviivalla vai tauon päällä? Seuraava sitaatti kertoo myös siitä, kuinka hiljaisuutta voi säveltää:

Ja tässäkin on nyt ollut sit sellainen periaatteellinen kysymys tosta lopun tauosta. Tai se fermaatti-katko ennen seuraavan osan alkua. Et onko se fermaatti TAUOLLA tai tahtiviivalla. Tää kuulostaa älyttömältä saivartelulta, koska jonkin aikaahan siinä nyt ollaan hiljaa kuitenkin. Mut että onko se fermaatti siis ikään kuin joku KESTO, joku syke ajassa, jota venytetään. Vai onko se ikään kuin NOLLAHETKI, jolla ei ole sykettä, kahden muun asian välillä. Jolloin se on tahtiviivalla. Siinä on ajatuksellinen ero.

Ehkä tulkinnassa myös.

Tulkinnassa se vaikuttaa varmasti myös.

No mitä sä niin kun – mikä ero siinä on sun näkökulmasta?

No mu näkökulmasta siinä on se, että – että jos se on tahtiviivalla se fermaatti, niin silloin kuin se on kuin PAKSU viiva, joka erottaa asioita toisistaan. Mut jos se on niin kuin TAUON päällä, niin silloin mä oon tavallaan niin kuin piirtänyt semmoisen tyhjän tilan niitten kahden asian väliin. Ja et sille on annettu jo joku aika. Et se on TOISELLA tavalla osa sitä teoksen aikarakennelmaa jos se on tauolla kuin et jos se on tahtiviivalla.

Ja kun on kuitenkin kyseessä yksosainen kappale. Et tavallaan se lähenee, jos on tahtiviivalla niin kuin et siinä alkais uusi osa.

Niin no sitäkin mä – – siitäkään mä en ole vielä varma, että tuleeks tää osaisuus niin kuin loppujen loppuksi näkyviin. Koska sit siinä on vaara, et siis joka tapauksessa tää on yksosainen kappale. Et siinä on – – tavallaan, jos siinä ajatellaan olevan monta osaa, niin ne pitää ajatella esitettäväks sillä tavalla että se intensiteetti niitten osien välillä ei laske, että ei tuu sellasta huokasua ja töhinää ja köhinää mitä yleensä

osien välissä aina tapahtuu. Mikä on tavattoman häiritsevää. Et siin on raja, siinä on hiljaisuus. Mut et se on sellainen hiljaisuus, jossa odotetaan... (Ja sitten tulee jotain muuta. Et se tilanne ei saa herpaantua osien välillä.) (HA 31.12.2004.)

VIII vaihe: kysymykset sekuntimusiikin sisäisestä etenemisen tavasta ja ensimmäisen osan roolista

Säveltäjä luonnostelee ja kirjoittaa ylös ensimmäisiä nuotteja jaksosta 1.4 (S_2). Jakson ilmeen on tarkoitus olla "leijuva" ja "soinnillisesti monivärinen" (HA 31.12.2004). Suunnitelmana on jälleen tehdä "alku ja loppu ensin" ja miettiä intuitiivisesti "hajun" perusteella mitä tulee väliin. Säveltäjä toimii suunnitelman mukaisesti ja törmää prosessointikysymykseen siitä, miten S_2 suhtautuu S_1 :een. Samanlainen ongelma oli jaksojen T_1 ja T_3 välisessä suhteessa.

Lisäksi säveltäjä suhtautuu epäilevästi sävellyksen alkuun, joka on liikaa "ekspositiomainen", jossa tahti- ja sekuntimusiikki esitellään yksinkertaisesti ja selkeästi toinen toisensa jälkeen. Tästä tulee säveltäjälle "pääteema-sivuteema-olo". Tämä ei ole hänelle mieleen, koska samankaltaisia ratkaisuja on tullut tehtyä niin paljon aikaisemminkin. Alkuperäinen idea oli asetelma kahdesta eri maailmasta, mikä tuntui "vaativan sitä, että aloitetaan jommasta kummasta" (HA 31.12.2004). Säveltäjä on tyytymätön siihen, että ei pysty keksimään uudenlaista tai edes mitään toisenlaista tapaa ratkaista kappaleen alku, vaikka toisaalta toteaaakin ristiriidan tämän ajatuksen ja sen kanssa, että pyrkii kuitenkin aina yksinkertaisiin, viimeistelyihin ratkaisuihin. Tässä yhteydessä tulee myös ilmi, että säveltäjä on jopa harkinnut koko ensimmäisen osan poistamista.

Säveltäjä toimii jälleen työtavan 2 mukaisesti: kun ratkaisua tietyssä kohdassa ei kyetä tekemään, siirrytään eteenpäin pohtimaan vielä olematonta tulevaa. Mitä siellä voisi olla ja miten se voisi olla määrittämässä parhaillaan tekeillä ollutta ongelmallista kohtaa? Säveltäjällä on nyt muodostunut mielikuva toisen osan luonteesta: se tulee olemaan "kuiskauksenomaista sutinaa" (HA 31.12.2004) ja siinä operoidaan siirtymillä tahti- ja sekuntimusiikin välillä. Hän palaa kokonaisuutoa kuvaavaan luonnokseen (työtapa 1) ajatuksenaan jäsentää toista osaa, joka siis on vielä kokonaan aloittamatta. Säveltäjä suunnittelee erilaisia siirtymiä ja ajattelee osan jakautuvan erillisiin siirtymäkokonaisuuksiin, joita voi olla 3, 5 tai 7.

IX vaihe: erilaisia ratkaisuvaihtoehtoja I osan sekuntimusiikkikysymyksen ratkaisemiseksi; kysymyksen vaikutus koko sävellyksen etenemistapaan

Jakson 1.4 työstäminen jatkuu. Ongelma S_1 :n ja S_2 :n välisessä tapahtumisessa on vielä ratkaisematta. Tämä prosessi on säveltäjän mielestä merkittävä koko sävellyksen etenemisen kannalta, ja hän työstää mielessään erilaisia vaihtoehtoja. Hän ei kuitenkaan osaa valita niiden välillä vaan tunnistaa tarpeen löytää "kokoava ajatus, joka antais suunnan ja niinku syyn tehdä, muotoilla tästä juuri sellainen kuin mikä se sitten tulee olemaan" (HA 2.1.2005). Tuleva ratkaisu vaikuttaa koko sävellyksen etenemistapaan, esimerkiksi yhden vaihtoehdon mukaan siten, että alussa soinnillisesti voimakas tahtimusiikki tekisi toisessa osassa tilaa sekuntimusiikille. Hän jättää jakson syrjään, hautomavaiheeseen palatakseen siihen vasta prosessin ihan lopussa ja siirtyy tavoilleen tyypillisesti

eteenpäin, rakentamaan konkreettisesti toisen osan tahtimusiikki–sekuntimusiikki-siirtymiä. Ongelmia on kuitenkin kasaantunut sävellyksen miltei jokaiseen tähänastiseen vaiheeseen, ja prosessin kriittiset vaiheet ovat edessä.

X vaihe: toisen osan siirtymien luonnostelu

Toinen osa olisi valitun strategian mukaisesti tahtimusiikin käsittely, jossa operoitaisiin erillisillä jaksoilla sumeita siirtymiä tahti- ja sekuntimusiikin välillä. Säveltäjä luonnostelee erilaisia siirtymiä ja kertoo lopulta päättäneensä, että osa alkaa päättyä sekuntimusiikilla, toisin kuin yhdessäkään vaiheessa VII luonnostelluissa vaihtoehtoissa. Lopullisessa sävellyksessä osan sekä aloittaa että lopettaa tahtimusiikki.

XI vaihe: kriisi toisen osan sisäisestä rakenteesta, kriisin ratkeaminen

Säveltäjä päättää jälleen kerran tehdä toisen osan viimeiselle jaksolle (2.3) alun ja lopun ensin ja sitten rakennella siirtymän niiden välille: rytmit taipuisivat ja harventuisivat, jolloin niiden pulssituntuma häviäisi ja siirtymä sekuntimusiikkiin olisi saumaton. Pian käy kuitenkin selväksi, että alun ja lopun välille varattu tila ei riitä näille monille jaksoille erilaisia siirtymiä, ja sävellyksen mittasuhteet uhkaavat paisua. Sitten säveltäjä keksii, että prosessi voisikin olla fragmentoituminen:

Elikkä tämä rytmikka, joka tässä alussa kuullaan, niin se jotenkin pirstaloituis niin, että se loppujen lopuksi menettäisi sen oman hahmonsä. Sinne väliin, ja alta ja joukkoon, tulis aina niinku tämmöisiä tremolo-asioita. Ja loppujen lopuksi nää tremolot niinku itsenäistyy, tai niinku saavat hahmoa sillä lailla, että ne sitten niinku nousee pääasiaksi, se, mikä ennen on ollut taustalla. (HA 6.1.2005.)

