

Musiikki 1/2009

Sisällys

1/2009 (39. vuosikerta), toimittajat Lauri Väkevä & Markus Mantere

Artikkelit

Ulla-Britta Broman-Kananen: Ett eget tidsrum: Musikpedagogernas identitetsprojekt i de finländska muskläroinrättningarna.....	3
Hanna Nikkanen & Heidi Westerlund: Musiikkiesitys yhteisöllisen koulukulttuurin rakentajana. Deweyn demokraattiset kasvatuseriaatteet perusopetuksen musiikkikasvatuksessa.....	27
Kaija Huhtanen: Identiteettityö tukemassa soitonopettajuuden rakentumista	42

Lektiot

Eeva-Kaisa Hyry: Soitonopetustilanne narratiivisena kokonaisuutena.....	55
Leena Unkari-Virtanen: Moniääninen musiikin historia	61

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



SIBELIUS-AKATEMIA

Sibelius-Akatemia Täydennyskoulutus

SÄVELISTÄ SANOIKSI - MUSIIKISTA KIRJOITTAMISEN KURSSI 6.-7.II., 28.II.2009

Työpajassa pohditaan ammattimaisen musiikista kirjoittamisen luonnetta sekä niitä tietoja ja taitoja, joita se tekijöiltään edellyttää. Erityisteemoja ovat soivan ilmiön kääntäminen sanoiksi sekä musiikin arvottamisen problematiikka. Kurssilla käydään läpi eri tekstityyppejä (kritiikki, ohjelmakommentti, musiikkiesittely, taiteilijaesittely) ja perehdytään musiikkiteoksien, säveltäjien ja esittäjien verbaalisen kuvailun erityispiirteisiin. Koulutus on tarkoitettu kaikille, jotka tarvitsevat musiikista kirjoittamisen taitoa työssään.

Kouluttajina kurssilla toimivat klassisen musiikin toimittajat *Jukka Isopuro, Minna Lindgren*, poptoimittaja *Otto Talvio* sekä tutkija *Markus Mantere*.

Kurssimaksu 240 €. Haku 15.10.2009 mennessä.

Lisätiedot ja ilmoittautuminen:

www.siba.fi/taydennyskoulutus

Tiedustelut: Sanna Kaisa Spoof, sanna-kaisa.spoof@siba.fi, p. 020 753 9345

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 musiikkitieteellisen seuran sihteeri Jonna Vuoskoski, Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto, jokavuos@campus.jyu.fi; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhjo vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Ett eget tidsrum: Musikpedagogernas identitetsprojekt i de finländska musikläroinrättningarna

Ulla-Britta Broman-Kananen

Inledning

De finländska musikläroinrättningarnas historia är både lång och kort, beroende på hur man ser på den. Den långa historien började redan år 1882 då Helsingfors musikinstitut (nuvarande Sibelius-Akademien) grundades, medan den korta historien inleddes först år 1968 då den första lagen om statsunderstöd för musikläroanstalter (147/68) stiftades. Till båda historierna hör att man ofta använt sig av samlingsnamnet "musikläroinrättning" (eller musikläroanstalt som lagen använder) för att gestalta nätverket av läroinrättningar som en sammanhängande helhet eller ett system, trots att det sedan 1968 har vuxit, förgrenat sig och omstrukturerats på flera olika sätt. Musikläroinrättningarnas snabba tillväxt och många förgreningar har lett till att de yttersta grenarna numera till och med kan ha svårt att känna igen varandra.

Trots stabiliseringen och förgreningen av det här nätverket betraktas musikpedagogerna fortfarande genom traditionens lins. Lärarnas mästareidentitet har visat sig vara en förvånansvärt resistent identitet som stått emot flera försök att modernisera lärarrollen i takt med att systemet expanderat. Det är då främst de många lagarna som stått för den här uppdateringen av lärarnas behörighet men också lärarutbildningen som utvecklats i kölvattnet av det expanderande systemet. En modernisering av lärarrollen saknar uppenbarligen den emotionella förankring i musikens traditioner som mästareidentiteten erbjuder. Den moderna lärarrollen tycks i högre grad ha utvecklats på systemets villkor istället för att skapa en identitet som lärarna kan knyta an till.

I den här artikeln kommer jag att fokusera på frågor om musikpedagogernas identitet; på hur de själva definierar den, och på hur de placerar sig i förhållande till undervisningsinstitutionen. De här frågorna närmar jag mig också med en teoretisk förståelse för hur musikundervisningen utvecklats som institution och för hur individen förhåller sig som aktör i förhållande till institutionens strukturer. (Giddens 1990, 1991, 1994.) I min avhandling *På klassrummets tröskel. Om att vara lärare i musikläroinrättningarnas brytningstid* (2005) berörde jag också samma ämne. År 1996 skrev 38 musikpedagoger i olika åldrar sin självbiografi till avhandlingsprojektet. Skribenterna arbetade som lärare antingen i musik-

institut eller i konservatorium. Av två lärargenerationer var det speciellt den yngre generationen (under 50 år) som upplevde sin identitet som dilemmatisk. I självbiografierna reflekterade den här generationen aktivt över sin identitet istället för att ta den för givet antingen som en mästareidentitet eller som något annat. En lärare uttryckte det här som en grundläggande fråga om en lärare ens är musiker. Den yngre generationens oroliga frågor om sin identitet och även om undervisningens mål och mening befann sig i stark kontrast mot den allt stabilare och allt mer systematiserade institutionen. De äldre lärarna (pionjärgenerationen) berättade i motsats till det här om en generös musikeridentitet där de lyckats kombinera läraryrket med andra uppgifter på musikens område såsom utövande musiker, kompositörer och läroboksförfattare.

Den här artikeln bygger delvis på avhandlingens resultat men jag går också vidare med frågan om lärarnas identitet och rotlöshet med hjälp av ett kompletterande forskningsmaterial. År 2006 sände jag nämligen ut en förnyad förfrågan till nästan hälften (20 lärare) av de 38 lärare som skrev sin självbiografi för avhandlingsprojektet år 1996. Förfrågan kunde dessvärre inte skickas ut till alla lärare eftersom många hade skrivit anonymt och därför inte kunde nås. I det förnyade brevet frågade jag hur lärarna hade det nu, tio år senare, samt vad som hänt under de tio år som gått sedan de skrev förra gången. Elva lärare (8 kvinnliga och 3 manliga) besvarade förfrågan med en självbiografisk berättelse om de mellanliggande tio åren och artikeln är främst uppbyggd runt analysen av detta forskningsmaterial. Jag kommer också att göra vissa återknytningar till avhandlingens självbiografier.

Artikeln inleds med en presentation av två nyckelbegrepp *brytning* och *narrativ identitet*; därefter beskriver jag forskningsmaterialet och ger över ordet åt tre lärare från två generationer: Markku, Kaarina och Kristiina. I en tematisk analys av forskningsmaterialet besvarar jag huvudfrågan om hur lärarna själva definierar sin identitet och som avslutning reflekterar jag över den nutida brytningens särdrag i skenet av forskningsmaterialet.

Lärarnas identitet i musikläroinrättningarnas brytningstid

Växelverkan mellan institution och tradition

Musikläroinrättningarnas historia är ett exempel på ett nationellt bildnings- och framgångsprojekt som på olika sätt handlat om kontinuitet, planering, systematisering och organisering av en undervisning som tidigare varit beroende av privata initiativ. De moderna institutionerna lärde sig, enligt Sennett, en "stabilitetens konst" (2006: 20), vilket egentligen framför allt innebar att de lärde sig behärska förändring. Det existerar enbart ett fåtal forskare som överhuvudtaget forskat i musikundervisningen som institution och ännu färre som utforskat grundundervisningens (eller den frivilliga musikundervisningen som det heter i Sverige) institutionaliseringsprocesser, så någon tradition kan man inte tala om

på det här området.¹ Lehtonen har uttryckt sig om den här traditionslösheten att forskningen gällande musikutbildningen speciellt i vårt land ännu verkar befinna sig i en "förparadigmatisk" fas (2005: 32). Nackdelen med det här är att forskarna är hänvisade till tvärvetenskaplighet för att hitta diskussionspartner, medan fördelarna är att forskningen ännu inte stelnat i sina egna paradigmatiska sanningar.

I min avhandling utgick jag från Giddens struktureringsteori av den orsaken att han kombinerar institutionernas strukturer med aktörsskap, det vill säga att han inte skiljer åt strukturer och aktörer till två olika nivåer som skall behandlas teoretiskt på olika sätt. En central poäng i hans teori är därför att institutionernas strukturer skall sökas ur de vardagliga rutinernas flöde istället för att betraktas som fristående byggställningar som existerar oberoende av mänskliga handlingar. De moderna institutionella systemen fungerar inte som naturlagar ovanför huvudena på människorna utan individerna både upprätthåller och förändrar dem genom sina handlingar. Det här teoretiska synsättet ger verktyg för att utforska förändring och brytningar trots att institutionerna själva är inriktade på sin egen stabilitet och på upprepning. (Giddens 1994.)

Det starka lim som hållit samman musikläroinrättningarnas regionala expansion och strukturella förgreningar heter fortfarande tradition. Undervisningens starka rötter i musikens traditioner bidrar till illusionen av att musikläroinrättningarna trots en inre diversitet fortfarande utgör en helhet och är ett system som följer sina egna inre lagbundenheter. Förklaringen till det här är att undervisningsvardagen aktivt byggts upp på traditionens hörnstenar, som en mästargesäll -undervisning (individuell undervisning) med traditionella ritualer (examina) och en traditionell, klassisk repertoar. Det här samspelet mellan tradition och institution har förutsatt ett visst mått av balans mellan förändring och stabilitet i utvecklingen men har också förutsatt att det nya smultit samman med det gamla till en jämn legering under historiens gång. Det här är ett samspel mellan tradition och institution som enligt Giddens varit speciellt nödvändigt i de moderna institutionernas inledande faser (1994: 56–109). Det är därför egentligen först nu som musikläroinrättningarna nått en sådan punkt i utvecklingen att en obalans mellan vissa dynamiska förändringstendenser och musiktraditionernas behov av upprepning har börjat visa sig med full styrka. Den dilemmatiska läraridentitet som jag stötte på i min avhandling ansåg jag därför vara en konsekvens av den här obalansen, av att institutionen upprepar traditionen i sina strukturer, medan lärarna i själva verket möter en ny och främmande verklighet i sin undervisningsvardag.

¹ De flesta forskare som utgått från den institutionella kontexten som betydelsefull miljö eller kultur har fokuserat på den högre musikutbildningen och inte på grundundervisningen. Monica Nerland (2004) har exempelvis kombinerat Bourdieus fältt teori med ett Foucault-perspektiv i sin forskning om en norsk musikakademis undervisning. Föregångarna på området Kingsbury (1988) och Netti (1995) har utforskat (amerikanska) konservatoriemiljöer från ett etnografiskt perspektiv. Andra forskningar som ligger nära den här artikelns ämne är Ingrid-Marie Hankens avhandling (2007) om studentevaluering vid en norsk musikakademi.

En följd av den "stabiliseringens konst" (Sennett) som muskläroinrättningarna utövat under senare hälften av 1900-talet är paradoxalt nog ändå inte den översocialiserade läraren som övertar systemets värderingar som sina egna. (Goodson 1996: 68.) I stället har den gjort lärarna allt medvetnare om den normativa lärarroll som finns inskriven i systemet. Det här var speciellt tydligt bland de yngre lärarna i avhandlingens forskningsmaterial, vilka medvetet skapade distans till en given lärarroll genom kritik och genom att söka egna lösningar för undervisningen. De ställde avgörande frågor om sin läraridentitet, om hur lärarrollen egentligen hörde ihop med deras känsla av att vara musiker; om hur elevernas ointresse skall bemötas och överhuvudtaget om relevansen i det ansiktslösa systemets krav. Den pedagogiska frågan om "hur man gör" bröt också mot förhoppningarna om att traditionen fortfarande skulle vara riktninggivande för det praktiska undervisningsarbetet. I själva verket handlar de här frågorna inte bara om lärarnas individuella existens; de fungerar samtidigt också som en motor för förändring av institutionen inifrån.

Narrativ identitet

Identitet har blivit ett populärt och centralt begrepp för den narrativa forskningen lika väl som för den kvalitativa forskningen överlag. Identitet har till exempel allt oftare ersatt det socialt determinerade rollbegreppet inom sociologin, samtidigt som man med det här begreppet velat göra sig av med rollens statiska innebörd. Roll hör till det som Ulrich Beck kallar för sociologins zombiebegrepp som korroderats inifrån av förändringar i samhället och som därför inte längre har den förklaringskraft det en gång kanske haft. (Beck 2002: 202–213.) Identitet är däremot ett rörligt begrepp, en identitet är inte given en gång för alla utan individen skapar, reflekterar över och konstruerar ständigt sin egen identitet. Margaret R. Somers poängterar likaså i en artikel att den narrativa forskningens egentliga utgångspunkt består av att statiska begrepp har förlorat sitt förklaringsvärde i en forskning, som söker efter hur människorna själva gestaltar livet (Somers 1994). Som en följd av det här skall identitetsbegreppet utforskas och prövas i varje enskild forskning, istället för att definieras och avgränsas utifrån någon bestämd teori (Rustin 2000: 33–52; Somers 1994).²

Identitetsbegreppets etymologi kan spåras till det latinska ordet *idem* som betyder *densamme*. (Alsmark 1997: 6.) Man känner igen sig som någon eller som något. Den här definitionen berättar ändå inte om huruvida man identifierar sig med en gemenskap, en position, sina handlingar eller om man känner

² Vanessa May (2001) har det här skiftet som utgångspunkt då hon forskar i ensamstående mödrars identitet. Istället för att utgå från att "ensamstående mor" är ett begrepp som betyder något visst, framhåller hon att den som är ensamstående mor själv gör sig en uppfattning av vad och vem hon är i sin berättelse. May kallar därför dessa mödrars berättelser för ontologiska berättelser för att markera berättelsernas status som vars och ens sanning om sig själv och sitt liv.

igen sig över tid som i stort sett densamme idag som igår och imorgon. Alsmarks boktitel *Skjorta eller själ* (1997) antyder något om ramarna för den här diskussionen och samtidigt också något om det problematiska med att förstå relationen mellan människan för sig själv och människan tillsammans med andra. Identiteten som en skjorta som man byter vid behov pekar mot en identitet som växlar beroende av sammanhanget. Man identifierar sig med en viss grupp, etnisk eller yrkesgrupp, men byter också identitet vartefter man rör sig mellan de här olika gemenskaperna. Ibland har frågan om hur individen relaterar till sin sociala omgivning lösts genom att göra en åtskillnad mellan en social och en personlig identitet (Harré 1983; Ruud 1997: 51–55, 1996: 168–172; Heikkinen 2001: 28–36; Hirvonen 2003; Ylijoki 1998). Den här åtskillnaden tar fasta på att människan har ett jag som hon avgränsar och upplever i avskildhet, men att hon också gärna hör till en grupp som hon vill känna samhörighet med.

Som teoretiskt verktyg har identitet haft svårt att göra sig av med sin nära släktskap till rollen, speciellt då man talar om en speciell yrkesidentitet såsom i den här artikeln. Roll och identitet ligger farligt nära varandra i betydelse om man inte på något sätt förankrar identiteten i individens egna definitioner av sin identitet och istället överbetonar socialiseringsprocessernas betydelse. För att undvika det här räcker det inte med att bara tala om identitet utan istället om en jag-identitet. Seyla Benhabib tar till exempel upp den här frågan i två artiklar (1997: 123–149, 1994: 223–256) där hon ställer sig kritisk till att den feministiska forskningen slagit följe med postmoderna teorier om växlande identiteter och jaget som en diskursernas eller språkets skärningspunkt. De här teorierna har enligt Benhabib inte på ett godtagbart sätt förmått begreppsliggöra människan som en tänkande, kännande och handlande individ. Jaget som en position i språket bortser från individen som initiativtagande och moraliskt ansvarig för sina handlingar. Benhabib hänvisar till Hannah Arendt då hon lyfter fram individens berättelse som ett svar på frågan om vem hon är som unik och olik andra. Individen är inte enbart det som händer henne i berättelsen, hon är samtidigt också berättelsens författare och huvudperson.³

De flesta forskare kopplar samman självreflektion, berättelse och ett sökande efter sin identitet med att livet förlorat sin självklara karaktär i modern tid. Utan traditionella handlingsramar är individen hänvisad till att på egen hand förstå grunderna för sina val och handlingar. Individualiseringen handlar därför inte så mycket om att den fria viljan firar sina triumfer, utan snarare om att vi nuförtiden är mer eller mindre tvungna att individuellt välja hur vi skall leva. Giddens menar ändå inte att traditionerna skulle ha förlorat sin betydelse för den moderna människan. Däremot växer man inte längre omedvetet in i traditionella handlingsmönster utan traditionerna skall göras och utforskas individuellt i takt med att familjen, släkten, klassen och könet förlorar sitt förutsägbara grepp om den individuella livsbanan. (Giddens 1991, 1994.) Det här utforskandet är reflexivt i den meningen att var och en av oss upprätthåller en biografisk

³ Se även den diskussion om identitetsbegreppet som Heikkinen lyfter fram i sin avhandling om berättelsens möjligheter i lärarens personlighetsutveckling (Heikkinen 2001: 28–36).

berättelse om oss själva, en berättelse som revideras flera gånger under ens liv. Den här identitetskonstruktionen är däremot inte heller enligt Giddens ett post-modernt projekt där identiteter obekymrat byts i takt med att sammanhangen byts. Det är snarare människans behov av att känna igen sig som densamma över tid, som är den egentliga drivkraften till att berättelsen om ens liv ersätter något av de meningsskapande sammanhang traditionerna tidigare erbjudit. På samma sätt som Benhabib knyter därför också Giddens självidentiteten till en känsla av att känna igen sig som densamma över tid: "the creation of constancy over time, that very bringing of the past into conjunction with an anticipated future" (Giddens 1994: 80, se även 1991: 68).

Benhabib poängterar att ett viktigt metodologiskt krav i forskningen är att "[A]ll förståelse, det må vara av det förflutna, av en annan kultur eller av ett konstverk, måste börja med ett metodologiskt och moraliskt krav att rekonstruera betydelsen som den framstår för dess skapare och tillverkare." (2004: 58) Det här metodologiska kravet står i samklang med den här artikelns utgångspunkt om att identiteten kommer att definieras av lärarna själva och inte av vare sig traditionen eller systemet. Det här hindrar inte att lärarna ofta relaterar till traditionen och systemet och bygger upp sin identitet i förhållande till dem. För den här artikelns tolkningar är det ändå variationerna i identitetsprojektet som är väsentligare än frågan om hur väl eller illa lärarna lyckas med att integrera sitt identitetsprojekt i ett determinerande system. I det senare fallet befinner sig identitet nära det systemteoretiska rollbegreppet medan variationerna pekar på en individualiseringsprocess och på hur den här individualiseringsprocessen egentligen också förändrar både traditionen och institutionen inifrån.

Forskningsmaterialet och hur det analyseras – tre lärares berättelser

Brevet med en uppmaning att på nytt skriva till det här projektet sändes ut år 2006 till sammanlagt tjugo lärare (av 38 lärare), det vill säga till alla dem som förra gången gett mig sin adress. Brevet rubricerades på samma sätt som förra gången *Musiken som livstema* och inte heller den här gången frågade jag specifikt om deras arbete som lärare. Eftersom alla åtminstone för tio år sedan arbetade som lärare tänkte jag att det här ändå skulle komma fram i berättelserna, och om det inte gjorde det så skulle också det vara intressant. Det finns flera fördelar med att samla in ett forskningsmaterial på det här viset, även om ett intervjuat forskningsmaterial eventuellt kunde ha gett mig större möjligheter att fördjupa vissa frågor och vid behov också göra uppföljande intervjuer. Den uppenbaraste fördelen är bredden; det ursprungliga skrivprojektet intresserade nämligen lärare i olika åldrar, från olika håll i landet, från olika instrumentgrupper och både manliga och kvinnliga lärare. Ett intervjumaterial brukar vanligen vara mera fokuserat och styr därmed också in forskningen på lite andra banor.

Den här gången var det elva lärare (3 manliga, 8 kvinnliga) som skickade in sin berättelse om de tio åren som gått. Jag skickade ut en påminnelse åt dem

som inte skrivit, men gjorde inga stora efterforskningar om de nio som inte alls svarade. Det är ändå en intressant fråga varför just de här elva skribenterna svarade. Av innehållet att döma har de eventuellt känt att de har en berättelse att berätta, det vill säga att det har hänt något betydelsefullt i deras liv under den här perioden och något som de velat berätta om. Det signifikativa för dem som skrivit är nämligen att ingen av lärarna befinner sig på exakt samma plats som för tio år sedan. De har antingen bytt arbetsplats, pensionerat sig på heltid eller på deltid, helt och hållet stigit ut ur arbetslivet eller så har de upplevt större eller mindre omställningar på sin arbetsplats. Tre av skribenterna befinner sig fortfarande på samma arbetsplats som för tio år sedan, men också de här lärarna har fått nya arbetsuppgifter och en lärare har skolat om sig helt och hållet till lärare i ett annat ämne. Eftersom många bytt arbetsplats har de också flyttat över till en ny läroinrättningsform, till exempel från konservatorium eller musikinstitut till yrkeshögskola. Yrkesutbildningens förflyttning från konservatorierna in i yrkeshögskolorna är den största strukturella reformen under de här tio åren vilket också märks i berättelserna.

Eftersom berättelserna först och främst handlar om förändringar och platsbyten är det speciellt intressant att se närmare på hur lärarna motiverar de här förändringarna och på hur de förhåller sig till dem. Linde (1993: 131) menar att skribenter ofta har en tendens att presentera sina karriärsval som konsekventa och motiverade oberoende av hur oplanerade och slumpartade de kan te sig för andra. Berättaren vill gärna ge en bild av sig själv som en initiativrik person som har full kontroll över sitt liv. Det här kan vara sant också för de här berättelserna; skribenternas önskan om att ge en koherent bild av sin utveckling kan lätt börja dominera beskrivningarna. Trots det väljer jag att tolka lärarnas val som betydelsefulla försök att lösa motstridiga situationer i livet och som en önskan om förändring och utveckling.

Uppföljningsberättelserna kan definieras som ett slags episodiska berättelser med självbiografiska drag eftersom de rör sig inom en klart och tydligt avgränsad tidsperiod. Samtidigt gör skribenterna på olika sätt hänvisningar till avhandlingsprojektets självbiografier och bygger på sätt och vis upp en kontinuitet mellan de här två berättelserna också i de fall de menar sig ha glömt vad de skrev om förra gången. En skribent bad mig till exempel sända den förra berättelsen åt henne så att hon kunde ta vid där hon slutade förra gången. Det intressanta är att självbiografiernas ledmotiv vanligen upprepas i berättelse nr 2 som ett slags livsfråga som man ännu söker svar på. De förändringar och platsbyten som man gjort presenterades därför konsekvent som ett svar på ett dilemma som existerade redan i första berättelsen.

Det finns ändå en viktig skillnad i tilltalet mellan de två omgångarna berättelser. Det här kan delvis bero på att det den här gången var andra gången som jag tog kontakt med skribenterna och jag därför på sätt och vis var något av en gammal bekant för dem. Många kastade därför också frågan tillbaka till mig och frågade vad jag själv hade gjort under de här tio åren. En annan orsak till förändringarna i tilltalet kan också vara att diskussionen fördes per e-post efter den första kontakten per brev. För tio år sedan var det här ännu inte möjligt.

Följebreven som förra gången var en sällsynthet var till exempel nu en självklarhet; man sänder nämligen inte en e-postbilaga utan att också skriva in en hälsning i meddelanderutan. Skribenterna reagerade också ofta ganska snabbt på brevet och talade först om att de tänkte skriva och om sin egen tidtabell för detta. Själv försökte jag motstå frestelsen att alltför ofta påminna dem om vad de lovat. Det finns också en praktisk nytta med att berättelserna kom per e-post eftersom jag den här gången inte behövde translitterera dem. En skribent skrev dock fortfarande sin berättelse för hand.

Riessman (2008: 11–14) skriver om olika möjligheter att genomföra en narrativ analys och om de olika val som forskarna står inför då de har samlat in ett digert textmaterial. I stora drag handlar det om att antingen kategorisera eller på annat sätt dela in ett stort material i tematiska helheter eller om att fördjupa individuella fall. Det finns fördelar och nackdelar med båda metoderna. Det som man vinner i överskådlighet med en kategorisering förlorar man i djup, medan en djupdykning i individuella fall tvingar en att välja bort delar av materialet speciellt om det är digert. I avhandlingen försökte jag göra en kompromiss mellan de här två ytterligheterna. Också här kommer jag att presentera analysen av tre case som en helhet, medan jag också kommer att göra en tematisk sammanfattning som knyter an till de andra skribenternas berättelser.

Det har också förts en diskussion inom den narrativa forskningen om att analysen borde hålla sig mera på textens eller strukturens nivå än på innehållets nivå eller tvärtom (Lieblich & al. 1998: 15–16). Också i det här fallet är en kombination möjlig, det vill säga att ta det som skribenterna skriver om på allvar, men att inte heller ignorera frågan om berättargrepp och om hur de skriver som en del av berättelsens budskap. I linje med artikelns huvudfråga står musikpedagogernas identitet så som de själva definierar den i den här narrativa analysens speciella fokus. I avhandlingens självbiografier var läraridentiteten speciellt för de yngre en omstridd identitet, den konkurrerade ibland starkt med den mera dominerande musikeridentiteten. En intressant fråga är därför hur och om lärarna sökt en lösning på den här motstridiga läraridentiteten.

I det följande kommer jag att presentera analysen av tre musikpedagogers berättelser som valts med tanke på att de dels representerar lärare i olika åldrar, dels för att de besvarar frågan om identitet på olika sätt. Jag introducerar lärarna i samma generationsföljd som i avhandlingen, det vill säga med början från en lärare, Markku, som hör till den äldre generationen, pionjärerna, och går sedan över till den yngre generationens två lärare, Kaarina och Kristiina. Alla lärare har skrivit på finska så därför översätter jag de direkta citaten på svenska inne i texten, medan de finns på originalspråket i fotnoterna.

Pionjärerna

Musikläroinrättningarnas pionjärgeneration (f. på 1930- och 1940-talet) har följt med utvecklingen av undervisningen ända sedan 1960-talet som lärare. De

har under sin lärarkarriär aktivt arbetat för att bygga upp och bygga ut undervisningssystemet. Pionjärerna berättar om musikläroinrättningarna som ett inspirerande arbetsfält och de verkar också ha lyckats med att kombinera sin lärargärning med många andra uppgifter som följde med pionjärskapet, som att komponera och skriva undervisningsmaterial åt eleverna. De fanns också några kritiska röster bland pionjärerna, men deras långa perspektiv bidrog till att placera in den här kritiken i sitt historiska sammanhang. De kritiska lärarna såg en fara i att institutionen inte förändrades då den borde ha gjort det. Kritiken tog bland annat fasta på att det som var lämpligt i början av utvecklingen inte längre utan vidare var gångbart i ett "moget system".

Sex lärare som hör till avhandlingens pionjärgeneration skrev sin berättelse till uppföljningsprojektet, bland de här svaren fanns också ett mycket kort konstaterande av en lärare som tyckte det var bra att han hunnit pensionera sig i tid och inte behöver vara med om att musikinstitutet invaderas av den populära musiken. I skrivande stund hade tre lärare pensionerat sig på heltid och två på deltid, medan en lärare väntade på att pensioneras om några veckor. Markku är en av de två lärarna som pensionerat sig på deltid och han hör också till de kritiska lärarna som följt med systemets utveckling ända från början. Redan i självbiografien vägde han fördelarna mot nackdelarna i den institutionaliserade undervisningen och kom till den slutsatsen att systemet borde förnyas inifrån så att eleverna skulle få den centrala plats de förtjänade.

Markku: mångsysslande lärare

Markkus stora förändring under de här tio åren är att han deltidspensionerat sig och som han säger "vänt sig inåt mot sig själv". Han skriver att den här förändringen kändes nödvändig för honom av flera orsaker, framför allt för att han höll på att bränna ut sig i sitt arbete och började lida av allvarliga stresssymptom. Som en motvikt mot utbrändheten har han börjat öva och uppträda igen men också motionera och bygga upp sin kondition genom att regelbundet springa. Under de gångna tio åren har han långsamt trappat ner på arbetstakten tills han för några år sedan tog steget fullt ut och deltidspensionerade sig. Det här är ett arrangemang som han säger sig trivas utmärkt med och han rekommenderar det därför också åt andra. Han menar att man nog klarar sig med mindre pengar och det som man får istället är en bättre livskvalitet.

Alltså rekommenderar jag läraren: inte för mycket arbete, och om du är trött, gå på deltidspension! På det viset får både läroinrättningen och eleverna trevligare och bättre undervisning, och under längre tid! Pengar behöver vi inte i graven, så minskade inkomster är inte så farligt!⁴

⁴ Siis suosittelen opettajalle: ei liikaa työtä, ja jos väsyttää, tempaiskaa itsenne osa-aikaeläkkeelle! Siten oppilaitos ja oppilaat saavat mukavampaa ja parempaa opetusta, ja pidempään! Rahaa emme tarvitse haudassa, joten tulojen alenema ei ole vaarallista!

Han tycker nu att han har ett lämpligt antal elever som hänger med bra och med det här arrangemanget får han också tid och krafter över till att ägna sig åt andra intressanta projekt. Det viktiga för honom är att han nu känner att han själv är herre över sin tid.

Han kallar sin berättelse för "testamente" och han kommer att tänka på ett testamente i samband med att han redovisar för sina pedagogiska idéer. De här tankarna har egentligen inte förändrat sig mycket sedan den förra berättelsen, eventuellt skriver han nu ännu tydligare om vikten av att förstå och uppmuntra eleverna. Den här gången, lika väl som förra gången, poängterar han att de finska barnen tycks ha sämre självförtroende än andra, de behöver därför mera uppmuntran och uppmärksamhet än man skulle tro. Han skriver att "[E]leverna behöver kunskap och teknisk handledning, men framför allt behöver de en kärleksfull lärare".⁵ Den personliga relationen och det konkreta mötet med eleven lyfts fram i båda berättelserna som centrala, ja till och med som viktigare än framgång i examina och i en framtida musikerkarriär. Själv tycker han sig vara en "farfarsfigur" för sina elever. En farfaderlig inställning till eleverna betyder för honom att han vill visa sig vara värdig elevernas förtroende.

Markku skriver att han tycker om att undervisa, och att han nu gör det ännu mera då han har tillräckligt med tid och tålamod för det. Han har fortfarande många järn i elden men väljer själv sina projekt nuförtiden och då upplever han dem inte som tunga plikter. Han har till exempel varit med om flera projekt där ett av syftena har varit att skapa nya sociala och musikaliska sammanhang för eleverna. Ett exempel på det här är det operaprojekt som engagerat flera av hans elever och som tänt en ny gnista också för elever som tidigare visat sig omotiverade. Det är också positivt, skriver han, att nya ämnen som fritt ackompanjemang och improvisation har introducerats i musikinstitutens läroplaner. De här ämnena mottogs visserligen först med en viss skepsis av lärarna men sedan de fått vidareutbildning på området har de nya läroämnena småningom mottagits med entusiasm.

Det är intressant att Markku är noga med att poängtera att han aldrig rekommenderar en musikerkarriär åt någon elev. Naturligtvis hjälper han nog i det skede någon har bestämt sig för att söka in till en yrkesutbildning i musik, men det här är inte något som han själv ställer upp som mål åt sina elever. Genom att låta bli att betona den här delen av undervisningen är han också konsekvent i sin pedagogik: istället för att styra in sina elever på ett förutbestämt spår poängterar han att han vill möta eleverna med en förståelse för vars och ens specifika livssituation.

I båda berättelserna ger Markku en bild av sig själv som en aktiv mångsysslare. Den största skillnaden i jämförelse med tidigare verkar vara att han nu själv kan välja sina arbeten och att han inte behöver anpassa sig till ett system som för honom utvecklats till en tung arbetsbörda. Markkus berättelse handlar därför också om en frigörelseprocess där han själv har distanserat sig från det normativa systemet genom att stiga ut ur det och få mera tid för att arbeta på sina egna villkor.

⁵ Oppilaat tarvitsevat tietoa ja tekniikan ohjausta, mutta erityisesti he tarvitsevat rakastavaa opettajaa.

Den identitetssökande generationen

Avhandlingens yngre lärargeneration (f. på 1960-talet och senare) mötte pionjärernas bildnings- och utbildningsprojekt redan som unga elever i något av de nygrundande musikinstituterna runt om i landet. I avhandlingen skrev jag att de här lärarna verkade ha en kluven inställning till musik, inte minst för att de ofta jämförde musik med spelskicklighet för sin egen del men också för sina elevers del. Den här fokuseringen på spelskickligheten hade också vissa konsekvenser för deras läraridentitet. I avhandlingen betecknade jag dem som en identitetssökande generation därför att deras läraridentitet inte längre verkade vara lika självklar och oproblematiserad som pionjärernas. Jag hävdade också att det var som om mästaridentitetens "magiska trollcirkel" (Jokinen 1996, 102; Broman-Kananen 2005: 184) hade brutits, det vill säga att mästarens obekymrade kombination av två parallella karriärer, musikerns och lärarens, hade blivit till ett problem för den här generationen. Ute i arbetslivet kände de här lärarna sig ibland oroade av de olikheter som eleverna ställde dem inför; de kände sig inte riktigt hemma i klassrummen och förstod sig inte alltid på elevernas ointresse. De fann sig också vara hänvisade till att själva lära sig de pedagogiska knepet i praktiken och tyckte att deras utbildning hade varit "högtflygande" i jämförelse med den verklighet som de mötte i sin egen undervisningsvardag.

Fem lärare (alla kvinnliga) från den yngre generationen skrev också till uppföljningsprojektet. Om deltids- eller heltidspensioneringen var ett gemensamt tema för pionjärerna kan man säga att de här fem lärarna berättar om uppbrott som görs mitt i karriären. Uppbrotten åtföljs också ofta av kritik mot systemet som en rådande social norm som man som lärare förutsatts anpassa sig till.

Den här generationen representeras i det följande av två lärare, Kaarina och Kristiina, som båda två dessutom på lite olika sätt har genomlevt en av de största institutionsförändringarna som hänt under de här tio åren, nämligen överflyttningen av yrkesutbildningen i musik till yrkeshögskolorna.

Kaarina: läraren som utövande musiker

Ett centralt tema för Kaarinas berättelse är frågan om hur hon skall kunna kombinera undervisningsarbetet med en karriär som musiker. De här två karriärerna befinner tidsmässigt i konflikt med varandra och de är helt tydligt fråga om två olika områden som lätt konkurrerar ut varandra.

Kaarina inleder berättelse nr 2 med en kort resumé över vad som hänt henne under de tio åren som gått sedan hon sist hörde av sig. Hon konstaterar att hennes livssituation fortfarande är ungefär densamma som för tio år sen. Det här är egentligen svar på hur hon lyckats infria det löfte som hon avslutade sin förra berättelse med: "om några år är det lättare, då kan jag släppa efter... Och göra det som jag allra mest VILL!" Det som hon då – lika väl som nu – ville göra

var att skapa sig en karriär som utövande musiker och konstnär. Då – lika väl som nu – var det hennes ekonomiska situation som avgjorde valet och som fick henne att stanna kvar som lärare istället för att ge sig in i en osäker konstnärstillsvaro.

I övrigt är den korta och lite uppräknande inledningsresumén ett slags bokslut för de mellanliggande tio åren, med plus i marginalen för en karriärutveckling som gått uppåt, men med ett minus för att ryggen börjat krångla och för att hon inte ännu heller har tillräckligt med tid för att öva och spela. Som ett slags kompromiss ordnar hon istället flera intressanta projekt inom ramen för sina arbetsuppgifter och de här projekten håller henne igång och ger henne möjligheter att resa.

Under de tio åren som gått har Kaarina bytt arbete, eller för att vara exakt så har den utbildning som hon hela tiden undervisat i överförs till en yrkeshögskola och hennes arbetsplats har följt med. Det här är en förändring som har haft ganska stora konsekvenser för henne, och inte bara positiva. Lönegraden har visserligen stigit, hon har fått en ny titel som överlärare och hon har också avlagt en påbyggnadsexamen för att uppfylla de nya behörighetskraven som följde med förändringarna på arbetsplatsen. Men det som hon är kritisk mot är hur de olika reformerna genomförts i praktiken, att till exempel den nya helhetsarbetstiden framför allt har inneburit nya förvaltningsuppgifter för henne och en allt tyngre arbetsbörda. Hon har haft vissa möjligheter att själv påverka sin nya arbetsbild, men trots det upplever hon fortfarande lärararbetet som något som hindrar henne och som inte kan erbjuda henne några möjligheter att utvecklas som musiker.

Då jag läser Kaarinas förra berättelse parallellt med hennes nya berättelse ser jag likheterna: tempot, de många projekten, rörligheten (som hon själv miss-tänker också kunde tolkas som oro), resorna (Japan, Indien, Paris etc.). Hennes livsfråga om musikerkarriären verkar fortfarande vara obesvarad och hon är trots alla resor och projekt ännu rädd för att stagnera och fastna i ett mönster.

Yrkeshögskolsystemet är tyvärr med sina speciella problem det enda som får mig att fundera på att byta arbetsplats. Jag vet vad jag kunde göra, men det är inte någon lätt sak att trygga utkomsten, speciellt då man har vant sig vid en regelbunden månadslön som är betydligt större än vad ett konstnärstipendium skulle vara. Å andra sidan är jag hela tiden rädd för att stagnera som musiker, för undervisningen och speciellt förvaltningsuppgifterna tar mycket tid. Det är mycket svårt att koncentrera sig på det konstnärliga arbetet vid sidan av jobbet.⁶

Det här citatet kan betraktas som en nyckel till hela hennes berättelse, hon vet vad hon vill göra i livet men hon behöver också tryggheten i en regelbunden

⁶ Ammattikorkeakoulujärjestelmä valitettavasti tiettyine ongelmineen on se ainoa asia, joka saa minut miettimään työpaikan vaihtoa. Tiedän, mitä voisin tehdä, mutta toimeentulon turvaaminen ei ole helppo asia, varsinkin kun on tottunut säännölliseen kuukausipalkkaan joka on huomattavasti suurempi kuin taiteilija-apuraha olisi. Toisaalta itse pelkään koko ajan taantuvani muusikkona, koska opetus ja varsinkin hallinnolliset tehtävät vievät paljon aikaa. On hyvin vaikea keskittyä omaan taiteelliseen työhön työn ohella.

inkomst. Det här dilemmat försöker hon lösa genom att då och då vara tjänstledig från sitt lärarjobb och koncentrera sig på sin karriär. Den institutionella förändringen existerar inte bara som en fond för hennes arbete, utan den organiserar också hennes arbetstid på ett handgripligt sätt och på ett inte alltid för henne begripligt sätt. Kaarinas andra berättelse handlar därför inte bara om hur hon själv försöker skapa balans mellan sina olika arbetsuppgifter utan också om hur en undervisningsinstitution förändras och hur hon själv försöker förstå sig på den här förändringen. Den institutionella kontexten ter sig ändå först och främst som irrationell och problematisk för henne. Kaarinas identitetsdilemma handlar alltså i båda berättelserna om balansen mellan rörelse och stagnation, en identitetsfråga som hon formulerar som en längtan efter att få mera tid för att koncentrera sig på sitt konstnärliga arbete. Det mångsidiga musikeridealet verkar vara ett ideal som i någon mån liknar pionjärernas mångsysslande, men nu så att lärararbetet utesluts ur det här idealet.

Trots att Kaarina beskriver sig själv som en aktiv och utåtriktad person är det ändå som om de flesta förändringarna skulle hända utanför henne. Hon har inte själv gjort något tydligt beslut om att byta arbetsplats, istället är det arbetsplatsen som förändras och tvingar henne själv att förändras. Hon har inte heller själv gjort något beslut om att studera utan istället är det de nya behörighetskraven som ger henne impulsen att börja studera på nytt. Undervisningsinstitutionen tillskriver henne en avgränsad roll och hennes arbetstid definieras närmast av hennes överordnade.

Kristiina: Om att inte passa in

Kristiinans båda berättelser domineras av hennes ständiga känsla av att inte passa in i det som hon tycker att förväntas av henne, en känsla som också förr eller senare har lett till olika uppbrott och till en ny början någon annanstans. I själva verket menar hon att skrivprocessen förra gången var den egentliga upptakten till stora förändringar i hennes liv, förändringar som helt och hållet förde in henne på ett nytt spår. Hon håller det inte för uteslutet att den här nya berättelsen kunde leda till något liknande den här gången också:

I något avseende hade min förra text om musiken som livstema omärkligt satt starkare strömmar i rörelse. Som om någonting som varit gömt ända fram till dess skulle ha börjat veckla ut sig, eller åtminstone söka sig en utgång. Det finns uppenbarligen en sådan kraft i skrivandet. Det återstår att se om den här texten kommer att bana väg för någon ny bäck eller vändning i mitt livs ström...⁷

⁷ Jossain mielessä edellinen kirjoitukseni musiikista elämäni teemana oli sysännyt liikkeelle huomaamatta isompia virtoja. Ikään kuin jotakin siihen asti piilossa ollutta olisi lähtenyt kuoriutumaan, tai ainakin hakemaan ulospäisyä. Kirjoittamisessa on näköjään sellainen voima. Nähtäväksi jää, tuottaako tämän tekstin kirjoittaminen jonkin uuden puron tai käänteen elämäni virtaan...

Citatet berättar om att hon genom att skriva inte bara kommunicerar med en läsare utan också med sitt eget undermedvetna. De förändringar som förra berättelsen gav upphov till var tjänstledighet från arbetet, fortsatta studier och en ny arbetsplats.

Kristiinas båda berättelser handlar på flera plan om identitet och identitetsutveckling. Hennes reflektioner är ibland teoretiska, ibland konkret förankrade i hennes egna erfarenheter. Med sitt sökande efter identitet och sin känsla av att inte riktigt passa in någonstans är hon också en typisk representant för sin generation. Hennes återkommande livsfråga handlar – som också ovanstående citat visar – om olika slags frigörelseprocesser. Självbiografin handlade om hennes frigörelse från sina föräldrar och sina lärare och om att hitta en egen vilja. Hon hade börjat spela som liten och tyckte egentligen nog om det, men kände sig snart fångad av sina egna framgångar. Hon började inse att hon spelade mer för att vara andra till lags än för sin egen skull, en insikt som var början på en avgörande vändpunkt i livet. Självbiografin handlade om en utvecklingsprocess som ledde till att hon började värdesätta det som var "eget", egna beslut, egen läroplan och så vidare. I sin andra berättelse beskriver hon sig fortfarande som sökande och på väg, men också som en person som ifrågasätter för att kunna utvecklas.