Tämä olisi taas vaatinut edelleen liian pitkän ajan ja edellyttänyt koko ensimmäisen osan poistoa, mikä olisi puolestaan ollut ristiriidassa alkuperäisen laajojen homogeneisten kokonaisuuksien freskomaisuuteen ja blokki-ideaan. Säveltäjä suunnittelee eri ratkaisuvaihtoehtoja, ja kokeilee käytännössä yhtä. Se kuitenkin osoittautuu vähän ajan kuluttua vääräksi. Lopulta hän päätyy yhteen yhtenäiseen toiseen osaan. Se jakautuisi yksioisaisena jatkumona eteneviin miniatyyri-vaiheisiin. Näissä pikkuvaiheissa käytettäisiin kaikkia suunniteltuja siirtymänrakennuskeinoja, mukaan luettuna fragmentoituminen, mutta kuitenkin laajakaarisuuden ideaa ja siten yhtenäistä osarakennetta noudattaen:

Se [erilliset siirtymäjaksot] vaatii enemmän aikaa. TAI sitten on niin, että se pitäisi ihan lähtee tekemäänkin ihan semmoiselta miniatyyripohjalta. Mut sellaisesta, sellaiseen niinku taas esim. tää viiden tahdin paketti on jo sinänsä liian iso. Että... Tai sitten pitäisi päätyä jotenkin, jotenkin toisenlaiseen... Et tavallaan tää mittakaava, jolla toi alkupuoli tästä kappaleesta tapahtuu, niin... Ainakin nyt näyttää siltä, että se tuntuis edellyttävän sitä, että siis samantapainen tapahtuminen jatkuu myös tässä toisessa osassa. Koska siis alkuperäinen idea tästä kappaleesta on kuitenkin... Siis että nää niin sanotusti osat ykkönen, kakkonen, kolmonen, nää isot osat, niin nekin on oikeastaan niinku semmosia työn helpottamiseksi tehtyjä jaotteluja. Tää ei oo siinä mielessä kolmiosainen kappale niin kuin... – – – [Huokaus.] Jossa olis kolme ihan erillistä osaa. Vaan nää on tavallaan kolme näkökulmaa samaan asiaan. Ja esi-

merkiksi tempomaailma on, tulee olemaan hyvin samankaltainen koko ajan. Tässä ei oo niinku nopea–hidas–nopea, tai nopea–hidas–scherzo, tai mitään tämmöistä, tämmöistä ajattelua. Ei edes punainen–sininen–valkoinen. Vaan ne jatkaa niinku samaa linjaa. Että siis ensimmäinen visio tästä oli, että tää oli, että tää on niinku yksi iso, oikeastaan yksi ainoa iso liike tää koko kappale. Joten sellainen tietty laajakaa-risuus ja niinku aika laajan mittakaavan tapahtumiin keskittyminen, tuntuis olevan tässä se lanka, jota ei parane päästää käsistään. – – – Siinä oikeastaan on tää, tää missä tää nyt tällä hetkellä on.

Mikä sua niinku motivoi tässä 11-jaksossa et, mikä se on niinku se ajatus, et minkä takia sä haluat risteyttää nää kaks eri maailmaa tässä?

Se lähti siitä niinku alkuperäisestä kokonaisideasta, että [näyttää luonnoskäsikirjoitusta 28.12.2004] tässä on ensiks nää blokit on laajempia... Siis alun alkujaankin ajattelin niin, että jos ne sitten koko ajan vaan tihenee, mut se muuttuminen sinänsä tavallaan pysyy niinku ennustettavana, niin ei se oo sitten enää kiinnostavaa. Vaan että pikemminkin nää pitää niinku ryhmitellä jotenkin nää... Artikuloida tavallaan tää paikka, jossa nää muutokset on tiheämpiä, niinku jotenkin muutenkin kuin että siitä tulee ababababab. Ja...

Ja nyt siitä tulee yks ab?

– – – ?

Siitä kakkosesta?

Ei. Vaan kyllä siitä tulee tuota... Siis niitä siirtymiä tulee monta, mutta ne on tavallaan kaikki saman laatikon sisällä. Et se ei sillä lailla, et ne on niinku erilleen, niinku jotenkin erikseen näytetty semmosia pieniä... Et ne olis niinku karakteroitu kauhean voimakkaasti erilleen. Et siinä olis niinku sarja pikkutilanteita. Vaan et se on niinku tämmöisen isomman ketjun osia kuitenkin kaikki. (HA 6.1.2005.)

Säveltäjä kuvaa seikkoja, jotka ovat vaikuttaneet toisen osan selkeytymiseen erillisistä osakokonaisuuksista yhtenäiseksi siirtymävaiheita sisältäväksi jatkumoksi kriittisten VII–XI vaiheiden aikana: (1) Toisen osan kokonaisuuden eri mahdollisuuksien hypoteettinen tutkiminen suhteessa koko sävellyksen muotoon; (2) Riittävän monien erilaisten siirtymien vaihtoehtojen luominen ja niiden seurauksien riittävä pohtiminen; (3) Yhden vaihtoehdon valitseminen, kokeileminen, ja valinnan osoittautuminen vääräksi; (4) Alun ja lopun laatiminen toiselle osalle; (5) Ensimmäisen osan analysointi. (HA 6.1.2005.)

XII vaihe: paluu materiaalin tutkimisen pariin

Säveltäjä on tyytyväinen ja innostunut saavuttamastaan varmuudesta. Myönteistä energiaa tarvitaankin, sillä seuraa melko uuvuttava toisen osan työ, joka edellyttää paluuta alussa laadittuihin materiaalitutkielmiin. Vaihe sisältää myös uutta tutkimusta taivutettujen rytmien kehittelyn parissa. Lisäksi säveltäjä rakentelee erilaisia polyrytmisiä tihenevien ja harventuvien taivutettujen rytmien kerrostumia. Suunnitelmana on tehdä toisen osan tahtimusiikkiosiot ensin ja sen jälkeen niitä seuraavat sekuntimusiikkikohdat. Näiden tarkoitus on luoda tunnelma ja jännitteinen tila, joka johtaa odotukset kolmanteen osaan.

XIII vaihe: kolmannen osan ideointi, lähtökohtien kriittinen arvioiminen

Kun toisen osan työstäminen alkaa olla jo varsin pitkällä, haastatteluissa tulee taas kerran esille säveltäjän mielen askartelevan jo tulevassa: mielikuvat kol-

mannesta osasta ovat nyt ajankohtaisia. Osa tulee muodostamaan pitkän, sävyllään ”meditatiivisen keskittyneen”, ”hiljaisehkon”, ”hauraan” ja ”kirkassointisen” kaarroksen, joka on suurimmaksi osaksi ”sekuntimusiikkimaailmaa”, jossa eri maailmojen musiikit ”puhkeilee esiin toisistaan” ilman toisen osan vuorottelun vaikutelmaa (HA 15.1.2005). Osa on sitä edeltävien osien ”synteesiosa” (HA 24.1.2005). Tässä vaiheessa säveltäjä palaa vielä lähtökohtiinsa eri aikakäsitysten tutkimisesta ja arvioi niitä kriittisesti. Hän toteaa, että problematiikan käsittely ei onnistu nyt valittujen perusedellytysten puitteissa parhaalla mahdollisella tavalla, sillä jo tahti- ja sekuntimusiikin karakterierot takaavat sen, että musiikit hahmotetaan eri tavoin. Säveltäjälle tulee mieleen vaihtoehtoisia tapoja tutkia asiaa: voisi esimerkiksi olla lähtökohtaisesti karaktereiltaan erilaisia tahtimusiikkeja. Hän tyytyy kuitenkin valitsemaansa kaksinäpäiseen asetelmaan, joka tarjoaa ”tunteen vapaammasta muotoilusta”. Monimutkaisempi alkuasetelma sen sijaan sanelisi liikaa ratkaisuja yksityiskohtien tasolla, ja kokonaisuudesta olisi vaikea saada ”luontevasti etenevää” ja ”musiikillisesti kiinnostavaa” (HA 15.1.2005.)

XIV–XV vaiheet: ensimmäisen osan ratkaisujen toteuttaminen

Ennen konkreettista siirtymistä kolmanteen osaan säveltäjä palaa vihdoin ensimmäisen osan jaksoon 1.1 (T_1), ja ensin luonnostelee (XIV vaihe) ja sitten täyttää (XV vaihe) puuttuvat P-jaksot mm. alkuperäisen pulssirytmien harvennuksin: sävellyksen alun prosessointitapa on vihdoin selvinnyt. Edellytyksenä ratkaisulle ovat olleet tapahtumat ja valinnat toisen osan parissa. Vasta tutkittuaan perusteellisesti tahti- ja sekuntimusiikkia ja niiden välisiä siirtymäprosesseja toisessa osassa säveltäjä kykenee lopulta tekemään päätöksiä, jotka jäivät avoimiksi ensimmäisessä osassa (työtapa 7). Jakson 1.3 (T_2) problematiikka (XVII–XVIII vaiheet) ratkaistaan vastaavasti. Säveltäjällä on lopultakin hallussaan se tapa ja keinot, jolla prosesseja tässä sävellyksessä viedään eteenpäin. Puuttuvat P-esiintymät luodaan ennakoimaan tulevia perusrhythmien (R) muutoksia, ja syntyneissä P-katkelmissa esiintyy materiaalin harvennettuja muotoja.

XVI vaihe: kolmannen osan muodon luonnostelu ja osan säveltäminen

Kolmannen osan työstö aloitetaan jälleen muodon hahmottamisella. Tässä tapauksessa jo luonnosvaihe sisältää suuren osan detaljitason tapahtumia, kun säveltäjä rakentaa koko osan muotorakenteen yhden perusrhythmien pohjalle. Osan keskeinen materiaali on melodia, joka

kasvaa kaikesta siitä, mitä on jo tapahtunut tän kappaleen piirissä, mutta joka jollain lailla on kuitenkin uudenlainen ja ehkä odottamaton. Mutta se ei voi olla kuitenkaan niinku SATUNNAISESTI sellainen. Että niinku mikä tahansa odottamaton ilmiö kävisi siihen. Mutta että mikä sen yhteys tän kappaleen eri paikkoihin... Niin en mä sitä loppuun asti osaa selittää” (HA 24.1.2005).

Säveltäjä liittää melodia-ajatuksen gregorianiikkaan ja näkee paljon vaivaa näiden 5-äänisten lyömäsoitinmelodioiden kaarrostojen rakentamisessa.

XVII–XVIII vaiheet: koko sävellyksen puuttuvien kohtien analysoiminen ja tyhjien kohtien täyttäminen

Taulukko 2 sävellysprosessin vaiheista loppuu siihen, kun koko sävellys on saatu kertaalleen sävelletyksi läpi. Myös prosessin tämän jälkeisissä vaiheissa säveltäjä sukkeloi koko sävellyksen parissa lukien sitä läpi täyttäen melko intuitiivisesti vielä tyhjänä olevia tahteja ja niiden osia, tehden korjauksia ja viimeistelyä.

Sävellys valmistuu tilauksen mukaisessa aikataulussa. Toimitettuaan nuotit tilaajalle säveltäjä palaa sävellykseen vasta kantaesityksen yhteydessä. Harjoitusten yhteydessä sävellykseen tulee vain pieniä korjauksia, eikä uudelleenmuokkaukseen ole suunnitelmissa (TH 19.1.2007).

6. Johtopäätökset

Tässä tutkimuksessa päädyin kuvaamaan sävellysprosessia mahdollisimman lähellä sen musiikillista ja säveltäjän käytännön työskentelyyn liittyvää todellisuutta. En ole tutkinut säveltämistä ongelmanratkaisuprosessina informaation prosessointiteorian viitekehyksessä, kuten alan keskeinen tutkimus (Reitman 1965; Sloboda 1985 ja Collins 2005; ks. myös Barrett & Gromko 2007) pääosin tekee. Vaikka sävellysprosessi onkin täynnä ongelmia, edellyttäisi aineistoni tulkitseminen tällä käsitteistöllä faktuaalisen prosessin suurta yksinkertaistamista ja lisäksi tutkimuksen yleisön rajoittumista niihin lukijoihin, jotka hallitsevat sekä musiikkitieteellisen että informaatioteoreettisen käsitteistön. Miksi kutsua partituuriversiota informaatiostruktuuriksi ja alkuideoita rajoitteiksi? Säveltäjän näkökulmasta yksi partituuriversio sisältää useampia eritasoisia toisiinsa liittyviä ongelmia ja mahdollisuuksia, joiden ratkaisu edellyttää useimmiten koko sävellyksen hahmottamista samanaikaisesti (ks. myös Bamberger 1977; Davidson & Welsh 1988 ja Yonker & Smith 1996). Säveltäminen sisältää kyllä ongelmanratkaisullisia prosesseja, mutta prosessi ei tyhjenny kuvaamalla pelkästään ne. Aineistostani on löydettävissä ongelma-avaruuksia (Reitman 1965), ratkaisuvaryuksia ja oivallukseen perustuvaa uudelleenahmottamista (Collins 2005), uusien ongelmien syntymistä edellisen ratkaisun perusteella ja ratkaisun tekemisen lykkäämistä (Reitman 1965; Collins 2005). Sävellysprosessi – josta käsitteillä oleva artikkeli kuvaa yksinkertaistetusti vain valitun osan sen monista eri musiikillisiin parametreihin liittyvistä kerroksista – on kuitenkin kokonaisuutena lähes mahdoton istuttaa ongelmanratkaisun lineaariseen tai rekursiiviseen prosessikaavioon.

Keskeiseksi yksittäistä sävellysprosessia kuvaavaksi tekijäksi aineistosta nousee sävellyksen identiteetti-ideaksi kutsuttu erilaisiin mielikuviin pohjautuva korkean abstraktiotason konstruktio, joka säätelee ja ohjaa säveltämisen kaikkia toimintoja: materiaalin luomista, kehittelyä ja tutkimista, muodon hahmottamista, eri vaihtoehtojen luomista ja valintoja. Toisin kuin Collinsin (2005) tutkimuksessa tämän tutkimuksen säveltäjä ei määrittele lähtökohtiaan uudelleen

ongelmien ratkaisemiseksi vaan pikemminkin konkretisoi, täsmentää ja modifioi niitä. Pitäytyminen alkuperäisissä ideoissa puolestaan edellyttää asennetta ja kykyä siirtää vaikeita valintoja myöhempään tilanteeseen, jossa ongelmien ratkaisu vasta on mahdollista myöhempien valintojen perusteella. Näin syntynyt sävellyksellinen voi aidosti olla esteettisesti koherentti konstruktio, jossa kokonaisuus ja osat ovat määrättyssä suhteessa keskenään.

Tutkimuksen sävellyksessä identiteetti-idea ankkuroituu kahteen eri tilanteeseen ja paikkaan, jotka auttavat sen muistamisessa. Identiteetti-idea tarjoaa säveltäjälle suunnan, jota kohti edetä. Se toimii myös, yhdessä yleisempien esteettisten periaatteiden ohella, kriteeristönä, jonka perusteella hän voi arvioida sävellyksen kulloistakin tilaa ja partituuriin lisättyjä kohtia. Se on vaikeasti jäsennettävissä ja verbalisoitavissa ja toimii säveltäjän muistina, ohjeena ja viitekehystenä, johon hän jatkuvasti peilaa keksimistään ja valintojaan. Tulkiten identiteetti-idean olevan keskeinen sävellysprosessia ohjaava skeema, eräänlainen mentaalinen representaatio. Se ei kuitenkaan ole valmis tai ehyt representaatio vaan pikemminkin representaation representaatio: kokemuksellisesti kirkas mutta konkretisoituessaan yhä uusia kysymyksiä ja ongelmia eteen tuova mielikuva, joka ohjaa keksimistä ja valintoja suuntaan, jota kohti mennään. Representaation representaatioksi skeeman tekee yhtäältä musiikin tekemisen ajallinen luonne, se, että sävellyksen hahmottuminen konkretisoituu askel askeleelta lukemattomien valintojen kautta, ja toisaalta yleensä tapa luoda ja hahmottaa musiikkia konstruktivisesti. Epämääräisyytensä, sumeutensa puolesta identiteetti-idea muistuttaa Heinosen määrittelemää tehtävärepresentaatiota mutta eroaa tästä siinä mielessä, että Heinosen esittämät yhteydet konkreettisiin tavoitteisiin jäävät tämän tutkimuksen aineiston valossa suurelta osin todentamatta. Heinonen määrittelee tehtävärepresentaation pää- ja osatavoitteista muodostuvana tavoitehierarkiana sekä suunnitelmana siitä järjestyksestä, jossa kukin osatavoite pyritään toteuttamaan (Heinonen 1995: 18–19). Tässä tutkimuksessa ei pystytty määrittämään tällaista tavoitehierarkiaa ideoista lähtien, tai muutoinkaan. Ei niin, etteikö prosessi olisi ollut tavoitteellinen vaan niin, että tavoitteita ei pystytty aluksi asettamaan muutoin kuin metatasolla identiteetti-idean muodossa.

Tiedäksä mitä sä haet? Suuressa tai pienessä mittakaavassa?

Suunnilleen. Ja se tieto tässä oikeastaan tässä niinku tehdessä kirkastuu. Sen mukaan että miltä se alkaa vaikuttaa.

Etsä niinku kokeilet, että olisko tää nyt hyvä?

Tavallaan.

Ja sitten tunteella päätät, että onkse siinä?

Kutsuisin sitä intuitioksi.

Soikse sulla päässä koko ajan mitä sä kirjoitat?

Tietyllä tavalla kyllä. Tosin kun tätä kattelee kokonaisuutena niin tota silloin näiden asioiden välisiä suhteita ja näitä kokonaisuuksia, silloin se ei faktisesti voi soida päässä. Silloin sitä ei ajattele ajassa vaan soivana kokonaisuutena. Samanlaisen tilanteen vois kuvitella olevan maalarina, joka astuu kolme askelta taaksepäin ja katsoo sitä taaempaa.

Onkse päätös auditiivinen vai joku muu?

Se on tämmöinen auditiivis-kokemuksellinen. Kyllä visuaalisella ajattelulla on osansa. Kun tämä kuitenkin kirjoitetaan nuoteiksi. Mun on mahdoton sanoa, että mikä siihen vaikuttaa. Mutta kyllä siinä on sekin, että se niin sanotusti NÄYTTÄÄ oikealta.