De stora händelserna som hon berättar om i sin berättelse nr 2 är att hon tagit en ny examen och bytt arbetsplats. Båda två motiverar hon med att hon ville åstadkomma förändring i sitt liv och komma bort från en arbetsplats som hon inte trivdes på. Det musikinstitut som hon ännu för tio år sedan jobbade i som lärare i kallar hon för "metodinstitut". Hon menar att det verkade som det här institutet bara hade ett enda mål i sikte, nämligen att utbilda professionella musiker av alla elever. Det här är ett absurt mål, skriver hon, för redan nu finns det ju tecken på att musiker utbildas till arbetslöshet, för att inte tala om att alla elever inte ens tycker att det här målet är relevant för egen del. Hon skriver att hon hela tiden tyckte sig på något vis röra sig mot strömmen⁸ främst för att hon inte kunde svälja den här officiella ideologin eller "livsfilosofin" som institutet representerade. Den här livsfilosofin formulerades nog i vackra ordalag som att musiken hör till alla men – tillägger hon – det borde egentligen stå att musiken hör till alla bara om man "övar fyra timmar om dagen". "Jag började tröttna" på den här modellen, skriver hon. Det som hon också tröttnade på var att hennes egna framtidsutsikter verkade enahanda, nämligen att hon skulle vara tvungen att sitta och lyssna på samma sonater och menuetter i samma examenssalar år ut och år in ända fram till pensionsåldern. Hon kände sig frustrerad.

Hennes starka övertygelse är att musikerutbildningen redan tidigt pressar in eleverna i vissa sociala mönster som knyter deras personlighetsutveckling till instrumentet och till framgång "som en andra hud". Det här är ett tema som hon tog upp redan i sin förra berättelse men då också som självupplevt identitetsdilemma. Tio år senare ställer hon de här reflektionerna i relation till sitt nya arbete som består av att utbilda framtidens pedagoger. Arbetet får henne att fundera över traditionens plats i utbildningen. På en europeisk konferens

⁸ "jotenkin vastavirtaan pristelemässä"

upplevde hon nämligen mycket starkt att traditionen har sina väktare som tar sig rätten att definiera vad som hör och vad som inte hör till den:

Konsten. Tonkonsten! Vad är dess värde? Vem definierar det? Där satt gråskäggiga män och såg viktiga ut i olika slags paneler. Och över alltihopa svävade kulturens, speciellt den klassiska, för att inte säga den wienerklassiska musikens tunga och förpliktande mantel. En tradition som måste värnas om. Den förpliktar.⁹

Traditionen har alltså fortfarande en orubblig ställning, men i hennes tolkning är den orubblig för att "de gråskäggiga männen" vakar över den klassiska musikens hegemoniska ställning. Traditionen är som en tung mantel som har en rituell betydelse och den förpliktar också kommande generationer att värna om den. Verkligheten är en annan, skriver hon, det finns inga arbetsplatser, ingen kommer längre till konserterna och den musik som folk vanligen lyssnar till är en helt annan. Hon frågar sig därför hurdana lärare framtidens samhälle kommer att behöva. Svaret på den här frågan hänger samman med hurdan musik människorna kommer att behöva i framtiden. Hennes radikala svar är att tystnaden kommer att vara en bristvara i framtiden, men hon går också vidare med att fundera över musikens förmåga att hela och att inverka terapeutiskt på dagens utarbetade människor. Musiken kunde kanske börja avnjutas lite som medicin istället för lugnande medel och antibiotika.

Kristiinans båda berättelser handlar om att inte passa in och om att spjärna mot rådande sociala normer som ibland specificeras av de generella andra, ibland som en ideologi eller en tradition. Kritiken och ifrågasättandet har förändringskraft för henne och hon förväntar sig därför också nya förändringar i framtiden. Hennes reflektioner över identitet är intressanta; utbildningsröret som musikerna går igenom sedan tidig ålder tvingar en socialt betingad identitet på en ännu outvecklad personlighet. Den här betingade identiteten blir som en andra hud som det kan vara svårt att komma ifrån även om man ville. Hennes egna uppbrott och nya begynnelse är exempel på hur hon själv skapat distans till olika sociala mönster som hon upplevt som kvävande och ångestfulla. Uppbrotten är i linje med den mångsidiga och flexibla identitet som hon förespråkar; i likhet med Kaarina vill hon inte fastna i ett mönster och inte heller följa med strömmen.

De institutionella förändringarna skymtar fram mellan raderna också i Kristiinans berättelse, framför allt på hennes nya arbetsplats. I arbetet som utbildare av blivande lärare innehar hon en nyckelposition för att åstadkomma förändringar. I det här arbetet känner hon att hon har nytta av sina reflektioner över de blivande lärarnas identitetsutveckling som enligt henne hör samman med frågan om vad musik är och vem som får eller kan definiera vad den är.

⁹ Taide. Säveltaide! Mikä sen arvo on? Kuka saa sen määrittää? Siellä istuivat harmaapartaiset miehet kovin tärkeinä erilaisissa paneeleissa. Ja kaiken yllä lepäsi eurooppalaisen kulttuurin, erityisesti klassisen, jotten sanoisi wieniläisklassisen musiikin raskas ja velvoittava viitta. Perinne, jota on vaalittava. Se velvoittaa.

Alla 11 uppföljningsberättelserna kan karaktäriseras som episodiska berättelser om förändring. Pionjärgenerationen har pensionerat sig helt eller delvis, medan den yngre generationens frågor och kritik har kulminerat i konkreta beslut om att byta arbetsplats eller stiga ut ur systemet helt och hållet. De identitetsdilemman som man genom förändringar söker en lösning på pekar mot att lärararbetet fortfarande upplevs som en roll som är knuten till institutionens värderingar och inte som en identitet som man emotionellt kan knyta an till. En viktig del av lärarnas identitet består av deras passion för musiken, medan det institutionaliserade lärararbetet inte tycks ge möjligheter till att utöva den här avgörande sidan av mästaridentiteten. Det här var också ett avgörande dilemma redan i avhandlingens självbiografier. Skillnaden tio år senare är däremot att lärarna själva har gjort konkreta försök att lösa det här problemet genom att temporärt eller slutgiltigt röja sig tid för att också arbeta som musiker. Lösningarna lika väl som motiveringarna för det här är individuella och skiljer sig beroende på livssituation och ålder.

Lärarna upplever i regel den institutionella kontexten på två olika sätt, oberoende av om det är fråga om ett musikinstitut eller en yrkeshögskola: dels tränger den sig på som nya uppgifter som man påläggs vid sidan av undervisningsarbetet, dels upplevs den fortfarande som en generell norm som man inte förstår och inte känner sig delaktig i. Den tunga arbetsbördan i kombination med systemets irrationella drag är därför något som lärarna värjer sig mot genom att kritisera och genom att söka en egen tid och plats åt sig där de kan känna sig aktiva och kreativa. Lärarnas ambivalenta förhållande till sitt arbete handlar därför inte så mycket om undervisningsarbetet som sådant, utan istället är det fråga om en ambivalens i förhållande till det normativa och abstrakta systemet. Sammanfattningsvis kan man konstatera att lärarna genom sina platsbyten den här gången förhåller sig aktiva i relationen till undervisningssystemet. De kritiserar inte enbart utan de har dragit vissa slutsatser av sin kritik vilket lett till konkreta handlingar.

Lärarens musikeridentitet

Självbiografiernas oroliga identitetsfråga huruvida en lärare är en musiker upprepas också i det här forskningsmaterialets berättelser. Det har en viss betydelse att frågan ställs så här och inte huruvida en musiker är en lärare. Det är uttryckligen som lärare som man har svårt att känna igen sig som musiker och inte tvärtom. Det här är Kaarinas berättelse ett exempel på. Hon berättar speciellt om sina försök att kombinera en karriär som turnerande och komponerande musiker med lärararbetet. Det som hon egentligen strävar efter är att återfå en balans mellan mästaridentitetens två uppgifter, att upprätthålla en musikerkar-

riär och att undervisa. Det här dilemmat har ju visserligen musikhistorien länge känt till, men i musikundervisningens nya kontexter får det nya skiftningar som en institutionell paradox. Kaarinas berättelse om hur hon balanserar mellan de här två karriärerna handlar nämligen samtidigt också om att det inte finns några strukturer inom institutionen som skulle stöda den här balansgången. Det är en institutionell paradox att mästarens karriär som musiker betraktas som en merit för lärarna men att den ändå inte integrerats i arbetstiden. Lärarna upplever den här institutionella dubbelheten som ett individuellt dilemma som till exempel Kaarina löser genom att söka efter en balans mellan de två parallella karriärerna, främst genom att då och då ta tjänstledigt för längre eller kortare perioder. Hon hänvisar till det här som en nödvändighet för hennes välmående och för att hon skall kunna känna att hon befinner sig i utveckling. Annars befarar hon att hon stagnerar inte bara som musiker utan också som människa.

Den normativa lärarrollen

I uppföljningsmaterialet lika väl som i avhandlingens material är det några lärare som är mycket kritiska till hur undervisningssystemet förverkligar sina målsättningar. De skriver om systemet som en normativ kontext som placerar ett tryck på dem att acceptera värderingar som är främmande för dem. Det här är fallet i de kritiska lärarnas berättelser och de beskriver sig överhuvudtaget annars också som personer som har det svårt att hitta sin plats i systemet. Kritiken riktar sin udd åt två håll, dels mot den tunga arbetsbördan och dels mot de främmande värderingar som de anser att undervisningssystemet representerar. Kristiina har till exempel inte sökt efter en individuell lösning på balansen mellan undervisning och karriär då hon aktivt gått in för att ändra på sin situation. Däremot tycker hon att systemets ensidighet har blivit till ett problem för dess egen utveckling och att ensidigheten borde ersättas med en generösare inställning till mångsidighet i repertoar, mål och metoder. Hon anser att den klassiska traditionen har fått hegemoniska drag och att den därför också utesluter variation. Hon förklarar att traditionen har förlorat sin betydelse för dagens unga elever och också för samhället som helhet eftersom det i framtiden inte kommer att finnas något behov av ensidiga musiker.

I det här materialet har de kritiska lärarna tagit konsekvenserna av sin kritik och stigit ut ur systemet delvis eller helt och hållet. En lärare skriver om sitt beslut att stiga ut ur systemet som ett försök till att få de olika delarna av sitt liv att passa ihop och till att få vara trogen sina egna värderingar. Hon använder sig av tickande äggklockor (säckvis) som metafor för att beskriva sina känslor inför arbetet då hon gjorde sitt beslut om att hoppa av. Äggklockorna beskriver de många tidsbundna uppgifterna som skall göras samtidigt, men som också alla har sin egen tidtabell. En äggklocka är som ett slags väckarklocka som ringer då man ställer in den, och att ha olika väckarklockor för olika uppgifter berättar om fragmentering, men också om en onaturlig rytm i vardagen. Det är ungefär den

här upplevelsen som hon vill beskriva med säckarna fulla av tickande äggklockor. På samma sätt som Kristiina reflekterar också hon över målet och meningen med systemet och frågar sig den retoriska frågan om var tyngdpunkten borde vara: "på barnet eller på produkten?" Själv tycker hon att svaret på den här frågan borde vara självklart, men hon är inte övertygad om att alla lärare tänker på samma sätt. Hon skriver att det är viktigt att vara medveten om att "elevmaterialet andas, det är skört och kan lätt gå sönder". Hon avslutar sin berättelse genom att poängtera att hon tycker att hon gjort det enda rätta beslutet.

Egen tid och egen plats

Uppföljningsmaterialets pionjärgeneration är tio år senare en generation som håller på att gå i pension. De som redan pensionerat sig skriver om den här tiden som en tredje tid då nya möjligheter öppnar sig. De menar att de nu har tid att göra sådant som de tidigare inte hunnit med. Ett signifikativt drag i uppföljningsmaterialet som helhet är att största delen av lärarna – inte bara de som pensionerat sig – har gjort stora ansträngningar för att skapa en egen tid och egen plats för sig som existerar bortom den normala indelningen av tiden i arbetstid och fritid. Behovet av att skapa ett eget tidsrum har speciellt uppstått av att gränserna mellan arbete och fritid blivit svåra att upprätthålla, som exempelvis metaforen med äggklockorna visade.

Lärarnas sökande efter en egen tid och en egen plats var redan närvarande i avhandlingens självbiografier, men den här tendensen var ännu starkare i uppföljningsmaterialet. Det nya var lärarnas beslutsamma handlingar för att organisera den här tiden åt sig. Markkus berättelse är ett exempel på det här. Hans beslut om att arbeta deltid gav honom värdefull tid (istället för pengar) och det här var ett arrangemang som han var ytterst nöjd med. Markku poängterar att han tycker om att vara lärare, men det som han mest uppskattar är att han nu har möjlighet att välja det som han själv vill göra; han är också mycket nöjd med all den tid han fått över för att öva och för att undervisa utan brådska.

Sammanfattningsvis kan sägas att den identitetssökande generationen fortfarande verkar söka efter ett eget förhållningssätt i relation till systemet. Deras kritik och reflektioner berättar om att de distanserat sig från normen och systemet samtidigt som deras platsbyten är aktiva handlingar som syftar till förändring. Uppföljningsmaterialets lärare har sökt efter en lösning på sitt identitetsdilemma genom att byta arbetsplats eller göra andra förändringar i livet. Deras lösningar presenteras ofta som ett bortval av för mycket arbete men i själva verket har de genom sina platsbyten inte sökt efter mera fritid eller mindre arbetstid utan istället har lösningen varit att själva få råda över sin tid. De har inte heller kategoriskt valt bort sin undervisning utan istället har de sökt efter en balans mellan att själva göra musik och att undervisa. Lärarna definierar inte sin identitet utifrån vare sig traditionen eller institutionen. Kritiken, platsbytena och

deras individuella lösningar handlar istället om en återintegrering av ett aktivt musicerande i det egna livsprojektet, men också i sitt arbete som lärare.

Den institutionella brytningens paradigmskifte

Under de tio åren som gått sedan lärarna skrev förra gången har institutionen både vuxit och förgrenat sig ytterligare. Samtidigt har 2000-talet inneburit en motrörelse till den här tillväxten, eller åtminstone ser det just nu ut som om tillväxten skulle ha nått en kulmen, vilket en jämförelse mellan de två senaste rapporterna om musikinstitutens undervisning ger vid handen. (Heino & Ojala 1999, 2006.) I lärarnas berättelser gör sig den institutionella kontexten påmind dels genom nya förvaltningsuppgifter, men fortfarande också dels som ett ansiktslöst och abstrakt system där man inte känner sig hemma som lärare. Det är speciellt de yngre generationerna som är kritiska men i det här materialet är också några av de äldre lärarna kritiska mot systemet. Lärarna gör alltså själva en tydlig skillnad mellan det abstrakta systemet och den sfär där de kan känna sig aktiva och delaktiga. En central fråga är därför varför lärarna känner sig maktlösa inför systemets krav och varför det speciellt är den yngre generationen som upplever sig ha förlorat initiativet i förhållande till systemets utveckling.

Det paradoxala i institutionaliseringsprocessen är att trots att undervisningen strukturerats om till en del av traditionen, är det ändå först och främst undervisningen som institutionaliserats, medan man tagit musiken eller traditionen för självklar som meningsskapande kontext både för lärarna och eleverna. Paradoxen motsäger genom sin blotta existens den harmoniska samexistens mellan tradition och institution som institutionaliseringsprocessen utgått ifrån. Det motsägelsefulla är att samtidigt som undervisningsinstitutionen vill åter skapa traditionen i sina strukturer bidrar den till ett uppbrott från den. Det här uppbrottet från traditionen kan också betraktas som ett paradigmskifte för undervisningen där flera grundläggande frågor om undervisningens mål och mening ställs, frågor som det var meningslöst att ens ställa innanför traditionens trygga ramar.

Fördelen med institutionaliseringsprocessen var att en undervisningsinstitution kunde växa fram i växelverkan med traditionen och utvecklas och expandera inom traditionens trygga ramar. Musikläroinrättningarnas undervisning blev dock med tiden något i sig, eller för att använda Giddens term, "internt referentiellt" (Giddens 1991: 146) med en egen identitet och historia. Nackdelen med den här historietvecklingen var att institutionen skapade sina strukturer för undervisningen och inte för ett levande musikliv som socialt sammanhang innanför och utanför institutionen. Musikens traditioner smalnade därför med tiden av till frågor om repertoar, examina (eller nuförtiden nivåprov) och läroplaner, eller med andra ord blev passionen för musik en individuell angelägenhet istället för att vara en angelägenhet för gemenskapen. För lärarna innebar den institutionella paradoxen ett identitetsdilemma; deras arbete är helt i linje

med institutionens strukturer att undervisa, men inte att själva spela och öva. Lärarens identitetsprojekt handlar därför i uppföljningsmaterialet lika väl som i avhandlingens självbiografier om att skapa mening för sitt arbete, en mening som de inte hittar i det abstrakta systemet men nog då de själva spelar och också i det konkreta mötet med eleven.

Det fanns tydliga tecken på en brytning redan mot slutet av 1980-talet då undervisningen för barn och ungdomar började gå sina egna vägar i musikskolor och -institut. Det växande antalet elever och musikskolor hade redan då gjort undervisningen till en kulturfaktor att räkna med både lokalt och nationellt. Steg för steg frigjordes den här undervisningen konkret från sitt beroendeförhållande till yrkesutbildningen för att i den senaste lagen (633/98) helt och hållet stå på egna ben jämsides med andra konstarters motsvarande undervisning. Beroendeförhållandet mellan undervisningen och yrket existerar visserligen fortfarande för systemet som en dikotomisk motsättning mellan den glada hobbyspelaren och den yrkesinriktade eleven, där den förra eleven representerar en vardagsrealism och den senare idealet. Det här korstrycket fick på 2000-talet sin institutionaliserade motsvarighet i två olika läroplaner för musikinstitutionen, den fördjupade och den allmänna lärokursen (Utbildningsstyrelsen 2003 och 2005).

Men det finns också andra tecken på att den institutionaliserade musikundervisningen går igenom en brytning som kan karaktäriseras som ett uppbrott från traditionen och som ett paradigmskifte för undervisningen. En av traditionens hörnstenar har varit den klassiska musikens repertoar. Den klassiska repertoarens ställning utmanas för närvarande av musikinstitutens allt generösare inställning till ungdomens egen musik och av nya undervisningsämnen som improvisation, komposition och fritt ackompanjemang. Diskussionerna om det berättigade i den här utvecklingen har åtminstone inneburit att alla – också de som försvarat traditionen – varit tvungna att reflektera över undervisningens relation till traditionen istället för att ta den för självklar. När allt kommer omkring är det här ett första steg mot att förstå hur man medvetet kunde göra traditionen levande och meningsfull också för kommande generationer.

Förslagen till lösningar på brytningens undervisningsdilemma har i regel följt två huvudlinjer. "Det goda förhållandet till musiken" (Kurkela 1993: 466; Kurkela & Tawaststjerna 1999: 89–150) som nu också återfinns som en central målsättning i flera lokala läroplaner identifierar försvagningen av traditionen som meningsbärande kontext för det kollektiva systemet. Som målsättning syftar det goda förhållandet till musiken till att stärka individernas rätt till upplevelser av musiken. Den andra huvudlinjen kunde däremot formuleras som "det goda förhållandet till eleven" och den här målsättningen har tagit fasta på vikten av pedagogiska kunskaper för lärarna. Det är speciellt den kritiska forskningen som har uppmärksammat den här frågan. (Lehtonen 2001: 306–315, 2005: 32–42.) Tuovila (2003) poängterar till exempel i sin forskning att lärarna inte längre enbart behöver vara skickliga på sitt instrument utan de borde också lära sig förstå elevernas olikheter och deras musik och värld. Trots att många av de här forskningsmaterialens lärare tangerar den här problematiken är det ändå

som om den pedagogiska frågan om 'hur man gör' fortfarande skulle komma in bakvägen i institutionen genom lärarens känslor av främlingskap inom institutionen och speciellt som dunkla krav på andra kunskaper än dem man fått i utbildningen.¹⁰

Sammanfattningsvis kan man säga att pionjärgenerationen har gett en stabil och framgångsrik undervisningsinstitution i arv åt yngre generationer lärare och elever medan musikläroinrättningarnas andra generation är en brytningsgeneration som upplever det här arvet som en institutionell paradox och som ett individuellt identitetsdilemma. Traditionens mästarentitet har under historiens gång transformerats till en roll som determineras av institutionen, en roll som är ett lönearbete med specifika skyldigheter och noggrant definierade uppgifter. De yngre lärarna bryter överhuvudtaget med sina frågor, reflektioner och förändringsförslag med den kontinuitet och förutsägbarhet för undervisningen som varit den första brytningens varumärke. De berättar också om en professionell läraridentitet, som skall göras, konstrueras och skapas som en personlig utvecklingsutmaning ute i arbetslivet, istället för att vara en roll som man en gång för alla kvalificerar sig för i utbildningen. Med sin nya läraridentitet introducerar lärarna det som är annorlunda och främmande i en undervisning som tillvidare förutsatts bygga på enhetlighet och samordning. Ett gemensamt tema för de yngre lärarnas undervisningsdilemman är därför att de verkar stå på tröskeln mellan två olika och ibland oförenliga världar. Med sina dilemman placerar de sig i ett vägskaft och ser åt två olika håll samtidigt, bakåt och framåt. Gammalt och nytt smälter inte utan vidare samman till en jämn legering utan kräver balansgång, kompromisser, överväganden och överenskommelser.

Den institutionella kontexten består inte längre på ett självklart sätt av den levande musikmiljö som pionjärerna utgick från i sitt arbete. Den andra lärargenerationens centrala uppgift har därför varit att medvetet skapa mening för undervisningsarbetet, en mening som verkar ha förflyktigats ur institutionen som sådan. Lärarnas platsbyten och kritik handlar därför om olika försök att återintegrera musiken i lärarbetet både genom sociala och individuella projekt. Den institutionella brytningen radikaliseras däremot ytterligare om inte det här projektet också löses på en institutionell nivå.

Pionjärerna är nu en generation som håller på att gå i pension, den yngre generationen har blivit medelålders och en tredje generation lärare har börjat ta över pionjärernas uppgifter. Deras berättelser är tillsvidare oberättade.

¹⁰ Det intressanta är att trots att instrumentalundervisningen som institution gått skilda vägar i Sverige och Finland visar ändå flera svenska avhandlingar upp liknande resultat som motsvarande finländska forskningar. De svenska forskarna Christer Bouij (1998) och Stephan Bladh (2002) har t.ex. kommit fram till att den blivande instrumentallärares uppfattning om sitt kommande yrke är vag och att identiteten snarare är fast knuten till en musikeridentitet istället för till en läraridentitet. Såväl Bladh som Bouij har riktat sina blickar mot lärarutbildningen; de menar båda att målet att bli lärare är för vagt och osäkert formulerat i utbildningen. (Se även Roberts 2000 för en liknande diskussion i Amerika.)

- Alsmark, Gunnar (red.) 1997. *Skjorta eller själ? Kulturella identiteter i tid och rum*. Lund: Studentlitteratur.
- Beck, Ulrich, Giddens, Anthony & Lash, Scott 1994. *Reflexive Modernization, Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press.
- Beck, Ulrich & Beck-Gernsheim, Elisabeth 2002. *Individualization*. London: Sage Publications.
- Benhabib, Seyla 1994. *Autonomi och gemenskap Kommunikativ etik, feminism och post-modernism*. Övers. Annika Persson. Göteborg: Daidalos.
- Benhabib, Seyla 1997. "Jagets källor" i modern feministisk teori. Holm, Ulla, Mark, Eva & Persson, Annika (red.): *Tanke Känsla Identitet*. Göteborg: Anamma Böcker AB.
- Benhabib, Seyla 2004. *Jämlikhet och mångfald. Demokrati och medborgarskap i en global tidsålder*. Övers. Sven-Erik Thorell. Göteborg: Daidalos.
- Bladh, Stephan 2002. *Musiklärare – i utbildning och yrke. En longitudinell studie av musiklärare i Sverige*. Göteborg: Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 71.
- Bouij, Christer 1998. *Musik – mitt liv och kommande levebröd. En studie i musiklärarens yrkessocialisation*. Göteborg: Skrifter från Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, nr 56, 1998.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta 2005. *På klassrummets tröskel. Om att vara lärare i musikläroinrättningarnas brytningstid*. Studia Musica 24. Sibelius-Akademin.
- Giddens, Anthony 1984. *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony 1990. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony 1991. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony 1992. *Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony 1993. *New Rules of Sociological Method. A Positive Critique of Interpretative Sociologies*. Second Edition. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony 1994. *Living in a Post-Traditional Society*. Beck, Ulrich, Giddens, Anthony & Lash, Scott (red.) *Reflexive Modernization, Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge: Polity Press.
- Goodson, Ivory F. 1996. *Att stärka lärarnas röster. Sex essäer om lärarforskning och lärarforskarsamarbete*. Övers. Gerhard Arfedson och Ingvor Gerner. Didactica 5. Stockholm: HLS Förlag.
- Hanken, Ingrid Maria 2007. *Studentevaluering av individuell hovedinstrumentundervisning. en case-studie av en høyere musikkutdanningsinstitusjon*. Oslo: NMH-publikasjoner 2007:1.
- Harré, Rom 1983. *Personal Being*. London: Basil Blackwell.
- Heino, Terhi & Ojala, Maija-Liisa (red.) 1999. *Musiikkioppilaitosten perusopetuksen arviointi 1998*. Arviointi 1/1999. Opetushallitus. Helsingfors: Yliopistopaino.
- Heino, Terhi & Ojala, Maija-Liisa (red.) 2006. *Opetustuntikohtaisen valtiosuuden piiriin kuuluvan taiteen perusopetuksen oppilaitosverkon tilanne lukuvuonna 2004–2005*. Helsinki: Opetushallitus 2006.
- Heikkinen, Hannu L. T. 2001. *Toimintatutkimus, tarinat ja opettajaksi tulemisen taito*. Jyväskylä: Jyväskylän Yliopisto.
- Huttunen, Rauno, Heikkinen Hannu L. T., & Syrjälä, Leena (red.) 2002. *Narrative Research. Voices of Teachers and Philosophers*. Jyväskylä: SoPhi, Jyväskylän Yliopisto.
- Hänninen, Vilma 1999. *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Acta Universitatis Tamperensis 696. Tammerfors: Tampereen yliopisto.
- Jokinen, Eeva 1996. *Väsnynt äiti. Äitiyden omaelämäkerrallisia esityksiä*. Tammerfors: Gaudeamus.

- Kingsbury, Henry 1988. *Music, Talent, and Performance. A Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kurkela, Kari 1993. *Mielen maisemat ja musiikki. Musiikin esittämisen ja luovan asenteen psykodynaamiikkaa*. Helsingfors: Hakapaino.
- Kurkela, Kari & Tawaststjerna, Erik T 1999. Analyysi kuuden musiikkiopiston toiminnasta ja ajatuksia perusopetuksen järjestämisestä. Heino, Terhi & Ojala, Maija-Liisa (red.): *Musiikkioppilaitosten perusopetuksen arviointi* 1998. Helsingfors: Yliopistopaino.
- Lag (147/68) och Förordning (206/68) om statsunderstöd åt musikläroanstalter.
- Lag (633/98) och Förordning (813/98) om grundläggande konstundervisning.
- Lehtonen, Kimmo 2005. Musiikkioppilaitokset näkymätömän vallan käyttäjinä. *Musiikkikasvatus. The Finnish Journal of Music Education*. Vol. 8 (3), 32–42.
- Lehtonen, Kimmo 2001. Paistaako musiikkioppilaitoksissa musta aurinko? *Psykologia* 5/2001.
- Lieblich, Amia, Tuval-Mashiach, Rivka & Zilber, Tamar 1998. *Narrative Research. Reading, Analysis, and Interpretation*. London: Sage.
- Linde, Charlotte 1993. *Life Stories. The Creation of Coherence*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- May, Vanessa 2001. *Lone Motherhood in Finnish Woman's Life Stories. Creating Meaning in a Narrative Context*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Nerland, Monika 2004. *Instrumentalundervisning som kulturell praksis. En diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning*. Oslo: NMH-publikasjoner 2004:1.
- Nettl, Bruno 1995. *Heartland Excursions. Ethnomusicological reflections on schools of music*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Riessman, Catherine K. 2008. *Narrative Methods for the Human Sciences*. Thousand Oaks, California: Sage.
- Roberts, Brian 2000. A North American Response to Bouij: Music education student identity construction revisited in Sweden. Rideout, Roger R & Paul, Stephen J (red.): *On the Sociology of Music Education II. Papers From The Music Education Symposium At The University of Oklahoma*. Amherst, MA: University of Massachusetts.
- Rustin, Michael 2000. Reflections on the biographical turn in social science. Chamberlayne, Prue, Bornat, Joanna & Wengraf, Tom (red.): *The Turn to Biographical Methods in Social Science*. London and New York: Routledge.
- Ruud, Even 1997: *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Sennett, Richard 2006. *The Culture of the New Capitalism*. New Have and London: Yale University Press.
- Somers, Margaret R. 1994. "The narrative constitution of identity: A relational and network approach". *Theory and Society* 23/1994.
- Tuovila, Annu 2003. "Mä soitan ihan omasta ilosta!" *Pitkittäinen tutkimus 7—13-vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta*. Helsingfors: Studia Musica 18, Sibelius-Akatemia.
- Utbildningsstyrelsen 2003. Fördjupad lärokurs i musik i grunderna för läroplanen för den grundläggande konstundervisningen 2002. <http://www.edu.fi/svenska/info/grundkonst/teatergrund02.pdf> (hämtat 23.10.2008).
- Utbildningsstyrelsen 2005. Grunderna för läroplanen för den grundläggande konstundervisningen, allmän lärokurs 2005. <http://www.finlex.fi/pdf/normit/23989-oph1101105sv.pdf> (hämtat 23.10.2008).
- von Wright, Moira 2000. *Vad eller vem? En pedagogisk rekonstruktion av G H Meads teori om människors intersubjektivitet*. Göteborg: Daidalos.
- Ylijoki, Oili-Helena 1998. *Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisatio*. Tammerfors: Vastapaino.

A Time and Place of One's Own: The Music Teachers' Identity Project in Finnish Music Schools

The Finnish music school system has expanded, diverged and transformed thoroughly as a post war modern and national project since the 1960s. Almost 4 000 teachers are currently educating approximately 50,000 pupils in 85 state funded music schools around the country. The growth, which is normally presented as quantities and figures, also transforms the institution qualitatively from the inside. One of these qualitative and unintended consequences relevant to this article is a contradictory situation for the teachers as their professional identity is still articulated and maintained by the tradition through the music school system as a modern institution is qualitatively transforming their work into a role with predetermined assignments

The main topic discussed in this article is the music teachers' identity project as described and defined by the teachers themselves. The article continues the discussion about the music schoolteachers' problematic identity opened up in my doctoral thesis (2005). The research material of my thesis consisted of 38 autobiographical narratives written by teachers of different ages and working at various music schools in Finland. The research material for the thesis was collected as early as in 1996 so ten years later, in 2006, I posted a renewed inquiry to more than half (20 teachers) of the 38 teachers. In my renewed inquiry I asked the teachers about their lives at present and about what has happened to them during the past ten years. Eleven teachers replied and their responses form the primary research material analysed in this article, though linkages are drawn to the material of the thesis as well.

All 11 follow up narratives can be defined as narratives of change. The elderly generation – the pioneers – has retired full time or part time, whereas the younger generation's search for their identity has culminated in concrete decisions towards a solution of a dilemma already inherent in their autobiographies. The identity dilemmas addressed in the stories indicate that being a teacher is still more or less experienced as a role imposed by the institution, whereas their own identity project is bound to individual experiences of music. However, the ambiguous identity of the teachers is not about being a teacher as such; it is mostly about searching for a meaningful time and place where the teachers can feel creative and at ease with their tasks. This was also the case ten years ago, though the teachers now have made concrete moves towards improving their situation.

MuT Ulla-Britta Broman-Kananen (ubroman@siba.fi) toimii Suomen Akatemian tutkijatohtorina Sibelius-Akatemiassa DocMus-yksikössä.

Musiikkiesitys yhteisöllisen koulukulttuurin rakentajana

Deweyn demokraattiset kasvatuseriaatteet perusopetuksen musiikkikasvatuksessa

Hanna Nikkanen & Heidi Westerlund

Oppilaiden musiikkiesitykset ovat olennainen osa suomalaisen yleissivistävän koulun juhlaperinnettä. Kuten yhteisöissä yleensä, myös koulu yhteisössä musiikkiesitykset liittyvät erilaisiin rituaaleihin ja lukuvuotta säännöllisesti rytmittäviin tapahtumiin. Musiikkiesityksillä halutaan juhlistaa tunnelmaa, tuoda tapahtumaan esteettistä lisäarvoa tai muistuttaa kulttuurisista, kansallisista tai uskonnollisista arvoista. Clifford Geertziä (1973) mukailten voidaan jopa väittää, että musiikkiesityksissä kiteytyvät niin koulun kasvatukselliset arvot kuin kulttuurin musiikilliset arvot.

Vuosisataista perinteistä huolimatta koulun musiikkiesitysten roolia on pohdittu yllättävän vähän kasvatuksellisesta näkökulmasta. Koulun musiikinopetusta ja sen käytäntöjä tarkasteleva kirjallisuus on vähäistä ja se on keskittynyt lähinnä erittelemään kognitiivisia lähtökohtia taiteen vastaanottamisessa tai tuottamisessa (esim. Elliott 1995; Swanwick 1999) tai kehittänyt menetelmällisiä ratkaisuja (Green 2008). Esitysten valmistamisen didaktinen puoli ohitetaan alan kirjallisuudessa vähin maininnoin. Myöskään valtakunnallisissa *Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteissa* (Opetushallitus 2004) ei erikseen mainita musiikkiesitysten valmistamista. Huolimatta musiikkiesitysten erityisestä julkisesta luonteesta esitysten valmistamiseen liittyvät prosessit koulussa tai esitysten kasvatukselliset ja yhteisölliset näkökulmat näyttäytyvät näin tutkimuksellisesti itsestään selvinä, ongelmattomina tai sivuseikkoina. Käytännössä moni koulun juhlien seremoniamestarina toimiva musiikinopettaja joutuu kuitenkin ratkaisemaan ongelmia, joiden takana on periaatteellisempia, jopa filosofis-luonteisia kysymyksiä. Miten yhdistää yhtäältä suomalaisen koululaitoksen ajatus kasvatuksellisesta tasa-arvoisuudesta ja toisaalta musiikillisesti mielekäs esitys? Miten yhdistää yksilön ja yhteisön etu? Tai miten tasapainoilla tradition uusintamisen ja uudistamisen pyrkimysten välillä koulun kulttuuria kehitettäessä?

Tarkastelemme artikkelissamme koulu yhteisössä tapahtuvan musiikkiesityksen valmistamisen käsitteellisiä lähtökohtia pyrkien hahmottelemaan näkökulmia musiikin esittämiskulttuurin kehittämiseksi kouluissa. Sovellamme musiikkiesitysten tarkasteluun John Deweyn (1859–1952) pragmatistista kasvatustilofosofiaa argumentoiden, että musiikkiesityksillä voisi olla nykyistä laajempi, kasvatuksellisesti perusteltu rooli yleissivistävässä musiikinopetuksessa niin ala- kuin yläkouluissa. Musiikkiesityskäytännön tietoinen kehittäminen Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteiden (Opetushallitus 2004) määrittelemien

yleisten tavoitteiden suuntaisesti voi parhaassa tapauksessa edistää yhteisöllisyyttä ja demokratiaa koulun koko toimintakulttuurissa.

Musiikkiesitys koulun formaalissa kasvatuskontekstissa

Lapsi omaksuu musiikkiesityksen malleja erilaisissa sosiokulttuurisissa konteksteissa (esim. Jarvis 2004). Niin oppilaat kuin opettajat sosiaalistuvat yhteiskunnan konsertti- ja esittämiskäytäntöihin osana ympäröivää kulttuuriaan oppien näin tietoisesti tai tiedostamattaan niihin liittyviä sosiaalisia toimintatapoja ja merkityksiä (ks. myös Geertz 1973: 89). Näitä sosiaalistumisen konteksteja voidaan tarkastella oppimisympäristöinä, vaikka oppimista ei niissä tietoisesti kontrolloitaisikaan. Esimerkiksi Sidsel Karlsen (2007) on tarkastellut musiikkifestivaaleja oppimisympäristöinä, joissa ihmiset paitsi ylläpitävät musiikillista identiteettiään myös rakentavat rinnakkaisia identiteettejä. Nykykirjallisuudessa tämänkaltaisia oppimisympäristöjä kutsutaan informaaleiksi oppimisympäristöiksi (Green 2002, 2006, 2008; Folkestad 2006; Karlsen 2007; Salavuo 2006).¹

Koulun musiikkikasvatuksen näkökulmasta kiinnostavaa on informaalin ja formaalin kasvatuksen välinen suhde. Informaalit oppimisympäristöt, joihin oppilaat sosiaalistuvat koulun ulkopuolella, näyttäisivät usein tarjoavan hyviä malleja oppimisen motivaation ylläpitämiseen. Esimerkiksi Lucy Green (2006, 2008) näkee monien kellaribändeille ominaisten populaarimusiikin oppimismuotojen (mm. itseohjautuvuus, korvakuulosoitto) olevan suoraan koulun musiikkikasvatukseen sovellettavissa. Yleisivistävä koulu poikkeaa kuitenkin olennaisesti musiikkiesitysten informaaleista oppimisympäristöistä. Kun informaalissa kontekstissa musiikkiesityksen pariin hakeudutaan useimmiten mielenkiinnosta musiikkia kohtaan, uteliaisuudesta tai sosiaalisista syistä, koulussa musiikkiesitystilanteeseen osallistuminen – joko esiintyjänä tai kuulijana – on yleensä oppilaille pakollista. Vaikka koulussa pyrittäisiin ”simuloimaan” itsessään motivoivaa informaalia oppimisympäristöä, ovat lähtökohdat koulussa ratkaisevasti erilaiset, koska musiikkiesitys on osa koulutyötä. Tästä syystä musiikkiesitys voi saada toisenlaisia, jopa yllättäviä merkityksiä formaalissa kouluympäristössä.

Koulu on siis lähtökohtaisesti formaali oppimisympäristö, jossa instituution päätehtävä on määritelmällisesti kasvatuksellinen. Koulussa oppiminen on piilo-opetussuunnitelmistaan huolimatta (Jackson 1968) kontrolloitua ja tavoitteellista. Koulu poikkeaa myös sosiaalisena yhteisönä monista muista musiikk-

¹ Suomessa opetushallitus jakaa virallisen (formaalin) koulun ulkopuolella tapahtuvan oppimisen nonformaaliin eli epäviralliseen oppimiseen ja informaaliin eli arkioppimiseen, jolloin informaalilla oppimisella tarkoitetaan ”sananmukaisesti arjessa tapahtuvaa (perhe, työ tai harrastukset) oppimista, joka voi olla tarkoituksellista mutta useimmiten sattumanvaraista tai tahatonta”. Nonformaali oppiminen taas on ”järjestelmällistä ja ohjattua ja siitä voi saada todistuksen, mutta se ei kuulu virallisen koulutusjärjestelmän piiriin (esim. ei-tutkintoon johtava aikuiskoulutus)”. (Opetushallitus 2002.)

kikulttuurin tarjoamista kohtaamispaikoista: kun esiintyjät ja yleisö kuuluvat samaan, toisensa päivittäin kohtaavaan yhteisöön, latautuu musiikkiesityksiin myös erilaisia koulun jokapäiväiseen elämään liittyviä jännitteitä ja valta-asetelmia. Informaalissa kontekstissa yleisölle – jolla on mahdollisuus myös pysyä anonyymina – kuuntelutilanne voi jäädä merkitykseltään kertaluontoiseksi tapahtumaksi. Sen sijaan koulun esitykset, kuten vakiintuneet kulttuuriset toimintamallit yleensä, muokkaavat säännöllisinä tapahtumina oppilaiden käsityksiä itsestään ja mahdollisuuksistaan suhteessa toisiinsa ja yhteisöönsä. Yleissivistävän musiikkikasvatuksen näkökulmasta nousevat näin erityisen merkitykselliseksi mm. sellaiset kysymykset kuin kuka saa tai kenen pitää esiintyä, millaiseksi esiintyjien ja yleisön keskinäiset suhteet muodostuvat, tai millaista esitystä pidetään onnistuneena. Koulun käytännöt voivat esimerkiksi tukea uskomusta, jonka mukaan julkisesti musisointiin osallistuminen edellyttää erityistä lahjakkuutta, jota ilman oppilaan on syytä vaieta. Tällainen piilo-opetus suunnitelma, tai usein jopa tietoisesti valittu periaate, on kuitenkin ristiriidassa *Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteiden* kanssa, joiden mukaan perusopetuksen keskeisiä arvoja ovat tasa-arvoisuus, yhteisöllisyys ja osallisuus (Opetushallitus 2004). Myös tutkimusten valossa (mm. Lehtonen 2004; Numminen 2005) näyttäisi siltä, että musiikkiesityksiin perinteisesti liitetty käsitys esittäjältä oletettavasta musiikillisesta eksperttitydestä edellyttäisi koulun kontekstissa kriittistä uudelleen arviointia. On näin ollen perusteltua kysyä, miten musiikkiesityksen valmistaminen voisi liittyä tasa-arvoisuuden, yhteisöllisyyden ja osallisuuden edistämiseen koulu yhteisössä, ja edistävätkö vai estävätkö edellä mainitut arvot laadukkaan musiikkiesityksen toteuttamista.