Oikealta? Mikä on oikein?

Niin mitä se oikea sitten onkin. Sehän tässä on se mystinen juttu. Että mistä sen nyt voi sanoa. Voisi käyttää sanaa sovelias. – – – Tai riittävä hyvä. Tai mikä se hyväkin nyt sitten on. Mistä minäkin sen tiedän. [Huokaus]

Hyvä?

Mm. Mikä se nyt on se hyvä.

Eik sun se pitäis tietää?

Niin mut sillai että sen vois määritellä, että mitkä on niinku hyvän ehdot.

Mut määritteleksä sen aina joka kappaleessa ja joka yksityiskohdassa?

Emmä tiedä voiko sitä kutsua määrittelemiseksi. Tulee se sillai jotenkin määritellyksi. (HA 27.12.2004.)

Tietyssä mielessä sävellyksen kulloinenkin olotila voidaan informaation prosessointiteorian mukaisesti tulkita uudeksi välitavoitteeksi, mutta se on vain osa todellisuutta. Tavoitteista puhuminen säveltämisen yhteydessä ylipäättänsä tuntuu epäoleelliselta: miten voi tavoitella jotain, jota ei ole vielä olemassa?

Miten sä sitä HAET?

[Huokaus.] Kokeilemalla. Lähtemällä liikkeelle, liikkeelle jostain pisteestä, joistain ideoista ja... Ja seuraamalla niitä... Että tavallaan se on sellainen hyppy, josta [huokaus] niin kuin... Hyppy jonnekin, missä tyylikkäästä laskeutumisesta ei koskaan ole takuita. Että varmaan se joskus onnistuu paremmin, joskus huonommin. Mutta kun tätä TEKEE, niin tän materiaalin kanssa on niin, niin PALJON tekemisissä ja niin KAUAN. Että se sellainen viehätys, joka ensimmäisellä ja toisella kuulemalla on, ja ylipäättänsä kuultuna on... Niin se aika lailla katoaa. Ja se tietysti aiheuttaa sitten omat epäilynsä, että onko nää ratkaisut ALUN ALKAENKAAN olleet oikeita. Mutta että siinä ei auta sitten muu kuin vain luottaa siihen, että, että ne joko ON tai ei ole olleet oikeita. Mutta että tämä on nyt tämmöinen kappale näistä lähtökohdista, näillä ideoilla. Ja tällaisella sävellysprosessilla kuin tämä nyt on ollut. (HA 24.1.2005.)

Identiteetti-idea on mukana materiaalin luomisessa ja kaikissa niissä tilanteissa, jossa syntyy jotain uutta. Näin ollen katson, että identiteetti-idea on se elementti sävellysprosessissa, joka erottaa sen puhtaasta ongelmanratkaisu-prosessista, jossa ongelmat oletetaan joko annetuiksi tai edellisistä valinnoista johtuviksi. Samankaltaiseen huomioon päätyivät jo Csikszentmihalyi ja Getzels (1988) uraa uurtavassa tutkimuksessaan Chicagon taideakatemiassa. Johtopäätöksissään he nostivat esiin ongelmien keksimisen ja määrittelemisen tärkeyden osana luovan prosessin keskeistä tapahtumista (ks. myös Bahle 1938), kun kognitiivisesti orientoitunut luovuustutkimus painottaa yleisesti ongelmanratkaisua luovan prosessin keskiössä. Sloboda olettaa, että taitavatkin säveltäjät ovat usein kyvyttömiä asettamaan lähtökohtaisia yleisen tason rajoitteita generatiivisille prosesseilleen. Toisaalta he osaavat käyttää rajoitteita tunnistaakseen käyttökelpoisen materiaalin, joka on valmistettu jotenkin muuten kuin rajoitteiden asettamisen kautta.²³ Arvelenkin Slobodan sijoittaneen ylemmän

tason rajoitteet mallissaan tiedostamattomien toimintojen puolelle juuri tämän säveltäjien oletetun kyvyttömyyden vuoksi. Slobodan käsitys näyttää kuitenkin tämän aineiston perusteella liian pessimistiseltä. Tutkimuksen säveltäjä *de facto* asetti rajat ja perusmääreet sävellykselle ennen kuin yhtäkään nuottia oli vielä kirjoitettu. Nämä rajoitukset, identiteetti-ideat, paitsi määrittävät laajasti (lähes) kaikkia sävellyksellisiä tekoja ja valintoja myös ohjaavat materiaalin luomisessa, kartoittamisessa ja valinnassa, so. generatiivisissa prosesseissa. Materiaalin luominen ja sävellyksen konstruointi eivät tässä tutkimuksessa näyttäytyä erillisinä prosesseina vaan osana säveltäjän mielikuviin perustuvaa luovaa tahtoa. Tutkimusaineistosta esiin noussut identiteetti-idean käsite ja sen tapa ohjata säveltämistä muodostaa vastaesimerkin Slobodan ”tiedostamattoman ulottumattomissa oleville ylätasoin rajoitteille” (*superordinate constraints*). Tällaisenaan identiteetti-idea muistuttaa löyhästi mutta ei kuitenkaan yhtäpitävästi Baronin (1999) *top-down*-ajattelua. Siinä säveltäjä asettaa työllensä tietyt sävellysspesifit säännöt, joka kuitenkin käsitteenä mielestäni edustavat kohteeltaan identiteetti-idea tarkempaa spesifisyyden astetta ja määrityvyyttä.

Tutkimuksen säveltäjän **ensimmäinen** perusrastiriita näyttää olevan siinä, että sävellyksen identiteetti-idean ollessa hetkessä kokemuksellisesti kirkas tätä mielikuvaa ei kuitenkaan voi hahmottaa soivana ajallisena tapahtumana, saati sitten kirjoittaa ylös välittömästi. Tämä on seurausta musiikin ajassa etenevästä luonteesta ja prosessinomaisuudesta sekä identiteetti-idean sisäisestä moninaisuudesta.²⁴ Kokemuksellisen idean ylöskirjaaminen sävellykseksi, samoin kuin vastaavan valmiin sävellyksen kuunteleminen, on väistämättä ajassa tapahtuva prosessi, joka on täynnä ongelmia ja kysymyksiä, erilaista reflektointia. Lopputulos (tavoite) on selvä sitten, kun se on käsillä eli kun sävellys on valmis.

Tai siis tää alku oli ensin, ja sit mä kirjoitin tän lopun. Ja sit ryhdyin täydentämään tätä väliä. (Se vielä vaikuttaa jotenkin kauhean epämääräiseltä. ja tommoselta...)

Haet sä siinä jotain? tai Etsit sä mitä sä haet?

(No oikeastaan sekä että. Et sillä lailla etsin, mitä haen – et sit kun mä löydän tai sit et niinku jossain vaiheessa mä sit tiedän, et tää on SE mitä siinä pitää olla. Ja jonkinlainen haju mulla on siitä, että minkälaisia asioita siinä tulee olemaan. Mutta

²³ ”We may parsimoniously account for much of the sequence of compositional behaviour if we suppose that skilled composers are often unable to use superordinate constraints as starting points for generative processes, but are able to use them to recognize satisfactory musical material generated in some other way.” (Sloboda 1985: 116.)

²⁴ Tässä ollaan lähellä legenda, josta W. A. Mozart on kuuluisa: sävellyksen valaistuksenomainen, ”jumalallinen” hahmottaminen kokonaisuudessaan yhdessä hetkessä, jonka jälkeen kirkastunut representaatio kirjataan yksinkertaisesti ja helposti ylös nuoteiksi. Tämä romanttisella ajalla paljolti viljelty käsitys ja ajan taiteilijoiden tavoittelema ja ylläpitämä myyttinen eetos on kuitenkin osoitettu vähintäänkin kyseenalaiseksi mm. luonnostutkimuksen valossa, samoin kuin monen myöhäisemmänkin säveltäjän (ks. esim. Max Regeristä ja Hans Pfitzneristä Schubert & Sallis 2004) pyrkimykset osoittautua Mozartin kaltaisiksi jumalallisen inspiraation välineiksi raskaan työn raatajien sijasta. (Cook 2006; Sloboda 1985: 112–115.)

nää mitä tässä nyt on ei nyt vielä aivan oo sitä. Mä en tiedä mitä ne... Se voi olla taas et siellä tulee yksittäinen elementti, joka muuttaa ... muuttaa koko juttua sillä tavalla, et se yhtäkkiä tuntuukin hyvältä. Tai voi olla että joka kohtaa pitää muuttaa vähän. Tai niin, että joku suuri osa jääkin pois ja et se sitten laajenee joltain muulta suunnalta ja ottaa sen koko tilan.) (HA 31.12.2004.)

Taidemaalari Juhana Blomstedtin lausuma "Maalaus, joka vastaa ennalta esitettyyn kysymykseen on turha" (Valjakka 2007: 24) ilmaisee kiteytetysti sen, kuinka taiteellisen tekemisen ydin ei voi olla ongelmanratkaisussa ja selkeässä tavoitteenasettelussa. Säveltäjän kielelle käännettynä Blomstedtin ajatus voisi olla: Teoksen pitää vastata omaan kysymykseensä. Sävellys on samalla sekä kysymys että vastaus tähän kysymykseen. Tai ainakin niin, että tekijänsä näkökulmasta kysymys paljastuu vasta sitten, kun siihen on vastattu.

Identiteetti-idea toimii sävellystyössä kaikenkattavasti sen eri tasoilla. Säveltämisen kaikkien vaiheiden työstäminen edellyttää jatkuvaa liikettä identiteetti-idean metakognitiivisen tason ja konkreettisten musiikillisten parametrien ja tapahtumien prosessoinnin välillä. Sävellyksen identiteetti-idean ohjatessa sävellystyötä abstraktilla tasolla säveltämisen konkretiaa ovat säveltäjän käyttämät tyypilliset sävellykselliset toiminnot ja strategiat (ks. edellinen luku). Prosessin kriittisissä X–XII vaiheissa kaikki työstön tavat ja strategiat olivat käytössä. Lasken (1989) sävellyksellisistä prosesseista aineistossa esiintyy tulkinnallisia, esimerkiksi analytyttisiä ja materiaalin tutkimiseen liittyviä prosesseja sekä designpohjaisia prosesseja, esimerkiksi kolmannen osan makrorytmi osan kokonaisuuden periaatteena. Myös improvisatorisia, kokeiluun perustuvia prosesseja esiintyi säveltäjän mielessä virtuaalisesti eri vaihtoehtoja kuvitellen.

Musiikillisen materiaalin koherenssi, muodon ja materiaalin välinen vuoropuhelu ja rakenteiden riittävä mutta ei kuitenkaan liiallinen kompleksisuus yhdistettynä merkityksellisyyden tuntuun ovat periaatteita, jotka tämän tutkimuksen säveltäjä on omaksunut osaksi konstruktivistista työtapaansa. Säveltäjän modernistinen eetos on lähellä Kimmo Hakolan (2008) Pierre Boulezin avantgardistisen esteettisen asenteen hengessä muotoilemaa säveltäjän huoneentaulua: "Säveltäjä ei saa päästää itseään helpolla, hän ei saa olla henkisesti veltto, haalea. Hänellä täytyy olla esteettinen konsepti. Toiseksi säveltäjän pitää miettiä sävellysteknisiä menetelmiään, rakennelmiensa yksityiskohtia myöten. Musiikin muoto, siis ajassa muotoutuminen, luo usein teoksen identiteetin."

Mutta tuota. [Huokaus.] Jotenkin se semmoinen muodon dynamiikka, mitä mä taivoittelen tuntuisi edellyttävän tämmöistä tapaa lähestyä. Että on tavallaan se tila ja aika jotenkin jäsennettyinä, johon ne tapahtumat sijoittuu. – – – Mut sitten että miten – – – Et tietysti tää vaikuttaa siihen, että millaisiksi yksityiskohtat sit muodostuu. Mutta toisaalta myös niin päin, että se mitä siihen nyt sitten on ajateltu tapahtuvaksi, niin vaikuttaa sit siihen että kuinka paljon sit pitää muuttaa. Ja pitääkö sitä muuttaa. Mut semmoisia koko kappaleen läpi kulkevia näin yksityiskohtaisia piirroksia mä harvoin – tai en oo oikeastaan koskaan tehnyt. Koska sit jossain vaiheessa tuntuu siltä, et ne on turhia, ne vain niinku hidastaa. Koska sitten jotenkin se, että mä näen nuotteja, ja kirjoitan nuotteja, se kertoo mulle paljon enemmän. Sit se kokonaisuus on ilmeisesti jo sillä lailla jotenkin hahmottunut mieleen, että nää tämmöset tuntuu tarpeettomilta. Et sen takia on tyypillistä, että just kappaleen alusta JA jostain

muista keskeisistä kohdista on tarkannäköisiä piirustuksia. Sitten voi olla välissä niin kuin pitkiä pätkiä, joista ei oo juuri mitään. Paitsi tietysti sitten [nuotinnusohjelman] filejen turvakopiot, joista muodostuu oma historiansa. Mut niitä mä en oo koskaan käynyt jälkeensä läpi. Et mitä siellä sit loppujen lopuksi... (HA 31.12.2004.)

Tällaisessa esteettis-eetoksellisessa ympäristössä sävellyksen valmistamisen **toinen** paradoksi on prosessin takaisinkytkentäominaisuus: nyt-hetken päätöksiin vaikuttavat jo olemassa olevien tehtyjen valintojen lisäksi valinnat, joita ei ole vielä tehty. Tämä säveltämisen toinen perusedilemma näyttäytyy tutkimuksen aineistossa tilanteina, joissa säveltäjä jättää tietyn, vailla ratkaisuedellytyksiä olevan kohdan sävellyksessä kesken ja siirtyy eteenpäin hahmottelemaan sitä tulevaisuutta, jonka olemassaolo antaisi kyseiselle kohdalle syyn ratketa merkityksellisellä tavalla. Keskenäisyyksien taakse jättäminen on rutiininomaista, mutta kumuloituessaan tällaiset tilanteet aiheuttavat epävarmuutta ja ahdistusta. Nämä tunteet voidaan tulkita tutkimuksen aineistosta mm. säveltäjän puheen selvänä hiljenemisenä, huokauksina ja epävarmuuden ilmauksina. Toisaalta varsin harva säveltäjä raportoi kokevansa epävarmuutta tai ahdistusta sävellystyössä, pikemminkin päinvastoin (ks. esim. Bennet 1976). Silti flow-tyyppisiäkin (Csikszentmihalyi 1996) tilanteita esiintyy aineistossa, erityisesti silloin kun kriittinen kasautumisvaihe on selvitetty ja asiat vaikuttavat ainakin tilapäisesti selviltä ja työ sujuu hyvin. Nämä ovat tietysti hetkiä, joita mieluiten muistaa ja muistelee jälkeensä.

Ongelmien tapahtumien hetkellä kaoottisena näyttäytyvä kasautuminen ja niiden paikoin epätoivoiselta tuntuva ratkaiseminen näyttäytyy kuitenkin *jälkikäteen* tarkasteltuna varsin loogisena ja välttämättömänä prosessina. Koska säveltäjä ei voi tehdä tiettyjä ratkaisuja ennen aikaansa, ongelmien kasaantuminen on paitsi tietoista ratkaisujen lykkäämistä myös väistämätöntä. Syntyy tilanne, jossa sävellyksessä kriisiytyy monesta eri kohtaa yhtäaikaan ja säveltäjä joutuu kyseenalaistamaan alkuperäiset ideansa:

Jotkut asiat voivat olla selviä jo alusta asti, mutta sen konkretisoiminen nuottikuvaksi vaatii kauheasti erilaisia valintoja, jotka on riippuvaisia myös aiemmista tapahtumista. Se on koko ajan takaisinkytkettyä. Uudet valinnat voivat olla kriittisessä suhteessa aikaisempiin. Ne voi avata uusia kysymyksiä, *joihin* ei alkuvalintojen perusteella voi vastata. Sitten pitää miettiä, pitääkö niitä alkuvalintoja jotenkin muuttaa. Se ei ole ollenkaan johdonmukainen toimitus, että siirrytään vaiheesta toiseen. (OH 4.1.2004, ilmoitus.)

Ratkaisu ongelmien kasaantuessa löytyy työstämällä sävellystä monesta paikasta lähes samanaikaisesti (ks. myös Bamberger 1977; Davidson & Welsh 1988 ja Yonker & Smith 1996), mikä käytännössä tarkoittaa sävellyksen valmistumista ei valmiin sävellyksen ajallisessa järjestyksessä vaan sen eri kohdista rinnakkain ja yhtäaikaan. Seuraava sitaatti kuvaa identiteetti-idean merkitystä, erilaisia keksimisen tapoja ja säveltäjän paradoksia tulevaisuus vaikuttaa menneeseen.

Mikä sen sitten vakuuttaa?

Se, että löytää, löytää ajatuksen, sitten että mikä sen paikan – tässä tapauksessa tän neloskohdan – rooli olisi siinä kokonaisuudessa. Tai miten se sijoittuu siihen, mitä kaikkea tää teos nyt tuleeeseen sisältämään. Ja et niinku minkälaisia kehitys-

linjoja tän kappaleen alun ja lopun välille voi muodostua. – – – Et tavallaan niiden ideoiden täytyy olla jonkinlaisessa – tai ei jonkinlaisessa, vaan TÄYTYY olla niin kuin mielekkäässä suhteessa siihen koko kappaleen ideaan, koko kappaleen etenemiseen. Ja koko kappaleen identiteetti-ideaan, että MIKÄ tämä kappale on. Vaikka sitä voi olla vaikea tai jopa mahdoton sanallisesti kuvata tai analysoida, mutta on joku intuitiivinen vahva tuntu siitä, että tää todella KUULUU tähän kappaleeseen tää kohta. Eikä tää ole katkelma satunnaista lyömäsoitinmusiikkia. – – –.

No mitä sä sitten teit kun sulle tuli se tenkkapoo?