Koulu kasvatuksellisenä ”laboratoriona”

Filosofi John Dewey pohti jo viime vuosisadan alussa informaalin sosiaalistumisen ja formaalin koulutuksen välistä suhdetta (esim. Dewey 1916, 6–9). Dewey kritisoi koululaitoksen vieraantumista ympäröivästä yhteiskunnasta, jolloin koulu ei kykene tarjoamaan kansalaisille riittäviä valmiuksia toimia aktiivisesti erilaisissa yhteiskunnallisissa tehtävissä. Toisaalta ympäröivä yhteiskunta ei sellaisenaan tarjoa koululle täydellistä mallia, vaan Deweyn mukaan kasvatuksen tulisi olla myös idealistista pyrkien kehittämään yhä parempaa yhteiskuntaa. Deweyn ehdotus, jota muun muassa Philip W. Jacksonin kuuluisa avaus *Life in Classrooms* (1968) tai Jerome Brunerin *The culture of education* (1996) ovat omalta osaltaan vieneet eteenpäin, oli tarkastella oppilaiden toimintaa koulussa laajasta yhteisöllisestä näkökulmasta, jossa koulun arjen käytännöt, sosiaaliset rakenteet ja kulttuuri toimivat niin kasvun mahdollistajina kuin myös sen rajajina. Dewey uskoi, että koulun käytäntöjä ja kulttuuria kriittisesti kehittämällä voidaan edistää tasa-arvoisia ratkaisuja ja uudistaa kulttuuria sen sisältä käsin, tulevien kansalaisten kautta. Vaatiessaan kulttuuristen käytäntöjen ja sosiaalisen vuorovaikutuksen kriittistä tarkastelua Dewey käytti vertausta kokeelliseen

tutkimukseen, jossa hypoteesien varassa pyritään uuden löytämiseen (Dewey LW 11, 194).² Koulu, jossa vanha ja uusi hakevat paikkaansa jatkuvassa reflektiivisessä prosessissa, muodostaisi parhaimmillaan eräänlaisen kasvatuksellisen laboratorion (Dewey 1916: 79).

Deweyn (1916) mukaan kaikki yhdessä eläminen voidaan jo sinänsä nähdä lasta kasvattavana: lapsi sosiaalistuu melkein pä mihin tahansa arvoihin, joita hänen yhteisönsä käytännöt välittävät. Kun informaaleissa oppimisympäristöissä oppiminen saattaa olla satunnaista, koulun yhteiskunnallinen tehtävä socialisaation kentässä on sen sijaan oppimisympäristön tietoinen kontrollointi kasvun ja hyvän elämän edistämiseksi. Valistuneessa yhteisössä tiedostetaan, ettei koulukasvatuksen tarkoitus ole vain välittää olemassa olevaa kulttuuriperintöä, vaan myös karsia kulttuurista vahingolliseksi arvioitavia aineksia ja korostaa puolestaan niitä, joiden katsotaan edistävän yhteiskunnan kehittymistä paremmaksi. Deweyn mukaan kuitenkin ainoa keino vaikuttaa kasvun suuntaan on vaikuttaa kasvu-ympäristöön, ja sen myötä siihen mitä kasvavat ajattelevat ja tuntevat. (Dewey 1916: 9, 19–20.) Tämän edellytyksenä on kuitenkin, että kasvun suuntaa koskevat ideaalit ovat tiedostettuja.

Ajatus niin tradition ja innovaation dialogisuudesta kuin kasvu-ympäristön merkityksestä on löydettävissä myös suomalaisista *Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteista* (Opetushallitus 2004). Suomalaisen koululaitoksen tavoitteena on, paitsi ”siirtää kulttuuriperintöä sukupolvelta toiselle, kartuttaa tarvittavaa tietoa ja osaamista sekä lisätä tietoisuutta yhteiskunnan perustana olevista arvoista ja toimintatavoista”, myös ”kehittää kykyä arvioida asioita kriittisesti, luoda uutta kulttuuria sekä uudistaa ajattelu- ja toimintatapoja” (emt. 14). Opetussuunnitelman perusteissa todetaan myös, että oppimiseen vaikuttaa koko *oppimisympäristö*, jolla tarkoitetaan oppimiseen liittyvää fyysisen ympäristön, psyykkisten tekijöiden ja sosiaalisten suhteiden muodostamaa kokonaisuutta, jossa opiskelu ja oppiminen tapahtuvat (emt. 18). Vaikka musiikkiesityksiä ei opetussuunnitelmien teksteissä erikseen mainitakaan, tuodaan juhlat, teemapäivät sekä erilaiset tapahtumat esiin osana koulun *toimintakulttuuria*. Toimintakulttuuriin kuuluvat ”kaikki koulun viralliset ja epäviralliset säännöt, toiminta- ja käyttäytymismallit sekä arvot, periaatteet ja kriteerit, joihin koulutyön laatu perustuu” (emt. 19). Toimintakulttuurin todetaan vaikuttavan merkittävästi koulun kasvatukseen, opetukseen ja sitä kautta oppimiseen.

Toimintakulttuurin tunnistaminen ja tulevaan yhteisöelämään valmistautuminen edellyttävät kouluelämän tarkastelua sen yhteisöllisestä näkökulmasta. Koulu ei vain simuloi sosiaalista elämää tulevaisuudessa tarvittavien taitojen oppimiseksi, vaan on myös itsessään sosiaalinen yhteisö, jossa oppilaat ja henkilökunta viettävät usein jopa enemmän aikaa kuin oman perheen parissa. Sekä kasvatustavoitteiden saavuttamisen että kouluyhteisön jäsenten päivittäisen hyvän elämän kannalta on oleellista, että koulun yhteisölliset kasvatusihanteet konkretisoituvat jo koulun yhteisöllisessä elämässä (Dewey LW 11: 193; ks. myös

² Lähteenä käytetty osin Deweyn koottuja teoksia, joihin on viitattu käyttämällä lyhenteitä EW (*Early Works*), MW (*Middle Works*) ja LW (*Later Works*), ko. osan numeroa sekä osan sivunumeroa.

Opetushallitus 2004: 19). Deweyn ajatus koulusta laboratoriona, jossa opitaan paitsi yhteiskunnan työnjakoa ja osallistumista, mutta jossa myös kehitetään uudenlaista toimintakulttuuria yhteiskuntaa ohjaavien eettisten arvoidealien pohjalta, voidaan näin ollen soveltaa myös koulun musiikkiesityksiin. Nykyisiä käytäntöjä tarkasteltaessa ongelmana näyttäisi olevan se, että yhteiskunta – tai ainakin sen ammatillisesti eriytynyt osa – ohjaa ajattelemaan luovan taiteellisen työnjaon lähtökohdaksi lahjakkuutta ja erikoistumista, kun sen sijaan koulun yleinen arvopohja vaatii tasa-arvoa myös ilmaisullisessa kasvatuksessa.

Tasa-arvon ja yhteisöllisyyden ideaali koulun musiikkiesityksessä

Musiikkikasvatuksen tutkimuksessa on tasa-arvoisia toimintamalleja kouluille haettu muun muassa yhteiskunnan informaaleista musiikillisista oppimisympäristöistä (ks. mm. Green 2006, 2008). Monet epämuodolliset oppimisympäristöt, kuten festivaalit tai verkkoympäristöt, tarjoavat periaatteessa kaikille avoimia osallistumisen ja liittymisen mahdollisuuksia. Kuitenkin muun muassa festivaaliyleisöjen on todettu muodostuvan sosioekonomisesti epätasa-arvoisesti (Karlsen 2007). Toisaalta vaikka kellaribändien kaltaisissa epämuodollisissa yhteisöissä arvostetaan jäsenten yhteistyökykyä, huomaavaisuutta, sitoutumista ja vastuullisuutta (Green 2002), eivät oikeudet ja velvollisuudet luonnostaan jakaudu näissä tasaisesti, eikä yhteisö välttämättä kanna sosiaalista vastuuta jäsenistään. Informaalisissa oppimisympäristössä ei useinkaan olla kiinnostuneita yhteisöstä poisjättäytymisen syistä saati seurauksista (Mansnerus 2006).

Kouluyhteisössä oppilaan osallisuus yhteiselämään ei sen sijaan voi olla vain oppilaan oman halun tai aktiivisuuden varassa, sillä yleissivistävän koulun velvollisuutena on huolehtia jokaisen oppilaan kasvun ja hyvinvoinnin edellytyksistä ja toteutumisesta. Vaikka koulussa musisoitaisiin innokkaastikin, kouluyhteisö ei ole lähtökohtaisesti niin sanottu musiikillinen käytäntöyhteisö (ks. mm. Lave & Wenger 1991; Wenger 1998). Kun musiikillinen käytäntöyhteisö on koossa ensisijaisesti palvellakseen jäsentensä musiikillisia intressejä, kouluyhteisön ensisijainen tarkoitus on toteuttaa yleistä kasvatustehtävää ja siihen liittyviä arvoja. Siksi koulun musiikkikasvatuksen yhteisölliseksi tehtäväksi ei riitä yksinomaan koulun musiikillisen elämän edistäminen, vaan sen tulee tukea kouluyhteisön toimintakulttuuria ja jokaisen oppilaan kasvua yksilönä ja yhteisönä jäsenenä myös yleisemmällä tasolla. Toisin kuin ensisijaisesti musisointia harjoittavien yhteisöjen, koulun tulee sitoutua tehtäväänsä tasa-arvoisuuden edistäjänä.

Musiikin esittämiseen ja esitysten valmistamiseen liittyvien käytäntöjen kehittämiseksi 'musiikin merkitystä' on tarkasteltava sosiokulttuurisesta näkökulmasta. Musiikkiesityksen merkitys ei muodostu vain esitettävän musiikin rakenteista tai niin sanottujen musiikillisten objektien sisällöistä vaan erilaisten toimintaan kokonaisuudessaan liittyvien merkitysulottuvuuksien kokonaisuudesta kussakin tilanteessa. Kuten Dewey (1925/1958: 179) kirjoittaa, "merkitys on ensisijaisesti käyttäytymisen ominaisuus ja vasta toissijaisesti objektien omi-

naisuus”, jolloin käyttäytymisen ei ajatella rajautuvan yksinomaan musiikillisiin taitoihin ja kognitiivisessa mielessä esittämiseen ja musisointiin (vrt. Elliott 1995) vaan laajasti ottaen koko toiminnan kontekstiin.

Dewey näkeekin taiteen sekä yhteisöllisen elämän tuottamana että tuottajana.

Taideteokset [---] ovat yhteisöllisen elämän merkkejä. Mutta ne ovat myös mainioita keinoja luoda yhteisöllistä elämää. Taiteellista ilmaisuja ja kokemusta ei näin ollen ole varattu vain taiteilijalle ja joillekin harvoille, jotka sattuvat kohtaamaan teoksen. Kun taide toteuttaa tarkoitustaan, se myös uusintaa yhteisön kokemusta järjestyneisyydestä ja yhteenkuuluvuudesta. (Dewey 1925/1958: 81, suomennos kirjoittajien.)

Yhdessä musisointi näyttäisi olevan erityisen käyttökelpoinen tapa yhteisöllisyyden kehittämiseen, mikäli ajatellaan että yhteisölliseen elämään liittyy poieettinen, yhteisen tuottamisen aspekti. Tuottamisen kautta toiminta kiinnittyy myös vakiintuneisiin toiminnantapoihin ja traditioihin (Westerlund 1998, 2002).

Musiikkiesitys koulu yhteisön rituaalina

Sosiokulttuurisesta näkökulmasta juhlat ja niiden osana musiikkiesitykset ovat koulu yhteisön rituaaleja (esim. Mullis & Fincher 1996). Rituaalit muodostavat sosiaaliselle toiminnalle ajallisen ja esteettisen, arjesta poikkeavan kehiksen. Niissä kiteytyvät, kuten myös Dewey korosti, äärimmäisen tärkeät ja olennaiset seikat yhteisön elämässä, ja niiden käytännöt luovat edellytyksiä ja olosuhteita ”intensiivisimmille, ymmärrettävimmille ja pisimpään muistettaville kokemuksille” (Dewey 1934, 341). Rituaalissa yhdistyvät näin ollen merkitys ja arvot; rituaali ylläpitää ja muovaa yhteisön toimintaa mutta myös antaa toiminnalle arvon (Dewey MW 5, 57). Riitit ja seremoniat ovat Deweyn (1934, 341) mukaan ”enemmän kuin vain taidetta”, vaikka esteettinen piirre olisikin niissä ilmeisin.

Kasvatusantropologi Christoph Wulfin (2002: 100, 159) mukaan kasvattajien tulisi ymmärtää rituaalien merkitys sosialisointivälineenä myös koulussa. Wulf kiinnittää huomiota muun muassa koulun juhliin, jotka rituaaleina tuovat näkyviin niin tiedostettuja kuin tiedostamattomia yhteisön arvoja. Näyttämölle tuodaan se, mitä yhteisöstä halutaan näyttää julkisesti, ja millaisena yhteisö ja sen yksilöt haluttaisiin nähtävän. Tämän vuoksi oikeus esiintyä juhlassa on myös tunnustus ja hyväksymisen osoitus koululta oppilaalle. (Wulf 2001: 328–329.) Musiikkiesitys ei siis tästä näkökulmasta käsin ole ’vain musiikkia’ vaan merkityksellinen *kasvatuksellinen teko* riippumatta siitä, tiedostammeko tätä tekoa vai emme.

Sen lisäksi että koulun rituaalit ilmentävät ja ylläpitävät sen toimintakulttuuria, niillä on myös huomattava muutosvoima deweylaisen ’laboratoriokoulun’ mahdollisuuksia kehitettäessä. Vaikka rituaalit usein vahvistavat yhteisön olemassa olevia valtarakenteita, ne voivat Wulfin (2002: 159) mukaan yhtä hyvin edesauttaa myös valtarakenteiden muutosta. Näyttämön arjesta poikkeava tila

ja paikka tarjoavat tilaisuuden näyttäytyä myös erilaisena kuin yleensä, kokeilla uutta roolia ja tuoda yleisön nähtävälle 'ikään kuin'- ja 'mitä jos' -asetelmia. Rituaalille on ominaista leikki ja kokeileva luovuus, vaikka se perustuisikin tietylle rakenteelle ja säännöille. (Wulf & Zirfas 2001: 340–341.) Sekä rituaali että siihen osallistuminen ovat näin ollen mimeettisiä prosesseja. Rituaalin toteutus on aina uusi tulkinta – ei siis pelkkä kopio – rituaalin perusmuodosta. Rituaaliin osallistuminen puolestaan sisältää tulkinnan omasta roolista niin rituaalissa kuin yhteisössä yleensä, ja tämä kokemus taas vaikuttaa henkilön tulkintaan itsestään, yhteisöstään ja asemastaan yhteisössä. (Wulf 2002, 97–98.) Koulun rituaalien toteutustavan kautta voidaan näin ollen pyrkiä myös vaikuttamaan siihen, miten esiintyjät ja yleisö ajattelevat itsestään, toisistaan ja koulusta mahdollisesti myös elämänsä myöhemmissä vaiheissa. Mimeettisen prosessin onnistuminen edellyttää osallistujalta kuitenkin valinnan vapautta. Pakonomainen prosessi latistaa mimesiksen mahdollisuuden pelkäksi imitaatioksi. Siksi rituaali, joka toistetaan aina samanlaisena sallimatta muuntelua, jää pelkän imitaation tasolle eikä kehitä yhteisöä. (emt. 98–100.)

Rituaalinäkökulmasta tarkasteltuna koulun musiikkiesitys on näin ollen 'enemmän kuin vain taidetta'. Mikäli koulu sitoutuu sille asetettuihin tavoitteisiin, tulisi esittämisen kulttuurin rituaaleihin kiinnittää enemmän huomiota ja niiden muodostamaa oppimisympäristöä tietoisesti kontrolloida. Pelkkä luottamus musiikin hyvää tekevään esteettiseen voimaan tai juhlan 'kohottavaan vaikutukseen' ei siis riitä, kun musiikkiesityksiä tarkastellaan osana koulun laajempaa kasvatuskulttuuria. Olennaista on myös, *kuka, mikä, millainen ja miten tehty* todetaan riittävän hyväksi ja arvokkaaksi edustamaan yhteisöä ja muovaamaan sen käytäntöjä. Yhteiseen tuottamiseen liittyvä sosiaalinen työnjako ja vuorovaikutuksen dynamiikka tulevat toiminnassa osaksi oppimisen kokemusta, mikä tulee huomioida musiikkikasvatuksen keinoja ja päämääriä asetettaessa. Yhteisöllinen musiikkikasvatus ei siis tarkoita kapeasti ymmärrettyinä musiikin teknistä tuottamista yhdessä tai musiikillista käyttäytymistä kulttuurisen sosiaalistumisen tuloksena, eikä musiikkikasvatuksessa ole kyse vain musiikillisten taitojen oppimisesta siten kuin näitä taitoja harjoitetaan erilaisissa musiikillisissa käytännöissä. Musiikin esittämiseen liittyvän toimintakulttuurin kehittämiseksi näkökulma tulee laajentaa koskemaan koko toiminnan kokonaisuutta: yhtäältä musiikkiesityksen valmistamiseen liittyvää kokemuksellista jatkumoa ja toisaalta esiintyjän, yleisön ja esityksen valmistamista ohjaavan opettajan rooleja musiikkiesityksen tuottamisen prosessissa.

Keinojen ja päämäärien jatkumo musiikkiesityksen valmistamisen prosessissa

Musiikkiesitys käsitteellistetään tyypillisesti musiikillisen toiminnan päätepisteenä: kulttuurin tuotteena tai säveltäjien ja muusikoiden suorituksena. Musiikkiesityksen ajattelu kertaluontoisena juhlan koristeena toimii tämän näkökulman varassa. Deweyn pragmatistisen filosofian valossa koulun musiikillista toimintaa

voidaan kuitenkin tarkastella jatkumona, joka tuottaa paitsi oppimista myös asenteita ja arvoja keinojen ja päämäärien integroitua. Ensinnäkään mikään tuotos ei kokemuksellisesti hahmotu toimijalle ilman sitä edeltävää prosessia. Musiikkiesitystä ei siis voida arvioida irrallaan siihen johtaneesta prosessista, vaan tuottamisen prosessi ja prosessin laatu ovat kokemuksellisesti läsnä myös lopullisessa esityksessä. Toisaalta musiikkiesitys kattaa käsitteellisesti paitsi niin sanotun taiteellisen tuotoksen myös sen, mitä tuotos saa aikaan niin esiintyjän kuin kuulijan kokemuksessa ja sen myötä. (Ks. Dewey LW 10: xv; ks. myös Määttä & Westerlund 1999; Westerlund 2003: 14; Väkevä 2004: 88.) Tekemällä ja toimimalla (*learning by doing* -periaate) lapsi tutustuu ja osallistuu yhteisönsä käytäntöihin, mutta samalla hän tuo osansa yhteisön kulttuuriin. Siten koulun musiikkiesitys ei ole vain harjoitteluprosessin päätepiste ja musiikillinen suoritus, vaan myös yhteisön toimintakulttuuriin vaikuttamista, jolloin kasvatuksellisesti merkittävää on, kuinka oppilas kokee oman osallisuutensa tähän kulttuuriin.

Jatkumo keinojen ja päämäärien välillä toimii myös kokemuksellisesti toisella tasolla. Esteettinen kokemus tai sosiaalinen kasvaminen ovat sekä kasvatuksen päämääriä että välineitä (esim. Westerlund 2002, 2003, 2008), sillä jokainen merkityksellinen aktiviteetti toimii positiivisena kannusteena tuleville vastaaville aktiviteeteille. Aktiivinen osallisuus rakentaa potentiaalisesti pidemmän ajan kiinnostusta ja motivaatiota toimintaan. Vaikka onnistunut musiikkiesitys on valmistamisen prosessin päätepiste, voi sillä olla seuraamuksia niin oppilaiden myöhemmässä elämässä kuin myös koulun kulttuurin rakentajana. Osallistamisen periaate tukee näin elinikäisen oppimisen periaatteen toteutumista.

”Me inhottiin niitä musaluokkalaisia, kun ne oli aina esillä joka paikassa!”

Esitysten valmistamisen kasvatuksellista merkitystä tutkittaessa huomio on kohdistettu vain esitystä valmistavien kasvuun.³ Koulun musiikkiesitykset ovat kuitenkin kasvatuksellisia tilanteita myös koko oppilasyleisölle. Sen lisäksi, millaisia musiikon rooleja koulun musiikkiesitykset oppilaille tarjoavat, on tärkeää pohdita myös, millaisia rooleja tarjotaan musiikkiesitysten yleisölle, ja millä perusteella näitä rooleja otetaan ja annetaan.

Musiikillisin perustein muodostuneissa käytäntöyhteisöissä yhteisöllisyyttä tukee musiikillisen eksperttityden arvostaminen ja kehittäminen (ks. mm. Salavuo 2006). Tämä asiantuntijuus voi koskea yhtä hyvin omaa musisointia kuin musiikin kuuntelua tai musiikista tietämistä. Asiantuntijuuden kautta erottaudutaan muusikkoina omaksi ryhmäksi suhteessa muiden musiikinlajien musikoihin tai musiikkia harrastamattomiin. Tällaiseen musiikilliseen käytäntöyhteisöön kuulumisella voi olla hyvinkin tärkeä merkitys yksilön minäkuvan muotoutumi-

³ Musiikkiesitysten valmistamisesta ei ole aiempia suomalaisia tutkimuksia. Lähelle tulevat kuitenkin draamakasvatuksen alueelta mm. Rusasen (2002) ja Toivasen (2002) tutkimukset.

selle. Yhtäältä voitaisiin siis ajatella koulun tehtäväksi tarjota oppilaille mahdollisuus profiloitua eri alueilla ja rakentaa näin identiteettiään jonkin erityistaidon kautta, joka voisi joillekin olla musiikki, toisille taas vaikka kuvataide tai matematiikka. Toisaalta on syytä kysyä, tuottaako esiintyminen koulu yhteisössä joillekin 'muusikon' roolin ja vastaavasti toisille 'ei-muusikon' roolin. Eksperttiyden korostaminen musisoinnin edellytyksenä voi jopa murentaa koulu yhteisöä aiheuttaen kateutta ja erottelua, kuten eräässä koulumuistelussa: "Me inhottiin niitä musaluokkalaisia, kun ne oli aina esillä joka paikassa!"

Erottelu muusikoihin ja ei-muusikoihin onkin ristiriidassa musiikin opetus suunnitelman ja peruskoulun kasvatustavoitteiden kanssa. Valtakunnallisten opetussuunnitelman perusteiden mukaan "[m]usiikin opetuksen tehtävänä on auttaa oppilasta löytämään musiikin alueelta kiinnostuksen kohteensa sekä rohkaista oppilasta musiikilliseen toimintaan, antaa hänelle musiikillisen ilmaisen välineitä ja tukea hänen kokonaisvaltaista kasvuaan." (Opetushallitus 2004: 232) Ei siis riitä, että jotkut löytävät kiinnostuksen kohteen musiikista ja toiset vaikkapa liikunnasta. Koulun musiikkikasvatusta voidaan pitää epäonnistuneena, mikäli sen toteutuksesta johtuen oppilas päätyy ajattelemaan, ettei musiikki hänelle kuulu.

Tasa-arvoisuus ei kuitenkaan tarkoita tasapäistämistä. Myös Deweyn kasvatuksellinen demokratia tarkoittaa lapsen oikeutta osallistua yhteisön käytäntöihin aktiivisena toimijana omista lähtökohdistaan käsin. Musiikkiesityksen valmistaminen luo tälle erinomaiset puitteet: sen sijaan että kaikkien tulisi osata samat asiat, taitavalla musiikin soveltamisella on mahdollista hyödyntää oppilaiden erilaisia taitoja yhteisen musiikkiesityksen toteuttamisessa. Musiikkiesitykset tarjoavatkin erityisen hyvän mahdollisuuden toteuttaa yhteisöllistä jaetun ja hajautetun asiantuntijuuden (Hakkarainen & al. 2001) periaatetta.

Deweylle koulussa toimivat ihmiset eivät sinänsä vielä muodosta yhteisöllisesti toimivaa yhteisöä (Dewey MW 9: 8, LW 2, 240). Yhteisöllisyys edellyttää, että yhteisön jäsenet haluavat kuulua yhteisöön ja haluavat kehittää sitä yhdessä muiden kanssa. Dewey (LW 2: 330) kirjoitti: "[M]e' ja 'meidän' on olemassa vain kun yhdistetyn toiminnan seuraamukset havaitaan ja tulevat halun ja yrityksen kohteiksi". Jotta koulun musiikkiesitys toimisi yhteisöllisyyttä edistävasti, tulee opettajalla ja oppilalla olla jaettuja tavoitteita, toiveita, uskomuksia sekä halu jakaa tietoa, toimia ja oppia yhdessä (Dewey MW 9: 7). Informaaleille oppimisympäristöille ominainen vapaaehtoisuuteen perustuva liittymisen motivaatio tulisi siis rakentaa formaaliin koulukontekstiin. Dewey (1916: 14) kehottaa kasvattajaa ensimmäiseksi luomaan toimintaan osallistumiselle otolliset olosuhteet, ja seuraavaksi tukemaan yksilön emotionaalista osallisuutta toiminnassa siten, että hän kokee sekä ryhmän onnistumiset että epäonnistumiset omikseen.

Länsimaiselle musiikkiesityskulttuurille on ominaista selkeä tehtäväjako esiintyjien ja yleisön välillä: yleisölle on tyypillisesti varattu perin passiivinen vastaanottajan rooli. Jos koulun juhlassa yleisön osa ei tunnu mielekkäältä, on oppilaan näkökulmasta ymmärrettävää kanavoida osallistumisen tarve tuottamalla koulun kulttuuriin vaikkapa negatiivisia merkityslatauksia esiintyjä koh-

taan. Edellä esiin tuodut musiikkiluokat eivät kuitenkaan sinällään tuo koulu-yhteisöön sen enempää demokratiaa kuin epädemokratiaakaan. Olennaista on sen sijaan se, millaisia toiminta- ja käyttäytymismalleja niiden kautta koulun toimintakulttuuriin luodaan. Demokraattisimmillaan musiikkiluokat tarjoavat oppilailleen lisämahdollisuuksia ja rikastavat koko koulun kulttuuria. Epädemokraattisiksi ne muodostuvat, mikäli ne vähentävät muiden oppilaiden mahdollisuuksia musisointiin tai musiikkiluokkalaisten mahdollisuuksia osallistua koulun kulttuuriin muilla tavoin.

Deweyn kokemuksellisen jatkumon periaatteen (Westerlund 2005, 2008) mukaan kaikki kokemukset pohjautuvat aiemmille kokemuksille ja vaikuttavat puolestaan seuraaviin. Kehollisuudessaan ja temporaalisuudessaan liittyminen omalla tai soittimen äänellä yhteiseen musisointiin voi tarjota koulun puitteissa ainutlaatuisen emotionaalisesti sitoutuneen kokemuksen osallisuudesta yhteisöön. Mikäli kaikilla oppilailla on kokemuksia sekä esiintymisestä että yleisönä olemisesta, on koulun toimintakulttuurilla paremmat mahdollisuudet kehittyä siihen suuntaan, että oppilaat seuraavat toistensa esityksiä kiinnostuksella ja suhtautuvat esiintyjiin empaattisesti, ei epäonnistumisia etsien vaan myös toisten onnistumisesta iloiten. Koulun toimintakulttuurin kannalta ei merkitykseltöntä ole sekään, että vanhemmat ovat usein kiinnostuneempia tulemaan tilaisuuksiin, joissa heidän oma lapsensa esiintyy. Parhaassa tapauksessa kaikkien oppilaiden esiintyminen tukee myös vanhempien osallisuutta koulu-yhteisössä ja yhteisöllisyyttä jopa koulun toimintaympäristössä.

Ekspertit esiintymään vai esiintymällä ekspertiksi?

Mitä sitten käytännön koulutyössä seuraa, jos kaikki koulun oppilaat osallistuvat musiikkiesitysten valmistamiseen? Onko demokraattinen musiikkiesitys enää musiikkia vai pelkkää kasvatusta? Deweyn näkökulmasta käytännölliset, sosiaaliset ja kasvatukselliset tavoitteet eivät ole esteettisen laadun tavoitteille vastakkaisia, vaan yhdistettävissä (Dewey 1934, 341). Esteettinen kokemus sisältää laadukkuuden ja merkityksellisyyden tunteen niin tekemisen kuin tuotoksen tasolla (emt., 222). Musiikki ei kuitenkaan automaattisesti vielä riitä hyvien päämäärien saavuttamiseksi. Kuten Wayne Bowman (2002, 64) kirjoittaa, musiikilla voidaan niin kasvattaa kuin ”epäkasvattaa”. Näin ollen esteettinen kokemus, jollaiseksi koulun musiikkiesitys voidaan ideaalissa tapauksessa ajatella muodostuvaksi, ”on aina enemmän kuin esteettistä” (Dewey 1934, 339). Tällöin asiat ja merkitykset, jotka eivät sinänsä ole esteettisiä, muodostuvat esteettisiksi (ems.). Koulun musiikkiesitystä valmistettaessa kokemuksen laatu pitää sisällään paitsi musiikillisesti hyvän harjoittelun myös eettisesti laadukkaan työskentelyn.

Muun muassa Elliott Eisner (1985: 26–27) korostaa muodon merkitystä esteettisen kokemuksen syntymisessä. Muoto on ensinnäkin olennainen kommunikaation väline: niin tieteessä kuin taiteessa ajatukset ja oivallukset on saatet-

tava johonkin muotoon, jotta ne voidaan jakaa muiden kanssa. Paitsi valmiin tuotteen muotoa, Eisner pitää kuitenkin merkittävänä myös muotoilemisen ja muotoutumisen tuottamaa esteettistä mielihyvää. Koulun musiikkiesityksen valmistamiseen osallistuvilla esteettisen kokemuksen lähde voi olla siis myös prosessin alkuvaiheen kaaoksen järjestyminen valmiiksi, yhteiseksi esitykseksi.

On kuitenkin selvää, että juuri musiikillinen mielekkyys on keskeinen musiikkiesityksen laadun kriteeri. Vaikka kasvun näkökulma on koulussa ensisijainen, musiikkiesityksen valmistamisen ajatellaan tarjoavan aineksia sekä yksilön identiteetin että koulun toimintakulttuurin rakentamiseen nimenomaan musiikillisen ja esteettisen kokemuksen myötä. Perinteinen ajatus erityisestä taitavuudesta musiikkiesityksen laadun edellytyksenä voidaan kuitenkin kääntää myös toisin päin: sen sijaan, että esiintymään pääsevät vain jo eksperttitynsä osoittaneet, musiikkiesitystä valmistettaessa kannustetaan jokaista pyrkimään omassa tehtävässään ja sen liittämässä kokonaisuuteen kohti eksperttittyyttä.

Esiintyminen motivoi kehittämään musiikillisia taitoja usein paremmin kuin pelkkä luokkasoitto, sillä se asettaa toiminnalle selkeän ja julkisen tavoitteen. Musiikkiesityksen valmistaminen työtapana tarjoaa mahdollisuuden osallistua yhteiseen työskentelyyn erilaisilla taidoilla, jolloin se voi luoda koulussa ainutlaatuiset puitteet myös erityisopetuksen inklusioon, eriyttämiseen ilman erotelua. Esitykseen valmistautumiseen liittyvät useat toistot harjoittelussa hyödyttävät etenkin hitaasti oppivia oppilaita, ja ryhmän tukemana usein myös pystyy ja uskaltaa enempi kuin yksin (vrt. lähikehityksen vyöhyke, Vygotsky 1978). Koska esitystä valmistettaessa oppilaiden taidot kehittyvät kaiken aikaa, esityksen tehtäväjakoa ei olisikaan syytä lyödä tiukasti lukkoon liian aikaisin, jotta oppilaan kasvun mahdollisuuksia ei rajoitettaisi etukäteen.

Musiikkiesityksen julkisuus asettaa opettajalle kuitenkin merkittäviä eettisiä haasteita. Heterogeenisen oppilasjoukon kanssa musiikillisesti kiinnostavan esityksen valmistaminen on huomattavan vaativa tehtävä, ja houkutus varmistaa esityksen laatua oppilaiden valikoinnilla on ymmärrettävästi suuri. Musiikkiesityksessä opettaja tuo näyttämölle väistämättä myös oman ammattitaitonsa, eikä aivan vierasta ole kouluissa myöskään opettajien välinen kilpailu esitysten kautta. Kärjistetysti voidaankin kysyä, onko oppilaiden tehtävänä tukea koulun juhlien ja opettajan musiikkiesityksen onnistumista vai juhlien ja musiikkiesitysten tehtävänä tukea oppilaiden kasvua ja koulu yhteisön hyvinvointia. Kuitenkin myös silloin, kun periaatteena on tasa-arvoinen osallistuminen esityksen valmistamiseen, opettajan on kannettava vastuu siitä, ettei oppilas epäonnistu julkisesti tai joudu muuten naurunalaiseksi. Jokaisen oppilaan tehtävän on oltava senkaltainen, että siitä voi suoriutua hyvin. Lisäksi esitykseen valmistaututtaessa on harjoiteltava paitsi itse musiikillista suoritusta, myös esiintymisen taitoa. Vaikka musiikkiesityksen valmistamisen tavoitteena on saada musisointi kuulostamaan ja näyttämäänkin hyvältä, yhtä tärkeää on, että tätä tavoiteltaessa yhteisö toimii oikeudenmukaisesti, tasapuolisesti ja perustellusti. Sosiaalisesti laadukkaasti toimiminen voi näin muodostua esteettisen kokemuksen aineksiksi: esitys on myös eettisesti ”hyvin tehty”. (ks. myös Väkevä 2004; Westerlund 2008.) Kun musiikkiesityksen kautta tuodaan jokainen oppilas esille riittävän

hyvänä ja arvokkaana osallistumaan toimijana koulun yhteisiin käytäntöihin ja julkisen kuvan luomiseen, on musiikkikasvatus osaltaan edistämässä koulun yhteisöllisten kasvatustavoitteiden toteutumista.

Lopuksi

Koulutyö toteutuu paljolti yksin tekemisenä, jolloin oppimistakin tarkastellaan yksilöiden kautta. Usein myös juhlien musiikkiesitykset ovat yksilösuorituksia tai niihin asennoidutaan viihdyttävänä tuokiona, joiden pääasiallisena tehtävänä on keventää niin sanottua oikeaa oppimista. Musiikkiesityksen valmistamiseen liittyy kuitenkin näkemyksemme mukaan vahvoja kasvatuksellisia mahdollisuuksia, mikäli koulu tukee esittämisen kulttuurin kehittämistä demokraattiseen, yhteisölliseen suuntaan. Juhlat ja esitykset ovat tilaisuuksia, joissa jokainen oppilas voi tuoda osansa kouluyhteisön käytäntöihin ja vaikuttaa koulun toimintakulttuuriin. Kun musiikkiesityksessä vuorovaikutus niin yksilön ja yhteisön kuin tradition ja uudistamisen välillä saa näkyvän ja kuuluvan muodon, se on myös opetuksellisesti ja kasvatuksellisesti oppilaiden kanssa käsiteltävissä. Opetussuunnitelman perusteiden näkökulmasta musiikkiesityksen valmistaminen on vuorovaikutteisena, tavoitteellisena ja tietoa käytäntöön soveltavana prosessina jopa ihanteellinen työtapana (Opetushallitus 2004: 19). Esteettisiä ja emotionaalisia elementtejä sisältävänä koulun rituaalina musiikkiesitys toimii parhaimmillaan vahvana yhteisön arvojen välittäjänä. Yhteisöllisesti toteutettuna musiikkiesityksestä voi tulla oppilaille "meidän esitys", juhlasta "meidän juhla" ja koulusta "meidän koulu". Olennaista on kuitenkin juuri se, keitä musiikkiesityksen kautta luetaan "meihin", ja millaisia musiikkiesityksirituaalin välittämät arvot ovat.

Kaikkien osallistuminen musiikkiesitysten valmistamiseen ei vielä sinänsä takaa kokemusta demokraattisesta toimintakulttuurista; musiikin esittäminen voi oppilaan mielessä muodostua yhtä lailla pakoksi kuin mahdollisuudeksi. Opetajan onkin oltava sekä musiikillisesti että kasvatuksellisesti taitava ja 'kuuleva' ohjaillessaan musiikkiesityksen kautta muodostuvan oppimisympäristön fyysistä, psyykkistä ja sosiaalista kokonaisuutta. Peruskoulun kaltaisessa yhteisössä, joka ei valikoi jäseniään musiikillisesti, tai jonka jäsenyyttä oppilaat eivät itse ole valinneet, osallistumisen valinnaisuus ei myöskään välttämättä edistä demokratian toteutumista. Jos esiintyminen koulun tilaisuuksissa on vapaaehtoista, esiintyjäksi ilmoittautuminen voi olla suuri riski. Oppilaan on mietittävä, osaa-ko, jaksaa-ko, tai uskaltaako hän ottaa tehtävän vastaan, ja esiintymisestä tulee helposti vain taitavien tai muuten vahvojen etuoikeus. Kun kaikkien oletetaan osallistuvan musiikkiesityksen valmistamiseen, jokainen saa myös oikeuden osallistua juuri omilla taidoillaan. Koulussa musiikkiesityksen demokraattisuus saattaa toteutua paremmin korvaamalla kysymys "Kuka haluaa esiintyä?" kysymyksellä "Mitä haluat tehdä tässä esityksessä?".

Lähteet

- Bowman, Wayne 2002. Educating Musically. Richard Colwell & Caroline Richardson (toim.). *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. Oxford & New York: Oxford University Press, 63–84.
- Bruner, Jerome 1996. *The culture of education*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dewey, John 1916. *Democracy and education. An introduction to the philosophy of education*. New York: The Free Press.
- Dewey, John 1925/1958. *Experience and Nature*. New York: Dover Publications.
- Dewey, John 1934. *Art as Experience*. New York: Perigree books.
- Dewey, John. The Early Works: 1882-1898. *The Collected Works of John Dewey 1882–1953*. Toim. J. A. Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, John. The Later Works: 1925-1953. *The Collected Works of John Dewey 1882–1953*. Toim. J. A. Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Dewey, John. The Middle Works: 1899-1924. *The Collected Works of John Dewey 1882–1953*. Toim. J. A. Boydston. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Eisner, Elliot 1985. Aesthetic Modes of Knowing. Elliot Eisner (toim.) *Learning and Teaching the Ways of Knowing*. Part II. Chicago, Illinois: The National Society for the Study of Education, 23–36.
- Elliott, David 1995. *Music matters. A new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- Folkestad, Göran 2006. Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education* 23 (2), 135–145.
- Geertz, Clifford 1973. *The interpretation of cultures. Selected essays of Clifford Geertz*. Basic Books.
- Green, Lucy 2002. *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*. Hampshire: Ashgate.
- Green, Lucy 2006. Popular music education in and for itself, and for other music: current research in the classroom. *International Journal of Music Education* 24 (2), 101–118.
- Green, Lucy 2008. *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. Aldershot: Ashgate Burlington
- Hakkarainen, Kai – Lonka, Kirsti – Lipponen, Lasse 2001. *Tutkiva oppiminen. Älykkään toiminnan rajat ja niiden ylittäminen*. Helsinki: WSOY.
- Jackson, Philip W. 1968. *Life in Classrooms*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Jarvis, Peter 2004. Human learning in social context. Mark Olssen (toim.) *Culture and Learning. Access and Opportunity in Classroom. International Perspectives on Curriculum*. Information Age Publishing.
- Karlsen, Sidsel 2007. *The music festival as an arena for learning: Festspel i Pite Älvdal and matters of identity* (Diss.). Luleå: University of Technology.
- Lave, Jean – Wenger, Etienne 1991. *Situated learning. Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lehtonen, Kimmo 2004. *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipedagogiikkaan*. Turku: Turun yliopiston kasvatustieteiden laitos.
- Mansnerus, Hanna 2006. Kenen ääni kuuluu bändikulttuurissa? Demokratia ja populaarimusiikin oppimiskäytännöt. *Musiikkikasvatus* 9 (1–2), 57–64.
- Mullis, Fran & Fincher, Suzanne F. 1996. Using Rituals to Define the School Community. *Elementary School Guidance & Counseling* 30 (4), 243–251.

- Määttänen, Pentti & Westerlund, Heidi 1999. Tradition, Practice, and Musical Meaning. A Pragmatist Approach to Music Education. F.V. Nielsen, S. Brändström, H. Jorgensen & B. Olsson (toim.). *Nordisk musikpedagogisk forskning*, Yearbook 3, 33–38.
- Numminen, Ava 2005. *Laulutaidottomasta kehittyväksi laulajaksi: tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Opetushallitus (2002) Koulun ulkopuolella opitun tunnistaminen. Moniste 13/2002. <http://www.edu.fi/julkaisut/ulkopuolella.pdf>
- Opetushallitus (2004). *Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet*. http://www.oph.fi/ops/perusopetus/pops_web.pdf
- Rusanen, Soile 2002. *Koin traagisia tragedioita. Yläasteen oppilaiden kokemuksia ilmaisutaidon opiskelusta*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Salavuo, Miikka 2006. Open and informal online communities as forums of collaborative musical activities and learning. *British Journal of Music Education* 23 (3), 253–271.
- Swanwick, Keith 1999. *Teaching music musically*. London and New York: Routledge.
- Toivanen, Tapio 2002. "Mä en ois kyllä ikinä uskonu ittestäni sellasta". *Peruskoulun viides- ja kuudesluokkalaisten kokemuksia teatterityöstä*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Vygotsky, Lev S. 1978. *Mind in Society. The Development of Higher Psychological Processes*. M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner & E. Soubberman (toim.) Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Väkevä, Lauri 2004. *Kasvatuksen taide ja taidekasvatus. Estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Dewey'n naturalistisessa pragmatismissa*. Oulu: Acta Universitatis Ouluensis. Series E, Scientiae rerum socialium 68.
- Wenger, Etienne 1998. *Communities of practice: learning, meaning and identity*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Westerlund, Heidi 1998. Pluralismin ja eettisen yhteisöllisyyden näkökulmia musiikkikasvatukseen. *Musiikkikasvatus* 3 (2), 3–17.
- Westerlund, Heidi 2002. *Bridging Experience, Action, and Culture in Music Education*. *Studia Musica* 16, Sibelius-Akatemia. Helsinki.
- Westerlund, Heidi 2003. Musiikki päämääränä ja välineenä. Dewey'n kasvun ja kokemuksen käsitteet musiikkikasvatuksessa. *Musiikki*, Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 5–21.
- Westerlund, Heidi 2005. Musiikin arvo ja arvokokemus musiikkikasvatuksessa. A. Padilla & J. Torvinen (toim.) *Musiikki, filosofia, estetiikka. Kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä..* Helsinki: Helsinki University Press, 249–266.
- Westerlund, Heidi 2008. Justifying music education. A view from the here-and-now value experience. *Philosophy of Music Education Review* 16 (1), 79–95.
- Wulf, Christop 2001. Rituelles Handeln als mimetisches Wissen. Wulf, C. , Althans. B., Audehm, K., Bausch, C., Göchlich, M., Sting, S., Tervooren, A. , Wagner-Willi, M., & Zifras, J. (toim.) *Das Soziale als Ritual: zur performativen Bildung von Gemeinschaften*. Opladen: Leske und Budrich, 325–338.
- Wulf, Christoph & Zifras, Jörg 2001. Das Soziale als Ritual: Perspektiven des Performativen. Wulf, C., Althans. B., Audehm, K., Bausch, C., Göchlich, M., Sting, S., Tervooren, A. , Wagner-Willi, M., & Zifras, J. (toim.) *Das Soziale als Ritual: zur performativen Bildung von Gemeinschaften*. Opladen: Leske und Budrich, 339–347.
- Wulf, Christoph 2002. *Anthropology of Education*. Munster: LIT.