No ulkoisesti mä en tehny juuri mitään. Mä oikeastaan vain...

Paitsi olit sä aika turhautunu...

Tuijotin tota paikkaa ja yritin miettiä, tavallaan nähdä siinä, mitä... Jopa melkein siis visuaalisesti kuvitella näkeväni ne nuotit, jotka siitä vielä puuttuu. Ja nimenomaan se, että minkälainen polku on tän [harjoitusnumero] nelosen alun ja lopun välillä. Ja toisaalta että kun tää nelonen on olemassa, niin miten tästä sitten tulisi jatkaa. Ja että jos tämä olis nyt sen kolmiosaisen mallin – siis jossa puhuttiin roomalaisista ykkösestä, kakkosesta ja kolmosesta, niistä ISOISTA osista – sen päätös, niin – – tavallaan minkälaiset ehdot se asettaa sitten tän kappaleen jatkumiselle. (Et aina aika ajoin joutuu KUITENKIN jotain verraten pientäkin yksityiskohtaa – tää nyt on kuitenkin kahden minuutin pala – niin tehdessä joutuu jatkuvasti vertaamaan toisaalta JO tehtyyn, mut ennen kaikkea – mikä on kaikkein hankalinta – niin vertaamaan sitä siihen, mitä ei vielä OLE, jota yrittää kuvitella olevaksi.) (HA 2.1.2005.)

Tässä aineistossa säveltäjä ei hylännyt alkuideoitaan; silloin olisi ollut kyseessä ”toinen sävellys”, koska alkuideat määrittävät koko sävellyksen identiteetin. Alkuideoiden hylkääminen olisi tarkoittanut uuden sävellysidenteetin omaksumista ja siten kokonaan toista sävellystä. Säveltäminen on siten tämän tutkimuksen tapauksessa oleellisesti identiteetti-idean toteuttamista tiettyjen esteettisten periaatteiden mukaisesti, polun kulkemista tietämättä, mitä sen päästä löytyy. Säveltäjän näkökulmasta katsottuna prosessi on tiettyssä mielessä jopa produktia merkityksellisempi, ja valmis sävellys on prosessista koottujen hetkien kokonaisuus, ei sen päätepiste:²⁵

Muuten saisi tehdä alusta uudestaan joka ikisen jutun [huokaus] aina vaan. Se ei etenisi OLLENKAAN. Että jos on aina uudestaan niinku palattava alkuideoihin, niin ei koskaan pääse niitä, niistä pitemmälle. Vaan... On, on vaan työstettävä niitä eteenpäin. Ja tavallaan sitä työstöTAPAAKIN voi joutua niinku muuttamaan sävellyksen kuluessa. Mikä voi aiheuttaa sen, että, että niin kuin heti valmistumisensa jälkeen, tai valmistumisen kynnykselle, niin kappaleen eri paikat vaikuttaa jotenkin

²⁵ Dahlhaus kirjoittaa pohiessaan kuulijan ja säveltäjän näkökulmien eroa suhteessa teoksen käsitteeseen: “[...] se, että säveltäjän työ päättyy siihen missä kuulijan alkaa – valmiiseen teokseen – on sen psykologisen toiseikan lopullinen ja banaali ulkokuori, että säveltäjät varsin usein pitävät tekemisen prosessia tärkeämpänä kuin itse tulosta. Näin on joskus jopa siihen pisteeseen asti, että he pitävät sävellysprosessin objektivitua muotoa vieraantuneena taiteen todesta olemuksesta. Teos, joka kuulijalle näyttäytyy ehjänä julkisivuna, on säveltäjälle päättymätön prosessi. Ja joskus säveltäjä on haluton lopettamaan prosessia, sillä siitä seuraa väistämättä luopuminen, kun jotkut prosessin kuluessa kehkeytyneistä mahdollisuuksista jäävät toteuttamatta. Nämä toteutumattomat mahdollisuudet säveltäjä joutuu uhraamaan – useimmiten väkivaltaisesti – kiinnittäessään teoksen sen lopulliseen muotoon.” (Dahlhaus 1987: 218; suomennos kirjoittajan.)

yhteen sopimattomilta. Mikä johtuu ihan yksinkertaisesti SIITÄ, että aikaisemmin sävellettyjä paikkoja tehdessään ei ole tiennyt, mitä kaikkea tästä kappaleesta, tai ylipäänsä mitä tietää sitten kun on loppu-, viimeisissä pätkissä menossa. Että sekin on asia, joka vain on niin. Et sellainen ajatus jostakin tällaisesta suuresta välttämättömyydestä, että asiat olisi alusta asti jotenkin [huokaus], jotenkin ratkaistuja, (niin semmoiseen mä en usko ollenkaan). – – – Että tää sävellysprosessi on jonkinlainen polku, jota lähtee kulkemaan. Ja se sävellys ei ole itse asiassa siellä polun päässä. Vaan **sävellys on sitten niinku paikkoja sen polun varrelta**. Ja SIINÄ mielessä mä ajattelen, että teosta ei voi säveltää uudestaan. Koska samaa polkua ei voi kulkea uudestaan niin kuin UUTENA. – – – Et luultavasti siitä johtuu, että ajatus siitä, että säveltäisi saman kappaleen niinku KOKONAAN uudestaan, on älyttömän vieras. Semmoinen niinku vastahakoinen ajatus. Sitten kun se on saavuttanut sen pisteen, että se on niin sanotusti valmis. (Että jotain pieniä korjauksia hyvin voi tehdä jälkepäin. Mutta tuota jos jotenkin aivan olennaisesti lähtisi rakentamaan sitä jotenkin toisin: siitä tulisi sitten toinen kappale, uskoisin. – – – En ole kyllä koskaan koettanut.) (HA 24.1.2005; lihavointi kirjoittajan.)

Säveltämistä voidaan kuvata musiikillisena merkityksenantona (ks. Pohjannoro 2007). Jokainen sävellyksellinen toiminta näyttäisi tarvitsevan motiivikseen jonkin kimmokkeen, monitahoisen reflektoinnin ja lisäksi vielä perustelun. Nämä yhdessä tekevät valinnasta monilla eritasoisilla ja -laatuilla merkityksillä ladattun. Ulkoinen kimmoke voi tietysti olla sävellystilaus, mutta sävellyksen sisäisen etenemisen tavan kannalta sillä ei ole juurikaan merkitystä, muutoin kuin esimerkiksi keston tai instrumentaatioon liittyvien rajoitusten kautta. Tässä tutkimuksessa kimmoke oli usein kokemuksellinen, tunnelmaan tai vaikutelmaan liittyvä mielikuva. Sävellyksellisen merkityksenannon ylimmällä tasolla (akselilla ei-musiikillinen–musiikillinen) on tässä tutkimuksessa metakognitiivisella tasolla toimivan identiteetti-idean sumeasti määrittämä mutta kokemuksellisesti kirkas ideoiden kokonaisuus, identiteetti-idea.

Suuri osa sävellyksellistä merkityksenantoa tapahtuu puhtaasti musiikillisessa käsitemaailmassa. Myös yksittäiset jaksot sävellyksessä hakevat oman paikkansa sävellyksen merkityksmaailmassa määrittämällä tietyn tavoitetilan tai vaikutelman, esimerkiksi soinnillisen tai tunnelmaan liittyvän mielikuvan, kautta. Konkreettiset keinot tavoitetilan saavuttamiseksi ja eri jaksojen välinen musiikillinen koherenssi saavutetaan materiaalin läpikotaisella tuntemuksella ja identiteetti-idean johdonmukaisella soveltamisella musiikillisten valintojen perusteena. Säveltäjä merkityksellistää pienetkin yksityiskohtat perustelemalla ne itselleen. Peruste voi olla hyvinkin intuitiivinen, 'se vain kuuluu siihen' -tyyppinen tai pitkällisen rationaalisen koko teoksen kattavan pohdinnan tulos. Säveltäjä itse sanoo pohtiessaan jakson 1.4 hahmottumisen vaikeutta: "Et nyt pitäisi löytää sellainen kokoava ajatus, joka antais' suunnan ja niinku SYYN tehdä, muotoilla tästä juuri sellainen kuin mikä se sitten tulee olemaan" (HA 2.1.2005). Koska lähes jokainen sävellyksen yksityiskohta sekä sen kokonaisuus on tällä tavoin täynnä säveltäjän antamia merkityksiä – ja näitä merkityksellisiä valintoja on eri tasoilla ja eri parametreissa uskomattoman paljon – voidaan valmistaa sävellystä pitää eritasoisten ja -luonteisten, musiikillisten ja ei-musiikillisten, merkitysten rakennelmana. Sävellyksen sisäiset merkitykset muodostavat oman koherentin

maailmansa. Metakognitiivisen luonteensa vuoksi identiteetti-idea on myös kanna, jota kautta voidaan ajatella säveltäjän maailmankatsomukseen liittyvien ei-musiikillisten käsitysten suodattuvan sävellykseen yksittäisten musiikillisten valintatilanteiden kautta.

Tutkimusaineistot

Haastatteluaineisto

Orientaatiohaastattelu (OH) 5.1.2004 (21 min.)
Haastattelu (HA) 27.12.2004 (53 min.)
Haastattelu 28.12.2004 (20 min.)
Haastattelu 31.12.2004 (9 min.)
Haastattelu 2.1.2005 (60 min.)
Haastattelu 6.1.2005 (55 min.)
Haastattelu 15.1.2005 (30 min.)
Haastattelu 24.1.2005 (40 min.)
Haastattelu 30.1.2005 (43 min.)
Haastattelu 31.1.2005 (39 min.)
Täydennyshaastattelu (TH) 19.1.2007 (36 min.)

Luonnos- ja nuottiaineisto

Luonnos 1 (1 sivu A3) 5.12.2004.
Luonnos 2 (1 A3) 8.12.2004.
Luonnos 3 (1 sivu A3) 10.12.2004.
Luonnos 4 (1 sivu A3) 28.12.2004.
Luonnos 5 (1 sivu A4) 28.12.2004.
Luonnokset 6A–6C (1 sivu A4) 3.1.2005.
Luonnos 7 (2+2 sivua A4) 12–14.1.2005.
Luonnos 8 (2 sivua A3) 15.1.2005.
Luonnos 9 (3 sivua A4) 17.1.2005.
Luonnos 10 (1 sivu A5) 11.3.2005.
Materiaalitulukko A (1 sivu A3) 7.12.2004.
Materiaalitulukko B (1 sivu A3) 7.12.2004.
Materiaalitulukko C (3 sivua A4) 8.12.2004.
Materiaalitulukko D (3 sivua A4) 8.12.2004.
Partituuriversio 1 (4 sivua A4) 10.12.2004.
Partituuriversio 2 (1 sivu A4) 27.12.2004.
Partituuriversio 3 (3 sivua A4) 27.12.2004.
Partituuriversio 4 (4 sivua A4) 27.12.2004.
Partituuriversio 5 (2 sivua A4) 30.12.2004.
Partituuriversio 6 (2 sivua A4) 2.1.2005.
Partituuriversio 7 (2 sivua A4) 3.1.2005.
Partituuriversio 8 (3 sivua A4) 5.1.2005.
Partituuriversio 9 (2 sivua A4) 6.1.2005.
Partituuriversio 10 (3 sivua A4) 13.1.2005.
Partituuriversio 11 (5 sivua A4) 14.1.2005.
Partituuriversio 10 (3 sivua A4) 13.1.2005.

- Partituuriversio 12 (15 sivua A4) 17.1.2005.
 Partituuriversio 13 (9 sivua A4) 25–26.1.2005.
 Partituuriversio 14 (17 sivua A4) 27.1.2005.
 Partituuriversio 15 (18 sivua A4) 31.12.2005.
 Partituuriversio 16 (1 sivu A4) 3.12.2005.
 Partituuriversio 17 (17 sivua A4) 11.3.2005.
 Valmis partituuri (17 sivua).

Kirjallisuus

- Aaltonen, Katri 2003. *Pedagogisen ajattelun ja toiminnan suhde. Opetustaan integroivan opettajan tietoperusta lähihoitajakoulutuksessa*. Joensuun yliopiston kasvatustieteellisiä julkaisuja n:o 89. Joensuu: Joensuun yliopistopaino.
- Alasuutari, Pertti 1994. *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- Bahle, J. 1938. Arbeitstypus und Inspirationstypus im Schaffen der Komponisten. *Zeitschrift für Psychologie* 142: 31–322.
- Bamberger, J. 1977. In Search of a Tune. Teoksessa *The Arts and Cognition*. Toim. D. Perkins & B. Leonar. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. 284–389.
- Baroni, Mario 1999. Musical Grammar and the Study of Cognitive Processes of Composition. *Musicae Scientiae* 3(1): 3–21.
- Barret, M. S. 2006. 'Creative Collaboration': An 'Eminence' Study of Teaching and Learning in Music Composition. *Psychology of Music* 34(2): 195–218.
- Barret, Margaret S. & Gromko, Joyce Eastlund 2007. Provoking the muse: a case study of teaching and learning in music composition. *Psychology of Music* 35(2): 213–230.
- Bennet, Stan 1976. The Process of Musical Creation: Interviews with Eight Composers. *Journal of Research in Music Education* 24(1): 3–13.
- Bent, Ian 1984. The 'Compositional Process' in Music Theory 1713–1850. *Music Analysis* 3(1): 29–55.
- Berkeley, Rebecca 2004. Teaching composing as creative problem solving: conceptualising composing pedagogy. *British Journal of Music Education* 21(3): 239–263.
- Bunting, Robert 1987. Composing music: case studies in the teaching and learning process. *British Journal of Music Education* 4(1): 25–52.
- Burnard, Pamela & Yonker, Betty Anne 2002. Mapping Pathways: fostering creativity in composition. *Music Education Research* 4(2): 245–261.
- Burnard, Pamela & Yonker, Betty Anne 2008. Investigating children's musical interactions within the activities systems of group composing and arranging: An application of Engestrom's Activity Theory. *International Journal of Educational Research* 47(1): 60–74.
- Calderhead, J. 1996. Teachers: Beliefs and Knowledge. Teoksessa *Handbook of educational psychology*. Toim. D. C. Berliner & R. C. Calfee. New York: MacMillan. 709–725.
- Chi, M. 1997. Quantifying Qualitative Analyses of Verbal Data: A Practical Guide. *The Journal of the Learning Sciences*, 6(3): 271–313.
- Clarke, Eric, Cook, Nicholas, Harrison, Bryn & Thomas, Philip 2005. Interpretation and performance in Bryn Harrison's *être-temps*. *Musicae Scientiae* 19(1): 31–74.
- Colley, A., Banton, L., Down, J. & Pither, A. 1992. An expert novice comparison in musical composition. *Psychology of Music*, 20(2): 124–137.
- Collins, David 2005. A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music* 33(2): 193–216.

- Cook, Nicholas 2006. *Playing God: Creativity, analysis, and aesthetic inclusion*. Teoksessa *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Toim. Irène Deliège & Geraing A. Wiggins. Hove: Psychology Press. 9–24.
- Czikszentmihalyi, M. & Getzels, J. 1988. Creativity and Problem Finding in Art. Teoksessa *The Foundations of Aesthetics, Art, and Art Education*. Toim. F. Farley & R. Neperud. New York: Praeger. 91–116.
- Csikszentmihalyi, M. 1994. The Domain of Creativity. Teoksessa *Changing the World a Framework for the Study of Creativity*. Toim. D. H. Feldman, M. Csikszentmihalyi & H. Gardner. London: Praeger. 154–155.
- Csikszentmihalyi, M. 1996. *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperCollins.
- Currie, Gregory 1989. *An Ontology of Art*. Hampshire and London: MacMillan.
- Dahlhaus, Carl 1987. Plea for a Romantic Category: The Concept of the Work of Art in the Newest Music. Teoksessa *Carl Dahlhaus, Schoenberg and the New Music*. Cambridge University Press. 210–219.
- Davidson, L. & Welsh, P. 1988. From collections to structure: the developmental path of tonal thinking. Teoksessa *Generative Processes in Music. The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Toim. J. A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 260–285.
- Deliège, Irène & Wiggins Geraint A. (toim.) 2006. *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Hove and New York: Psychology Press.
- Ehrenzweig, Anton 1968/1993. *The Hidden Order of Art: A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. London: Weidenfeld.
- Ericsson, K. A. & Simon, H. A. 1984/1993. *Protocol Analysis. Verbal Reports as Data*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Emmerson, Simon 1989. Composing strategies and Pedagogy. *Contemporary Music Review* 3: 133–144.
- Eskola, Katarina 2003. Parielämäkerta. Teoksessa *Autius lehtipuissa. Elsa Enäjärvi-Haavion ja Martti haavion päiväkirjat ja kirjeet 1942-1951*. Parielämäkerran päätösosa. Toim. K. Eskola. Porvoo: WSOY. 483–550.
- Folkestad, Göran 1996. *Computer Based Creative Music Making: Young People's Music in the Digital Age*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.
- Gardner, H. 1993. *Creating Minds*. New York: Basic Books.
- Glover, Joanna 2000. *Children composing 4–14*. London: Routledge Falmer.
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gruber, H & Wallace, D. 1989. *Creative People at Work*. New York: Oxford University Press.
- Gruber, H. & Wallace, D. B. 1999. Understanding Unique Creative People at Work. Teoksessa *Handbook of Creativity*. Toim. J. J. Sternberg. Cambridge: Cambridge University Press. 93–115.
- Hakola, Kimmo 2008. Onko avantgarde katoavaa kansanperinnettä? *Musiikkilehti Ron-do Classica*, vol. 46 (Maaliskuu): 40–42.
- Heininen, Paavo 1976. Paavo Heininen. Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet. 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Otava. 47–63.
- Heinonen, Yrjö. 1995. *Elämyksestä ideaksi – ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylä Studies in the Arts 48. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Johnson-Laird, P. 1988. Freedom and Constraint in Creativity. Teoksessa *The Nature of Creativity*. Toim. R. Sternberg. Cambridge: Cambridge University Press. 202–219.
- Kurkela, Kari 1999. *Mielen maisemat ja musiikki: musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikka*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