Musical performance promoting collaboration in school community. Dewey's principles of democracy and education applied to music education in comprehensive schools

Seasonal festivities with musical performances are an essential component in Finnish comprehensive schools. Despite the long tradition of including musical performances to school festivities, its educational significance has not been dealt with in scholarly writings in music education. In practice, many music educators struggle with questions such as how to balance with the ideals of democratic participation and musical quality, between maintaining and renewing the tradition, or between interests of individuals and community while organizing events.

In this article, we examine theoretically the educational aspects of producing musical performances in schools aiming to open up perspectives that help in developing the practice and culture of performing in schools. We apply John Dewey's pragmatist philosophy of education arguing that musical performances could play a more significant and educationally justified role in general education. We believe that developing the practice of performing music align with the general guidelines defined in the Finnish National Core Curriculum would contribute significantly to the sense of school community and democratize the culture of school as a whole.

MuM Hanna Nikkanen (hanna.nikkanen@siba.fi) on musiikin opettaja, koulutaja sekä musiikkikasvatuksen jatko-opiskelija. Hän valmistelee väitöskirjaa musiikkiesityksen valmistamisesta vallan käytön ja valtautumisen välineenä koulu-yhteisössä.

MuT Heidi Westerlund (Heidi.Westerlund@siba.fi) on musiikkikasvatuksen professori Sibelius-Akatemiassa.

Identiteettityö tukemassa soitonopettajuuden rakentumista

Kaija Huhtanen

Johdanto

Tässä kirjoituksessa käsitellään musiikin alan ammattilaisen, erityisesti soiton/ laulunopettajan identiteetin rakentumista sekä pohditaan kyseisen prosessin tukemisen mahdollisuuksia ammattiin johtavan korkea-asteen koulutuksen aikana. Lähtökohtana on väitöstutkimus (Huhtanen 2004), joka nosti esiin esittämiseen painottuneen koulutuksen ja opetustyön arjen välisen kuilun. Teoreettisina käsitteinä ovat *possible selves* (Marcus & Nurius 1986), persoonallinen ja sosiaalinen identiteettiprojekti (Harré 1983) sekä identiteettityö (Heikkinen 2001). Harrén (1983) persoonallisen ja sosiaalisen identiteettiprosessin ”muuntaminen” osoittautuu keskeiseksi identiteettityön mahdollistavaksi vaiheeksi. Kirjoituksen lopussa esitellään pääpiirteitä toimintatutkimuksesta (Huhtanen 2006, 2008a, 2008b), joka on parhaillaan käynnissä Lahden ammattikorkeakoulun musiikin koulutuksessa.

Identiteetin rakentumisen lähtökohtia musiikin alalla

Identiteetti on käsitteenä monitahoinen eikä yritys sen kattavaan määrittelymiseen tämän kirjoituksen puitteissa ole tarkoituksenmukaista. Vaikka identiteetin muodostumista on tutkittu paljon (ks. esim. Erikson 1968; Marcia 1966; Giddens 1991; Ricoeur 1992), sen haltuunotto näyttää edelleen olevan haasteellinen tehtävä. Tämän kirjoituksen yhteydessä voidaan sanoa identiteetin tarkoittavan ihmisen itseyyttä (*selfhood*), ihmisen yksilöllistä tapaa olla olemassa, hänen kokemusta itsestään ja elämästään. Ricoeurin (1992) mukaan identiteetille on ominaista *prosessimaisuus* sekä *temporaalisuus* (Ricoeur 1992: 115–118; Kaunismaa & Laitinen 1998: 170–171). Kyse ei siis ole valmiiksi tulevasta produktista vaan elämän mittaan hermeneuttisesti rakentuvasta itseymmärryksestä. *Temporaalisuus* taas viittaa ajasta ja paikasta riippuvaisuuteen. Identiteetin luonne on paradoksaalinen: vaikka on kyse samuudesta, samana pysymisestä, yksilössä tapahtuu muuttumista toiseksi, toisenlaiseksi. Käytännössä tämä näkyy siinä, että vaikka yksilö ajan mittaan muuttuu, jokin hänessä säilyy siinä määrin muuttumattomana, että hänet voidaan tunnistaa samaksi yksilöksi. Kyseessä on

samana pysyminen vähittäisten muutosten kautta eli itseyden keskeytymätön jatkuvuus (Ricoeur 1992: 115–118; Kaunismaa & Laitinen 1998: 170–171). Samana pysymisen ja muuttumisen välistä suhdetta jäsennetään erilaisten representaatioiden avulla, tyypillisesti tarinoiden ja juonellisten kuvausten kautta. Näin ollen ilmaistun identiteetin luonne on *narratiivinen* (Ricoeur 1992: 114, 162; ks. myös Ihanus 1999: 241; Hänninen 1999: 18–19; Heikkinen 2001: 13–19; Hirvonen 2003: 27, 135).

Eräs tapa ymmärtää ammatillisuutta on ottaa tarkastelun kohteeksi ammatillinen identiteetti ja sen rakentuminen. Musiikin alan ammatillisuus alkaa rakentua kuin huomaamatta jo lapsuudessa. Musiikkiharrastuksensa myötä lapsi tai nuori sosiaalistuu muiden harrastajien joukkoon ja omaksuu vaivihkaa kollektiivisia käyttäytymismalleja ja puhetapoja, jotka ovat tyypillisiä kyseisten soittimien soittajille. ”Itseä investoidaan” (Kuusinen 1996: 257) soittamiseen tai laulamiseen merkittävä aika elämästä. Vastaavasti muut elämisen alueet erilaisine mahdollisuuksineen rajautuvat pois – niille ei yksinkertaisesti riitä huomiota eikä aikaa. Toiminnan ja retoriikan myötä myös identiteetti alkaa rakentua oman soittimen ympärille: kehittyy eräänlainen sosiaalinen musiikki-identiteetti (Hirvonen 2003: 129). Tulevan ammatillisuuden kannalta on kiistatta positiiivista, että identiteetillä on pitkät juuret. Toiminta muusikkona edellyttää toisista erottautuvaa persoonallisuutta sekä vahvaa identiteettiä, tietoisuutta omasta itsestään ja osaamisestaan, mutta myös sosiaalisuutta, kuulumista muusikkojen ”heimoon” (ks. Ylijoki 1998: 135–138, 184, 217). Hirvosen (2003: 129, 134) mukaan alun perin eriytymätön, painotukseltaan sosiaalinen musiikki-identiteetti alkaa muotoutua koulutuksen myötä persoonalliseksi identiteetiksi, esimerkiksi solisti-, kamarimusikko- tai soitonopettaja-identiteetiksi.

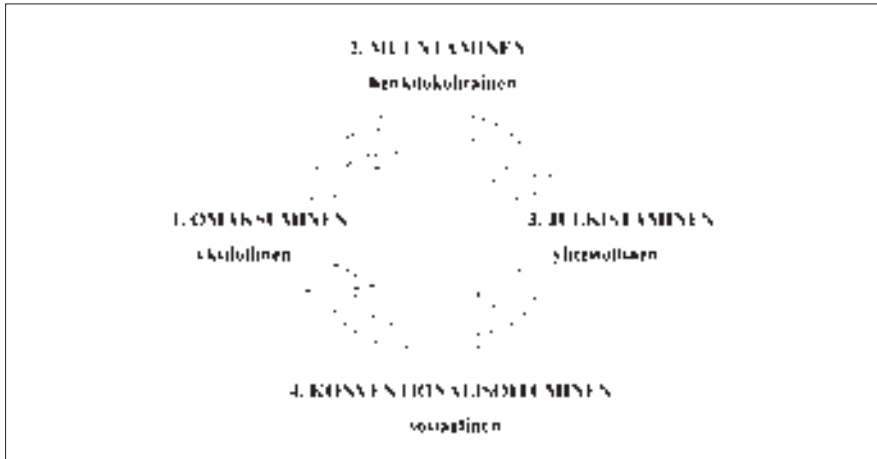
Muusikoiden ammatti-identiteetin rakentumista on tutkittu varsin niukalti. Hirvonen (2003) on kuvannut pikkupianistien matkaa ammattiopiskelijoiksi, Huhtanen (2004a) puolestaan on selvittänyt pianistinaisten kokemuksia soitonopettajaksi tulemisesta. Bennett & Stanberg (2008) kuvaavat rakentuvaa portfoliouraa (*portfolio career*), jossa musiikin alalla toimivan identiteetti vaihtelee uran edetessä painottuen milloin soittamiseen ja esittämiseen, milloin opettamiseen tai esimerkiksi ohjaamiseen.

Identiteetti sosiaalisen ja persoonallisen vuoropuheluna

Rom Harrén (1983) kuvaamassa identiteetin rakentumisprosessissa kietoutuvat yhteen niin yksilöllinen ja yhteisöllinen kuin henkilökohtainen ja sosiaalinen dimensio (KUVA 1). Harrén (1983: 257) mukaan henkilökohtainen olemisen tapa ja muoto on tulosta sosiaalisten resurssien omaksumisesta ja muuntamisesta, johon sisältyy myös paikallinen itseä koskeva teoria (*local theory of self*). Henkilökohtaisen ja sosiaalisen yhteen punoutuminen koulutuksen aikana tarjoaa kiinnostavan näkökulman musiikin alan ammattilaisen identiteetin rakentumiselle. Neljä toistaan seuraavaa vaihetta – yksilöllinen, henkilökohtainen, yhteis-

söllinen ja sosiaalinen – tulevat esiin siinä prosessissa, jossa yksilö sosiaalistuu omalle alalleen (ks. Huhtanen 2004a: 86–91) ja jossa hän käyttää persoonallisella tavalla aiempien toimijasukupolvien tuottamaa sosiaalista pääomaa (Caruthers 2008), samalla silti säilyttäen oman yksilöllisyytensä.

Seuraavassa tarkastellaan kutakin neljää vaihetta lähemmin.



Kuva 1. Identiteetin rakentuminen Harrén (1983) mukaan

1. Omaksuminen (*Adoption*)

Omaksuminen käynnistyy Harrén (1983) mukaan yksilön saapuessa johonkin yhteisöön, tarkoituksenaan asettua sinne. Voidakseen kokea kuuluvansa joukkoon toisten kanssa, on tulokkaan omaksuttava yhteisössä vallitsevat arvot, traditiot, uskomukset ja käyttäytymismallit – toisin sanoen yhteisön ”moraalijärjestys” (Ylijoki 1996: 132–138). Moraalijärjestyksessä ilmenee myös paikallinen ”jaettu ontologia” (Gergen & Gergen 1991: 88), jossa määritellään kulttuurin peruskäsitykset maailmasta ja elämäntavasta – toisin sanoen siitä, millainen todellisuus on luonteeltaan: mihin on syytä uskoa, mihin on hyvä sitoutua. Shotter (1994: 38) käyttää ilmaisua ”yhteisön taustaeetos”, johon sisältyy se, mitä pidetään normaalina ja tavallisena sekä vastaavasti mahdottomana ja mielikuvituksellisena. Lopulta siinä ilmenee myös se, mistä ei edes huomata, että sitä ei huomata – siis kaikki se, mikä on niin itsestään selvää, että se on näkymätöntä. Useissa yhteisöissä on olemassa omanlaisensa perustarina, ”saaga” (Clark 1986: 82–83), jossa tiivistyy yhteisön historia ja kehitys erilaisten vaiheiden kautta nykyhetkeen asti.

Musiikin alalla yksilöllinen omaksumisprosessi alkaa tyypillisesti silloin, kun uusi opiskelija pääsee oppilaitokseen aloittamaan opintojaan. Tavoitteena on saavuttaa musiikin ammattilaisista muodostuvan ”heimon jäsenyys” (Becher

1989) ja kiinnittyä yhteisöön. Tämä edellyttää vallitsevien normien, arvojen ja toimintakulttuurin sekä puhetyylin omaksumista ja osoittaa, että tulokas on vakavissaan ja haluaa olla ”yksi meistä” (Ylijoki 1998: 132–138). Oppilaitoskontekstissa sitoutuminen käsittää myös vallitsevan opetussuunnitelman omaksumisen ja opiskelun mukauttamisen standardoituun opintopolkuun aina valmistumiseen asti. Kaiken kaikkiaan omaksumisvaiheessa on kyse siitä, että yksilö asettautuu tietyn yhteisön kulttuurisen narratiiviin ja sen eri ilmentymiin (Harré 1983: 256).

2. Muuntaminen (*Adaptation*)

Omaksumisen jälkeen tehtävänä on muokata ja työstää vastaanotettua materiaalia henkilökohtaisesti. Tämä on hyvin merkittävä vaihe, jossa yksilön omalla historialla, aiemmilla elämäkokemuksilla ja tavalla merkityksellistä kokemusiaan on keskeinen rooli siinä, miten hän yhdistelee omaksumaansa materiaalia, luo siitä jotakin uutta ja persoonallista. ”Paikallinen teoria itsestä” (Harré 1983: 257) tarkoittaa sitä, että jokainen ympäristö tarjoaa tietynlaisen ymmärryksen itsen sisällöstä sekä rajoituksista. Tämän omakohtainen työstäminen tuottaa ”henkilökohtaisen teorian itsestä” (Kelly 1963), eräänlaisen yksilölle ominaisen ontologian. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että vaikka kulttuuri jättääkin sormenjälkensä jokaiseen yksilöön, se ei kuitenkaan kokonaan jäljenny häneen sellaisenaan.

Jokainen yksilö kantaa mukanaan omanlaistaan ainutkertaista elämänhistoriaa, joka mahdollistaa henkilökohtaisen tulkintahorisontin. Tämä antaa tuoreen ja erityisen näkökulman yhteisesti jaettuihin uskomuksiin ja valmiisiin kulttuuriin merkityksenantojärjestelmiin. Juuri tässä kohden tulokkaan on mahdollista muuntaa yhteisön tarjoilemaa traditiota ja muokata omaa identiteettiään siten, että se olisi – kopiointiyrityksen sijaan – jotakin aitoa, ainutkertaista ja henkilökohtaista. Tällä tavoin yksilö ilmentää omaa subjektiviteettiaan ja ottaa vastuun omasta kehittämisestään. (Harré 1983: 257.)

3. Julkistaminen (*Publication*)

Omaksutun materiaalin työstäminen ja omaan itseän integroiminen tapahtuu yksityisesti, omissa mielessä. Julkistaminen sitä vastoin tarkoittaa sananmukaisesti esiin tulemistä, oman muusikkona olemisensa ja toimimisensa näytteille asettamista muiden silmien (vaiko pikemminkin korvien?) edessä. Noviisi asetuu näin yhteisölliseen läpivalaisuun, mikä on erityinen haaste silloin, jos esiteltävä identiteetti, muusikkouden ilmenemistapa, poikkeaa merkittävällä tavalla totutusta, normista. Kuitenkaan jos mitään uutta, ainutlaatuista ja muista erottuvaa ei ole esiteltävänä, painuu noviisi pian unholaan ja pyyhkiytyy pois yhteisön

tietoisuudesta. Edellytyksenä on tuoda esiin riittävä määrä jotakin omintakeista, mikäli yksilö mielihii ottaa paikkansa musiikin ammattilaisten maailmassa.

Julkistamisen ajankohtana yksilö on erityisen riskialttiissa tilassa, koska hänen on neuvoteltava identiteettinsä suhteessa yhteisössä vallitsevaan muusikkouden ilmentämisen ihanteeseen (Huhtanen 2004a: 88). Taakse jää turvallinen, kollegojen muodostama lähipiiri – se vaihtuu nyt äkisti julkiseksi palautteen vastaanottamisen näyttämöksi, jolla kritiikkiin on totuttava. Musiikin, kuten myös muiden taidealojen ammattilaisten yhteisöissä, on yhtä lailla mahdollista tulla juhlituksi nerona kuin stigmatisoitua ja leimautua hulluksi.¹ (Harré 1983: 257).

4. Konventionalisoituminen (*Conventionalization*)

Jotkut piirteet julkistetusta muusikkoudesta saavat yhteisön hyväksynnän ja integroituvat kulttuuriseen perinteeseen, osaksi yhteisön sosiaalista pääomaa. Nämä puolestaan tarjoutuvat ”kiertoon”, uusien tulokkaiden omaksuttavaksi, muunnettavaksi, julkistettavaksi, ja niin edelleen. Samalla tavalla ovat saaneet alkunsa tieteelliset innovaatiot, paradigman muutokset, eri taidealojen uudet trendit. (Huhtanen 2004a: 89.)

Julkistamisprosessi on muuttunut radikaalisti sen myötä kun kulttuurimme on kauttaaltaan medioitunut. Esimerkiksi ammatissa menestyminen on alkanut edellyttää tietentyypistä julkisuutta: olemassaolo oikeastaan vaatii sitä. Kaikilla taidealoilla – kuten urheilussa – uran luomisen ehtona näyttääkin nyt olevan myös median haltuunotto ja hallinta (ks. esim. Saarilampi 2007). Näytön antaminen, säännöllisesti, on vaatimus – median muisti kun on varsin lyhyt.

Muusikon identiteetin rakentumisella on väistämättä narratiivinen ulottuvuus, koska jokainen instituutio – kouluttava tai muutoin ammattiin sosiaalistava – kantaa mukanaan omaa historiaansa, ”saagaansa”, joka käsittää merkittäviä kohokohtia, alkaen syntymästä, jatkuen kamppailuihin ja edelleen voittoihin. Musikoksi tuleminen on eräänlainen ajassa toteutuva matkakertomus, johon sisältyy taitojen oppimista ja ammattirooliin kasvua tietynlaisten testien (esim. kurssitutkinnot) ja riittien (ensikonsertti, koesoitto) kautta.

Musiikin alan mahdolliset minät

Musiikin ammattiopintoihin päätyminen herättää väistämättä kysymyksen omista taidoista ja musikaalisuudesta. Entä jos minulla ei ole tarpeeksi lahjoja ja kykyjä alalle? Miten muut näkevät minut, persoonani ja muusikkouteni? Olenko päässyt vain

¹ Riitta Nelimarkan (2001) väitöstyön saama runsas julkisuus sekä mielipiteiden ilmaisu osoittivat, miten kapea on nerouden ja hulluuden väliin jäävä tila.

harjoittelun kautta taidoissani tälle tasolle, vai merkitseekö itse musiikki minussa ja minun kauttani muutakin? (Tuija² 2009)

Varsin yleistä musiikin alalla on edetä ammattiopintoihin asti ilman tietoista ammatinvalintaa. Päätymisen ja ajautuminen ovat seurausta siitä, että tavoitteellinen musiikkioppilaitosjärjestelmä tarjoilee itsestään selvänä jatkumona ammatillisen koulutusvaihtoehdon hyvin opinnoissaan etenevälle oppilaalle (Lehtonen 2004; Laanti 2006). Sosiaalistuminen jo varhain musiikin alaan samoin kuin tottumus ovat rajanneet muut ammatilliset vaihtoehdot vakavan harkinnan ulkopuolelle. Tämä on varsin ymmärrettävää: kun kerran yksilö on järjestelmän puitteissa testattu ja tunnustettu lahjakkaaksi, on näitä ominaisuuksia syytä vahvistaa. Ympäristö tyypittää mielellään yksilön hänessä ilmenneiden piirteiden perusteella (ks. Lepistö 1990: 94–95). Tällöin ei tule edes mieleen käydä tutkailemaan muita vaihtoehtoja. Tästä johtuen monen musiikin ammattiopiskelijan kohdalla jää kuitenkin pohtimatta, mikä onkaan se *ammatti*, jota kohti ollaan hyvää vauhtia suuntaamassa.

Hazel Marcusin ja Paula Nuriuksen (1986) käsite ”mahdolliset minät” (*possible selves*) tarjoaa kiinnostavan näkökulman identiteetin rakentumiselle. ”Mahdolliset minät” kokoavat yhteen yksilön ajatukset siitä, miksi hän toivoo tulevaisuutta tai mitä hän nimenomaan haluaa välttää, toisin sanoen kyse on kognition ja motivaation yhteen kietoutumisesta. ”Mahdolliset minät” rohkaisevat kohti tulevaa toimintaa, kohti ideaalia. Toisaalta käsite tarjoaa peilin, jota vasten voidaan arvioida ja tulkita nykyistä identiteettiä. Yksilö voi siis pohtia omaa potentiaaliaan ja sen realisoitumista suhteessa tulevaisuuteen. ”Mahdolliset minät” ovat peräisin yksilön omasta historiasta, siellä jo realisoituneista itsen representaatioista. Menneisyyden lisäksi ne tarjoavat tulevaisuusaspektin, johon sisältyy mielenkiintoinen jännite: vaikka ”mahdolliset minät” ovat lähellä nykyistä itseä, ne kuitenkin erottuvat niistä. Samalla tapaa henkilökohtainen ja sosiaalinen ovat yhteydessä: vaikka mahdolliset minät ovat yksilöllisiä, on niiden alkuperä kiistattoman sosiaalinen (ks. Harré 1983). Teoriassa on mahdollista luoda mielensä mukaan mahdollisia minä-konstruktioita, mutta todellisuudessa niihin aina vaikuttaa merkittävästi yksilön sosiokulttuurinen ja historiallinen konteksti. Nämä asettavat rajat mielikuvitukselle: esimerkiksi Sibelius-kilpailun voittaja mahdollisena minä-konstruktiona ei ole relevantti kovinkaan monen kohdalla. Sen sijaan jonkin verran vaatimattomampi tavoite, esimerkiksi orkesterihuilistina leipänsä ansaitseminen, onkin jo useamman yksilön mahdollisuuksien rajoissa. Tänä aikana erityisesti media esittelee runsaasti uudentyyppisiä ammatillisia malleja ja näkymiä, jotka tarjoutuvat materiaaliksi mahdollisille minä-konstruktioille. (Marcus & Nurius 1986: 954–956.)

² ”Tuija” on erään Lahden ammattikorkeakoulun Musiikin alan pedagogiopiskelijan peitenimi. Kursivoidut tekstiosuudet ovat hänen Opettajaksi kasvun portfoliostaan, osiosta nimeltä ”Sanainventio”, jossa hän peilaa omaa soittajuuttaan ja opettajuuttaan toisiinsa.

Jostain syystä musiikin alan ammattilaisiksi hakeutuvien ”mahdolliset minät” eivät näytä sisältäneen opettajuutta haluttuna identiteettikonstruktiona (ks. esim. Bouij 2000; Hirvonen 2003; Huhtanen 2004a; Mark 1998). Useimmiten haluttu ja ensisijaisesti tavoiteltu identiteettikonstruktio on esiintyjän identiteetti, jonka juuret ulottuvat varhaisiin oman soittimen opintoihin. Ammattiopinnoissa perinteisesti korostuu muusikon valmiuksien saavuttaminen, mikä entisestään sosiaalista opiskelijan nimenomaan oman instrumentin soittajaksi. Tämänkaltainen identiteetti-rakenne osoittautuu ongelmalliseksi suurimmalle osalle muusikoita, jotka toimivat opettajina merkittävimmän osan työurastaan. Huhtasen (2004a) väitöstutkimus osoitti, että korkeimman solistisen koulutuksen Sibelius-Akatemiassa (diplomitutkinto) saaneiden opettajauralle asettuminen kangerteli. Opettajaksi tuleminen ei pidetty ensisijaisena ja tavoiteltavana ammatti-identiteettinä; kyse oli pikemminkin ajautumisesta, jopa ”tömähämisestä” näkymättömien pianonsoitonopettajien joukkoon (Huhtanen 2004a: 138), tai ”soitoissa epäonnistumisesta” ja itsensä ”luuseriksi” kokemisesta (emt. 109). Kun ura soittajana ei näyttänyt urkenevan, oli seuralaisena ”opetukseen putoamisen pelko” (emt. 245).

Näiden esiintymiseen painottuneen koulutuksen saaneiden opettajien olisi hyödyllistä työstää psyykkisesti omia nuoruudenaikaisia, solistin uraan kiinnittyneitä unelmiaan, ja antaa niiden mennä menojaan (ks. Huhtanen 2004b: 21–26). Tämä prosessi ei kuitenkaan toteudu aivan itsestään, vaan tarvitsisi tuekseen esimerkiksi työnohjausta, jossa identiteetin painopisteen siirtyminen – kaikkine tunteineen, luopumisineen ja surutöineen – käytäisiin läpi. Kuvatunlaiset kokemukset olisivat kuitenkin vältettävissä, jos koulutuksen aikana saataisiin tarkoituksenmukaisempia ja realistisempia eväitä identiteetin rakentamiseen. Haasteena on kuitenkin se, että muusikon identiteetti on saanut kehittyä vuosikausia ennen kuin opettaminen, koulutuksen pääsyn myötä, ikään kuin ”keksitään” ammattinimikkeeksi. Voisiko opiskelija ylipäätään kokea *voimaantuvansa* (ks. esim. Siitonen 1999) opettajuudessaan koulutuksensa aikana vai eikö opettaja-identiteetti pääse kuin korkeintaan idulle?

Identiteettityö osana musiikkipedagogikoulutusta

Onko soitonopettajan arkinen työ vain perusalkeiden opettamista, sormijärjestyksiä, soittoasentoja, nuotinluvun opettamista, oikeiden rytmien hahmottamista? Onko opettajalla pienten lasten parissa toimiessaan mahdollisuus päästä käsiksi itse musiikkiin? Miten ja miksi haluamme opettaa musiikkia ja soittamisen perusalkeita? Pedagogisten opintojen tulisi antaa meille lähtövalmiuksia opettamiseemme. Välillä tuntuu, että käteen ei ole jäänyt juuri mitään, vain tuskastuttavia kirjallisia raportteja ja analyyseja sekä muistutuksia opettajan työn vastuullisuudesta ja vaikeuksista. (Tuija 2009)

Luokanopettajankoulutuksessa on jo aikaa sitten ymmärretty, ettei yksinomaan pedagogisilla tiedoilla ja taidoilla selvitä opettajan työssä, vaan yhtä lailla tärkeää on yksilön persoonallisuus ja identiteetti. Ball & Goodsonin (1985: 18) mukaan opettajien toiminnan ja heidän työhönsä sitoutumisen ymmärtämisen edellytyksenä on selvittää, miten he ovat saavuttaneet identiteettinsä ja miten he sitä pitävät yllä. Tietoisien ja omakohtaisen opettaja-identiteetin omaksunut yksilö kokee mitä ilmeisimmin tyytyväisyyttä työssään. Opettajan identiteetin merkitys ilmenee myös opettamisen ja oppimisen prosesseissa, joissa vuorovaikutus oppijan kanssa on keskeistä. Mestari-kisälli -suhteelle perinteisesti perustuvassa soitonopetuksessa on soitonopettajan identiteetti erityisen merkittävässä roolissa. Opettaja henkilönä on viime kädessä varsinainen väline tai metodi, jonka kautta soittotaito ja musiikki välittyvät oppilaille. Lisäksi hän on myös opetussuhteen vastuullinen osapuoli, jonka on syytä tiedostaa, että hänen arvomaailmansa välittyy otolliseen maaperään, oppilaaseen, lähestulkoon ilman minkäänlaista suodatusta.

Ammattikorkeakoulujen musiikkipedagogikoulutukseen sisältyvät 60 opinnot laajuiset pedagogiset opinnot antavat yleisen pedagogisen opettajapätevyyden, ja niissä painottuvat didaktiset instrumentin opettamisen tiedot ja taidot sekä ohjattu opetusharjoittelu. Opinnot toteutetaan yhteistyössä jonkin ammatillisen opettajakorkeakoulun kanssa. Lahden ammattikorkeakoulussa on musiikkipedagogien koulutuksessa otettu oppia muun muassa Jyväskylän ja Oulun yliopistoissa toteutetusta opettajankoulutuksesta (ks. Heikkinen 2001: 42–45), jossa opettajuuden rakentuminen – tietoperustan hankkimisen merkitystä väheksymättä – ymmärretään eräänä koulutuksen keskeisenä haasteena.

Lahdessa musiikkipedagogien koulutukseen sisältyy opintokokonaisuus nimeltä Opettajaksi kasvun portfolio (Huhtanen 2006, 2008a, 2008b). Jakso kattaa opettajaksi opiskelevien opintoajan alusta aina valmistumiseen asti, ja se kokoaa yhteen koko pedagogisen ”paketin”. Työskentely käsittää kolme vaihetta – ”Minä”, ”Me” ja ”He” – ja se toteutetaan henkilökohtaisena reflektiona, parityöskentelynä sekä vuosikurssin kattavan ryhmän lukukausittain pidettävänä tapaamisina. Tuotoksista suurin osa on tekstimuodossa, mutta mukana on tyyppillisesti myös piirustuksia, valokuvia, askartelua, ”skrääppäämistä”. Valmiit portfoliot esitellään viimeisessä ryhmätapaamisessa.

Opettajaksi kasvun portfolion toteutus ja kokemukset

Ensimmäisessä vaiheessa keskiössä on opiskelijan henkilöhistorian vaiheet ennen korkea-asteen opintojen aloitusta. Taakse jääneen ajan osalta keskitytään pohtimaan aiempien opettajien antamia pedagogisia malleja, opettajamuistoja, mutta myös muita tärkeitä henkilöitä ja heidän vaikutustaan elämän eri käännekohtissa ja valintatilanteissa. Toisen vaiheen muodostaa varsinaisen opiskelun ja musiikinopiskelijoiden yhteisön kokemusten pohtiminen. Tällöin tarkastelussa on opetusharjoittelu ja siihen liittyvät kokemukset. Soittamisen suhde opetta-

miseen, jo ajankäytönkin suhteen, tulee tässä kohden mietittäväksi: mitä muusikko-minälle tapahtuukaan, kun opetettavan oppilasjoukon koko lähenee kahatakymmentä? Viimeinen vaihe johdattelee ulos opinahjosta: siinä hahmotellaan tulevaisuuden mahdollisia työtehtäviä, -yhteisöä sekä suhtautumista tuleviin oppilaisiin. Työskentelyn eri vaiheiden aikana opiskelijat kokoavat työportfoliota, joka sitten viime vaiheessa työstetään yhtenäiseksi näyteportfolioksi.

Tähänastiset kokemukset – aikavälinä 2005–2009 – ovat osoittaneet, että muusikkouden ja opettajuuden pohtiminen, omien kokemusten verbalisointi ja jakaminen sekä aiemman elämän pohdinta ovat tuottaneet opiskelijoille omakohtaisen ja yhtenäisen identiteettitarinan. Missä määrin tämä tarina, narratiivi, on faktisesti totta, on kokonaan toinen kysymys. Pikemminkin kyse on tulkinnasta, jossa on ilmaistu tähänastinen ymmärrys omasta musiikin värittämästä elämästä sekä siihen nivoutuneesta opettajuuden alkutaipaleesta. Oman opettajamatkan kuvaaminen varsin vapaassa formaatissa on tuottanut tähän mennessä varsin persoonallisia ilmauksia: lyhytfilmi, cd-ROM, valokuvakertomus, piirustus, öljyvärimaalaus, proosaruno, akvarelli, peli, ”sanainventio”, fiktiivinen pienoisoromaani, ”skräppäystekniikalla” koottu kansio – tavanomaisen tarinamuotoisen tekstin ohella. Portfolion ”väliasemilla” yhdessä toisten pedagogiopiskelijoiden kanssa toteutettu reflektio on toiminut peilinä ja antanut toisten välityksellä saatua tunnustusta rakentuvalla opettaja-identiteetille, (ks. Taylor 1989: 25, 29). Toimintatutkimuksen periaatteiden (ks. Carr & Kemmis 1986; Heikkinen, Huttunen & Moilanen 1999) mukaisesti työskentelyä on leimannut kehittäminen: tutkimusta on esitelty useissa konferensseissa ja seminaareissa³, ja siitä on kirjoitettu useissa artikkeleissa (mm. Huhtanen 2006, Huhtanen 2008a, 2008b). Konseptia on kehitetty saadun opiskelijapalautteen avulla, ja näin uusien portfolio-ryhmien aloitus on voitu tehdä aiempaa tarkoituksenmukaisemman ohjeistuksen kanssa. Esimerkiksi varhaisiän musiikkikasvatuksen opiskelijoita on pyritty ottamaan paremmin huomioon, koska heidän musiikin opetustyönsä tulee pääsääntöisesti toteutumaan ryhmäopetuksena. Tällöin mestari-kisällisuhteen pohtiminen ei ole heidän kannaltaan tarpeellista. Myös aikuisopiskelijoiden osalta on ollut syytä ottaa huomioon heidän, usein monivuotinen, opettajakokemuksensa ja muotoilla portfoliotyöskentelyn reflektiokysymykset sen mukaisesti. Uusimmat muutokset viime lukuvuodelta ovat olleet seuraavanlaisia: syksyllä 2008 ohjeistuksen yhteydessä opiskelijoita on tutustutettu mm. mahdollisten minä-konstruktoiden (Marcus & Nurius 1986) tietoperustaan, sekä keväällä 2009 on viimeisen portfolio-tapaamisen yhteydessä käyty läpi Harrèn (1983) sosiaalisen ja persoonallisen identiteetin rakentumisen teoriaa.

³ Jyväskylä (Kasvatustieteen päivät 2005), Lahti (Lahti Science Day 2005), Hanoi/Vietnam (ISME, CEPROM-komissio 2006), Hämeenlinna (Ammattikasvatuksen tutkijatapaaminen 2006), Helsinki (Ammattikorkeakoulutuksen ja ammatillisen koulutuksen tutkimuksen päivät 2007), Jyväskylä (EARLI SIG -konferenssi 2008).

Pohdinta

Oili-Helena Ylijoen (1998: 140) mukaan kuhunkin toimintaympäristöön sisältyvä moraalijärjestys tarjoaa peruskoordinaatit ja resurssit, joiden omaksuminen ja muunteleminen antaa yksilölle mahdollisuuden suunnistaa elämässään ja ohjata omaa toimintaansa. Toisin sanoen, jotta voisi tulla omanlaiseksi itsekseen ja luoda omaa toimintaansa ohjaavan arvoperustan, yksilön tulee kiinnittyä paikalliseen moraalijärjestykseen, sen uskomuksiin, periaatteisiin ja sitoumuksiin. Varsinkin yhteisyyden ja ”me-hengen” vaalimisessa keskeisiä ovat perustavanlaatuiset jaetut uskontunnustukset, joihin noviisit sitoutuvat lähes poikkeuksetta. Koulutusinstituutio onkin tyyppillisesti paikka, joka tarjoaa tarvittavia koordinaatteja esimerkiksi mahdollisten minä-konstruktioiden muodossa. Siltikin on syytä muistaa, että noviisit, tietyn alan opiskelijat, eivät ole vain sosiaalistettavia kohteita ja alaan liittyvän ”heimokulttuurin” jäljentäjiä. Pikemminkin he ovat subjekteja, jotka ympäröivän kulttuurin puitteissa muokkaavat omaa erityistä tarinaansa ja siihen kiinnittävää identiteettiään (Ylijoki 1998: 211).

Yksittäiselle alalle sosiaalistuminen tapahtuu pääsääntöisesti itsestään, toiminnan kautta ja ilman erityistä ohjausta. Kuitenkin sellaisella alalla, jolla omaa persoonaa käytetään monin eri tavoin ja johon on kasvettu jo kauan ennen ammatillista koulutusta, on syytä pohtia toimijan identiteetin menneitä vaiheita ja niiden mukanaan tuomia erilaisia kerrostumia. Toimintatutkimuksen muodossa toteutettu portfoliotyöskentely Lahden ammattikorkeakoulun Musiikin alalla tarjoaa askelmia musiikkipedagogina kasvamisen elinikäiselle matkalle. Harrén (1983) teoriaan sisältyvä vaihe *muuntaminen* (adaptation) on mitä ilmeisimmin se kohta, jolloin yksilö muutoinkin työstää omanlaistaan ammatillisuutta. Portfolion kokoaminen, kuvatuolaisen hyvin vapaan kirjoitus- ja toteutusformaatin kautta, tarjoaa tähän innovatiivisen ja toimivan työkalun. Omakohtainen reflektointi, aiempien kokemusten verbalisoiminen ja jakaminen opiskelutovereiden kanssa voivat myös auttaa tunnistamaan joitakin tabuja ja kyseenalaistamaan alaan liittyviä itsestään selvyiksiä. Myös koko musiikin ammattikoulutukseen liittyvän moraalijärjestyksen on muuttuvissa oloissa pystyttävä muuttumaan, jottei siitä tule ”sosiaalisesti rakennettu ja ylläpidetty illuusio” (Shotter 1994: 81-83).

Sanoiksi pukeminen, vaikka vain itselleen, saattaa auttaa pääsemään yli joistakin aiemmin nöyryyttäviltä tuntuneista kokemuksista. Erityisen merkittäväksi portfoliotyöskentelyssä on osoittautunut hetki, jolloin opiskelija oivaltaa oman musikkoutensa kahdet, toisiaan täydentävät kasvot: hänessä asustaa niin soittaja kuin opettaja. Parhaimmillaan omakohtaisesti ymmärretty ja työstetty musikkoidentiteetti voikin toimia eräänlaisena sateenvarjon kaltaisena yläkäsitteenä, jonka sisään sopivat niin taiteilija-esiintyjän kuin pedagogi-ohjaajan identiteetit. Näiden ei tarvitse olla toisilleen vastakkaisia, vaan ne voivat vuorotella ja jaksottua elämän eri vaiheiden ja toimintaympäristöjen mukaan. Oleellista on kuitenkin se, ettei niiden välillä ole arvojärjestyksiä. Tästä esimerkkinä on

Tuijan ”Sanainventio”, jossa soittajuus ja opettajuus risteilevät kaksiaanisesti ja kuljettavat muusikon elämän ”sävellystä” kokonaisuutena:

Tässä **sanainventiossa** näkyy kuinka soittajuus ja opettajuus kuuluvat erottamattomasti yhteen. Inventio ei toimisi ilman kummankin ”käden” osuutta. Samat teemat ja aiheet, sanat selityksineen ja niihin liittyvine pohdintoineen, esiintyvät vuorotellen kummallakin viivastolla, sekä soittajuudessa että opettajuudessa. Invention teemalause tulee esiin invention edetessä. Koska oma soittajuus on ollut jo ennen pedagogiksi kasvua, hallitsee se oikeaa kättä ja useimmiten teemasanat tuodaankin esiin juuri siellä. Invention sanat on valittu sattumanvaraisesti ajan patinoimasta Lepo Laurilan Musiikkisanasto-kirjasta. (Tuija, 2009)

Selvää on, ettei minkään opiskelun aikana saavuteta kypsää ammatti-identiteettiä, vaan se kypsyy vasta varsinaisessa työssä toimimisen myötä (Heikkinen 2001: 117). Matka niin musiikkouteen kuin opettajuuteen on elinikäinen. Kuten Sonninen (2005: 53) toteaa, tarkoittaa vankan ja kehittyvän ammatillisen identiteetin rakentaminen sitä, että yksilön on jatkuvasti käsitteellistettävä itsensä suhteessa omaan kyvykkyyteen ja vallitseviin roolivaatimuksiin. Koulutus voi parhaimmillaan kuitenkin tukea tämän toteutumista. Toimintatutkimus tutkimusotteena tarjoaa oivallisen koulutuksen kehittämisen välineen koska se ei varsinaisesti tule koskaan ”valmiiksi”: refleksiivisen tutkimusotteen valinnee ei tarvitse koskaan sanoa hyvästejä tutkimukselleen (Gergen & Gergen 1991: 93).

Lähteet

- Ball, Stephen & Goodson, Ivor 1985. *Understanding Teachers: Concepts and Contexts*. S. Ball & I. Goodson (toim.): *Teachers' lives and careers*. London, Philadelphia: Falmer Press, 1–26.
- Becher, Tony 1989. *Academic Tribes and Territories. Intellectual Enquiry and the Cultures of Disciplines*. Milton Keynes: The Society for Research into Higher Education & Open University Press.
- Bennett, Dawn & Stanberg, Andrea 2008. Musicians as teachers: Fostering a positive view. D. Bennett & M. Hannan (toim.): *Inside, outside, upside down: Conservatoire training and musicians' work*. Perth, W.A.: Black Swan Press, 11–22.
- Bouij, Christer 2000. The socialization of a music teacher. R.R. Rideout & S.J. Paul (toim.): *On the Sociology of Music Education II. Papers from The Music Education Symposium At The University of Oklahoma*. Amherst, MA: University of Massachusetts, 51–81.
- Carr, Wilfred & Kemmis, Steve 1986. *Becoming critical: Education, knowledge, and action research*. London: Falmer Press.
- Carruthers, Glen 2008. Human, social and creative/community capital in training of professional musicians. D. Bennett & M. Hannan (toim.): *Inside, outside, upside down: Conservatoire training and musicians' work*. Perth, W.A.: Black Swan Press, 37–47.
- Clark, Burton R. 1968. *The Higher Education System*. Berkeley: University of California Press.
- Erikson, Erik 1968. *Identity: Youth and Crisis*. New York: Norton.

- Gergen, Kenneth & Gergen, Mary 1991. *The saturated self, Dilemmas of identity in contemporary life*. New York: Basic Books.
- Giddens, Anthony 1991. *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age*. Padstow: Polity Press.
- Harré, Rom 1983. *Personal being. A theory for individual psychology*. Oxford: Basil Blackwell.
- Heikkinen, Hannu L. T. 2001. *Toimintatutkimus, tarinat ja opettajaksi tulemisen taito. Narratiivisen identiteettityön kehittäminen opettajankoulutuksessa toimintatutkimuksen avulla*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Heikkinen, Hannu L. T., Huttunen Rauno & Moilanen, Pekka 1999. *Siinä tutkija missä tekijä. Toimintatutkimuksen perusteita ja näköaloja*. Jyväskylä: Athena.
- Hirvonen, Airi 2003. *Pikkupianistista musiikin ammattilaiseksi. Solistisen koulutuksen musikinopiskelijat identiteettinsä rakentajina*. Oulu: Oulu University Press.
- Huhtanen, Kaija 2004a. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistämisenä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Huhtanen, Kaija 2004b. Once I had a promising future. *Music Forum* 10 (3), 21–26.
- Huhtanen, Kaija 2006. Kohti tietoista soitonopettajuutta. S. Soikkeli, M. Haapasilta & L. Siikaniemi (toim.): *Näkökulmia ammatilliseen kasvuun*. Lahden ammattikorkeakoulun julkaisusarja C 16. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 87–104.
- Huhtanen, Kaija 2008a. Constructing a conscious identity in instrumental teacher training. D. Bennett & M. Hannan (toim.): *Inside, outside, upside down: Conservatoire training and musicians' work*. Perth, W.A.: Black Swan Press, 1–10.
- Huhtanen, Kaija 2008b. Rakentamassa tietoista soitonopettajuutta. *Musiikkikasvatus*, 11 (1–2), 37–48.
- Hänninen, Vilma 1999. *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Acta Universitatis Tamperensis 696. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ihanus, Juhani 1999. Minäkertomukset. J. Ihanus (toim): *Kulttuuri ja psykologia*. Helsinki: Yliopistopaino, 241–259.
- Kaunismaa, Pekka & Laitinen, Arto 1998. Paul Ricoeur ja narratiivinen identiteetti. P. Kuhmonen & S. Sillman (toim.): *Jaettu jana, ääretön raja. Pellervo Oksalan juhla-kirja*. Jyväskylä: Yliopistopaino, 168–195.
- Kelly, George A. 1963. *A Theory of Personality: The psychology of personal constructs*. New York: Norton.
- Kuusinen, Kirsti-Liisa 1995. J. Kuusinen (toim.): *Kasvatuspsykologia*. Porvoo: WSOY, 191–224.
- Laanti, Helmi 2006. *Minustako muusikko? – Fagotistin ajatuksia alanvalinnasta*. Opin- näytetyö. Lahden ammattikorkeakoulu, Musiikin koulutusohjelma.
- Lehtonen, Kimmo 2004. *Maan korvessa kulkevi... Johdatus postmoderniin musiikkipe- dagogiikkaan*. Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan julkaisuja B: 73. Turku: Turun yliopiston kasvatustieteiden laitos.
- Lepistö, Vappu 1990. *Kuvataiteilija taidemaailmassa: tapaustutkimus kuvataiteellisen toi- minnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Tutkijaliiton julkaisusarja n:o 70. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Marcia, James E. 1966. Development and validation of ego identity status. *Journal of Personality and Social Psychology* 3, 551–558.
- Marcus, Hazel & Nurius, Paula 1986. Possible selves. *American Psychologist*, 41 (9), 954–969.
- Mark, Desmond 1998. The Music Teacher's Dilemma – Musician or Teacher? *International Journal of Music Education*, 32, 3–22.
- Nelimarkka, Riitta 2000. *Self portrait. Elisen väitöskirja: variaation variaatio*. Helsinki: Seneca.
- Opettajanelämää 2007. <http://www.oulu.fi/ktk/life/>, luettu 27.4.2009.
- Ricoeur, Paul 1992. *Oneself as another*. Chicago: University of Chicago Press.

- Taylor, Charles 1989. *Sources of the Self: The making of the Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saarilampi, Marja-Liisa 2007. *Meediotaiteilijasta mediataitajaksi: taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Shotter, John 1993. Becoming someone. Identity and Belonging. N. Coupland & J. Nussbaum (toim.): *Discourse and Lifespan Identity. Language and Language Behaviors*, 4. Newbury Park: Sage, 25–40.
- Shotter, John 1994. *Conversational realities. Constructing life through language*. London: Sage.
- Siitonen, Juha 1999. *Voimaantumisteorian perusteiden hahmottelua*. Acta Universitatis Ouluensis, sarja E, 37. Oulu: Oulun yliopisto.
- Sonninen, Jorma 2005. Uudistuvaa opettajuutta mahdollistava johtaminen AMK:ssa. *Ammattikasvatuksen aikakauskirja* 7 (2), 46–56.
- Ylijoki, Oili-Helena 1998. *Akateemiset heimokulttuurit ja noviisien sosialisatio*. Tampere: Vastapaino.

Identity work supporting the construction of music pedagogue identity

This article discusses the process of becoming a professional in the field of music, focusing especially on the construction of identity during education. Huhtanen (2004a) pointed out that the education of performing musicians leaves but little space for the process of gaining the identity of a teacher. Still, the majority of jobs which are available to music professionals are in the area of teaching. The theory of social and personal identity project by Harré (1983) as well as the concept of *possible selves* (Marcus & Nurius 1987) provided a starting point for an action research project that has been going on in Lahti University of Applied Sciences, Faculty of Music, since 2005. Also the idea of identity work in teacher training (Heikkinen 2001) gave a model to be adapted for the music pedagogue education.

The identity work in a portfolio format was included in the pedagogical education (60 ECTS) produced by the vocational teacher training college. Portfolio is composed during the whole education and it summarizes the elements of music pedagogue education as a whole. The methods used in the portfolio work consist of personal reflection as well as creative elements like prose poetry, drawing, “scrapping”, game, short film, painting, etc. The purpose of the identity portfolio is to construct a conscious identity where playing (or singing) and teaching represent different elements of being a musician.

MuT, dipl. pianisti Kaija Huhtanen (kaija.huhtanen@lamk.fi) toimii yliopettajana Lahden ammattikorkeakoulussa Musiikin alalla.

Soitonopetustilanne narratiivisena kokonaisuutena¹

Eeva-Kaisa Hyry

Tutkimuskohteenani on soitonopetus. Menkäämme siis hetkeksi pianotunnille saatuumme siihen luvat opettajalta ja opiskelijalta.

Pianotuntina on yhden pianotunnin alkua videolta väitössalin seinälle heijastettuna ja kaiuttimista kuultuna. Esitys kestää noin kolme minuuttia. Sen alussa oppilas soittaa Hatsaturjanin Toccatasta viimeiset kymmenen tahtia. Soiton jälkeen opettaja Raekallio puhuu:

Oikein hyvä. Musta sä oot paljon edistynyt. Son ihan oikein kivan kuulosta, siis se on semmonen kappale, joka ei välttämättä toimi ittestään, siin täytyy niinku tehdä kaikenlaisia asioita. Ja musta teet oikein hyviä juttuja, oikein hyviä juttuja siis. Se on semmonen tota toccataa huomion ottaen moniakkin asioita, siis son meinannu historia saatossa erilaisia asioita ja tota niin, nimenomaan tällä vuosisadalla sehän on tyyppillisempi Toccata kuin mitä tämmönen, niin on semmonen Prokofjevin toccatan tapainen, tiedätsä, jossa on siis hirveen niinku samanlainen rytmi koko ajan. Se on vähän niinku Schumanin toccatan jälkeläinen siin mielessä; tommosen modernin toccatan [RS] tommonen niin kuin kaksoisetydi, son tosiaan hyvin samanlainen. Prokofjevin toccata taas on [RS] vielä pelkistetympi tosiaan niin kuin tommonen yhen äänen se alku. Mutta sitte tota se varhaisempi versio tuosta toccatasta on siis taas ilmaus, jossa on erilaisia eps niinku Bachilla, Bachin toccatat ja näin. Mutta tää on vähän niinku sekotus niistä kahdesta. Sillain että täss on niinku kontrastoivia asioita, vapaita jaksoja, improvisoituja jaksoja suorastaan ja sitte on toisaalta tämmösiä niinku tää alku hirveen marcato. Musta tota sä teet hyvin luontevasti just näit improvisaatioasioita ja tempon vaihdokset on hyviä ja matkalla kadenssii kivasti ja kaikkee tollasta. Mä tykkään tost kaikesta. Musta sä voisit tota alkuu pikkasen niinku vielä jämäköittää, sois hirveen selvä kontrasti, sois aivan rautanen rytmi tuossa. Sulla nimittäin pikkusen muuttuu tempo tän eka sivun aikana. Että tuota sois hirveen hyvä jos sois niinku kiveen hakattu sillain elikkä mä ottasin alun pikkusen hitaammin, että sä voisit sen soittaa tänne ta-ka-ta-ka ta-ka-ta-ka ta-ka-ta-ka ti-ka-ta-ka tää on hyvä tempo mikä sulla täss soi, mutta ett sois vaan sitte sama tempo ihan koko ajan. Meinaan sitä, että se ois aika hidas toi [RS] ta-ka-ta-ka tu-ka-ta-ka tsinga tsanga, ihan täysin rytmisissä. Koita miltä se tuntuis. [OS] Hienoa. Se paranee, on parempi nyt jo. Se himpun verran vielä pyrkii vaihteleen. Ett siis tohon suuntaan ilman muuta mä kehittäsin sitä elikkä tää on musta hyvä tota alottaa, hyvä niinku valita se tempo on tää paikka [RS]

[RS: Raekallio soittaa; OS: oppilas soittaa]

¹ Lectio praecursoria. KT Eeva-Kaisa Hyryn musiikkikasvatuksen alaan kuuluva väitöskirja *Matti Raekallio soitonopetuksensa kertojana ja tulkitsijana* tarkastettiin 29.11.2007 Oulun yliopistossa. Vastaväittäjänä toimi Dos. Jukka Husu ja tilaisuuden kustoksena professori Leena Hyvönen. Väitöskirja on luettavissa sähköisenä osoitteessa <http://herkules oulu.fi/isbn9789514286353/>

Esitys päättyy ja väittelijä jatkaa puhettaan.

Äskeisellä pianotunnilla soitettiin venäläisen säveltäjän Hatsaturjanin *Toccatan*-nimistä pianokappaletta vuodelta 1932. Tunnin alussa oppilas soitti koko *Toccatan*. Tämä katkelma alkoi kappaleen lopputahdeista, ja kuulimme vielä opettajan ensimmäiset kommentit ja palautteen oppilaan soiton jälkeen. Opettajana oli tunnettu suomalainen pianotaiteilija ja -pedagogi Matti Raekallio. Oppilaana oli noin 15-vuotias koululainen, musiikkiopistolainen, joka osallistui videoinnin ajankohtana Matti Raekallion yhden päivän pianonsoiton mestarikurssille. Mestarikurssit ovat soitonopetukseen liittyvää oleellista toimintaa. Ne ovat intensiivikursseja, jotka kestävät yleensä useampia päiviä ja niitä järjestetään etenkin kesällä eri musiikkileireillä. Yleensä oppilas on ennen kursseille tuloa valmistanut kurssilla soitettavaa ohjelmistoa oman, vakituisen opettajansa kanssa. Kappale saattaa olla jo niin pitkälle harjoiteltu ja työstetty, että seuraava vaihe on sen esittäminen julkisesti, niin kuin tälläkin soittajalla. Pianonsoitto oli hänelle jo tuolloin vakava harrastus, ja myöhemmin hän on jatkanut alan ammattiopintoihin. Olen myös itse opiskellut pianonsoittoa ammattimaisesti ja osallistunut myös Raekallion mestarikurssille. Soitin hänen ohjauksessaan muun muassa Haydnin *Es-duuri pianosonaattia* ja Debussyn *Suite Bergamasque*-sarjaa. Noilta tunneilta jäivät mukavat muistot. Tunsin oppivani ja sain hyviä neuvoja kappaleiden harjoittelemiseksi. Tunneilla oli läsnä myös musiikin tekemisen ilo ja meininki.

Soitonopettajana toimiessani aloin pohtia, millaista on hyvä soitonopetus. Kokeneemmilta kollegoilta kuulin, että opettamaan oppii opettamalla ja toisaalta, opettajat opettavat niin kuin heitä on itse opetettu. Siis jos olet hyvällä opettajalla, sinusta voi tulla itsestäkin hyvä opettaja. Tämä ei minulle riittänyt, vaan halusin selvittää, olisiko ilmiöstä muutakin kerrottavaa.

Aloin perehtyä alan kirjallisuuteen ja huomasin, että soitonopetusta koskevaa tutkimuskirjallisuutta on vähän. Työni teoreettisena haasteena onkin ollut, miten löydän sopivat käsitteet kuvaamaan ilmiötä, josta on vähän aikaisempaa tutkimusta. Vai poikkeako soitonopetus oleellisesti muusta opetuksesta niin paljon, että sen tutkimiseksi tarvitaan omat työkalut, omat käsitteet? Tutkimukseni lähtöajatuksena on nimittäin ollut, että opettajuudessa, opettajan olemisessa on jotain yhteistä riippumatta esimerkiksi opetettavasta aineesta. Opetukseen kuuluu oleellisena osana vuorovaikutus opettajan ja oppilaan välillä, opetus on suhteissa olemista. Opetukseen kuuluu myös jokin sisältö, jota opetetaan ja joku, jollekulle sitä opetetaan. Tarvitaan siis opettaja, oppilas ja opetettava aine, ja tästä muodostuu opetusta kuvaava peruskäsite didaktinen kolmio. Näistä lähtökohdista lähdin tutkimaan soitonopetusta liittäen tutkimukseni yleiseen opettajatutkimukseen.

Opetuksen kaikkia tekijöitä on mahdoton tutkia kaikenkattavasti yhdessä tutkimuksessa. Omaan tutkimukseeni valitsin opettajan näkökulman ja Matti Raekallion väitöstutkimukseni päähenkilöksi. – Olihan minulla hyviä omakohtaisia kokemuksia hänen opetuksestaan pianonsoiton mestarikursseilta. Tutkimukseni voidaan määritellä laadulliseksi tapaustutkimukseksi, jossa yhden tapauksen eli Matti Raekallion soitonopetuksen kautta pyrin ymmärtämään tut-

kimuskohdettani soitonopetusta yleisemmin. Tutkimuksen alusta lähtien liitin tutkimukseni opettajan ajattelun tutkimukseen, jossa ollaan kiinnostuneita siitä, miksi opettaja toimii niin kuin hän toimii, miksi opettaminen on sitä, mitä se on. Tässä tutkimuksessa olen esittänyt miksi-kysymyksen sijaan miten-kysymyksen: miten soitonopettajan käytänteet muodostuvat. Opettajan ajattelun tutkimuksesta otin käyttöön myös tarvittavat käsitteelliset työkalut opettajan praktisen tiedon ja praktisen teorian käsitteet. Opettajan praktisella tiedolla ymmärrän käytännön toimijan tietoa, joka oppitunneilla näkyy etenkin opetuksen vuorovaikutustilanteissa. Suuri osa tästä tiedosta on opettajan kokemuksellista, niin sanottua hiljaista tietoa tai näkymätöntä tietoa, jota opettajien itsensä on vaikea artikuloida, sillä he tietävät enemmän kuin osaavat sanoa. Opettajan praktinen teoria on hänen käytännön työtään ohjaava teoria, jossa näkyvät hänen ihmiskäsityksensä sekä hänen suhteensa oppilaaseen ja opetettavaan aineeseen. Sen taustalla ovat opettajan arvot hänen valintojaan ohjaavina. Opettajan praktinen tieto ikään kuin manifestoituu hänen praktisessa teoriassaan.

Ajattelua on vaikea tutkia, toisen pään sisään on mahdoton mennä. Siis parasta kysyä opettajalta, pyytää häntä kertomaan hänen työstään ja elämästään, niin kuin tässä tutkimuksessa tein. Kuuntelemalla Raekallion kertomuksia hänen opetuksestaan ja elämästään liitin tutkimukseni narratiiviseen opettajatutkimukseen, jossa kertomusten kuunteleminen nähdään mahdollisuutena selvittää opettajien työtä motivoivia arvoja, uskomuksia ja käsityksiä (Elbaz-Luwisch 2005, xi). Kertomusten vahvuutena voidaan pitää sitä, että niillä voidaan tavoittaa opettajan kokemuksia omasta työstään ja opettajat pääsevät kuvaamaan työtänsä ja opettajana olemistaan omalla kielellään. Tutkimukseni kuluessa haastattelin Raekalliota kolme kertaa. Tutkimukseni alusta alkaen halusin päästä mukaan soittotunnin tapahtumiin ja siksi keräsin tutkimusaineistoksi videoita tai kasettinauhalle tallennettuja Raekallion pitämiä soittotunteja. Seurasin hänen opetustaan kolmella pianonsoiton mestarikurssilla ja myös hänen työpaikallaan Sibelius-Akatemiassa, jossa hän toimii pianonsoiton professorina. Opettaja-oppilas-suhteiden ymmärtämiseksi tarvitsin myös oppilaan näkökulmaa, ja tätä varten haastattelin Raekallion kolmea vakituista oppilasta pyytäen heitä kertomaan suhteestaan Raekallioon sekä kokemuksistaan musiikista ja soitonopiskelusta. Aineistoa analysoin sekä niin sanottua sisällönanalyysia että narratiivisen tutkimuksen analyysimenetelmiä käyttäen.

Mitä siis soitonopetus sitten on? Yleinen käsitys on, että soiton oppiminen perustuu mallioppimiseen, jossa oppilas (noviisi) imitoi mahdollisimman paljon opettajansa soittoa. Äskeinen esimerkkikin voidaan nähdä Malcom Taitin (1992: 532) kuvaamana konservatorion mestariopettajan mallina, jossa mestari, opettaja Matti Raekallio päämääränään musiikillinen esitys, analysoi suoritusta tai esitystä, toteaa rytmiset ongelmat ja ehdottaa tarkempaa rytmiä ja antaa opiskelijalle vielä soivan malliesimerkin. Mallioppimiseen liitetään usein ajatus mestariopettajasta autenttisen tiedon välittäjänä pitkässä opettaja–oppilas-ketjussa; mestari tietää, miten jotakin musiikkia on soitettava. Alan mestareita arvostetaan, ja tunnettujen taiteilija-pedagogien mestarikursseille hakeudutaan etäisyyksienkin päästä. Mestariopetusta on myös mystifioitu ja soitonopetus-

ta on kuvattu salaisena puutarhana, mestarin ja noviisin välisenä tilana, jonne muilla ei ole pääsyä (Young, Burwell & Pickup 2003: 144).

Millaista on soitonopettajan ajattelu ja tieto tämän tutkimuksen perusteella? Mikä ohjaa Raekallion opetusta? Mitä soitonopetuksen salaisessa puutarhassa tapahtuu? Lukemalla soitotuntien litterointeja eli niiden auki kirjoitettua puhetta ja tarkkailemalla videotallenteita aloin hahmottaa Raekallion opetusmetodeja tai -menetelmiä, jotka tässä tutkimuksessa olen nimennyt opetusstrategioiksi. Raekallio käytti opetuksessaan monipuolisia sekä nonverbaalisia että verbaalisia opetusstrategioita. Hän käytti mallintamista näyttääkseen oppilaalle soivan musiikillisen esimerkin. Usein opettajan mallisoittoon liittyi myös suorituksen sanallistaminen mallisoiton aikana tai sen jälkeen. Tällainen mahdollistaa sen, että oppilas voi seurata opettajan ongelmanratkaisua ja taidon kehittelyä ja omaksua niitä omaan soittoonsa ja soitonopiskeluunsa. Musiikillisesti tarkoilla ja monipuolisilla kuvauksilla Raekallio sanallisti musiikkia ja loi eläviä mielikuvia soiton illuusoiden toteuttamiseksi. Kuten äskeisessä esimerkissä kuulumme, rytmiä tarkennettiin lyhyen jakson aikana rautaiseksi, armottoman ankaraksi ja graniittiseksi ja käsien taputukset ja sanalliset vahvennukset loivat oppilaalle mielikuvaa kappaleesta: "Sois hirveen hyvä jos sois niinku kiveen hakattu – – ta-ka-ta-ka tu-ka-ta-ka tsinga tsanga – –". Tässä esimerkissä näkyi myös Raekallion opetukseen kuuluva monipuolisten harjoitustapojen etsiminen ja kokeileminen tunnin aikana. Samalla se on harjoitteluun ohjaamista myös kotona kappaleiden työstämiseksi eteenpäin. Raekallion käyttämät metodit olivat yhteydessä opetuksen sisältöön, voisin sanoa, että opetus oli oppiaineensa näköistä

Monella meistä on mielessään opettaja, joka on jäänyt mieleen persoonallisesta tyylistään, käyttäytymisestään. Myös Raekallion opetusta kuvasivat hänelle ominaiset piirteet, kuten puhetavat. Hänen puheestaan analysoin kolmenlaista puhetta. Raekallio antoi opiskelijoille paljon positiivista palautetta nimeämäni "fakta-puheen" muodossa perustellen, miksi opiskelijan soitto on hyvää. Esimerkiksi Toccatan tunnin alkurepliikissä hän toteaa: "Oikein hyvä. Musta sä saat paljon irti tästä. Son ihan oikein kivan kuulosta, siis se on semmonen kappale, joka ei välttämättä toimi ittestään, siin täytyy niinku tehdä kaikenlaisia asioita. Ja musta teet oikein hyviä juttuja – –". "Ehdotus-puhetta" käyttäen hän esitti uusia ideoita ja parannusehdotuksia 1. persoonan konditionaalimuodossa tyyliin "tekisin itse näin". "Kannatus-puhe" viittasi ilmauksiin "on viisasta tai hyödyllistä tehdä näin". Esimerkiksi Beethovenin sonaattia soitettaessa hän kommentoi yhden oppilaan tunnilla: "Ett vaikk tää on piano se on niinku erikoisen intensiivinen tietenkin – – ett se kannattaa ottaa musta mielestä hirveen tosissaan ei Schenkerin sanat vaan ton paikan karaktääri." [Opettaja oli juuri kertonut, mitä musiikkianalytikko Schenker on kirjoittanut tästä erityisestä kohdasta Beethovenin sonaatissa.] Raekallion tyyliin näkyi myös hänen tapansa antaa palautetta oppilaalle. Hän kuunteli opiskelijan soittoa tarkkaan ja antoi kuulemansa perusteella soitosta palautetta ja rohkaisi opiskelijoita myös esittämään omia näkemyksiä. Tulinkin siihen päätelmään, että opetustyylin tutkiminen näyttäisi olevan hedelmällinen lähtökohta myös soitonopettajan työn moraalisen ulottuvuuden tutkimiseksi.

Opettajan haasteena on, kuinka opettaa niin, että oppilas ymmärtää. Soitonopettajallekaan ei riitä, että hän on alansa taiteilija, joka tietää musiikista ja osaa soittaa, vaan hänen on myös pystyttävä pedagogisoimaan sitä, tekemään se ymmärrettäväksi oppilailleen. Tällaisesta opettajan tiedosta käytän työssäni käsitettä opettajan pedagoginen sisältötieto. Usein opettajat käyttävät opetuksessaan hyväkseen kerrontaa ja opettajista puhutaan hyvinä kertojina. Myös Raekallion opetuksesta analysoin kertomuksia, jotka nimesin niin sanotuiksi opetustarinoiniksi. Ensinnäkin soittotunnin aikana kappale ikään kuin kerrottiin uudelleen ja niistä saattoi erottaa pääteeman ja sivuteemoja. Esimerkiksi äskeinen tunnin kertomisen voisi nimetä pääteemansa mukaan rytmikertomukseksi. Kertomuksiin tulivat mukaan myös muut musiikintekijät ja myös kuuntelijat ja tällaiset kertomukset nimesin muusikko-, säveltäjä- ja kuulijatarinoiksi. Opettaja selvensi kappaleiden teknisiä tai tulkinnallisia asioita viittaamalla muihin muusikkoihin ja heidän tapaansa soittaa ja työskennellä. Hyvänä esimerkkinä säveltäjätarinasta on juuri kuulemamme soittotunnin alku. Ensimmäisen palautteen annettuaan opettaja alkaa kertoa toccatan taustasta ja historiasta ja eri toccatatyyppejä esitellessään kertoo opetukseensa Prokofjevin, Schumanin ja Bachin. Ja vähän myöhemmin hän kertoo kuulijatarinan. Toisessa repliikissä mukaan vedetään kuuliija, joka voi ymmärtää Toccatan alun graniittisuuden tapahtumien edetessä, niin kuin Raekallio sanoo: ”Nyt se oli muuten hyvin tempossa. Silloin se on musta vaikuttava tuo alku, ett se on tosiaan niinku hirveen graniittinen, ettei mitään tapahdu minnekään. Ja sitte se ikään kuin selittyy kuulijalle, ett sitte kun se tulee eteenpäin, että mitä muuta sielä sitte on loppujen lopuksi.” Opetustarinat avasivat opetuksen sosiaalistavaa merkitystä, sillä niiden kautta tulevat pianistit ja soitonopettajat kerrotaan kulttuuriseen yhteisöön. Opetustarinoissa korostuvat pyrkimys hyvään soittoon, kappaleiden saattaminen esityskuntoon ja arkinen aherrus tavoitteiden saavuttamiseksi.

Opettajan ja oppilaiden työskentelyä siivitti oppitunneilla yhteinen innostus musiikkiin. Opettaja- ja opiskelijahaastatteluaineistosta analysoimissani musiikillisissa elämäntarinoissa tuli esille, kuinka musiikki koettiin yhtenä elämän tärkeimmistä asioista, elämän merkityksellistäjänä. Näissä elämäntarinoissa näkyi myös opettajan merkitys soittajataipaleen eri vaiheissa jopa koko elämänuraa luotaavana ja erityisesti ammattivaiheen opinnoissa johdattamassa alan kulttuuriin ja käytänteisiin ja. Tutkimus siis vahvistaa käsityksiämme opettajan merkityksestä soitonopetuksessa.

Opetustarinoiden sekä opettajan ja opiskelijoiden musiikillisten elämäntarinoiden kautta aloin tutkimukseni loppuvaiheessa nähdä soitonopetusta monitasoisena tulkintana. Se on kappaleiden, musiikillisten artefaktien, tulkintaa, joka tapahtuu soittotunneilla opettajan ja oppilaan välisessä vuorovaikutuksessa. Pedagogisena toimintana soitonopetus on pedagogista tulkintaa, jossa opettaja tulkitsee opetuksen sisältöä sovittaen sitä opiskelijoiden taustatietoon. Soitonopetuksen niin kuin muunkin opetuksen sisältö voidaan ymmärtää alan filosofin termin myös maailman kuvaamisen tapana (esim. Toiskallio 1993: 3) ja soitonopettajan praktisen tiedon olevan yhteydessä hänen tapaansa ymmärtää maailmaa (Johnson 1989: 361). Soitonopetus on siis yksi tulkinta maailmasta.

Tämä tutkimus on puolestaan yksi tulkinta soitonopetuksesta. Jos haluamme kuitenkin jollakin tapaa yleistää soitonopetukseen liittyvää opetustilanneajattelua, tarvitaan lisää kuvauksia erilaisista arkipäivän opetustapahtumista ja esimerkiksi eri-ikäisten opettamisesta. Tässäkin salissa on varmasti monia, jotka olette olleet soittotunnilla. Onhan Suomessa korkeatasoinen musiikinopetusjärjestelmä, joka valtion tukemana taiteen perusopetuksen piirissä mahdollistaa musiikkioppilaitoksissa tapahtuvan soitonopiskelun kymmenille tuhansille lapsille ja nuorille. Ehkä joku teistä on opiskellut myös alan ammattiin konservatoriossa, ammattikorkeakoulussa tai maamme ainoassa musiikkiyliopistossa Sibelius-Akatemiassa. Ja ainakin täällä on tämän talon musiikkikasvatuksen opiskelijoita tai luokanopettajaopiskelijoita, joiden opintoihin kuuluu myös pianonsoitto ja ehkä viikottain käyntejä pianotunneilla. Kertomani perusteella voitte tehdä päätelmiä, miten tämä tulkintani soitonopetuksesta sopii teidän tulkintaanne siitä.

Lähteet

- Elbaz-Luwisch, F 2005. *Teachers' Voices: Storytelling and Possibility*. Greenwich, Conn.: Information Age.
- Johnson, M 1989. Personal practical knowledge series. Embodied knowledge. *Curriculum Inquiry* 19 (4), 361–377.
- Tait, M. J. 1992. Teaching strategies and styles. R. Colwell (Ed.), *Handbook of research music teaching and learning: A Project of the Music Educators National Conference*. New York: Schirmer Books, 525–534.
- Toiskallio, J. 1993. *Tieto, sivistys ja käytännöllinen viisaus*. Turun yliopiston julkaisusarja C 99. Turku: Turun yliopisto.
- Young, V., Burwell, K., & Pickup, D. 2003. Areas of study and teaching strategies in instrumental teaching: a case study research project. *Music Education Research* 5 (2), 139–155.

KT Eeva Kaisa Hyry (eeva.hyry@oulu.fi) toimii Suomen Akatemian tutkijatohtorina Oulun yliopiston Kasvatustieteiden ja opettajankoulutuksen yksikössä.

Moniääninen musiikinhistoria¹

Leena Unkari-Virtanen

Kun taannoin esittelin väitöskirjaani Englannissa, Exeterissä kansainvälisessä musiikkikasvatuksen tutkimuksen konferenssissa, samassa istunnossa oli toisena puhujana tutkija Bai Sheng Dai Macaosta, Kiinasta. Hän vertasi kiinalaista klassista musiikkitraditiota länsimaalaiseen klassiseen traditioon, ja totesi länsimaisten ihmisten vertaavan musiikkiaan arkkitehtuuriin, kun kiinalaiset puolestaan ajattelevat omaa musiikkiaan pikemminkin soivana kalligrafiana.

Tutkija Bai Sheng Dain esitelmä oli muistutus siitä, että maailmassa on monia klassisia musiikkitraditioita, joilla jokaisella on oma historiansa ja asemansa nykyelämässä. Traditioiden kytkökset nykyisyyteen voivat olla monenlaisia. Traditio voi olla fantasian ja kasvun lähde tai torjuttava ja kiellettävä painolasti. Traditioiden kytkökset nykyaikaan voivat olla rikkaita tai ne voivat olla taka-alalla, jopa kuihtua olemattomiin.

Minkälaisina nuo tradition ja nykyajan kytkökset näyttäytyvät länsimaisen musiikkikulttuurimme historian opiskelussa ja opetuksessa? Tutkimukseni käsittelee musiikinhistoriaa oppiaineena. Tutkimuksen kohteena oli klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden musiikinhistorian kurssi Helsingin ammattikorkeakoulu Stadiassa, nykyisessä Metropolia Ammattikorkeakoulussa, lukuvuonna 2003–2004.

Tutkimukseni alaotsikko on heuristinen tutkimus. Heuristinen tutkimus pyrkii tavoittamaan ja tuomaan lukijalle tunnistettavaksi tutkittavan asian herättämän, siihen liittyvän tai jopa itse asian muodostavan kokemuksen. Jäljitin kokemuksia musiikinhistorian opiskelusta opiskelijoiden kirjoittamista selonteosta ja keskusteluista heidän kanssaan. Keräsin musiikinopiskelijoilta kuvauksia heidän kokemuksistaan vuoden mittaiselta, pakolliselta musiikinhistorian kurssilta, jota itse myös opetin.

Opettajana liityn pitkään musiikinhistorian opettamisen traditioon. Länsimaisen musiikin historia on koko 1900-luvun ajan ollut Suomessa musiikkikoulutuksen osa, aina Martin Wegeliuksen perustaman Helsingin Musiikkiopiston alkuvuosista lähtien. Musiikinhistoria on edelleenkin osa musiikkialan koulutusta: sitä opetetaan Sibelius-Akatemiassa ja muissa yliopistoissa, ammattikorkeakouluissa, musiikkioppilaitoksissa, lukioissa ja työväenopistoissa.

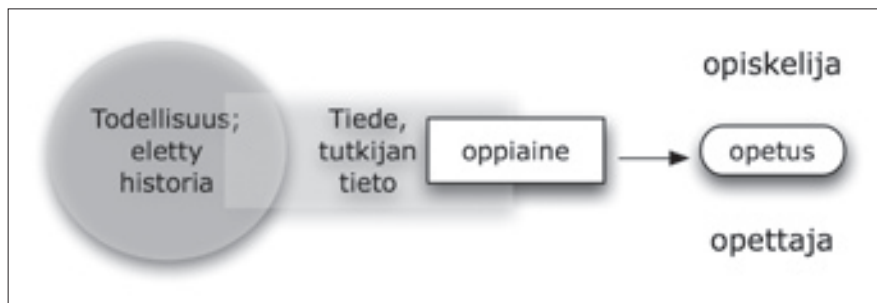
Musiikkia ja musiikinhistoriaa on tutkittu paljon 1700-luvulta lähtien niin sanotun modernin historiankirjoituksen synnyttyä. Länsimaisen taidemusiikin historiasta on kirjoitettu yli kahden vuosisadan aikana lukuisia tutkimuksia ja

¹ Lectio praecursoria. MuM Leena Unkari-Virtasen musiikkikasvatukseen alaan kuuluva väitöskirja *Moniääninen musiikinhistoria. Heuristinen tutkimus musiikinhistorian opiskelusta ja opettamisesta* tarkastettiin 11.6.2009 Sibelius-Akatemiassa. Vastaväittäjänä toimi MuT, dos. Leena Hyvönen ja tilaisuuden valvojana professori Heidi Westerlund.

yleisesityksiä. Musiikinhistoriaa on tarkasteltu historian-, musiikin- ja kulttuurintutkimuksen osa-alueena. Voisi olettaa, että myös musiikinhistoria oppiaineena olisi ollut vilkkaan tutkimus- ja kehittämistyön kohde. Näin ei kuitenkaan ole, vaan musiikinhistoriaa oppiaineena sivutaan tutkimuksissa ja kirjallisuudessa vain ohimennen. Musiikinhistorian opettajaksi ei voi opiskella, sillä mitään oppia sisältötiedon lisäksi ei ole.

Tutkimukseni on syntynyt tarpeesta tarkastella musiikinhistoriaa oppiaineena, pedagogiselta kannalta. Tutkimukseni lähtökohtana oli ajatus, että opetuksen sisältö ja menetelmät, pedagogiikka, liittyvät tiiviisti toisiinsa tai ovat suorastaan saman asian eri puolia. Ei ole olemassa opetusta ilman tapaa kertoa, opettaa, välittää tietoa.

Nyky näkemyksen mukaan opettaja mielletään sisältötiedon osalta muualla tuotetun tiedon jakajaksi tai taidon valmentajaksi, ja pedagogiset tai didaktiset opinnot antavat opettajalle käyttöön sisällön kannalta, ehkä hieman liioitellen ilmaistuna, ulkokohtaisen temppukokoelman. Opetuksen sisältö – joka opettajan luonnollisesti tulee hallita – on vain eräänlainen konteksti, jossa menetelmätaitoja sovelletaan. Opetussuunnitelmat rakentuvat tämän näkemyksen mukaan tieteen tai taiteen, musiikinhistorian kohdalla tutkijoiden tai muusikoiden tuottaman tiedon varaan. Vaikka opettaja tai opiskelija olisivat itsekin muusikoita tai musiikinhistorian tutkijoita, he ovat oppiaineen kannalta, opetustapahtumassa, irrallaan tiedontuottamisprosessista, kuten Jarmo Toiskallion (1993: 13) kuva havainnollistaa.



Kuva 1. Opettaja ja opiskelija irrallaan tiedontuottamisprosessista.

Se, että opettaja ja opiskelija voivat olla vain muualla tuotetun tiedon toistajia asettaa heidät, tai meidät, passiiviseen suhteeseen opiskeltavaan asiaan. Tällaisesta passiivisesta opiskelusta meillä monilla lienee kokemuksia ja muistoja – en toki väitä että juuri musiikinhistorian kohdalla. Koulussa opettelimme ulkoa oppikirjojen vuosilukuja, ruotsinkielen taivutuksia tai fysiikan kaavoja. Tällaistaikin opiskelua varmasti tarvitaan. Mutta musiikinhistorian kohdalla passiivinen suhde sisältötietoon ei avaa traditiota rikkaana fantasian ja identiteetin lähteenä, vaan pikemminkin haurastaa tradition siteet nykyaikaan.

Historia, menneisyys, punoutuu elämäämme niin yksityishenkilöinä kuin esimerkiksi muusikon ammattikunnan edustajina rikkaammin kuin vain ulkoa

opeteltuina vuosilukuina. Menneisyys, historia ja traditio jatkuvat nykyhetken kautta tulevaisuuteen. Menneisyydellä on keskeinen asema esimerkiksi psykoanalyttisesti orientoituneissa, henkilökohtaista elämismaailmaa purkavissa tarkasteluissa. Sosiaaliset ja sosiologiset tarkastelut puolestaan suuntautuvat menneisyyden yhteisölliseen rakentumiseen. Liitymme niin yksityishenkilöinä kuin ammattimme edustajina menneisyydestä alkavaan ketjuun. Emmanuel Levinas on yksi 1900-luvun filosofi, joka on pohtinut menneisyyden asemaa elämässämme. Levinas kirjoittaa, että kohdatessamme toisen ihmisen kohtaamme aina myös hänen ainutkertaisen menneisyytensä. Olemme aina auttamattomasti myöhässä, sillä kaikki menneisyyden asiat ovat ehtineet hänelle jo tapahtua.

Olemme aina Levinasin kuvaamalla tavalla myöhässä myös musiikinhistorian tapahtumien kohdalla. Sävellyksiä, säveltäjiä, soittajia, esityksiä, konsertteja ja tapahtumia on ollut vuosisatojen aikana lukemattomia. Eikö useimmilla meistä olekin hiukan huono omatunto, tai ainakin aavistus oman tietämisen suppeudesta, historian tuntemuksen kohdalla? Aina voisi muistaa enemmän syntymävuosia, tuntea enemmän musiikkia, teoksia, säveltäjiä – mitä kaikkea musiikinhistoriaan sisällytetäänkään.

En kuitenkaan hahmota tutkimuksessani tai opetuksessani musiikinhistoriaa tällaisena huonoa omaatuntoa aiheuttavana, ulkoa muistettavana, keräiltävänä ja hallittavana faktojen, tapahtumien, teosten tai säveltäjien luettelona, vaan osana historiakulttuuriamme.



Kuva 2. Musiikin historian opettaminen historiakulttuurin osana.

Historiakulttuuri tarkoittaa Pekka Hentilän (2001: 32) mukaan mahdollisia tapoja ja areenoita, joilla ”tuotetaan, välitetään, esitetään, koetaan ja käytetään” menneisyyttä koskevia käsityksiä ja tietoa. Historiakulttuurin piiriin kuuluvat akateemisen tutkimuksen, opetuksen, historiankirjoittelun, äänite- ja viihdeteollisuuden tai tiedotusvälineiden tuottamat käsitykset, mutta myös ihmisten arkiset käsitykset menneestä. Eli historia on meissä kaikissa koko ajan, historia on meille läsnä joka päivä. Menneitä tapahtumia muistellaan niin arkielämässä kuin juhlapuheissa, ja menneisyyden tulkintoja tehdään sekä tutkijoiden toimesta että jokapäiväisessä elämässä.

Historiakulttuuri tuottaa historiakäsityksiä ja historiatietoisuutta. Musiikin historian opetuksen sisältönä on perinteisesti ollut musiikin historian ja musiikin tutkimuksen tuottama, yleisesitysten ja oppikirjojen välittämä tieto. Tutkimuksen tuottama, historiaa koskeva tieto ei kuitenkaan ole säilynyt vuosisatoja samansisältöisenä, vaan mielenkiinto on modernin historiankirjoituksen yli kahden vuosisadan aikana kohdistunut hyvinkin erilaisiin asioihin. Tutkimuksessani hahmottelin, miten musiikin historian kerrostumat näyttäytyvät nykyisissä oppimateriaaleissa ja miten ne heijastuvat opiskelijoiden käsityksiin musiikin historian tiedosta.

Musiikin historian tutkimus	Kerronnan kerrostuminen	Oppiaine ja oppimateriaalit
1700-luku ensyklopediat kronologiat	sanastot aikajanana	tietosanakirjat Wikipedia, Muhi -sivusto (haku)
1800-luku suurmiehet historismi	elämäkerrat juhluvuodet	keskittyminen säveltäjiin (ei soittajiin, kuulijoihin ym.)
1900-luvun alku historiallinen musiikki- tiede	tyylihistoria, keskittyminen musiikkiin, ei kontekstiin	tyylin tuntemus osaami- sen kriteerinä (opetus- suunnitelmat)
1900-l. jälkipuoli rakennehistoria	”suuri kertomus” vs. ta- pahtumien kerroksisuus	historiallinen ja esteet- tinen tarkastelu; eri taiteenalojen integrointi
2000-l. alku uudet historiat	Mikrohistoria, moni- perspektiivisyys afroamerikkalaisen ym. musiikkien historiat	eri musiikkien historiat irrallaan toisistaan

Taulukko 1. Esimerkkejä musiikin historian tutkimuksen ja oppiaineen yhteyksistä.

Ensyklopedistit, esimerkiksi Jean-Jacques Rousseau, laativat 1700-luvulla määritelmiä ja esseitä musiikin eri aihealueista. Ajatus historiasta aikajanana muotoutui sekin 1700-luvun lopulla. Tänä päivänä Wikipedia-tyyppiset verk-

kosivustot kuten Sibelius-Akatemian Muhi-sivuston hakutoiminto, osoittavat ensyklopedistien aiheenmukaisen ja aakkosellisen järjestyksen olevan edelleen elinvoimainen ja tarpeellinen. 1800-luvulla nähtiin taiteen ja taiteilijoiden ominaislaaduksi porvarillisen arjen ja kuolevaisuuden yläpuolelle kohoaminen. Originaalinerot nousivat historiasta kiinnostuksen kohteiksi, ja esimerkiksi nuori Robert Schumann ihaili Johann Sebastian Bachia ja kirjoitti tämän elämäkertaa.

1900-luvun taitteessa Guido Adler halusi vastareaktionä henkilöhistorialle kohdistaa huomion musiikkiin. Hän jakoi musiikkitieteen systemaattiseen ja historialliseen osaan. Tyylihistoria muodostui musiikinhistorian ydinsisällöksi, ja tyylien tunnistaminen on tästä lähtien ollut eräs keskeinen opetussuunnitelmissa mainittu tavoite. Musiikinhistoria -oppiaineen sisällön kerrostuminen ei kuitenkaan pääty aivan tähän. Myöhemmin 1900-luvun musiikinhistorian kirjoitukseen keskeisesti vaikuttanut Carl Dahlhaus kritisoi musiikin historiallisen ja esteettisen olemistavan erottamista toisistaan ja korosti musiikinhistorian kerronnallista, eri näkökulmia yhdistelevää olemusta.