- Kurkela, Kari 2005. Rajalla tutkiminen – Kokemuksen ymmärtämisen mahdollisuudesta. *Rajoilla. Puheenvuoroja tutkimuksen rajoista ja rajojen tutkimisesta*. Toim. Päivi Rantala & Marja Tuominen. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnan julkaisuja. Sarja C. Katsauksia ja puheenvuoroja 30. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus. 13–46.
- Kratus, J. 1994. The ways children compose. Teoksessa *Musical Connections. Tradition and Change. Proceedings of the 21st World Conference of the International Society of Music Education*. Toim. H. Lees. Auckland: The University of Auckland.
- Kratus, J. 2001. Effect of available tonality and pitch options on children's compositional processes and products. *Journal of Research in Music Education* 19(1): 294–306.
- Kris, E. 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
- Kvale, S. 1996. *InterViews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Laske, Otto 1989. Composition Theory: An Enrichment of Music Theory. *Interface* 18(1–2): 45–59.
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa: tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Leppänen, Taru 1996. Kuka teki Suvisoiton? *Etnomusikologian vuosikirja* 17: 60–89.
- Levinson, Jerold 1990. *Music, Art, & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- MacDonald, Raymond A. R., Byrne, Charles, & Carlton, Lana 2006. Creativity and flow in musical composition: an empirical investigation. *Psychology of Music* 34(4): 292–306.
- Marland, P. 1986. Models of Teachers' Interactive Thinking. *The Elementary School Journal* 87(2): 209–226.
- Marland, P. & Osborne, B. 1990. Classroom Theory, Thinking, and Action. *Teaching and Teacher Education* 6(1): 93–109.
- Mäkelä, Tomi 2004. Defining compositional process: idea and instrumentation in Igor Stravinsky's *Ragtime* (1918) and *Pribaoutki* (1915). Teoksessa *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (2004). Toim. Patricia Hall & Friedemann Sallis. Cambridge: Cambridge University Press. 131–145.
- Newell, A. & Simon, H. A. 1972. *Human problem solving*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Pohjannoro, Ulla 2007. Musiikkiteos ja tekijyys Paul Ricoeurin tekstin hermeneutiikassa. *Synteesi* 26(3): 43–56.
- Rautavaara, Einjuhani 1976. Einjuhani Rautavaara. Teoksessa *Miten sävellykseni ovat syntyneet. 12 suomalaista säveltäjää kertoo*. Toim. Erkki Salmenhaara. Helsinki: Ota-va. 133–140.
- Reitman, W. R. 1965. *Cognition and Thought*. New York: Wiley.
- Reynolds, Roger 2004. Compositional Strategies in *The Angel of Death* for Piano, Chamber Orchestra, and Computer-Processed Sound. *Music Perception* 22(2): 173–205.
- Sallis, Friedemann 2004. Coming to terms with the composer's working manuscripts. Teoksessa *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches* (2004). Toim. Patricia Hall & Friedemann Sallis. Cambridge: Cambridge University Press. 43–58.
- Schubert, Giselher & Sallis, Friedemann 2004. Sketches and sketching. Teoksessa *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*. Toim. Patricia Hall & Friedemann Sallis. Cambridge: Cambridge University Press. 5–16.
- Schoenberg, Arnold 1951. *Style and Idea*. London: Williams & Norgate.
- Seitamaa-Hakkarainen, Pirita 1999. Äänenajattelumenetelmä. <www.metodix.com/fi/sisallys/01_menetelmat/02_metodiartikkelit/>. Haettu 15.11.2008.
- Sieber, Joan E. 1992. *Planning Ethically Responsible Research. A Guide for Students and Internal Review Boards*. London: Sage Publications.
- Silverman, David 2006. *Interpreting qualitative data*. 3rd edition. London: Sage.

- Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Claredon Press.
- Stake, R. E. 1998. Case studies. Teoksessa *Strategies of Qualitative Inquiry*. Toim. N. K. Denzin & Y. S. Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage. 86–109.
- Stuckenschmidt, Hand Heinz 1951/1974. *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*. Zurich: Atlantis.
- TekijäL 1961. Tekijänoikeuslaki 8.7.1961/404 lisäyksineen. <www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404>. Haettu 15.11.2008.
- Valjakka, Timo (toim.) 2007. *Juhana Blomstedt*. Porvoo: WSOY.
- Virtanen, Marjaana 2005. Muusikoiden, säveltäjän ja partituurin välisiä suhteita Eino-juhani Rautavaaran pianokonsertoissa. Teoksessa *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Toim. Taina Riikonen, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen. Acta Musicologica Fennica 25. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. 87–119.
- Virtanen, Timo 2005. *Jean Sibelius, Symphony No. 3. Manuscript Study and Analysis*. Sibelius-Akatemia, Studia Musica 26. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Wallas, G. 1926. *The Art of Thought*. London: Watts.
- Wallace, D. 1989. Studying the Individual. The Case Study Method and Other Genres. Teoksessa *Creative People at Work. Twelve Cognitive Case Studies*. Toim. D. B. Wallace & H. E. Gruber. Oxford: Oxford University Press. 25–43.
- Whittall, Arnold 1982. Music Analysis as Human Science? *Le Sacre du Primtemps* in Theory and Practice. *Music Analysis* 1(1): 33–35.
- Yinger, R. 1986. Examining thought in action: A theoretical and methodological critique of research on interactive teaching. *Teacher & Teacher Education*, 2(3): 263–28
- Yonker, B. A. & Smith, W. H. Jr 1996. Comparing and modeling musical thought processes of expert and novice composers. *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 128: 25–36.

Ulla Pohjannoro, FM, <upohjann@siba.fi> tekee väitöskirjaa säveltäjän työskentelyprosessista ja sen taideontologisista ulottuvuuksista. Tällä hetkellä hän toimii Sibelius-Akatemiassa projektipäällikkönä ja tutkijana musiikkialan toimintaympäristöjen muutoksia ja tulevaisuuden osaamistarpeita kartoittavassa tutkimushankkeessa.

Views along a pathway: Empirical observations over composing process.

A case study of a Finnish contemporary art music composer was undertaken in order to track the composing process of one piece of music. Naturalistic epistemological stance was taken to reach the composer's interactive thinking in actual composing situations, with as little interpretative or reflective function as possible, compared to composers' socially constructed statements, such as "how I created my music".

The data consisted of (1) stimulated recall interviews, the interviews being made briefly after or during the composing sessions, using the composer's sketches as memory stimulants, and (2) manuscripts and the final score of the respective composition.

Findings indicated a sophisticated structure of inter-twined and evolving ideas of different qualities and classes. A bunch of initial ideas, called “identity idea” by the composer, was discovered as the most significant regulating factor of the creative process, distinct from notions such as ‘ill-defined problem’, ‘superordinate constraint’ used in information processing theory. The identity idea was defined as the totality of insightful and crystal clear mental representations that indicated the work-in-progress. It worked as facilitator, conductor, and criterion of the molding process both in the large-scale and detailed, unlike aims or givens asserted in a problem solving task. The identity idea evolved into progressively more explicit and established notated manifestations, and eventually being thoroughly embedded into the final musical score. The conflict between the momentary apparent insight of the identity idea and the difficulty and setbacks of the concrete labor of cultivating the idea into musical structures was indicated as critical dilemma of the composer. Problems proliferated as the composing process proceeded. However, problem solving was consciously and recurrently deferred, till decisions made later on in the process eventually made it possible. The composition was completed neither in a linear manner nor temporally in respect to the sequence of musical events in the score, but simultaneously throughout the score. Six different strategies of composing enterprise were indicated.

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 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 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-automaatiikalla. 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.

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 NoteWriiter- 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. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972. 5 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976. 5 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976. — Loppuunmyyty!
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977. 7,50 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979. 7,50 €
- AMF 13 Seppälä Hillka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981. 7,50 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984. 10 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986. 10 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988. 10 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988. 10 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 — Loppuunmyyty!
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. — Loppuunmyyty!
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 15 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 15 €
- 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*. HKI, 2005. 20 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. HKI, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamajja: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008, 25 €

Musiikkitieteen kirjasto

- 1 Dahlhaus Carl: *Musiikin estetiikka*. (suom. I. Oramo) HKI 1980. — Loppuunmyyty!
- 2 Bach C. Ph. E. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suomentanut ja viittein varustanut Paavo Soinne. HKI 1982. 5 €
- 3 Karma Kai: *Musiikkipsykologian perusteet*. HKI 1986. 5 €
- 4 la Motte Diether de: *Harmoniaoppi*. (suom. Mikko Heiniö) Vantaa 1987. — Loppuunmyyty!

Den gemensamma tonen. Raportti seminaarista ”Det gemensamma rikets musikskatter”. 5 €

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). Hinnat alv 0 %.

Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

Musiikki 2002– 10 € numero

Musiikki 1993–2001 6 € numero

Musiikki 1984–1992 5 € numero

Musiikki 1980–1983 3 € numero

Musiikki 1971–1979 1,50 € numero

Kaksoisnumeroista kaksinkertainen hinta.