Musiikinhistoria-oppiaineessa esimerkiksi nämä mainitsemani, eri aikoina muotoutuneet kerronnan ja näkökulmien sisällöt ovat edelleen läsnä – ne kumuloituvat. Oikeastaan ainoa kerrostuma, joka oli tutkimukseni mukaan heikosti esillä musiikinhistorian oppimateriaaleissa, opetussuunnitelmissa ja opiskelijoiden käsityksissä, oli 2000-luvun uudet suuntaukset. Toki uusimmissa musiikinhistorian oppimateriaaleissa on esillä uusia musiikintutkimuksen näkökulmia, mutta silti nykysuuntaukset, kuten ns. uudet tarinat tai mikrohistoria, etsivät paikkaansa opiskelijoiden mielikuvissa musiikinhistorian oppisisällöstä.

Tutkimuksessani selvitin, onko musiikinhistoria-oppiaineen kerronta opiskelijoiden käsityksissä kenties pysähtynyt toistamaan tutkimuksen kannalta sata vuotta vanhoja aiheita, kuten mainitsemani tyylihistoriaa. Totesin musiikinhistorian opetuksessa olevan kolme mahdollista kerronnan tapaa. Ensinnäkin kerronta voi perustua uutta luovaan ja innovatiiviseen akateemiseen tutkimustyöhön. Toiseksi musiikinhistorian kerronta voi perustua esimerkiksi musiikin harjoittamisen ja kuuntelemisen seurauksena karttuneeseen hiljaiseen tietoon. Hiljaisella tiedolla tarkoitetaan sellaista tietämistä, joka ei koskaan täysin pukeudu sanoiksi, mutta jonka varassa esimerkiksi tunnistamme jonkin sävellyksen Beethovenin säveltämäksi. Kolmanneksi musiikinhistorian kerronta voi perustua stereotyyppiseksi muodostuneille tarinoille, joita toistetaan vuodesta toiseen kyseenalaistamattomana opetuspuheena, suorastaan historiallisena hokemana. Historialliset hokemat voivat osoittautua täysin paikkansapitämättömiksi. Kaikki tunnemme esimerkiksi Napoleon-kompleksin. Napoleon ei kuitenkaan historian tutkimuksen valossa ollut aikalaisiinsa ranskalaismiehiin verrattuna mitenkään lyhyt, pikemminkin hän oli hieman keskimittaa pitempi. Väärä käsitys on syntynyt englantilaisten ja ranskalaisten mittayksikköjen erosta, ja on arveltu, että englantilaiset halusivat vähätellä vihollismaan sotapäällikön ulkomuotoa.

Ehdotan tutkimuksessani ratkaisuksi musiikinhistorian kerronnan kangistumisen ongelmiin näkökulman laajentamista itselle tärkeän tiedon paikantamiseen, sekä sen pohdiskelun, mistä syntyy kokemus tiedon merkityksestä. Menneisyydestä kertova tieto ja kulttuurin välittämät muistot, muistin paikat kuten

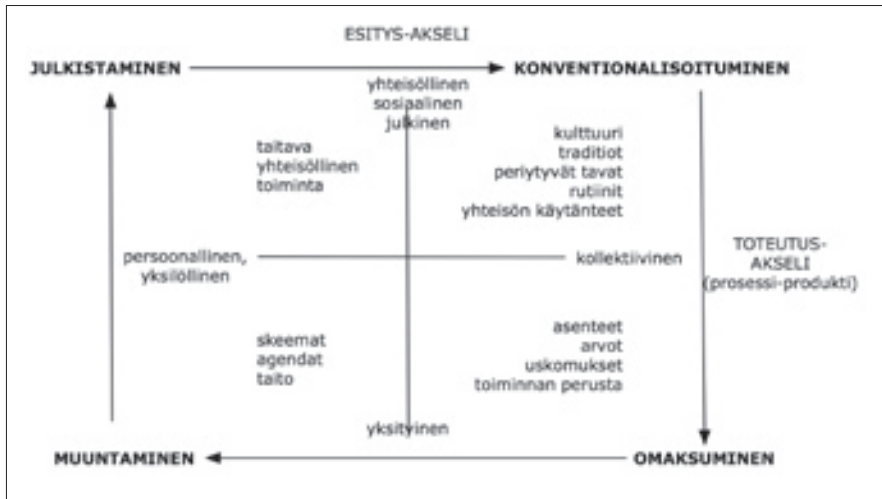
esimerkiksi teokset, voivat olla arvokkaita ymmärryksen herättäjiä. Vaikka musiikin historian tiedossa tutkimuksella on arvokas ja korvaamaton paikkansa, musiikin historian tieto ei kuitenkaan ole pelkästään tutkijoiden hallussa. Musiikin harjoittelun, esittämisen ja kuuntelemisen myötä kertyy kokemuksellista, hiljaista tietoa musiikista. Opiskelun, tiedotusvälineiden ja muiden väylien kautta rakentuu tietoa, ja myös käsitys soveliaista tavoista puhua, olla puhumatta tai muuten käyttää tuota kokemuksellista tietoa.

Tutkimuksessani selvitin (1) minkälaisia tapahtumia klassisen musiikin ammattiopiskelijat nostivat esiin musiikin historian opiskelustaan selonteissa ja keskusteluissa, ja (2) miten sisältötieto, hiljainen tieto ja muusikon ammatillinen identiteetti jäsenyivät musiikin historian opintojen osaksi opiskelijoiden kuvauksissa opiskelukokemuksistaan. Edelleen tutkimuksen tehtävänä oli edellisten kysymysten kautta tarkastella, (3) mitä musiikin historian pedagogiikan kehittäminen voisi tarkoittaa opiskelukokemusten ja musiikin historian opetuksen tradition valossa.

Aineistosta löytämäni vastaus ensimmäiseen kysymykseen, opiskelijoiden esiin nostamiin asioihin, hämmensi aluksi minua. Opiskelijat nostivat selonteissaan ja keskusteluissa esiin hyvin käytännöllisiä ja konkreettisia, suorastaan arkisia asioita, kun minä opettajana olin valmistautunut kriittisen pedagogiikan innostamana vastaanottamaan kritiikkiä joka kohdistuisi esimerkiksi historiakäsityksiin, taidemusiikin hegemonia-asemaan tai opetuksen sisällön ontologiaan. Opiskelijoita kiinnosti kuitenkin esimerkiksi se, saavatko he kuunneltavat kappaleet valmiina CD:llä vai pitääkö heidän itse etsiä kuunneltava musiikki kirjastoista. Samoin heitä kiinnosti se, onko tietokonealuokassa hälinää ja olisiko harjoituskoppia odottaessa kuitenkin mieluisampaa lukea historian kirjaa kuin etsiä vapaa ja toimiva tietokone joskus iltamyöhällä. Kaikki opiskelijat kirjoittivat esseitä ja kuvailivat antamiensa ohjeiden mukaan kuuntelemaansa musiikkia, mutta juuri kukaan ei puhunut kirjoittamisesta, tarinoista, musiikin historiasta kertomisena. Kuuntelemista he sen sijaan pohtivat, monet opiskelijat olisivat esimerkiksi halunneet uppoutua yhteen teokseen sen sijaan että tutustuivat pinnallisemmin moniin. Opiskelijat pyrkivät osoittamaan ansaitsevansa arvostuksen ja kunnioituksen osoittamalla hallitsevansa sen, mitä he pitivät musiikin historia-oppiaineen sisältönä: tosiasioihin ja varmaan tietoon perustuvan niin sanotun yhden kertomuksen historian.

Vastatakseni toiseen tutkimuskysymykseen – miten musiikin historian tieto ja hiljainen tieto punoutuu osaksi muusikon ammatti-identiteettiä? – lainasin tutkimukseni teoreettiseksi pohjaksi sosiaalipsykologiasta juontuvan nelikentän. Sosiaalipsykologi Rom Harré (1983) yhdisti identiteetti-prosessin mallissaan sosiaalisen ja yksilöllisen puolen. Olen yhdistänyt nelikentälle myös esimerkkejä siitä, minkälaisen hiljaista tietämistä ilmentävän puheen (ks. Toom 2008) perusteella opettaja tai tutkija voi tunnistaa opiskelijan kiinnittymisen kuhunkin nelikentän osaan.

Harrén mukaan identiteetti-prosessi alkaa kosketuksesta traditioon ja tradition omaksumisesta. Traditio on Harrén nelikentällä yhteisöllistä, julkista ja kollektiivista aluetta. Traditio, kulttuuri ja periytyvät tavat ja käytänteet ovat



Kuva 3. Identiteettiprosessin siirtymät ja hiljainen tieto.

nelikentällä yhteisöllinen tuote, toteutus. Yksilön kasvaminen omaksi persoonalliseksi itsekseen alkaa aina kosketuksesta traditioon. Näin on myös musiikin historian opiskelussa: opiskelijat eivät voi itse keksiä Beethovenin syntymäpäivää, vaan opetuksen tehtävä on saattaa heidät kosketuksiin erilaisten tietojen, tulkintojen ja näkemysten kanssa, ja opettaa heidät paikantamaan itselleen merkityksestä tietoa kulttuuriperinnöstämme.

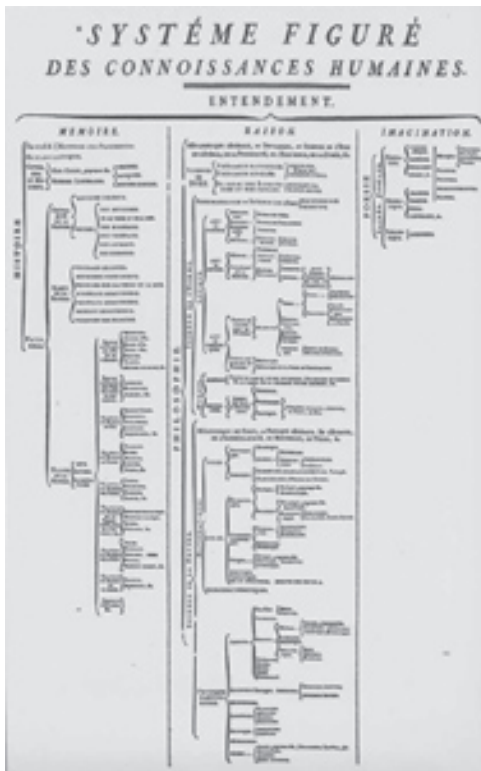
Harén nelikentällä keskeinen huomio on siirtymissä: tradition omaksuminen on siirtymä kollektiivis-yksityiselle, henkilökohtaiselle alueelle. Tradition yksilöllinen omaksuminen ilmenee asenteina, arvoina ja uskomuksien perustana. Omaksuminen on passiivista toimintaa: opiskelussa tieto ei vielä muunnu omaksi, vaan oppimista mitataan esimerkiksi tentein.

Tradition muuntaminen ja haltuun ottaminen omaksi, persoonalliseksi tiedoksi ja taidoksi on toinen identiteettiprosessin siirtymä. Musiikin historian opiskelussa tämä siirtymä on haastava. Tutkimuksessani sovellan ajatusta toiminnan fokaalisuudesta (ks. Kupiainen 2004, 2005), joka ilmentää muuntamisen vaatimaa keskittymistä, läsnäoloa ja jakamatonta huomiota, jota opiskelijat kaipaavat esimerkiksi musiikin historian kuuntelutehtäviinsä. Tradition muuntamiseen ja hiljaiseen tietoon liittyvät esimerkiksi skeemat, mielikuvamallit ja toimintatavat, jotka henkilökohtaisten ilmentymien ohella näkyvät yhteisöissä taitavana, yhteisöllisenä toimintana.

Kolmas siirtymä, julkistaminen, palauttaa takaisin yhteisöisyyteen: esimerkiksi ammattimuusikko siirtyy harjoitusluokasta ja kurssitutkintokonserteista soittamaan julkisesti, tanssija tanssii yleisölle, ei pelkästään harjoitussalissa peilin edessä. Julkistetut, henkilökohtaiset tradition muunnokset palaavat osaksi traditiota, joka samalla muuntuu ja elää. Vastaus viimeiseen tutkimustehtävään, musiikin historian pedagogiikan kehittäminen, perustuu opettamisen ymmärtämiseen tällaisena omaksutun ja omaksi muunnetun, haltuun otetun, perinteen jatkamisena.

Musiikin historian opettaminen on tradition jatkamista, kulttuuriperinnön säilyttämistä, vaalimista, mutta myös sen uusintamista. Omaksutut ja muunnetut tradition tulkinnat muuttuvat julkistamisen kautta yhteisön uudeksi varannoksi, eli ne konventionalisoituvat. Tutkimukseni myötä olen vakuuttunut siitä, että musiikin historialla voi olla rikkaita kytköksiä nykyaikaan. Musiikin historia, kulttuuriperintö, voi olla tärkeä identiteetin rakentaja ja ymmärryksen lisääjä. Historia ei kuitenkaan ole yksinäistä, vaan koostuu monista erilaisista toimijoiden äänistä.

Lectioni päätteeksi haluan esitellä äänen menneisyydestä: 1700-luvun ensyklopedistien hahmotelman siitä, miten ihmiskunnan kaikki tietämys voidaan jaotella.



Kuva 4. 1700-luvun ensyklopedistien jaottelu ihmiskunnan tietämyksestä.

Tietäminen voi heidän mukaansa liittyä muistamiseen eli historiaan, järkeen tai mielikuvitukseen, poesiaan. Tutkimukseni jatkoksi minua houkuttelee tarttua tähän jaotteluun ja kysyä, elämmekö me yhä vielä maailmassa, jossa inhimillinen tietäminen rakentuu näin yksinkertaisille asioille? Mieleni tekisi ajatella, että ainakin jollakin tavoin yhä elämme.

Lähteet

- Harré, Rom 1983. *Personal Being. A Theory for Individual Psychology*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hentilä, Seppo 2001. Historiapoliitiikka – Holocaust ja historian julkinen käyttö. Teoksessa Kalela, Jorma & Lindroos, Ilmari (toim.) *Jokapäiväinen historia*. Tietolipas 177. Helsinki: SKS, 26–49.
- Kupiainen, Reijo 2004. Taiteen ei-teknologinen maailmasuhde. *Synnyt* 1, 1–19.
- Kupiainen, Reijo 2005. *Mediakasvatuksen eetos. Fenomenologinen tutkielma mediakasvatuksen etiikasta*. Acta Universitatis Lapponiensis 86. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Levinas, Emmanuel 1978. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris: Livre de poche.
- Levinas, Emmanuel 1979. *Le temps et l'autre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Toiskallio, Jarmo 1993. *Opettajan sisältötiedosta keskusteleminen postmodernissa yhteiskunnassa*. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C99. Turku: Turun yliopisto.
- Toom, Auli 2008. Hiljaista tietoa vai tietämistä? Näkökulmia hiljaisen tiedon käsitteen tarkasteluun. Teoksessa Toom, Auli & Onnismaa, Jussi & Kajanto, Anneli (toim.). *Hiljainen tieto – tietämistä, toimimista taitavuutta*. Aikuiskasvatuksen 47. vuosikirja. Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura. Helsinki: Gummerus, Kansanvalistusseura ja Aikuiskasvatuksen Tutkimusseura, 33–58.

MuT Leena Unkari-Virtanen (leena.unkari-virtanen@metropolia.fi) toimii musiikin historian tuntiopettajana Metropolia-ammattikorkeakoulussa.

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 alkukielenä tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi).

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä 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 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. 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.

Pääkirjoitus

Markus Mantere: Musiikintutkimus Uudessa Yliopistossa	3
---	---

Artikkelit

Johannes Brusila: Musik som ting. Musikens materiella manifestationer i belysning av historiska instrument, fonogram och minnesböcker..	6
Jani A. Suominen: Muutamia huomioita Jean Sibeliuksen orkesterimusiikin levytysten historiasta	51

Lektiot, arvostelut, puheenvuorot

Juha Ojala: Tila musiikin semioosissa	74
Jukka Sihvonen: Siten sota soi. (<i>Susanna Välimäki, Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki</i>)	80
Tomi Mäkelä: Kenellä on – vai onko kenelläkään – oikeus tutkia musiikkia? Kolme pohdintaa	85

*Kannen kuva: Arwitt Rönnegrenin rakentaman gamban tappikotelo ja leijonan-
pään muotoinen kierukka (Sibelius-museon soitinkokoelma 1014). Valokuva:
Robert Seger.*

Musiikki-lehden ilmoitushinnat; **Etusäkansi** 200 euroa; Muut sivut **1/1 s.** 180 euroa; **1/2 s.** 100 euroa; **1/4 s.** 60 euroa; **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat mustavalkoisia. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.fi

MUSICOLOGY IN THE 3RD MILLENNIUM

An interdisciplinary and international symposium organized by Sibelius Academy, Department of Folk Music, The Doctoral Program of Music, Theatre and Dance, University Consortium of Seinäjoki in collaboration with The Finnish Musicological Society and The Finnish Society for Ethnomusicology.

**17–19 March 2010, in Sokos Hotel Lakeus,
Seinäjoki, Finland.**

The main themes addressed in the symposium are:

Technical mediation of music (internet, portable media)
Mediation of musical meanings (critics, education)
Playlists (in radio, media players, Spotify)
Legal issues involved in the electronic mediation of music
Highbrow/Lowbrow in music today

The deadline for submissions is December 22, 2009.

Contact:

3rd Millennium Symposium
Sibelius Academy, Vaasantie 11, 60100 Seinäjoki, Finland
3rdmillennium2010@siba.fi

Additional information:

www.siba.fi/3rdmillennium2010/symposium



SIBELIUS-AKATEMIA
SIBELIUS-AKADEMIN
SIBELIUS ACADEMY

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, 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 musiikkiteollisen 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), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Musiikintutkimus Uudessa Yliopistossa

Kovin kauan ei kenenkään tarvinnut odotella uusia tuulia uuden yliopistolain hyväksymisen jälkeen – vaikka todeta täytyykin, että taiteen tutkimus ei rahassa ole kylpenyt ennen sitäkään. Nyt kuitenkin on kollegoiden piiristä eri yliopistoista kuulunut huolestuttavia uutisia: monissa yliopistoissa on luvassa uudet toiminnan linjaukset ja arvioinnin perusteet eikä kaikkien taiteen tutkimuksen laitostenkaan ylöspito aivan lähitulevaisuudessakaan ole mikään itsestään selvyyttä. Laitoksia ja oppiaineita yhdistellään isommiksi tulosityksiköiksi, ja muiden humanististen tieteiden tapaan myös musiikintutkimus joutuu perustelemaan tarpeellisuutensa rahoituksesta päättävälle hallintoelimelle. Näinhän on toki ollut ennenkin, mutta nyt kun yliopistojen rahoitus pohja muuttuu eikä tulevaisuudesta tunnu kenelläkään olevan varmaa käsitystä, voi myös olla että jaettavaa tulee ihmistieteille olemaan niukemmin kuin ennen. Musiikki ja muut taidealat ovat ulkoisen rahoituksen haalimisessa olleet perinteisesti melko heikoilla.

Nähtäväksi jää, miten tämä tulee vaikuttamaan substanssiin – siihen tieteenalan sisällölliseen arkeen, mitä määrittelemme ”musiikin tutkimukseksi”. On selvää, että tiedettä ei enää tehdä tieteen vuoksi – ja hyvä niin – mutta ajoittain kovin vaikealta näyttää myös sovittaa musiikin tutkimuksen arkea Uuden Yliopiston vaatimaan muottiin: erilaisten laatuhankeiden, strategia-ajattelun ja arviointijärjestelmien mittarit eivät ongelmitta vastaa musiikin tutkimuksen päämääriä. Laadunvarmistuksen tarve on, jos muisti ei minua tässä petä, peräisin ammus- ja muun teollisuuden prosesseista, ja tällaisen standardeiksi jäsennehtyn ”laadun” olemus on perin juurin vieras henkiselletyölle, jonka kohde on vieläpä saman henkisen työn tulosta. Samoin on useimmiten tutkimuksen ”tarpeellisuuden” perusteluiden laita; taiteentutkimuksella on vain harvoin suora yhteiskunnallinen, ns. ”kolmas tehtävä” täytettävänä – jos ei sitten sellaiseksi lasketa kaiken laadukkaan tutkimuksen yleissivistävää ja maamme sivistysvaltiota ja arvokasta kulttuurihistoriaa kannattelevaa tehtävää. Muilta osin ihmistieteillä ei useinkaan muuta ”merkitystä” ole, ja siksi niiden resurssitarpeita on niin vaikeaa perustella.

Tutkimus on tietenkin yhtä kuin tekijänsä, ja onkin tärkeää pohtia sitä, minäkalaisia tietotaitoja toivomme Uudesta Yliopistosta valmistuvien tulevaisuuden musiikkitieteilijöiden saavan. On täysin selvää, että työllistymisnäkymät ja myös humaniorassa heijastuva työväestön ikärakenteen muutos tuovat oman vaikutuksensa myös opetuksen ja tutkimuksen sisältöön. Opetuksen ja sen pohjana olevan tutkimuksen kriittinen ja kyseenalaistava reflektio on tarpeellista ja kaikkien kannalta hyödyllistä: kaikista ei voi tulla tutkijoita, ja myös muita työllistymismahdollisuuksia kuin YLE tai sanomalehtien kulttuuritoimitukset on musiikin tutkimuksen löydettävä.

Pitäisikö sitten hanskat ripustaa naulaan ja yhtyä usein kuultuun valitusvirteen ihmistieteiden alajosta teknokratian ja kaiken läpäisevän kvartaalitalousajattelun aikakaudella? Tällainen reaktio olisi paitsi lyhytnäköistä myös täysin naiivi tapa suhtautua nykyajan vaatimuksiin. Päinvastoin kuin monet sisartieteensä taiteentutkimuksen alueella, musiikintutkimuksen vahvuus on pitkään ollut sen kyky kriittiseen itsetarkasteluun oman tutkimuskohteensa, teorianmuodostuksensa sekä tutkimusmetodiensa osalta. Lyhyemmin ilmaistuna, musiikintutkimus on ansiokkaasti ja jatkuvasti kyseenalaistanut sen, mitä tutkimme tutkiessamme ”musiikkia”, ja minkälaisen työkalupakin avulla tällaiseen voidaan ryhtyä. Jatkuva itsemäärittely tuntuu olevan eräänlainen musiikintutkimuksen normaalitila, sitä kautta syntyy tutkimusparadigmassa kerta toisensa jälkeen se ”ontologinen ratkaisu” (edeltäjäni Juha Torvisen termi), jonka pohjalle tiedon tavoittelu rakentuu. Miksi emme kykenisi tekemään käytännön näkökulmasta samankaltaisia tutkimus- ja koulutusstrategisia ontologisia ratkaisuja myös laajemmalla kuin yksittäisen tutkimuksen tasolla?

Musiikintutkimuksen uudet institutionaalisen olemisen ehdot – laatuajattelu, ”hyödyllisyyden” perustelu, kustannustehokkuus – tarjoavat myös musiikintutkijoille hyödyllisen pysähtymisen pohtimaan sitä, mikä lopulta on musiikintutkimuksen ontologista ydintä. Onko tutkimus musiikkiteoksen immanentti tapa ”purkautua” historiallisesti? Kenelle se tutkimuksen kautta ”purkautuu”? Onko tutkimuksen tarkoitus sivittää maallikoita musiikista taideilmionä? Onko musiikintutkimuksella ja musiikkikasvatuksella kiinteä yhteys? Vai onko tutkimus sitenkin parhaimmillaan tutkijoille itselleen suunnattua asiantuntijakeskustelua? Mitä hyötyä musiikintutkimuksesta on muulle musiikkielämälle?

* * *

Tunnen itseni varsin etuoikeutetuksi saadessani toimittaa lehteä, jonka sisältö numero toisensa jälkeen jaksaa yllättää ja haastaa pohdiskелеmaan musiikintutkimukselle olennaisia kysymyksiä. Tomi Mäkelän ansiokas puheenvuoro musiikintutkijan työn oikeutuksellisuudesta liittyy kiinteästi esittämiini ajankohtaisiin, musiikintutkimuksen uudenlaiseen tilanteeseen liittyviin seikkoihin. Jaan Mäkelän kanssa ajan olosuhteista kumpuavan optimismin: musiikintutkimuksella on mahdollisuus osoittaa olevansa merkityksellistä aiemmasta poikkeavalla tasolla, talouteen ja tuottavuuteen keskittyvän yhteiskunnan henkisenä vastavoimana. Tässä meille haastetta lähivuosiksi.

Tällä kertaa numerossa on kaksi tieteellistä artikkelia, ja kumpikin niistä liittyy omalla tavallaan musiikin konkretiaan, sen olemassaoloon materiaalisena tosiasiana. Jani Suomisen artikkeli Sibeliuksen musiikin varhaisista levytyksistä tuo esiin kiinnostavaa arkistotietoa koskien sitä, miten Sibeliuksen musiikin varhaiset levytykset syntyivät ja minkälaista niiden aikalaisvastaanotto oli. Johannes Brusilan artikkeli puolestaan hahmottelee teoreettis-metodologista pohjaa kokonaiselle ”materiaalisen” (tai materialistisen) musiikintutkimuksen paradig-

malle, mikä on hyvää vauhtia tekemässä uudenlaista, organologiasta, fyysisestä antropologiasta ja materiaalisesta arkistotutkimuksesta versonutta paluutaan musiikin- ja taiteentutkimukseen.

Musiikki on viime aikoina muodostunut tärkeäksi kanavaksi tieteelliselle keskustelulle ja uusien tuulien tuiverrukselle. Tämä on minusta erittäin tervetullut suuntaus ja toivon avaralle ja avoimelle keskustelulle parasta mahdollista jatkoa.

Markus Mantere
Musiikin päätoimittaja
markus.mantere@siba.fi

Musik som ting

Musikens materiella manifestationer i belysning av historiska instrument, fonogram och minnesböcker¹

Johannes Brusila

Vi omges av prylar och vårt musikliv utgör inget undantag. Bakom denna truism döljer sig en mångfald olika materiella och kulturella aspekter som vi sällan reflekterar över. Inventerar man sin materiella musikhistoria finner man en uppsjö ljudalstrande föremål som väcker olika minnen till liv: spelande leksaker, en liten melodica, den första blockflöjten, en trasig Landola-gitarr eller farfars gamla dragspel. I kulturhemmet står i regel ett piano, som numera kanske främst utgör ett inredningselement. Längre sålde man 10 000 pianon per år i Finland, tills cirka 20 % av hushållen i slutet av 1980-talet hade ett och tyngdpunkten gled över på syntar (Vaheeri-Sagne 1990, 19–20). Ett ting kan framkalla starka känslor vare sig det är fråga om en 1700-tals konsertviolin i en yrkesmusikers händer, eller en skolpulpet på vilken en blivande trummis bankar sina första rytmer. Även de som aldrig spelat något instrument äger oftast flera musikföremål. Trots skivindustrins kris har det i Finland under de senaste decennierna i regel sålts cirka 10 miljoner fonogram per år (Tilastokeskus 2007a). Under 2000-talet har andelen hushåll med CD-spelare eller mp3-spelare stabiliserats till drygt 80 %, men samtidigt har ljudåtergivningsbeståndet ökat med allt flera ljudlagrande och spelande grunkor av vilka mobiltelefoner och datorer är de vanligaste (Tilastokeskus 2007b). Flera av oss tycks också samla på sig musikrelaterade tidskrifter, böcker, affischer, gamla biljetter, urklipp, T-shirts och så vidare. En del prylar, till exempel ett gammalt konsertprogram eller en dagbok, blir manifestationer av personliga musikminnen genom egna anteckningar av olika slag. Vissa saker värnar vi om med stor kärlek. Andra saker bryr vi oss egentligen inte om, vi kanske slänger eller säljer bort dem efter en tid (för att måhända återinförskaffa dem senare). Ofta är dessa föremål det enda spår av vårt förhållande till musik som blir kvar till kommande generationer.

Musikens materiella föremålsbestånd är ett område som i allmänhet berörs i förbifarten i ekonomisk, kulturvetenskaplig, sociologisk och mediefokuserad forskning, men sällan utgående från tingens betydelse inom just musik. Under de senaste decennierna har människors konsumtionsvanor i och för sig studerats, men ofta har behandlingen inskränkts till att betrakta föremålen som antingen kommersiella produkter eller som abstrakta symboler för några allmänna kulturella mönster. Paradoxalt nog har tingens materiella aspekter ofta förbisetts, eller som den svenska etnologen Orvar Löfgren (1993, 103) konstaterar: "Det är ett ironiskt faktum att kulturforskningen kring konsumtion mer och mer

¹ Jag önskar rikta ett tack till personalen vid Sibeliusmuseum för hjälp med materialsökning.

blivit 'mental' samtidigt som våra västerländska liv till en aldrig förut skådad grad överbelamras med ting".

Ointresset för ting återspeglar kanske en tudelning av vår upplevelsesfär. Å ena sidan anser vi ha en mänsklig, andlig krets, som inbegriper "det sant mänskliga", det vill säga abstrakta värdeladdade fenomen, såsom språk och kulturella texter, som anses skilja åt mänsklig kultur från det materiella. Musik och konst anses då ha en estetisk essens som hör till denna sfär och som traditionellt utgjort musikforskningens centrala domäner. Å andra sidan har vi motsatsen: det materiella, icke-mänskliga, som innefattar fysiska "döda" föremål, produkter och varor av olika slag. Denna sfär anses höra till naturvetenskaper samt i någon mån till t.ex. ekonomi. Tudelningen kan sägas höra till de större, långvariga filosofiska frågorna och den har på senaste tiden ifrågasatts starkt bland annat inom antropologin, där man försökt nyansera de cementerade föreställningarna (se t.ex. Appadurai 1996, 4–5; Kaptjoff 1996, 64). På motsvarande sätt är det också motiverat att fråga sig, liksom till exempel sociologen Turo-Kimmo Lehtonen (2008, 21) gör, i vilken mån det är möjligt att särskilja det materiella från det mänskliga i fråga om musik. I princip är musiken andlig kultur, men samtidigt är det svårt att tänka sig att den skulle finnas till utan en materiell dimension, det må vara fråga om instrument, noter, fonogram, ljudåtergivningsanläggning, elektricitet, eller helt enkelt fysiska människokroppar, som skapar och hör musiken. Det är med andra ord svårt att säga exakt var musiken är, eller att definiera musik som uteslutande tillhörande antingen en andlig eller en materiell sfär.

Syftet med denna artikel är att uppmärksamma musikens materiella dimensioner. De grundläggande frågorna lyder: hur manifesteras musik i ting och ting i musik, samt vilket är förhållandet mellan människa, musik och föremål? I mitt resonemang har jag utgått från att ting av olika slag är en del av vår musikkultur och att det materiella är en grundförutsättning för att vi överhuvudtaget kan ha någonting vi kallar musik. Eftersom tingen oundvikligt finns till också i musiksammanhang, får vi endast en begränsad bild av musiken om vi inte noterar också mångfalden i dens materialitet. De materiella aspekterna är med andra ord väsentliga för vår musikuppfattning, både i en konkret och i en konceptuell mening. Samtidigt är det klart att förhållandet mellan våra tänkesätt om musik och materialets fysiska utformning kan vara mycket komplexa och man kan kanske till och med fråga sig huruvida det överhuvudtaget går att uppfatta musik, människa och ting som sinsemellan uteslutande entiteter. En naturlig följdfråga i min diskussion är således: vilket är förhållandet mellan tingens påtagliga fysiska karaktär och deras signifierande eller betydelsebärande karaktär inom den mänskliga kulturen?

Frågor om musikens materiella dimensioner har under de senaste åren intresserat bland annat fenomenologiskt, nymaterialistiskt, feministiskt och akustiskt inriktade musikforskare. Utgångspunkten för min behandling av musikens materiella manifestationer går dock att finna inom etnologi och antropologi samt inom museologi, som i Finland förblivit ett sällan behandlat ämnesområde inom musikforskning. För att konkretisera mitt resonemang har jag således valt att fokusera på musikens materiella manifestationer i kulturarvet. Till den mate-

riella kulturens centrala egenskaper hör ju ackumulation och en stor del av det stora musikaliska föremålsbestånd vi har i dag är konkreta kvarlevor från svunna tider. I regel utgör tingen en central, eller kanske till och med den enda källan vi har från till exempel någon musikhistorisk företeelse eller period. I den här bemärkelsen uppfattas en sådan källa ofta som något bestående. Å andra sidan betonar man i dag inom den materiella kulturens historiska studium hur föremål oundvikligt förändras både fysiskt och via kulturella, kontextuellt anknutna omtolkningar. Det är med andra ord också av största vikt att studera enskilda tings historia, hur de omskapats och vilka olika betydelser de tillskrivits under tidernas lopp.

Jag har således valt att lyfta fram olika artefakt som via sin historia belyser hur omtolkningsbart förhållandet mellan musik, ting och människa kan vara. Efter en kort inledande presentation av olika humanvetenskapliga perspektiv på materiell kultur koncentrerar jag mig på tre specifika ämnesområden. Det första är instrumentforskningen, som jag huvudsakligen belyser med att diskutera två olika basviola da gambor. Därefter behandlar jag musikens varufiering utgående från de skivor som Finlands första betydande skivsammlare, Gunnar Andersson samlade. Slutligen diskuterar jag med hjälp av bland annat Jetta Nybergs och Alice Brunous minnesböcker samt Torsten Carlander-Reuterfeldts autografsamling fetischiseringen i samband med olika musikrelaterade objekt. Fallstudier- nas forskningsmaterial har hämtats ur Sibeliusmuseums samlingar, vilket kan ses som en naturlig följd av mitt mångåriga föreståndarskap på museet. Samtidigt är det kanske symptomatiskt för hela tematiken. Det är i regel inom museer och arkiv som t.ex. instrumentforskningen och fonogramforskningen bedrivits, vilket inneburit att systematiken haft en central ställning inom forskningen framom andra, mera analytiska infallsvinklar. Det är egentligen först under de senaste åren som perspektiven har breddats till en större metodologisk pluralitet. Detta är relevanta frågor även i en vidare bemärkelse då vi diskuterar kulturarvsfrågor och historisk källkritik i samband med musik.

Perspektiv på materiell kultur

Begreppet materiell kultur (på engelska "material culture") har en mångskiftande innebörd med anknytning till flera humanvetenskapliga forskningstraditioner, bl.a. arkeologi, etnologi, antropologi och museologi. I de här disciplinerna har intresset för förhållandet mellan människor och ting utformats bland annat till frågor om artefakters roll som kulturbärande källmaterial, vilka värden föremålen tillskrivs i olika sammanhang samt individuellt och institutionellt samlande. Mot slutet av 1900-talet etablerades "material culture studies" som benämning på ett eget forskningsområde (se t.ex. Schlereth 1985, Pearce 1989a, Miller 1987 och 1997b samt tidskriften *Journal of Material Culture* 1996-), men intresset för förhållandet mellan människor och ting är naturligtvis betydligt äldre än denna institutionaliserade konceptualisering. Det är omöjligt att i det här samman-

hanget uttömmande beskriva den omfattande och brokiga forskning som gjorts kring materiell kultur. En kort resumé över de för den föreliggande artikeln mest centrala infallsvinklarna är dock av värde för att förstå huvudströmningarna i området (för intressanta sammanfattningar ur olika perspektiv se Pearce 1989b; Pearce 1995; Löfgren 1997; Korhonen 1999, 10–46).

Långt in på 1900-talet motiverades intresset för ting av en evolutionistisk och diffusionistisk strävan att samla och gruppera objekt på basis av tidsperiod, stil, befolkningsgrupp eller region. I praktiken sysslade forskarna med att namnge och klassificera, medan teoretiseringen fick en undanskymd roll. Under 1960 och 1970-talen svängde pendeln. Orvar Löfgren (1997, 97) har sammanfattat förändringen genom att beskriva hur termen "materiell kultur" tabubelagdes av hans generation då nya metoder hämtade ur brittisk socialantropologi och amerikansk kvalitativ sociologi gjorde sitt intrång i etnologin och närliggande ämnen. Intresset för kartläggningar av materialbestånd fick ge vika för tolkningar av ting och analyser av deras betydelser i ett socialt sammanhang. I den efterkrigstida kulturforskningens huvudfåra har ting i själva verket ofta jämförts med språket som ett centralt medium genom vilket mänskliga relationer skapas, uttrycks och värderas (jfr Pearce 1989b, 1). Objekten ses som både aktiva och passiva och fokus ligger på hur meningar skapas som en interaktiv process mellan ting och människa (se t.ex. Pearce 1994a). I strukturalistisk anda och med hjälp av semiotik och kognitiv antropologi har samtidskulturens ting studerats som symboler och meningsbärande element i kulturella system, medan konsumtionsforskare å sin sida har nyttjat sociologiska teorier och Birminghamskolans subkulturteorier.

De strukturalistiska och poststrukturalistiska strömningarna har också lett till en ökad medvetenhet om hur föremål tolkas och omtolkas i ett historiskt perspektiv. Diskussionen har berört bl.a. huruvida föremålen har ett värde som ting i sig själv, eller om de uppskattas mera som exempel på någon allmän kunskap (som i och för sig anknyter till föremålet i fråga) (t.ex. Gathercole 1989, 73). Inom historisk forskning har den källkritiska diskussionen berört förhållandet mellan primärkällor och sekundärkällor samt vilket värde ett historiskt objekt eller dokument har som en konkretiserad handling, jämfört med dess värde som ett indirekt exempel på mera omfattande historiska processer och värdeomdömen (för översikter se Sarjala 2002, 65–73 och Renvall 1965/1983, 165–232).

Numera betonar även flera museologer det meningsinnehåll som användarna själva ursprungligen tillskrivit sina ting, vilket lett till att inte bara systematiken utan också kontextualiteten blivit viktig vid insamling av föremål och till dem anknytande information. Samtidigt har man varit tvungen att fråga sig vad som egentligen utgör ett föremål: det fysiska objektet, det meningsinnehåll och symbolvärde som föremålet har för brukarna, den tolkning som t.ex. ett museum gör av det enligt sina typologiska principer, eller eftervärldens varierande interpretationer både av föremålet och av de tolkningar som tidigare gjorts av det (se t.ex. Silvé-Garnert 1997, 33–34 och Hodder 1994/1987)? Inte oväntat har begreppet kulturarv till och med inom museisektorn i allt större grad utvidgats från att enbart syfta på konkreta fysiska objekt till att omfatta också icke-materiella,

eller andliga lämningar i vid bemärkelse (se t.ex. Bohman 1997). I själva verket har den museologiska och kulturpolitiska diskussionen i allt högre grad kretsat kring frågor om förhållandet mellan materiellt och immateriellt kulturarv samt framför allt definierandet och bevarandet av det sistnämnda (för utvecklingen inom Unesco se Kurin 2004).

Under de senaste åren har de strukturalistiska infallsvinklarna, i vilka föremålen huvudsakligen setts som kulturbärare eller signifikanta symboler i mellanmännisklig verksamhet, utvidgats med synsätt där tingens karaktär som materia åter betonats. Man kan kanske säga att det funnits en vilja att återinföra tingen i centrum för den materiella kulturens studium. Ett ofta refererat initiativ i den här riktningen är antropologen Arjun Appadurais inledande kapitel till artikelsamlingen *The social life of things*, som utkom redan år 1986. I artikeln betonar Appadurai (1986, 5) vikten av en "metodologisk fetischism", dvs. en återgång till tingen i sig, vilket enligt honom är en korrigerande tendens gentemot ett tidigare överdrivet sociologiserande av föremålstransaktioner. På motsvarande sätt har Löfgren (1997, 102–105) ur ett etnologiskt perspektiv frågat sig om inte den materiella kulturens studium i allt för stor grad koncentrerat sig på shoppingens och mediekonsumtionens objekt som identitetsmarkörer och texter, så att den konkreta frågan: vad gör människor med föremål (och med hurudana föremål), har fallit i skymundan. Numera understryks följaktligen att tingens mening vidmakthålls och förändras inte bara medelst mellanmänniskliga handlingar, eller strukturalistiska meningssystem, utan som en följd av tingets egen karaktär samt genom mänskliga handlingar gentemot tinget självt (för en dylik fenomenologiskt influerad analys av samlandet se t.ex. Persson 2007). Det materiella är varken grunden för, eller resultatet av mänsklig interaktion, utan mänsklig samlevnad består oundvikligt av samlevnad med olika slags icke-mänskliga saker. I nyare forskning betonas den dynamiska rörelse som alltid förekommer mellan interaktionens olika materiella och icke-materiella fält samt viljan att analysera rörelserna och händelseförloppen fälten emellan (Lehtonen 2008, 22–23).

Den nyare materialismen innefattar numera vitt skilda vetenskapsområden från den materiella kulturens traditionella discipliner till t.ex. stadsforskning och feminism. Paradoxalt nog har man i dessa mångsidiga studier sällan klart definierat vad som avses med ting eller materia. Definitionerna är snarare implicita till karaktären. Lehtonen (2008, 23–29) har sammanfattat de olika infallsvinklarna i tre huvudfåror. För det första avgränsas materialism ofta via en negation i förhållande till språket, eller i vidare strukturalistisk bemärkelse som något annat än meningsbärande 'texter'. Den andra huvudfåran utgår från en negation i förhållande till människan: allt det som inte är mänskligt är materiellt. Det tredje perspektivet utgår från specifika substantiella egenskaper som entydigt definierar det materiella, materia anses t.ex. då ha en bestående tredimensionell existens och vara förnimbart med mänskliga sinnen. Ingen av dessa tre grundpremissor är problemfri (vilket Lehtonen påvisar med hänvisningar till bl.a. Georg Simmel och Bruno Latour). I själva verket är det svårt att separera det materiella från det språkliga eller det mänskliga, eller att karaktärisera någonting

som entydigt konkret, abstrakt, bestående eller flyktigt. Vår vardagliga förståelse av ordet människa inbegriper såväl materiella som andliga dimensioner. Inom naturvetenskaperna har partikelfysiken å andra sidan ifrågasatt tanken om någon absolut stabil och oföränderlig materia. Lehtonen kommer till slutsatsen att materia och det materiella bör ses som relativa termer. Det materiella kan vara fast och handgripligt i förhållande till något annat, men det är omöjligt att fastställa någon solid, absolut gränsdragning kategorierna emellan. Alla fenomen förändras, men de gör det enligt sin egen rytm. Det är också svårt att säga att något fenomen skulle förekomma helt avskilt i en fullständigt materiell eller en rent andlig dimension. Allt samverkar i ett interaktionistiskt förhållande till varandra.

Den materiella kulturens väsen och förhållandet mellan materia och människans andliga kultur är naturligtvis också relevanta frågor om man vill studera musikens existensformer och våra uppfattningar om musikens förmedling. Såsom de vetenskapliga diskussionerna kring materiell kultur påvisar, är det i högsta grad skäl att se ting som meningsbärande element i en större kulturell struktur, men samtidigt får man inte förbise tingens materiella dimension. I själva verket förekommer ju musik alltid som något slags samverkan dessa aspekter emellan. För att konkretisera detta argument skall jag nu gå över till att med hjälp av fallstudier se hur det mänskliga och det materiella interagerar i musikkulturen.

Instrument och musikmediation

Instrumentforskningen är förmodligen det musikvetenskapliga område där studien av det materiella kulturarvet traditionellt haft sitt starkaste fotfäste. Det ligger nära till hands att dra paralleller mellan å ena sidan instrumentforskningen, som ofta bedrivits av musiketnologer och musikhistoriker, och å andra sidan föremålscentrerade infallsvinklar inom övrig etnologisk och historisk forskning, antropologi, arkeologi, museologi osv. Liksom i dessa sistnämnda områden har intresset för studien av de materiella aspekterna inom instrumentforskning förskjutits från klassifikation till en mera allmänkulturell och kontextuell orientering, dvs. från systematik och morfologi till kulturanalys (i denna sammanställning följer jag Ternhag 2007a o. Ternhag 2007b).

Länge präglades instrumentforskningen av systematiken, med grund i bl.a. Victor Mahillons, Erich M. von Hornbostels och Curt Sachs arbete (för utförliga beskrivningar av systematikens utveckling se Kartomi 1990; Kartomi 2001; Leisiö 1974). Med åren har den renodlade systematiken utvecklats med hjälp av teknologiska hjälpmedel som gjort det lättare att fördjupa den detaljerade morfologiska kunskapen. Det har blivit allt vanligare med noggranna mätningar av enskilda instruments tonförråd, speltekniska möjligheter och begränsningar, akustiska egenskaper, konstruktion och materialkvaliteter. Att enbart se instrument som en materiell anhopning fysiska entiteter och naturvetenskapligt mätbara kännetecken är dock problematiskt om man inte samtidigt noterar hur

instrumenten används i praktiken. Olika musiker använder den materiella konstruktionen på otaliga sätt för att frambringa olika ljud, för att inte tala om hur till konstruktionen identiska instrument kan användas och uppfattas på olika sätt i olika kulturella kontexter.

Den ökade förståelsen för kontextuella faktorer har fått allt flera forskare att intressera sig för kulturforskningens strömningar. Instrumentens samhälleliga och kulturella anknytningar har naturligtvis ofta noterats i historiska och etnografiska studier (för finländska exempel se t.ex. Andersson 1923, Dahlström 1978 och Nieminen 1993). Mot slutet av 1900-talet blev det dock allt vanligare att man valde att använda sig av begrepp och angreppssätt hämtade ur t.ex. cultural studies. Typiskt för dessa infallsvinklar är att instrument och till dem anknutna praktiker används för att belysa någon allmän kulturell frågeställning. Instrumentforskaren Sue Carole DeVale (1990, 22 och 27) utgår till exempel från att instrument genomsyrar och inbegriper kulturen och dens musik, och enligt henne fungerar instrumenten därmed som ett fönster till kulturen genom vilket vi kan förstå människonaturens musikaliska karaktär och till och med hela mänskligheten. På motsvarande sätt sammanfattar Kevin Dawe (2001, 220) grundtanken i sin kulturanalytiskt inriktade instrumentforskning genom att konstatera att instrument existerar i skärningspunkten mellan materiella, sociala och kulturella världar, som sociala och kulturella konstruktioner, metaforer och meningar, delar av industri och kommers och som aktiva element vid skapandet av det sociala och kulturella livet. Instrumenten kan enligt Dawe (2003, 275) även ge unik kunskap om gränsytan mellan kropp och maskin. Ur den här synvinkeln är instrumentforskning någonting mera än enbart ett studium av ljudalstrande föremåls fysiska egenskaper; för att den skall vara meningsfull bör den inbegripa en mångfald kulturella aspekter. I praktiken kan den kulturanalytiskt inriktade forskningen beröra till exempel instrumentens roll som nationella symboler (t.ex. Torp 1998), eller hur ett instruments symbolvärde, estetiska värde och bruksvärde konstitueras och omformas i kulturen (för t.ex. en analys av dragspelet i Sverige se Bohman 2007).

Den kulturellt inriktade instrumentforskningens ämnesval har också lett till diskussioner om huruvida denna typ av forskning, där instrumentens morfologiska egenskaper inte nödvändigtvis behandlas, verkligen kan kallas för organologi (Ternhag 2007b, 40). Man kan kanske säga att denna frågeställning är en typisk återspeglning av motsättningen mellan materia och kultur. Organologi har i allmänhet uppfattats som ett specialområde för den materiella dimensionen av musikens ljudalstring, medan musikens estetiska, kulturella och andra "andliga" dimensioner har ansetts höra till de andra musikvetenskapliga inriktningarna. Frågan är naturligtvis om dessa aspekter någonsin kan separeras och om denna motsättning överhuvudtaget är relevant. All instrumentforskning innehåller trots allt både en viss grad av materiella aspekter och en viss grad av kulturanalys och de flesta undersökningarna har åtminstone en begreppslig anknytning till de mest vedertagna morfologiska klassifikationssystemen.

Den franska musiksociologen Antoine Hennions teorier erbjuder en möjlighet att problematisera de motsättningar som ofta anses existera mellan musi-

kens materiella och estetiska dimensioner (Hennion 1993 och 1997; se även Lehtonen 2008, 153–164). Teorierna bygger egentligen inte på organologi, men Hennion använder gärna instrument för att exemplifiera hur man kan diskutera vedertagna gränsdragningar mellan musiken, dess förmedlingsmekaniker och därtill knutna värdeomdömen. Hennion vill å ena sidan lösgöra sig från de flesta sociologers sätt att studera musik genom att enbart hålla sig till musikproduktionens professionella, marknadsrelaterade och institutionella värld, samtidigt som han å andra sidan vill undvika en autonomestetisk syn där verket lösgjorts helt från dens sociala kontext. Enligt honom är motsättningen dessa synsätt emellan falsk och ett resultat av att musikens mediation inte noterats i tillräcklig utsträckning. Med mediation och mediatorer avser Hennion (1997, 416) tekniska objekt, materiellt stöd och instrument, men också diskurser, praktiker, återgivningsapparatur osv., det vill säga allt som musiken kräver för att bestå. De här mediatorerna är inte passiva förmedlare, utan aktiva producenter. Termen inbegriper en tanke om att mediationen inte existerar mellan ting, i stället är alla saker alltid mediatorer i förhållande till andra saker. Musik är till exempel ett mycket instabilt och föränderligt objekt, som blir bestående med hjälp av förmedlingskedjor i vilka olika fenomen sammanlänkas. Det finns inte åtskilda musikaliska produktions- och lyssnarvärldar eftersom allt sker i ett förmedlande mellanstadium (Hennion 1993, 16 och 73). Enligt Hennion finns musiken mellan skaparna, materiella stödformer, tekniska hjälpmedel och mottagare. I själva verket är det svårt att säga exakt var själva händelsen och processen är. Det här gör det också omöjligt att inskränka en studie av musik till en analys av enbart materiella objekt eller symboliska strukturer.

Hennion konkretiserar mediationens betydelse bl.a. genom en analys av olika uppfattningarna om den tidiga musikens uppförandep Praxis – ett ämne som i högsta grad aktualiserar frågan om instrumentens betydelse (fr.a. Hennion 1997). De estetiska värderingarna av barockmusikens olika tolkningar delade musiklivet i två läger under 1900-talet. En del musiker följde 1800-talets principer, vilket i praktiken betydde att de uppfattade partituret som musiken. För dessa musiker bestod förmedlingen av att framföra noterna enligt en praktik som gått i arv från generation till generation, och som därmed i och för sig blivit lättpåverkad och utsatt för revideringar, men som ändå ansågs vara 'vid liv'. Andra musiker, såsom Gustav Leonhardt och Nicolas Harnoncourt, hävdade å sin sida att partituret inte följs korrekt om man inte använder sådana instrument som tonsättaren en gång i tiden avsåg. Enligt dessa musiker sker förmedlingen med andra ord direkt av tingen fastän detta skulle innebära att en på sätt och vis "död" tradition rekonstrueras arkeologiskt genom en dechiffring av objekt som bevarats i någon form till våra dagar. Man kan säga att de tidigare instrumentmodellerna mot slutet av 1900-talet etablerade sig på bred front vid mediationen av tidig musik. Det är dock värt att notera att denna omvärdering av de estetiska normerna inte endast bestod av en ny syn på partitur och instrument, utan även inbegrep andra mediationer, som flätades samman till en kompakt förmedlingskedja. Utan nyare utrustning för elektronisk ljudupptagning och -återgivning, fonogram och radio hade de sva-

gare klingande äldre instrumenten aldrig nått sin stora popularitet i en tidsålder då konsertinstitutionen krävde nyare instrument med allt starkare klanger. Utan skivindustrins behov av nyheter hade de äldre instrumenten heller aldrig marknadsförts till nya lyssnarskaror. Det estetiska valet innebar med andra ord ett val mellan olika mediatorer, vilket Hennion ser som ett exempel på hur både musiken och dens sociala betydelser konstrueras kollektivt och inskrivs i materiella föremål.

Hennions teori om mediation kan kritiseras för att vara en abstrakt spelöppning som skapar flera (i och för sig relevanta) frågor än direkta svar eller förklaringar (Lehtonen 2008, 163–164). Den erbjuder knappast heller något heltäckande, konkret svar på hur man kunde överbrygga instrumentforskningens morfologiska och kulturanalytiskt orienterade synsätt inom ramen för en teori. Hennion vill inte endast betona att alla fenomen är till en viss grad sociala och till en viss grad materiella utan utstaka en ny väg som problematiserar båda aspekterna. I själva verket kan man säga att han erbjuder samtidigt en metod och ett problem genom att betona mediationens betydelse i spänningen mellan det fysiska objektet och dess kulturellt konstruerade tolkningar.

Gamborna berättar: två instrumentbiografier

För att belysa problematiken kring instrumentens materiella och meningsbärande historiska dimensioner samt deras roll vid mediation har jag valt att beskriva två gambor som ingår i Sibeliusmuseums samlingar. Äldre instrumentmodeller som dessa har ju ofta utgjort en utgångspunkt för diskussioner om den tidiga musikens mediation. Förespråkarna för så kallade periodinstrument tenderar att grunda sina argument på tingens autenticitet och instrumentens förmåga att bevara en konkret och bestående information om det förgångna. Även om denna förmodan är förståelig måste man minnas att det finns en risk för förenklingar i resonemanget. Varje ting är, trots allt, en organisk produkt som lever i växelverkan med sin fysiska och kulturella omgivning samt med andra mediatorer. Med hjälp av några inblickar i två gambors historia önskar jag, genom att tillämpa mig av grundtanken i antropologen Igor Kopytoffs (1986) teorier om "föremålets kulturbiografi", kunna belysa såväl instrumentens fysiska levnadsbeskrivning som de olika kulturella klassifikationer och meningsbärande processer som föremålen genomgått under sin existens.

Det första exemplet är en basviola da gamba som donerades till Sibeliusmuseum år 2002 av en cellist bosatt i Östra Nyland (Sibeliusmuseums accessionsnummer 1014). Donatorn hade fått instrumentet för 20–25 år sedan och hade inga uppgifter om dess tidigare historia, annat än att föremålets föregående ägare förmodligen hade hittat det på någon vind i Östra Nyland, där det hade legat i minst femton år.

Redan en snabb morfologisk studie av föremålet tydde på att det var gammalt, men också att det inte var i ursprungligt skick. Instrumentet har uppenbart



Bild 1. Basviola da gamba "ANNO 1724, 3e augustij, arfwid Runnegren, Kattarp" (Sibeliusmuseums accessionsnummer 1014). Fotografi ur Sibeliusmuseums instrumentkartotek.

genomgått flera reparationer, modifikationer och ombyggen (se bild 1). Korpus är tillverkat i tunt lövträd och det har gambans form. Sprickorna i träet har lappats med tygremсор och korpus har förstärkts med stödklossar av vilka åtminstone en del infogats senare. Locket är av nyare barrträd och betydligt grövre tillverkat än botten och sargar. Det har också f-hål och påminner till utformningen om en cellos lock. Stränghållare saknas, däremot finns det en senare



Bild 2. Detaljfotografi på gambans skruvlåda och snäcka. Vykortsfotografi (foto: Robert Seger).

tillkommen stackel, som dock brutits av. Den ursprungliga halsen har uppenbart bytts ut mot en grovt tillverkad och klumpigt tillfogad smalare och längre hals. Snäckan är skulpterad som ett lejonhuvud. Skruvlådan har ursprungligen haft hål för fem stämskruvar, men det översta hålet har täppts till (se bild 2).

Texten på etiketten i instrumentets botten går att tyda med hjälp av olika specialbelysningar. Med risk för felstavning kan man konstatera att det verkar

stå "ANNO 1724, 3e augustij, arfvid Runnegren i Kattarp" på sedeln. På basis av denna information och morfologiska iakttagelser kan man dra slutsatsen att instrumentet är tillverkat av en svensk byggare som är mest känd under namnet Arwitt Rönnegren (1680–1737). Rönnegren deltog i Karl XII:s fälttåg mot Ryssland och lärde sig förmodligen violinbygget då hären samlades i Sachsen och Polen (korresp. Bengt Nilsson 13.2.2002, Smi). Efter fälttåget och en därpå följande krigsfångenskap i Ryssland återvände Rönnegren till Sverige och livnärde sig som violinbyggare i byn Kattarp nära Ängelholm i nordvästra Skåne (Nilsson 1988, 42–43).

Kortfattat kan man följaktligen konstatera att det är fråga om en gamba som byggts 1724 av Rönnegren och använts på sin tid, men som reparerats som en följd av bruk. Senare har instrumentet byggts om till cello för att motsvara ändrade estetiska normer, det har med andra ord gjorts till ett fyrsträngat, smal- och långhalsat stackelinstrument. Slutligen har instrumentets skick blivit så dåligt att det övergivits, vilket i sin tur lett till ytterligare skador.

I sitt nuvarande skick är föremålet på många sätt ett typiskt exempel på hur problematiskt det är att tala om original och autenticitet i fråga om historiska instrument. Det finns egentligen ytterst få historiska dokument att tillgå utöver själva tinget, vilket i och för sig är typiskt. Hantverkare förr levde i en kultur där det inte nödvändigtvis var naturligt att skriva ner sina erfarenheter och konkurrensen gjorde byggarna försiktiga med att dokumentera sina metoder annat än i minnet (Svensson 2007, 197–198). Problemet är att de mest uppskattade instrumenten som användes aktivt också reparerades mest och ofta även modifierades i takt med förändrade estetiska normer.

Instrumentkonservator Robert Barclay (2005, 33–34) nämner hur man i samband med tidig musik ofta förenklat utgår från en skarp kontrast mellan å ena sidan historiska föremål, såsom instrument, och å andra sidan förhållandevis diffust nedtecknade musikverk. Tanken är då att instrumenten skulle utgöra ett konkret och entydigt källmaterial, medan verket, återgiven i notationens vagt riktgivande karaktär och oklara transkriptioner, kräver en återskapelseprocess och en fantasirik tolkning för att bli tillgänglig. Det händer till och med att musiker tillskriver de historiska instrumenten mänskliga egenskaper genom att tror att ett instrument kan absorbera och på något sätt minnas all den musik som spelats på det och att musikerna därför kräver att man kontinuerligt bör spela på instrumentet för att det skulle klinga väl. Enligt Barclay är de historiska instrumenten såsom vi känner dem i själva verket ett resultat av naturligt förfall, slitage och framför allt hantverkarens ingrepp under olika epoker. Varje instrument som verkligen varit i aktivt bruk har förr eller senare trimmats eller fått delar utbytta, kanske har det till och med byggts om. Som historiskt källmaterial är ett instrument som detta med andra ord inte särskilt konkret bevismaterial på musicerandet i början av 1700-talet eller lätt att uttolka, den påtagliga materiella karaktären till trots.

Såsom redan konstaterats ovan, betonar förespråkarna av så kallade periodinstrument som den tidiga musikens främsta mediationsform bruket av originalinstrument. Det är således inget under att flera musiker varit intresserade av det rönnegrenska instrumentet uttryckligen med tanke på möjligheterna att restau-

lera det till en spelbar 1700-tals gamba. Det kan också i vissa fall vara meningsfullt för ett museum att tillåta spelning på historiska instrument för att utforska deras mediationsaspekter, eller som Musikmuseets i Stockholm konservator HansErik Svensson poetiskt uttrycker saken: "Utforskandet sker inte bara på ett medvetet plan, utan också genom att fingrarna söker sig till ett spelande som visar vad spelaren tror att instrumentet själv vill" (Svensson 2005, 32). Ur museets synvinkel förutsätter detta dock att instrumentet kontinuerligt bevarats i ett spelbart skick utan större ingrepp vare sig före, under eller efter spelandet. Att återställa ett ombyggt och nedslitet instrument till något som man i dag antar att ha varit dess originalskick är nämligen mycket svårt och ofta dessutom spekulativt; till vilket skick och vilken period i instrumentets tidigare historia borde det återställas, med vilken metod och hur skall valen motiveras? Denna aspekt av historiska instrument sammanfattar konservatorn och museologen John Koster koncist med orden: "Alla restaurerade instrument är, till en viss grad, kopior på sig själv" (Koster 1996, 37). Inom instrumentmuseologin betonar man i själva verket numera konservering framom restaurering. Tonvikten ligger med andra ord på att respektera och genom konservering bibehålla ett föremåls nuvarande skick, snarare än på att restaurera det genom att återställa det till något tillstånd som man antar att föremålet varit i tidigare i sin existens (Barclay 2005; Barclay 1997). Varje restaurering med påföljande kontinuerligt spelande innebär i själva verket obönhörligt förändringar som inte kan göras ogjorda.

Sibeliusmuseums exemplar är den enda av de fyra kända, bevarade basviola da gamborna av Rönnegren som inte återställts till en gamba med delar som man utgått från att motsvarar originaldelarna (korrespondens MacCracken 8.5.2007, Smi). Museets "gamba-cello" består således av förhållandevis många gamla delar, såväl från instrumentets gambaperiod som dess celloperiod, och det representerar i sitt nuvarande skick ett intressant skede i såväl de Rönnegrenska instrumentens som övriga gambors historia. Ur museets synvinkel är instrumentets mediationsvärde som kunskapsbringande ting således större än dess möjliga värde i klingande musikmediation. Det är klart att flera personer inom musiklivet, framför allt utövande musiker, inte ser föremålet som en del av musikmediationen eftersom det inte längre klingar. Å andra sidan kan man säga att instrumentet, trots detta, utgör en konkret organologisk och musikhistorisk manifestation av musikmediationen. Genom sitt värde som ett element i kunskapsmediationen har den fortfarande en plats i vår musikkultur.

Under de senaste årtiondena har insikten om restaureringsingreppens oåterkalleliga karaktär lett till att man i allt större grad gått in för att bevara instrumenten i sitt nuvarande skick så att man bättre skulle kunna studera dem. Utforskandet av spelegenskaperna sker i regel på nybyggda kopior som man framställt utgående från mätningar på det historiska instrumentet. Det här motiveras också av att kopian i fråga om t.ex. spelegenskaper kanske till och med bättre motsvarar de instrument som användes under tonsättarens livstid än ett gammalt, bräckligt original. För utövande musiker är en välbyggd kopia ofta det enda realistiska alternativet och det är inget under att instrumentkopiorna redan tidigt fick en central plats i diskursen kring den tidiga musikens renässans.

Det är dock skäl att notera att begreppet kopia är minst lika problematiskt som begreppet original och det praktiska arbetet för att framställa en kopia är en komplicerad balansgång mellan systematiska data och kreativitet (för byggandet av kopior se t.ex. Rossi Rognoni 2008; Nieminen 2008; Koster 1994; Koster 1996). Sist och slutligen är det omöjligt att negligera kopiebyggarens insats, eller som Barclay (2005, 79) uttrycker det: "i själva verket finns det ingenting sådant som en exakt kopia eftersom varje handling vi genomför är en tolkning".

Det andra exemplet ur Sibeliummuseums samling är en kopia på en fransk basviola da gamba från 1621 (Sibeliummuseums accessionsnummer 1257). Instrumentet är byggt 1999 av amatörbyggaren Heikki Linjama (f. 1940), som främst byggt fioler och kanteler. Linjamas intresse för instrumentbygge vaknade i medlet på 1960-talet och redan några år efter det provade han, inspirerad av bröderna Seppo och Markus, på att bygga barockcembalor. Enligt Heikki Linjama var det inte lätt att komma över information om äldre instrumentmodeller, framför allt då han saknade behövliga kontakter och språkkunskaper. Dessa brister bidrog förmodligen till att han utvecklade en mera skapande hållning till bygget. Överlag anser Linjama (intervju 30.5.2001, Smi) att det är viktigt att inte bindas allt för mycket av originalet utan snarare försöka inspireras av det och behålla en viss spontanitet och kreativitet i sin egen verksamhet. Ofta har han helt enkelt studerat fotografier på instrument och sedan själv tänkt ut ett sätt att bygga ett likadant föremål.

Linjama har gett basviola da gamban en utformning som långt följer den franska gambatraditionens ovala korpus, mensurmått, breda greppbräde, C-hål osv. (se bild 3). Instrumentet har sju strängar och sju greppband i form av fastknutna sensträngar. Virkesvalet återspeglar dock en bredd som inte är typisk för de franska 1600-talsgamborna. Locket är av gran, medan stränghållaren är av brasilianskt trä. Sargar, botten, och stränghållarbalken är av argentinskt rosenträ. Instrumentets avvikande utseende förstärks av ornament på locket och i snäckan samt av den mörka och glänsande, något ådrade lackeringen. I själva verket har Linjamas personliga byggarbete i estetiskt, hantverksmässigt och kvalitativt hänseende även lett till att gamban inte väckt musikernas intresse. Den provspelades kring millennieskiftet av bl.a. gambisten Mika Suihkonen (intervju 17.6.2008, Smi), som dock valde att hålla sig till sina andra, av yrkesbyggare traditionsenligt tillverkade gambor. Instrumentet donerades slutligen år 2002 till Sibeliummuseum.

Man kunde kanske avfärda gamban som ett stycke död materia, som inte har någon egentlig anknytning till musik. Det är ju trots allt fråga om ett föremål som tillverkats för att klinga, men som egentligen aldrig trakterats av musiker. Efter att instrumentet kom till Sibeliummuseum sänkte man strängspänningen för att inte belasta konstruktionen och placerade föremålet i en vitrin. Det kommer med andra ord knappast heller i framtiden att spelas på.

Å andra sidan kan man kanske säga att Linjamas gamba är intressant just på grund av dessa orsaker. Instrumentet är nämligen en konkret återspeglning av det intresse för tidig musik som väcktes i slutet av 1960-talet och början av 1970-talet. Det finns egentligen inga instrument av det här slaget från t.ex.



Bild 3. Basviola da gamba "Heikki Linjama A.D. 1999, Tikkakoski, Finland" (Sibeliuseumens accessionsnummer 1257, foto: Unna Soiluva).

1600-talets Finland bevarade, än mindre någon inhemska historisk, kontinuerlig byggtradition. Förebilderna för instrumenten, liksom tanken om att inleda hela byggandet importerades i ett rätt sent skede från Mellaneuropa. I denna process har amatörbyggarna varit centrala. Den förmodligen mest produktiva av dessa amatörbyggare var Lars Andersson, som under 1970–90-talen hann bygga bl.a. 24 gambor och ett antal barockvioliner och –cellor samt andra instrument (korrespondens 13.2.2002; intervju 3.10.2002, Smi). Man kan säga att

dessa instrument haft en betydelse i mediationen i och med att de på grund av sitt låga pris gjort det möjligt för studerande att överhuvudtaget kunna prova på tidig musik (intervju Mika Suihkonen 17.6.2008). För amatörerna har byggandet kanske ändå i första hand varit ett sätt att konkretisera ett intresse för musiken, att konstruera ett instrument utgående från en gammal förebild kan i sig ses som musikalisk mediation.

Ur ett materiellt perspektiv kan man med andra ord säga att byggandet av ett föremål kan vara en musikalisk handling. Att utgå från att instrument är föremål som tillverkats för att spelas på och får sin enda musikaliska mening genom att de trakteras av musiker är i flera bemärkelser snävt. Det är inte ovanligt att musiker använder sig av föremål som inte ursprungligen tillverkats för att användas i musikproduktion, såsom såg, vattenglas och olika skällor. Å andra sidan kan det hända att ett spelinstruments biografi inrymmer perioder då det inte signifierat musikproduktion för någon, utan snarare uppfattats i främsta hand som kulturell symbol, bildkonst eller bråte (för instrumentens omkontextualisering se Dawe 2001, 224). Samtidigt är det klart att dessa olika tolkningar av instrument på något sätt hänger samman med både en vidare musikkulturell kontext och själva föremålets utformning. Utan dessa egenskaper skulle tingen sakna något väsentligt som instrument och sakna förankring i musikaliska betydelsemönster.

Såsom debatterna om vilka mediationsformer som är rätt eller fel för tidig musik, eller resonemangen kring original o. kopior visat, är det skäl att inte fokusera sig enbart på så kallade mänskliga eller enbart på så kallade materiella aspekter. Samtidigt är det dock också viktigt att inte blanda samman dessa aspekter. Det gäller att se upp för antaganden om att tingen skulle ha mänskliga egenskaper som t.ex. minne, eller att se den materiella dimensionen av vår omgivning som t.ex. endast en social konstruktion. Det instrumentforskningen kan visa på ett påtagligt sätt är vikten av att förena materiella och morfologiska analyser med kulturella och meningsbärande analyser så att vi kan skapa en mångsidig och korrekt bild av musikkulturen.

Musikens varufiering

Inom den sociologiskt inriktade musikforskningen har man intresserat sig för musikens materiella dimensioner, men ofta har det rört sig om diskussioner kring ekonomiska frågor och därtill sammankopplade sociologiska strukturer. Det finns dock en skärningspunkt där dessa teorier och de mera påtagliga materiella frågorna möts, nämligen i de olika sammanhang där musiken konkretiseras i form av en försäljningsprodukt. Intresset för musiken som kommersiell vara bygger då ofta på en kritisk syn på det kapitalistiska samhället och basen för dessa tankegångar går att finna i marxistiska teorier. Begrepp som "kommoditet" (engelska "commodity") och "kommodifiering", "varufiering" eller "pro-

duktgörande” (engelska ”commodification”) förknippas då uttryckligen med de processer som omvandlar ett fenomen till en marknadsföringsbar produkt.

De flesta kommodifieringsteoriernas rötter går att finna i det inledande kapitlet till *Kapitalets* första band, där Karl Marx hävdar att varorna upplevs inneha ett egenvärde, fast de egentligen får sitt värde genom en arbetsinsats. Varan upplevs bestå av förtingligade, i föremålet inneboende kraftanhopningar och denna så kallade varufetischisering förblindar människorna från det kapitalistiska samhällets sociala dimensioner. Inom musikforskningen har Marx varuteorier inspirerat främst musiksociologen Theodor Adorno, som tillämpat tankarna i sin inflytelserika kritik mot 1900-talets kapitalistiska kulturindustri. De centrala dragen i Adornos teorier kommer fram redan i hans år 1938 publicerade artikel *Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens* (Adorno 1991, 26–52), i vilken Adorno hävdar att musikaliskt uppskattande i det moderna kapitalistiska samhället degraderas till en vulgär fascination av musikens materiella dimensioner. Denna fetischisering kommer bland annat fram i intresset för musikframförandets ljudskapande fysiska element, såsom sångarens röst och musikerns instrument. Adorno ondgör sig till exempel över hur Stradivarius- och Amati-violiner har blivit fetischer. Endast några få experter kan särskilja violinerens klangliga egenskaper, men ändå fokuseras intresset på instrumenten till den grad att deras egentliga betydelse som framförare av en kompositions estetiska idé faller i skymundan. I en vidare bemärkelse syftar musikalisk fetischisering hos Adorno på musikens kommodifiering i det kapitalistiska samhället. Musiken har blivit en del av medieindustrins försäljningsarbete, där den används för att marknadsföra varor som behövs för att man överhuvudtaget skulle kunna höra musik. Överlag uppskattas musiken tack vare dens bytesvärde, men ironiskt nog skapas de kulturella varornas bytesvärde av en abstrakt tanke om att dessa varor på något sätt står utanför normala varutransaktioner. Konsumenten anser sig till exempel dyrka en konstnärligt högstående Toscanini-konsert eller -skiva, men i själva verket dyrkar han inte så mycket musiken som pengarna han har betalat för konsertbiljetten eller fonogrammet. I vidaste bemärkelse är detta, enligt Adorno, symptomatiskt för all kulturindustriell massproduktion av varor, inte minst skivindustrins fonogramproduktion.

Den marxistiska synen på varufetischism och bytesvärde har rönt mycket motstånd bland annat inom den mera antropologiskt inriktade föremålsforskningen, där man har betonat hur de makroekonomiska modellerna lätt schematiserar komplexiteten i tingens olika existensformer. Enligt till exempel Arjun Appadurai (1986, 8–9) misstar sig Marx då han ser ting helt enkelt som antingen varande varor eller inte, och framför allt genom att närma sig alla ting som produkter. De marxistiska teorierna har i själva verket också sedermera bredats med Birmingham-skolans och cultural studies-strömningarnas teorier, där tonvikten förskjutits från produktionsmodeller till analyser av konsumtion och framför allt till de betydelser som konsumenterna tillskriver varorna. Den kulturella livssfären har analyserats som betydelsebärande system med metoder influerade av semiotik, strukturalistisk och kognitiv antropologi samt postmodernistisk identitetsforskning (Löfgren 1997, 98–100). En gemensam tendens

i mycket av denna forskning är att tonvikten förskjuts från kulturproduktion till symbolisk produktion, och från kulturindustrins styrning till konsumentens möjligheter att aktivt och kreativt använda industriellt producerade och kommersiellt distribuerade varor för att uttrycka sin identitet och sitt samhälleliga motstånd. I Dick Hebdiges klassiker *Subculture: The Meaning of Style* (1979) beskrivs till exempel hur punkrockarna uttrycker sin motkulturella gruppidentitet med hjälp av "bricolage", dvs. genom att överföra och omorganisera föremål och element så att objekten i sitt nya sammanhang betecknar något nytt. Vanliga konsumtionsföremål kan med andra ord omformas till laddade tecken så att de i sitt nya sammanhang signifierar motkulturell gruppidentitet. En ursprungligen neutral T-shirt kan t.ex. rivas sönder och en säkerhetsnål, som från begynnelsen signifierat trygghet och tillförsikt, kan stickas igenom kinden för att chockera.

Tillämpar man subkulturstudiernas allmänna principer även på andra områden inom musiklivet så kan man konstatera att en hel del föremål sist och slutligen omtolkas i identitetsskapande syfte. Till exempel Trinidad och Tobagos steelpankultur uppkom i sin nuvarande form då den lokala befolkningen skapade instrument av oljetunnor, som bl.a. Förenta staternas armé hade transporterat till öarna under andra världskriget, och samtidigt skapade öarnas invånare ett identitetsbärande nationalinstrument. I vidare bemärkelse kan man säga att omtolkningar av kulturindustrins produkter ofta utgör utgångspunkten för musikskapandet. En stor del av populärmusikforskningen har behandlat den internationella skivindustrins möjligheter att med sina utgåvor styra musikutbudet, samtidigt som forskningen beskrivit hur musikaliska element hämtade ur musikutbudet på skivorna tillämpas och omtolkas av musiker för att ge uttryck åt motsatta ståndpunkter, alternativa identiteter och antihegemoniska ideologier.

De samhällsteoretiskt inriktade kulturforskarnas syn på konsumtionsvaror som betydelsebärande och omtolkningsbara objekt har sedermera skapat en stor skara angreppssätt, i vilka varor ses bl.a. som tecken i ett teckensystem (t.ex. Baudrillard 1981) eller som faktorer i en persons psykologiska utveckling (t.ex. Csikszentmihályi & Rochberg-Halton 1989) och där konsumtion ses som en aktivitet genom vilket sociala relationer skapas och bearbetas (t.ex. Miller 1987). På det stora hela taget uppfattas de materiella elementen inte nödvändigtvis längre som något slags fetischiserade objekt återspeglade en separat social överbyggnad. I själva verket anser man snarare att sociala världar konstitueras av materialitet i lika stora grad som materialitet av sociala världar och fokus har således glidit mera över till att kartlägga mångfalden av materiella världar och deras interna förhållanden (Miller 1997a, 3). Med tanke på musikens materiella aspekter är det således också av största vikt att utvidga såväl Adornos tankar om musikens fetischkaraktär och birminghamskolans motkulturteorier. Ser man ting enbart som handelsvaror eller konsumtionsobjekt så förenklar man lätt de enskilda tingens funktion i olika materiella sammanhang samt förhållandet mellan tinget och människan.

Problemen med att närma sig musik och materia uteslutande med hjälp av socioekonomiska modeller kommer kanske klarast fram i fonogrammet, som, från och med Adorno, ofta har fått stå som symbol för den kapitalistiska kommersialiseringens och kulturindustrins position i samhället. Det är klart att fonogrammen, liksom de flesta föremålen inom musikens värld, åtminstone i något skede av sin existens är handelsvaror. Bakom denna truism döljer sig dock en mångfald av existensformer, beteckningar, tolkningar och därtill sammanhängande konsekvenser, som lätt försummas om man styrs av en snäv ekonomisk determinism. För att få en bild av fonogrammens olika materiella, ekonomiska och kulturella sidor har jag valt att särskåda skivsamlaren Gunnar Anderssons aktivitet. Samlandet kan trots allt ses som en kulturell institution, i vilken mycket av komplexiteten i tingens historia konkretiseras tack vare de fasta praktikerna och verksamhetens materiella slutmål.

Teknologie doktor, professor Gunnar Andersson har av fonogramforskare Pekka Gronow (2007) benämnts Finlands första betydande skivsamlare. Han samlade åt sig själv, men levererade redan på 1940-talet sexton 78-varvs skivor till Åbo Akademis musikhistoriska samlingar (senare kallade Sibeliusmuseum) och år 1950 en skiva. Våren 1970, det vill säga fem år före sin död, donerade han slutligen sin omfattande samling på inalles 1827 78-varvs skivor till Sibeliusmuseum.

Andersson var född 1888 i Helsingfors och enligt födelsedagskrifter och nekrologer (bl.a. Hbl 12.7.1948; VN 12.7.1973; Hbl 12.7.1973; Hbl 11.2.1975) gjorde han en betydande karriär som både ingenjör och pedagog. Han erhöll ingenjörsexamen vid polytekniska institutet i Strelitz och teknologie doktorsgrad år 1939 från Western University International, varefter han utnämndes till professor vid samma universitet. Han verkade dock sitt yrkesverksamma liv i sin hemstad. Utöver olika konsultuppdrag i eget företag tjänstgjorde han bl.a. åren 1927–55 som bitr. renhållningschef i Helsingfors. Sin pedagogiska livsgärning gjorde han som lärare vid Tekniska läroverket och Tekniska skolan i Helsingfors.

Gunnar Andersson hade uppenbarligen ett genuint intresse för musik, även om han inte själv studerade eller sysslade med musik i professionell mening. I ett brev till professor Otto Andersson (sannolikt inte släkt) nämner Gunnar Andersson att hans arkitektfar "tillhörde en för folkmusiken på anor rik släkt" (brev 18.8.1969, HaÅAB), men inga dokument tyder på att han själv skulle ha fortsatt traditionen. Däremot hade han uppenbart ett intresse för kulturarvsfrågor även utanför fonogramsamlandet. Andersson var nämligen vice ordförande i Tekniska museiföreningen och kom på detta sätt att bli en bakgrundsgestalt vid grundandet av Tekniska museet i Helsingfors, till vilket han även donerade en värdefull samling gamla föremål (Hbl 11.2.1975).

Som skivsamlare var Andersson en föregångare. Hobbyn fick sin början under en tid då återförsäljningen av skivor var tunnsådd och själva skivan en ex-

klusiv vara. I en radiointervju erinrar sig Andersson senare att det i början av hans samlarkarriär år 1903 fanns endast en affär som sålde skivor i Helsingfors och att en grammofonskiva året därpå kostade 7 mark, vilket var lika mycket som han på den tiden förtjänade i veckan (Hbl 3.5.1957). Skivans karaktär av lyxvara är säkerligen en bidragande orsak till att just en person som Andersson kunde intressera sig för att samla skivor. I själva verket verkar de flesta tidiga skivsamlare under den internationella diskofilins framväxt ha varit förhållandevis välbärgade medelklassmän (jfr t.ex. Hosokawa & Matsuoka 2004, 151–154). Den tilltagande massproduktionen i början av 1900-talet skapade en grogrund för nya smakprofileringar och sociala distinktioner i kulturkonsumtionen (i den mening begreppet distinktion används av Bourdieu 1984). I ett kultursociologiskt perspektiv kan skivsamlandet, som på denna tid ofta fokuserades på västerländsk klassisk musik, med andra ord ses som en långt driven konkretisering av distinktionsprocesserna i början av seklet.

Det krävdes dock mera än enbart ekonomiska investeringar för att samla skivor under 1900-talets första hälft; utan möda och seghet hade resultatet blivit betydligt klenare. Under till exempel andra världskriget ledde råvarubristen i Finland till att varje kund som ville köpa en ny skiva måste lämna in en begagnad skiva till återvinning. Den gamla skivan krossades i affären och massan levererades till skivfabriken där den användes vid framställning av nya skivor. Andersson samlade in skivor före de krossades. Han skickade också av dem till professor Otto Andersson för att infogas i Åbo Akademis musikhistoriska samlingar. I ett brev till Otto Andersson, daterat 8.7.1943 (Sma), beskriver Gunnar Andersson sina ansträngningar med att få musikaffären Westerlunds expediter att ta till vara skivorna:

Det är nämligen ibland svårt att få försäljerskorna med på galoppen. De tycka mera om att genast bryta sönder de gamla skivorna och kasta dem i den så kallade massalådan. Det är för dem det bekvämaste. Jag kan i alla fall inte beklaga mig över dem så värst mycket. Det går ganska bra när man tar på sig sin snällaste min och är så artig man kan. De kunna då göra sig mödan att låtsas vara intresserade för saken, vilket allt inbringar en och annan skiva nu och då – till och med sådana skivor man önskat få. Jag brukar nämligen då och då ha oförsämndheten att uttala även önskemål.

Enligt Gronow (2007) torde Andersson ha varit den enda som insåg hur återvinningen kunde leda till att kulturhistoriskt oersättligt material försvann för eviga tider. På 1940-talet fanns det inget offentligt diskotek och Rundradion var sällan intresserad av de äldre akustiska grammofonskivorna eftersom de inte lämpade sig för tidens radiosändningar.

Återvinningen av skivor är ett exempel på komplexiteten i ett tings historia. En stor del av föremålen i det kapitalistiska samhället tillkommer som handelsvaror, men deras värde och betydelse kan omprövas flera gånger beroende på olika kontextuella faktorer. Appadurai (1986, 13–15) betonar ur en antropologisk synvinkel hur man bör betrakta varor som ting i en viss situation. Med det här menar han att man borde lösgöra sig från den marxistiska produktionsdominerade synen på varor och i stället fokusera på tingens totala historia, som kan inbegripa förutom produktion även till exempel utbyte eller handel och konsumtion.

Enligt Appadurai kan vilket som helst ting i något skede av sin historia komma i en situation där dens utbytbarhet blir ett socialt relevant drag. Appadurai använder begreppet "varukandidatur" ("commodity candidacy") för att beskriva de symboliska, klassifikatoriska och moraliska kriterier som definierar en varas utbytbarhet i en specifik social och historisk kontext. Tingen kan tidvis uppfattas och vara handelsvaror, för att därefter återgå till att så säga vara bara ting; den så kallade "varufasen" ("commodity phase") är med andra ord endast ett skede i ett tings sociala historia. Varukandidaturen och varufasen sammanlänkas i olika "varukontexter" ("commodity context"), dvs. i en mångfald sociala arenor där olika kulturella enheter kommer överens om ett utbyte. Med de här begreppen betonar Appadurai hur varublivelsen i själva verket befinner sig i en komplex skärningspunkt mellan temporala, kulturella och sociala faktorer (för liknande tankegångar om samlingars värde se Pearce 1995, 393–4).

Såsom exemplet med Gunnar Anderssons intresse för kasserade skivor visar, är även fonogrammen i ett historiskt perspektiv föremål som ofta befinner sig i olika varufaser och varukontexter. Grammofonskivorna producerades uttryckligen för att säljas och konsumeras, det vill säga med varufasen i åtanke. Efter att de konsumerats kan det hända att de förstörs, i vissa situationer återvinns, tillskrivs uppskattning som kulturarv eller genomgår värdestegring som samlarobjekt. Ett och samma tings värde beror med andra ord på olika varukontextuella faktorer.

Det är viktigt att utvidga synen på materiell kultur från en produktionscenterad varufetischism till ett vidare perspektiv på tingens sociala varuexistens, men inte heller detta räcker, menar flera forskare. Minst lika viktigt är att fråga sig i vilket skede ett föremål anses vara obsolet, det vill säga obehövt eller ointressant fast det ännu är funktionsdugligt, och i vilket skede någonting klassificeras som skräp. Antropologen Michael Thompson har i sin bok *Rubbish Theory* (1979) betonat hur diskrepansen mellan ekonomisk värdeminskning och fysiskt förfall utgör en central del av föremålets historia. Ett föremål existerar trots allt oftast som fysiskt artefakt länge efter att det har upphört att inneha något ekonomiskt värde, och i fall det inte småningom har vittrat sönder till damm så kan det i något skede återfå ett högt ekonomiskt värde fast det inte längre skulle vara fysiskt helt intakt (Thompson 1979, 9–10). Då Gunnar Anderssons besökte Westerlunds skivaffär under krigstiden handlade det mycket konkret om vilket värde respektive part tillskrev grammofonskivorna; för Andersson själv representerade de värdefull kulturbärande materia medan butiksbiträdena betraktade dem som råvara för nya konsumtionsobjekt. Dilemmat med olika tolkningar av föremålets värde i olika skeden av deras historia förekommer även i mindre dramatisk, men desto mer omfattande form inom efterkrigstidens vinylskivhandel. Den stora produktionen av vinylskivor, som karaktäriserats av hektisk omsättning i ett snabbt växlande trendklimat, har lett till konstanta omvärderingar av varorna. Vinylskivorna har skapat mängder med avfall, men också en omfattande handel med begagnade skivor samt nyutgåvor (Straw 2000). Det är med andra ord viktigt att inte enbart hålla sig till produktionen av varor, eller endast lägga fokus vid konsumtion som aktiv handling. I själva verket bör man

komma ihåg att människors sätt att göra sig av med saker innefattar minst lika aktiva, värdeladdade och identitetsskapande processer som konsumtionen (jfr Hetherington 2004, 167).

Skärningspunkterna mellan produktionen av handelsvaror, konsumtionen av kommersiella produkter, klassificeringen av varor som bråte och omvärderingen av ting som eftertraktade klenoder är påtagliga i samlandet. Man kan kanske också säga att det i samlandet konkretiseras hur ekonomiska aspekter endast till en del förklarar förhållandet mellan människor och ting. Samlandet behöver inte inskränka sig till föremål som i något skede av sin existens varit handelsvaror och även om så någon gång är fallet, är objektens huvudsakliga existens i samlingen ändå beroende av huvudsakligen andra faktorer än ekonomiska. Objekten kan i princip vara hurudana som helst och motivet för samlandet kan variera, men i allmänhet brukar man se samlandet som en process där någon "aktivt, selektivt och passionerat kommer över och äger ting som har förflyttats från vanligt bruk och som uppfattas tillhöra en uppsättning icke-identiska objekt eller erfarenheter" (Belk 1995, 67). Samlandets aktiva och selektiva karaktär innebär följaktligen också att verksamheten oftast inrymmer en viss systematik som skiljer den från andra liknande sysslor och vardagligare konsumtionsmönster.

Gunnar Anderssons skivsamlande sammanfaller med framväxten av en internationell diskofili, med därtill sammanhängande systematiska principer och praktiker. I breven till Sibeliusmuseums personal redogör han något faderligt om skivbolagshistoria och diskofila detaljer, såsom etikettfärger och numreringar, samt om fonogramteknologins tekniska utveckling. Andersson avslutar en av sina beskrivningar av skivnummer och tillverkningsår med att lakoniskt konstatera hur hans årtalsangivelser "torde stämma rätt bra", varpå han tillägger: "Jag har nämligen alltsedan det jag var liten gosse varit grammofonvän och följt med teknikens utveckling på detta område" (brev till Otto Andersson 8.7.1943, SMA). På det stora hela taget verkar denna kunskap ha varit en central del av hans intresse för skivor.

I vardagligt tal beskrivs samlaren, och inte minst skivsammlaren, ofta som en obskyr uppenbarelse, drabbad av en nästan sjuklig besatthet av tekniska detaljer, klassifikationsprinciper och fulländning, vilket för utomstående verkar i högsta grad ovidkommande (den mest kända skönlitterära beskrivningen torde vara Nick Hornbys *High Fidelity*, 1996). Även om passionen i samlandet ofta ger sig uttryck i till exempel ett stort intresse för tinget som en del av samlingen och dens principer, är det värt att minnas att även det enskilda tinget och dess kulturella eller estetiska värde kan vara grundläggande motiv för aktiviteten. Det är med andra ord skäl att även i samband med skivsamlandet se de enskilda objekten både som en del av samlandets allomfattande logik och som uttryck för ett musikintresse (Shuker 2004, 316). Den enskilda samlingen uppstår ju ofta i en viss kultursociologisk kontext där långt dragna personliga smakpreferenser konkretiseras i en viss form av materiell kultur för att sedan utvecklas till en mera systematiskt uppbyggd samling.

I början av 1900-talet bestod grammofonproduktionen och distributionen i Finland huvudsakligen av skivor med välkända lokala sångare, som framförde

operettnummer och operaarior samt mera komiska sånger (Gronow & Englund 2007). Dessa preferenser återspeglas klart i Anderssons skivsamling, i vilken det ingår huvudsakligen finländska och rikssvenska operasångares skivor med omtyckta operettmelodier och arior samt till en viss del lieder och romanser. Andersson har dock även införskaffat delar av de populäraste utländska sångarnas, t.ex. Enrico Carusos, produktion. De äldre grammfonernas tekniska brister gjorde det länge otympligt att spela in orkestermusik, vilket också märks i de symfoniska verkens ringa antal i samlingen. Även kammarmusik förekommer på förhållandevis få utgåvor. Däremot utgör olika komiska vokala inslag, såsom komisk operett och rikssvensk revyschlager med Ernst Rolf, Karl Gerhard och Edvard Persson, en central del av samlingen. Det förekommer också akademisk vokalkomik med nummer ur Gunnar Wennerbergs studentikosa sångcykel *Gluntarne* och skivor med akademiska sångföreningar och föreningen Muntra Musikanter.

Det är intressant, men samtidigt vanskligt att i efterhand fastställa exakt till vilken grad samlingen återspeglar Anderssons smak, hur långt Anderssons allmänna musikintresse styrts av tidens skivutbud och hur långt grammfonbolagens utbud bestämts av det köpkraftiga finlandssvenska, akademiska stadsborgerskapets preferenser. Dessa frågor är naturligtvis av ett visst intresse på det personliga planet, men de är också betydelsefulla i ett vidare kulturarvsperspektiv och med tanke på vår syn på historiskt källmaterial och musikalisk kanonbildning (för en intressant analys av skivsamlingarnas betydelse för framväxten av en blueskanon se Dougan 2006). Man kan förmodligen utgå ifrån att den stora andelen operett och opera reflekterar Anderssons personliga tycke. I ett donationsbrev till Sibeliusmuseum konstaterar han nämligen "Såsom det av vår skivsamling även framgår, så tycker min hustru och jag bäst om operetter, men vi gillar även operor. I synnerhet R. Wagners skapelser på detta område av musiken" (brev 6.3.1970, SMA). Vidare kan man anta att negligerandet av senare schlager och populärmusik, som ju trots allt blev en dominerande del av fonogramutbudet redan under Anderssons aktiva samlarperiod, kan ses som ett implicit värdeomdöme.

I ett historiskt perspektiv är det kanske inte så mycket Anderssons smakpreferenser som är anmärkningsvärda, utan snarare det faktum att han överhuvudtaget i ett så tidigt skede insåg fonogrammens betydelse. I början av 1900-talet var det endast ett fåtal entusiaster som uppskattade det nya mediet, medan många andra ännu ifrågasatte skivindustrin och dens produkter. Förståelsen för skivans möjligheter har i och för sig ökat sedan dess, men synen på fonogram delar fortfarande åsikter framför allt inom den klassiska musikens sfär. Antoine Hennion (1997, 416–417) grupperar de olika inställningarna till fonogrammen i tre kategorier: för skiventusiasterna är skivan helt enkelt musiken, bland konsertbesökarna upplevs fonogrammet däremot ofta vara konstgjort i förhållande till ett "levande" musikframförande, medan de "renlärda estetikerna" som fokuserar sig på de klassiska mästerverkens "essens" hävdar att ett verk inte ens behöver framföras för att existera i en sann form. Debatten gäller oftast vilka mediationsformer som är verkliga, autentiska och levande i motsats till andra,

som anses vara konstgjorda, mekaniska, kommersiella och passiva. Hennion betonar hur all musikalisk verksamhet kräver sina materiella mediationsformer, såsom skivor, instrument, partitur osv., men ändå anses den här materiella dimensionen på något sätt vara avskilda från, eller stå i motsatsförhållande till något annat som betecknas som den sanna musiken. I olika typer av musikverksamhet använder man sig av olika typer av mediation, som enligt Hennion sedan identifieras med det musikaliska subjektet, samtidigt som andra former förbises som enbart "tekniska hjälpmedel", eller rentav ogillas för att de upplevs utgöra barriärer mellan människan och musikens essens.

Det ligger nära till hands att koppla samman Hennions teorier med Walter Benjamins begrepp "aura", det vill säga den magiska, gåtfulla gloria eller kraft som anses omge unika konstverk och religiösa objekt (Benjamin 1936/1977). Benjamin hävdade att mekaniska reproduktionstekniker, såsom tryckkonsten, fotografien och filmen, ledde till att denna aura förstördes, vilket egentligen kan anses vara paradoxalt i och med att Benjamin själv var känd som entusiastisk boksamlare. Flera forskare efter honom har dock tillämpat begreppet aura för att beskriva hur även massproducerade handelsvaror kan betraktas med vördnad och tillskrivas närmast magiska krafter (t.ex. Tomlinson 1990 och Belk 1995, 61). Man kan följaktligen konstatera att även skivmediation av vissa människor förknippas med teknologisering och varublivelse av musik, medan andra anser att skivor omges av ett slags aura. För Gunnar Andersson var skivan en central form av musikalisk mediation, kanske rentav representerade skivan för honom musik. På basis av kommentarer i korrespondensen kan man dra slutsatsen att hans uppskattning för grammofofonen hade att göra med skivans möjligheter att i detalj spara och återge kraften i unika tolkningar av musikaliska verk. Då Andersson för första gången skriver till professor Otto Andersson för att berätta att han håller på att samla skivor för samlingarna i Åbo konstaterar han: "Av intresse är självfallet stämmor, som tystnat för alltid i konsertsalarna" (brev 11.1.1943, HaÅAB). Gunnar Andersson hade med andra ord redan i detta skede ett intresse för att bevara något som han upplevde vara försvinnande kulturarv, dvs. sångares tolkningar som endast fanns dokumenterade på skiva. I följebrevet till den sista skivförsändelsen till Sibeliusmuseum (brev 11.4.1970, Sma) väljer Andersson att infoga några rader "om grammofofonmusikens vänner". Han beskriver därefter hur Enrico Caruso brukade avfärda sina kollegors kritik mot grammofofonen genom att säga "Jag betraktar grammofofonen som min uppriktigaste vän, ty den tillsäger mig genast om jag begår något fel i min sång; men så gör icke Ni". Vidare kritiserar Andersson operasångare som "uppgår i utövande tonbildningens konst, så att de anser textandet vara en mindre väsentlig sak i sitt föredrag" och konstaterar sedan: "Sådant iakttages lätt i grammofofon". Skivinspelningarnas möjligheter att i detalj återge sångarens tolkning verkar med andra ord ha varit en av de egenskaper Andersson uppskattade högt.

Innehållet i Anderssons samling tyder på att hans fascination för fonogram gällde uttryckligen äldre 78-varvs grammofofonskivor, inte senare format. Många samlare verkar finna ett egenvärde i föremålets höga ålder. Ofta förknippas också äldre fonogram med en nostalgisk känsla för just detta formats äkthet

eller "aura". Det är som om flera av de tekniska egenskaper, som ursprungligen har känts banbrytande när ett nytt format introducerats, efter en tid upplevs som föråldrade förvrängningar av ljudbilden, för att efter ytterligare en tid igen bli högt uppskattade och upplevas som "mänskliga" i jämförelse med senare format (jfr Yochim & Biddinger 2008, 183 och 193). Bland vissa skivsamlare verkar tanken om "originalutgåvors" unika karaktär vara speciellt stark, medan andra jämför dem med nytugåvor (se Hosokawa & Matsuoka 2004, 157 och debatter på ARCS:s diskussionsforum på Internet). Upplevelsen av ett formats eller en viss skivas aura konstrueras med andra ord om i olika kontexter när olika lyssnargrupper, samlare och andra aktörer tillskriver föremålen varierande egenskaper. Man kan kanske hävda att värdets konstruerade karaktär bara ökar i den digitala medieomgivningen där varorna, det vill säga det som tidigare conceptualiserades med hänvisning till ett fysiskt objekt ("en skiva", "ett album", "en hitsingel" osv.), inte längre finns till i konkret form (se McCourt 2005, 252).

Det är i högst grad relevant att studera hur betydelser och värden konstrueras i olika kontexter om man skall förstå komplexiteten i skivproduktionen, -konsumtionen och -samlandet. Trots detta bör man även komma ihåg att förmedlingen av musik alltid inbegriper objekt som har vissa materiella egenskaper med olika slags reella följder. I själva verket består även den digitala förmedlingen av musik i största grad av en stor mängd utrustning som processar musiken. Som ting är skivorna således intressanta dokument, men inte nödvändigtvis som exakta återförmedlare av till exempel en svunnen konsertkultur, utan snarare som dokument på en svunnen tids skivproduktionspraktiker (Johnson 2002, 198). Varje nytugåva är således även den ett dokument, men på sin tids syn på återgivning (Brusila 2008, 5–7). Det är också i denna belysning som man bör se det värdefulla i Anderssons intresse för skivor. Via dessa bevarade ting har vi en möjlighet att bekanta oss med tidiga utgåvor av finländsk musik, men också med hur olika man tolkat och uppfattat skivor under olika perioder.

Det immateriella konkretiserat i ting

Musikens materiella kultur inbegriper förutom ljudalstrande föremål, såsom instrument och fonogram, även en stor mängd andra ting med anknytning till musikaliska praktiker. Ofta kan det vara fråga om till synes triviala saker, vars koppling till musik dessutom lätt förblir oklar för en utomstående. Det oaktat kan de utgöra en central del av en enskild individs musikupplevelse och tillskrivas olika egenskaper som gör dem till något mera än "bara materia". För samlare är det fråga om föremål som får en viss personlig betydelse i samlingen och samlarverksamheten, men liknande uppfattningar går också att återfinna i bland annat fansens prylintresse och i olika så kallade kultfenomen.

Utgående från den materiella kulturens studium är det naturligtvis intressant att fråga sig i vilken mån det överhuvudtaget går att dra gränser mellan mänsklig och materiell kultur. När anser man att ett fysiskt objekt tillhör mänsklig kultur,

eller omvänt: i vilken mån är det som betecknas som mänsklig kultur materiellt och i vilken mån är det fråga om immaterialitet? Susan Pearce (1994b) har behandlat dessa frågor bland annat utgående från ett museologiskt perspektiv. Enligt henne är det uppenbart att ett föremål förväntas ha någon anknytning till mänsklig handling, eller överhuvudtaget mänsklig existens, för att betraktas som kultur. Ett exempel Pearce nämner är den månsten som rymdfarkosten Apollo 17 hämtade till jorden och som därefter ställdes ut på en piedestal i det nationella flyg- och rymdmuseet i Washington för att beses och beröras av otaliga besökare. I och med denna process blev stenen i högsta grad en del av det mänskliga värdesystemet. Före det hade föremålet "endast" en i huvudsak fysisk existens, jämförbar med annat flera miljoner år gammalt vulkaniskt materia.

En omvärdering av objekten är förmodligen mest påtaglig inom samlandet. Den mänskliga samlarivern verkar sakna gränser i fråga om val av objekt och till och med mycket varierande ting kan inom samlarkulturen omklassas till eftertraktade föremål med stor värdeladdning. I det här sammanhanget är det dessutom skäl att minnas att allt som samlas inte nödvändigtvis är materiella objekt även om de kanske i något skede skulle ha en materialiserad utformning. Samlandet kan ta sig immateriella, eller symboliska uttryck när det handlar om att till exempel samla på upplevelser. Inom musiken finns t.ex. hängivna fankulturer där man försöker se så många konserter med ens favoritartist som möjligt. Bland så kallade "groupies" kan motsvarande verksamhet ta sig uttryck i ett försök att samla sexuella upplevelser med celebriteter. Även om dessa former av samlande inte skulle ha ett ting som utgångspunkt eller slutmål, är det vanligt att händelsen eller erfarenheten konkretiseras i en fysisk form av ett eller annat slag, så som i sparade inträdesbiljetter, inspelningar av konserter, fanprylar, gåvor och minnessaker samt genom sammanställande av listor och tabeller.

Flera forskare har fokuserat sig på det specifika förhållande som uppstår mellan samlare och deras objekt. Pearce (1995, 32) urskiljer tre typer av förhållanden parterna emellan. I "souvenirsamlandet" skapar individen en romantisk livshistoria genom att särskilja och arrangera personligt minnesmaterial så att objekten skapar en föremålsbaserad självbiografi åt personen. I "fetischistiskt samlande" dominerar objekten så att de tillåts skapa samlarens personlighet, vilket i sin tur leder till ett behov av att samla in så många objekt som möjligt. Det "systematiska samlandet" karakteriseras av en intellektuell logik där tyngdpunkten läggs vid samlingens ordning och fulländning. Det är skäl att lägga märke till att Pearce inte ser de olika typerna av samlande som sinsemellan uteslutande, utan som samtidigt förekommande och överlappande.

En viss systematik är typisk för allt samlande, och ofta till och med central för till exempel många skivsamlares verksamhet. I fråga om mera udda och personliga objekt är souvenirsamlandet och framför allt det fetischistiska samlandet dock av en större betydelse. De här formerna av samlande kan utgöra en viktig del av personens musikaliska självupplevelse, livshistoria och sociala tillvaro samt bidra till hennes uppfattningar om musikens väsen. Inom forskning kring musikaliska fenomen har dessa aspekter sällan behandlats annat än möjligen i förbigående i sociologiska studier kring populärkulturens "fandom" och "kultfe-

nomen" (för litteratur om populärkultur se t.ex. Hills 2002, Lewis 1992, Kovala & Saresma 2003 o. O'Guinn 1991; för tangerande forskning kring wagnerism se Salmi 2005). Orsaken till att dessa aspekter inte rönt särskilt stort intresse bland forskare går förmodligen åtminstone delvis att hitta i den musikhistoriska kanoniseringsen av inte bara en viss typ av repertoar utan också en viss uppfattning om musik, musikanvändning och övriga musikrelaterade praktiker.

Det är egentligen paradoxalt att den romantiska autonomiestetiken, som betonar musikens abstrakta väsen, och synen på tonsättaren som geniet som skapade mästerverk lösgjort från alla materiella bojar, i praktiken ofta manifesterats i ett mer eller mindre fetischiserat föremålsbestånd. Av dessa har de ansedda tonsättarnas originalhandskrifter, korrespondens, dagböcker och övrig materiell kvarlåtenskap förståeligt nog bevarats och studerats flitigt som centralt musikhistoriskt källmaterial. Det som däremot ofta uteblivit är källor som härrör sig till lyssnarnas, eller "fansens", förhållande till musiken, eller kanske snarare musikens förhållande till dem. Problemet är naturligtvis att det oftast finns så få källor kvar utanför "stormannasfären", men kanske också att dessa fåtaliga källor rönt förhållandevis litet intresse bland forskare.

Inom den allmänna historieforskningen har de så kallade mikrohistoriska angreppssätten fört med sig en omvärdering av också källmaterialet. Med mikrohistoria avses i det här sammanhanget forskning där tonvikten läggs på ett avgränsat ämne, som sedan studeras genom detaljerad närläsning av ett ofta begränsat källmaterial, med ett nydanande perspektiv på en allmängiltig frågeställning som slutmål (för allmänna presentationer av mikrohistoria se Peltonen 1999 o. Heikkinen 1993, inom musikforskning Mäkelä 2005 o. Tolvanen 2000). Det kan vara fråga om att en liten detalj som verkar obetydlig kan bilda en ledtråd som erbjuder nya hypoteser om ett större sammanhang, eller om att ett avgränsat fenomen studeras som en miniatyrbild av världen. Överlag präglas mycket av denna historieskrivning av ett intresse för fenomen som tidigare klassificerats som marginella.

Socialhistorikern Matti Peltonen (1995) använder begreppen "ensimmäinen tieto" (den "första" eller "primära" kunskapen) och "toinen tieto" (den "andra" eller "sekundära" kunskapen) för att beskriva hur man i historieforskning i allt större grad övergått från beskrivningar av nationalstaters ödesstunder, statsmän och andra samhälleligt inflytelserika personer, till att studera även individer ur underordnade befolkningsgrupper. Den äldre historieskrivningen kunde förlita sig på dokument som eliten själv hade producerat och lagrat och som därmed alltid hade ansetts vara värdefulla, dvs. ett slags primär kunskap. Den nyare historieforskningen är däremot tvungen att förlita sig på urkunder som ofta är sammanställda av någon annan än de berörda parterna, eller nedtecknade för något annat syfte än att dokumentera just de förhållanden som forskaren i första hand önskar studera. Peltonens huvudsakliga avsikt är att tala för de sociala och ekonomiskt mindre bemedlade och värna om att också deras röst hörs, men grundtanken, dvs. vikten av att se den sociala och kulturella mångfalden och problematisera en inskränkt användning av endast de mest vedertagna källorna, är relevant även i vidare bemärkelse.

Musikfetischer

Det säger sig självt att endast ett fåtal människors musikintresse och praktiker finns nedtecknad i verbala beskrivningar efter deras död så att forskare skulle ha ett material att tillgå jämförbart med den information man kan få genom att till exempel intervju levande sagesmän. Trots detta har flera människor, avsiktligt eller inte, lämnat efter sig ett materiellt bestånd som erbjuder insyn i deras musikaliska liv. Ofta är det fråga om material som insamlats utgående från personens egen systematik, men det kan också vara fråga om mera biografiskt motiverade nedteckningar. Det intressanta ur den materiella kulturens perspektiv är hur dessa musikkulturella praktiker manifesteras i olika objekt. Jag skall nu exemplifiera detta med att i korthet diskutera musikaliska minnesspår i form av minnesböcker, autografsamlingar och idoliserade musikpersonligheters kvarlevor samt den fetischisering som dessa materialbestånd ofta inbegriper.

Minnesböcker av olika slag har sällan analyserats inom musikforskning, fastän de ofta innehåller musikaliskt stoff i form av sångtexter, och i fråga om musikintresserade människors skrifter även noter (ett intressant undantag är Enquist 2008). Som forskningsobjekt hör minnesböckerna till den sfär av mänsklig verksamhet som oftast klassificeras som trivial. Under de senaste tvåhundra åren har minnesboken utvecklats från adelspersoners så kallade stamböcker till en del av den utpräglat kvinnliga kultursfären och därefter till barnkulturen, dvs. till områden som ofta uppfattats hörande till den så kallade sekundära kunskapen (Henriksson 2007; Klintberg 1982 o. Ekrem 2002). I musikpersoners kvarlåtenskaper kan det dock ingå intressanta minnesböcker, liksom också gästböcker och autografsamlingar, som dessutom ofta utvidgats med urklipp och bildmaterial. Detta materialbestånd bidrar i sin helhet till att belysa musik-kulturen ur ett biografiskt perspektiv.

Ett exempel på en sådan personlig levnadsteckning är Ottiliana Henrika ("Henriette", eller oftast "Jetta") Nybergs minnesbok från hennes studietid i Leipzig 1856–58 (Sma). Redan det faktum att en ung dam i mitten av 1800-talet reste från Helsingfors till det ansedda konservatoriet i Leipzig för yrkesstudier i musik är intressant. Det var få som förstod meningen med att en kvinna skulle skaffa sig en yrkesutbildning under en tid då t.ex. offentliga tjänster inte var tillgängliga för kvinnor. Till och med bland släktens äldre damer ansåg man att hennes företag var opassande eftersom konservatoriets kvinnliga elever ansågs ha ett mycket dåligt anseende (Nyberg 1962, 240–241). Nyberg anpassade sig dock väl i studiekretsarna, inte minst efter att hon knutit vänskapsband med tre andra finländare, Johan Moring, Gabriel Linsén och Johan Lindberg, som tillsammans kallade sig "Den finska kvartetten i Leipzig". Bakgrunden till den starka finska representationen bland konservatoriestudenterna i staden var bristen på kompetenta musiker i Finland. Kejsar Alexander II hade år 1856 beviljat medel för upprättandet av en teaterorkester, men planen förverkligades aldrig då det inte gick att samla tillräckligt många musiker. För att råda bot på läget sände man med statligt stöd unga studenter till Leipzig. Även om Jetta



Bild 4. Utdrag ur Jetta Nybergs minnesbok från studietiden i Leipzig 1856–58 (Sma). Musikalisk hälsning i form av ett utdrag ur Chopins Polonäs i ciss-moll op. 26 nr 1 "allegro appassionata".

Nyberg inte hörde till de statligt finansierade studenterna, införlivades hon naturligt i sällskapet och kontakterna verkar ha uppehållits även efter utlandsvistelsen.

Nyberg korresponderade flitigt med sina föräldrar och det är möjligt att ur dessa brev få en bild av hur studieperioden i Leipzig utformades, eller snarare hur den framställdes för släkten i Finland (se Nyberg 1921/1922 o. Nyberg 1962, 240–250). Minnesboken bidrar för sin del till att beskriva hur det sociala livet gestaltade sig. Förutom fotografier på familjemedlemmar och bilder på tonsättare som Haydn, Mozart och Mendelssohn, ingår det i boken bl.a. ett fotografi på de finländska studiekamraterna Linsén, Lindberg och Filip von Schantz vid ett bord med vinflaska och glas. Merparten av innehållet består dock av minnesverser, citat av t.ex. Goethe och Mozart och korta notutdrag ur olika verk, som har nedtecknats i boken av Nybergs internationella studiekamratkrets, bekanta och lärare (se bild 4). Typiskt för den här typen av unga kvinnors vänböcker är att de inte nödvändigtvis består av avancerade nyskapande formuleringar i hälsningarna, utan snarare en traditionsbunden stilkänsla. I vissa fall kan de också innehålla olika slags kodspråk, som förstärker de inblandade personernas interna band (jfr Henriksson 2007, 70–78). Man kan säga att användandet av notcitat i musikkretsar ofta inbegriper den här kodspråksfunktionen. Det är ofta omöjligt för en utomstående att förstå vad skribenten avsett med ett kort citat, som kanske bara består av ett tema på ett par toner. För de inblandade har det

nedtecknade förmodligen en given innebörd som ett materialiserat och därmed beständigt uttryck för en gemensam upplevelse eller en samhörighetskänsla. I vissa fall kan man också anta att romantiska poesi- eller musikcitat kan ha haft en undermening, men böckerna sammanställdes så att de kunde visas upp åt ens bekantskapskrets och exakt vilka betydelserna kan ha varit tenderar att förbli höljt i dunkel. Det som däremot är klart är att hela minnesboken hade en viss betydelse för Nyberg, som värnade om den under resten av sitt liv. Förmodligen innebar den en materiell manifestation av den ungdomliga, internationella studietiden efter att hon återvänt till Helsingfors för att bedriva musikskola och ge pianolektioner. För släkten, som såg efter boken och slutligen donerade den till Sibeliusmuseum, måste den ha inneburit en konkretisering av en hedangången medlem.

Minnesböckerna återspeglar en vilja att samla minnen, eller i vissa fall kanske en specifik önskan att samla på minnen av människor i ett visst ögonblick. Samma strävan, om än i något andra former, går också att finna i gästböcker och autografsamlingar. Gästboken är naturligtvis förankrad i hemmet och de anteckningar som görs i den hänger samman med gästens och värdens roller. Autografsamlingarna å sin sida utgår oftast från ett visst mått av idoldyrkan mellan autografskrivaren och samlaren. I somliga fall blandas dessa roller dock samman. Till exempel Alice Brunous minnesbok (Sma) från början av 1900-talet innehåller tidningsurklipp, inklistrade konsertprogram ofta utökade med de uppträdande artisternas hälsningar och autografer, samt gästboksaktiga minnesbilder från soaréer av olika slag (se bild 5). Flera av tidens ansedda artister och tonsättare, såsom Ida och Karl Ekman, Maikki Järnefelt, Erkki Melartin och Ernst Pingoud har skrivit i boken. Brunou studerade 1902–05 vid Helsingfors musikinstitut (Dahlström 1982, 399) och i minnesboken ingår också en ny version av Anna Maria Lenngrens *Pojkarne* ("Jag minns den ljuva tiden") med en ny text som berättar om studietiden vid institutet. De biografiska elementen hänger också samman med Brunous äktenskap med Andrej Rudnev, som bl.a. verkade som konsertarrangör och ackompanjatör samt musikkritiker i Viborg under 1920- och 1930-talen. Rudnev hade en mycket omfattande sällskapskrets i Finland och Ryssland, inte minst tack vare sin omfattande lingvistiska vetenskapliga karriär och sin verksamhet som lärare vid olika musikläroinrättningar. Han hade också för vana att be alla människor han träffade skriva sitt namn och några rader i en stor bok han ägde. På resor hade han med sig en mindre bok för samma ändamål och enligt bekanta var han så mån om den att han inte ens ville låta andra bära den (se Rousi 2006, 90).

Intresset för minnesnedteckningar av mänskliga möten kan få så pass stora proportioner att man kan fråga sig i vilken mån det rör sig om att samla ögonblicksbilder av möten med människor ur ens liv, och i vilken mån det är fråga om ett samlande av människor (Persson 2007, 36–37). Minnesboken fyller en funktion som en handgriplig dokumentation av ett mänskligt möte, det må vara i anknytning till gemensamma musikstudier, en konsert eller ett musikaliskt samkväm av något slag. Samtidigt innehåller den ett drag av fetischism, där minnesboken som föremål får stå för, eller representera människorna i fråga.

ILMARI HANNIKAINEN

KONSERT

i Folkskolesalen

Måndagen den 13 mars 1922. Kl. 8 e.m.

MEDVERKAR

ERNST PINGOUD

PROGRAM

1. *Wilh. Friedemann Bach:*
Orgelkonsert, d-moll.
(Bearbetning för klaver med kadenstilläg
av August Stradal.)
Maestoso e pesante – Cadenza – Fuga –
Lento – Finale.
2. *Chopin:*
Berceuse op. 57.
Scherzo, b-moll.
3. *Ernst Pingoud:*
Klaverkonsert, Es-dur op. 22
Allegro non troppo.
Andante non troppo
Allegro giocoso.
(Accompagneras af Kompositören).
med dåligt samvete!
4. *Schubert-Liszt:*
Der Lindenbaum.
Weber-Tausig:
Aufforderung zum Tanz.



Ernst Pingoud Klaverkonsert II. op. 22.

Bild 5. Utdrag ur Alice Brunous minnesbok (Sma). Ernst Pingouds namnteckning på ett programblad, på vilket Pingoud också skrivit att han ackompanjerade sin pianokonsert op. 22 "med dåligt samvete!". Bredvid programbladet en handskrift av delen andante non troppo.

Begreppet fetisch syftar här på samlarnas sätt att tillskriva föremålen mänskliga eller övernaturliga egenskaper och samlarens benägenhet att ersätta mellanmänskliga relationer med ett förhållande till sina objekt. Denna användning av begreppet fetisch härrör sig från antropologernas sätt att beskriva animismen bland så kallade naturfolk och Sigmund Freuds psykoanalytiska studier av mänsklig sexualitet, samt till en viss grad från Marx syn på människors sätt att tillskriva handelsvaror ett egenvärde lösgjort från den arbetsinsats som egentligen gett föremålet sitt värde. Antropologen Roy Ellis (1988) har särskådat dessa infallsvinklar på fetischism och funnit fyra kognitiva processer som återfinns i de olika forskningstraditionerna. För det första utgår de från en tanke om att abstraktioner kan få en konkret existensform. Föremål kan med andra ord anses överskrida gränsen mellan det synliga och det osynliga. För det andra innefattar fetischismen människans benägenhet till animism, dvs. tanken om att materiella ting är levande och besjälade fenomen, och till antropomorfism, dvs. människans sätt att tillskriva icke-människor mänskliga drag. Den tredje processen beskriver Ellis med hjälp av strukturalistiska termer som en tendens att blanda samman signifier och signified. Med det här avser han att det fetischiserade objektet anses ha den makt som objektet egentligen bara representerar. Exempel på detta går att finna framför allt inom religiöst föremålsbestånd, men även i fansens sätt att förhålla sig till objekt som ägts eller berörts av den dyrkade idolen och som därför anses besitta något slags makt utöver objektets rena fysiska dimensioner. I sista hand kan fetischiseringen sägas innefatta en mångtydig maktrelation mellan människan och det materiella objektet. Genom att omvandla idéer eller förhållanden till objekt kan människan anse sig kontrollera de immateriella aspekterna av sitt liv, men i själva verket kan processen inbegripa tendenser till det motsatta, det vill säga till att föremålen får en så stor roll att de börjar kontrollera människan.

I fråga om minnesböcker är det motiverat att säga att ett abstrakt minne av en människa eller ett möte får en konkret existensform. Man kan kanske också se detta som ett sätt att genom boken kontrollera minnesbilderna i sitt liv. En stor del av autografsamlandet innefattar dock även andra metoder att bearbeta förhållandet mellan abstrakt och konkret och i sin längst dragna form till och med animism. Alla samlare träffar ju i inte nödvändigtvis de personer vars autografer de innehar och en autograf kan i själva verket vara ett sätt att komma närmare, eller få grepp om den man uppskattar.

En av de förmodligen främsta finländska samlarna av musikaliska autografer, kammarrådet, brukspatronen Torsten ("Totti") Carlander-Reuterfelt (1902–2003), skötte till en stor del insamlandet genom att brevlades be om namnteckningar och några noter av tonsättare och artister som han fann intressanta. I svarsbrev ingick ofta ett egenhändigt skrivet notutdrag ur något för tonsättaren kärt verk och något slags musikaliskt ordspråk eller en aforismartad bekännelse. Carlander-Reuterfelt valde själv att kalla sin samling för autograf-faksimile-samling och i den varvas tonsättarnas egenhändiga skrifter med kopior på tryckta noter, brev och annat material. Bland personligheterna vars autografer ingår i samlingen finns utländska tonsättare, däribland Gustav Holst, Zoltan Ko-

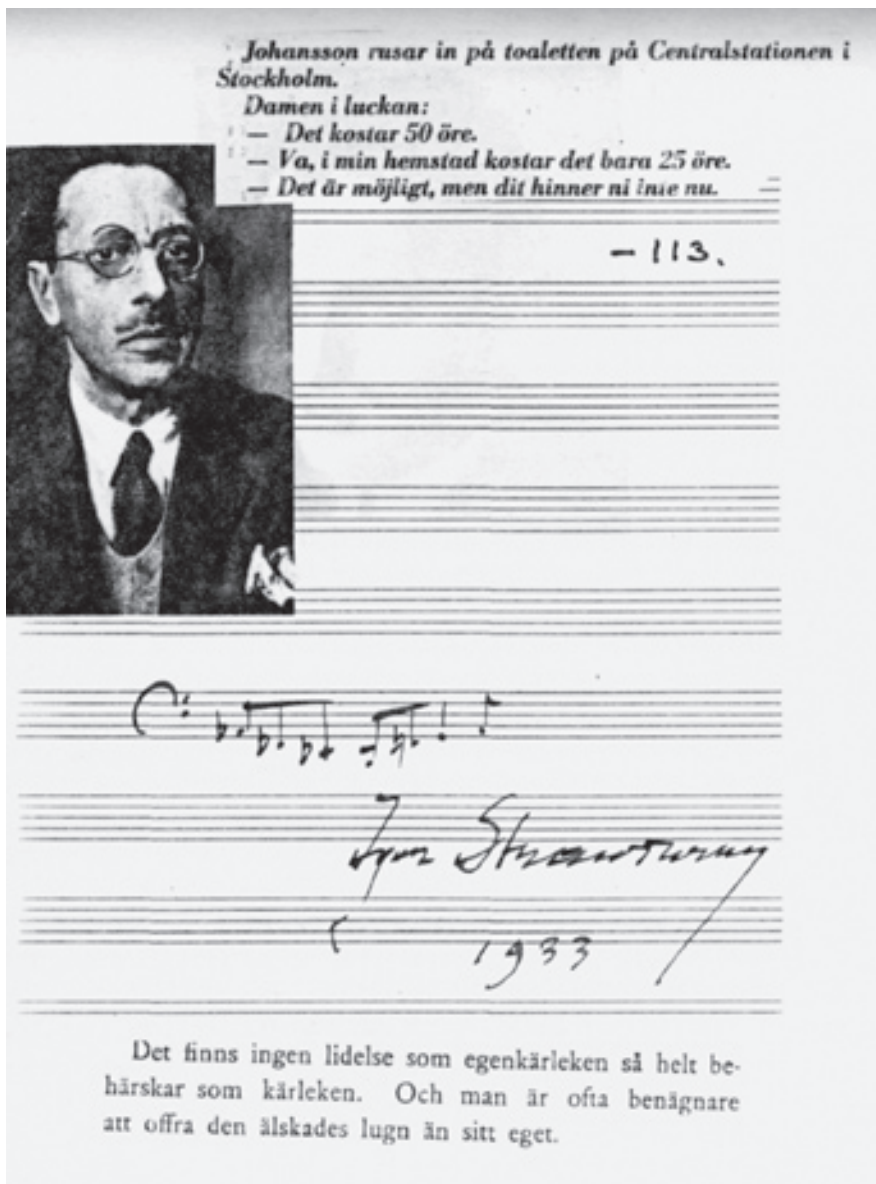


Bild 6. Utdrag ur Torsten Carlander-Reuterfelts Musikbok 2 (Sma). En hälsning av Igor Stravinskij, på vilken Carlander-Reuterfelt har klistrat ett fotografi på tonsättaren samt en vits och en aforism (som dock saknar anknytning till tonsättaren).

daly, Alban Berg och Igor Stravinskij, och flertalet betydande finländska musikpersonligheter från 1930-talet till början av 1980-talet. Det egenhändigt insamlade materialet utökades på ett väsentligt sätt år 1948 då Carlander-Reuterfelt genom testamenterisk donation fick en samling som hoparbetats av tonsättaren Richard Faltin och dennes son, professorn i kirurgi Richard Faltin. Carlander-Reuterfelt valde att i början av 1980-talet sammanställa både sin egen och den

faltinska samlingen i två tjocka böcker kallade "Musikbok n:o 1" och "Musikbok n:o 2". I böckerna ingår förutom de skrivelser som inkommit från musikpersonligheterna själva, även material om tonsättare från tidigare århundraden, kopior på tidningsurklipp, fotografier och andra bilder samt aforismer och vitsar som klistrats in bland musikmaterialet (se bild 6). Carlander-Reuterfelt kopierade böckerna i tre exemplar och donerade var sin kopia åt Helsingfors universitet, Sibeliusmuseum (Sma) och Sibelius-Akademien.

Carlander-Reuterfelt var till utbildningen ingenjör och i årtionden direktör för familjens företag Oy Kellokosken Tehdas – Mariefors Bruk Ab, men han var i hela sitt liv en aktiv amatörpianist och -violinist och bl.a. grundare av Suomen Kamarimusiikkiseura – Kammarmusiksällskapet i Finland r.f. (Laiho 1997). Det är med andra ord naturligt att han samlade på musikrelaterade fenomen. Han var dock en samlare av stora mått även utanför det rent musikaliska. I musikböckerna hänvisar han till sina många dag- och reseböcker, i vilka det ingår bilder, fotografier, anteckningar, frimärken, räkningar, biljetter osv. Fram till början av 1960-talet hade han hunnit filma mer än 10 000 meter 16 millimeters film och nästan lika mycket därefter på Super 8-film. I hans omfattande bibliotek ingick, förutom noter och litteratur om musik, även litteratur om teknik, biodling och smalfilmning.

I musikböckerna och i en artikel i Svenska pensionärsförbundets tidskrift *God tid* (4/1981) redogör Carlander-Reuterfelt självreflexivt över sin syn på samlandet, som enligt honom baseras på ett genetiskt betingat behov av att samla föda. Med hänvisning till sina erfarenheter från biodling konstaterar han att samlarvurmen inte är en avvikelse, utan en normal företeelse, som har sin biologiska förklaring och därtill främjar utvecklingen i samhället. Intresset för musikmaterial förklaras med en ousinlig kärlek för musik. I själva verket får man en bild av att denna kärlek manifesteras i autografsamlingen, som med åren fått en såväl biografisk som fetischiserande funktion. Carlander-Reuterfelt betonar "glädjen över att genom personlig kontakt eller per brev få en fläkt av 'stora världen'" och hur "en autografsamling är ackumulerad andlig rikedom, och kommer emot en, då man studerar sina vackra minnen, kanske ungdomssvärmerier som tjusat och tjusar än i dag" (Musikbok 1, TC-R blad n:o 113, 9). Den andliga rikedomens består då uppenbart i det här fallet inte av t.ex. tonsättarnas verk, utan av de korta hälsningar och autografer kompositörerna skickat Carlander-Reuterfelt. På det här sättet har Carlander-Reuterfelt fått en personlig kontakt med skaparna av den uppskattade musiken och därmed har dessa upphovsmän också blivit en konkretare personlig del av hans eget liv.

En aspekt av samlandet som Carlander-Reuterfelt upprepade gånger betonar är systematiken; hur allt bör vara väl genomtänkt och organiserat för att leda till resultat. För en utomstående betraktare kan dock samlarens personliga systematik förbli oklar. I Carlander-Reuterfelts fall är materialet disponerat enligt till synes klara principer, med namngivna delar och redogörelser över innehållet och dess uppställning. Dock används begrepp som till exempel "musikbok" och "album" på ett sätt som inte alltid klarnar för en som bläddrar i de inbundna böckerna. Det är också svårt att uttolka någon systematisk disposition i musik-

böckernas layout med de otaliga inklistrade urklippen, bilderna, aforismerna och vitsarna, som i själva verket oftast saknar anknytning till ifrågavarande tonsättare, eller till musik överlag. För en utomstående verkar intresset för att greppa, behandla och bearbeta, sammanställa och förklara, dvs. överhuvudtaget göra något, vara viktigare än någon enskild, allomfattande systematisk idé.

Carlander-Reuterfelts samlariver innefattar också en viss önskan att berätta om de uppskattade mästarna, kanske till och med i en folkbildande anda. Han samlade bl.a. in ca 2 000 C-kassetter, av vilka flera hundra innehöll utdrag ur operor. I olika skrivelser i musikböckerna förklarar Carlander-Reuterfelt hur han på operakassetterna spelat in (på musiken) sina egna kommentarer om tonsättaren och hans livstid och livsstil samt om handlingen i den pågående operascenen. Det förblir dock oklart till vilken målgrupp eller publik de här presentationerna egentligen riktar sig.

Man kan kanske säga att den typ av samlande som Carlander-Reuterfelt representerar inbegriper en vilja att ta del av musiken och dens skapare och utövare, samtidigt som viljan utsträcks till en önskan att via samlingen själv få bli en del av den älskade musiken och få en aktiv roll i den. Liksom många samlare uttrycker sig Carlander-Reuterfelt i varma ordalag om sin samling och den får en nästan mänsklig karaktär som en sann livsvän. Det är med andra ord möjligt att tala om en viss typ av fetischisering, även om den sällan uttrycker sig i särskilt tillspetsade former. I jämförelse med många andra samlare är Carlander-Reuterfelt till exempel inte fixerad vid att systematisera föremålsbeståndet på basis av för samlare vedertagna äkthetsprinciper och värdeomdömen.

Den klaraste formen av animistisk fetischisering torde gå att finna i fans intresse för idoliserade musikmänniskors relikier, dvs. för olika kvarlevor ur personernas privata levnadssfär och framför allt bevarade kroppsdelar. Långt in på 1900-talet kunde man till exempel klippa en hårttest från en avliden och bevara den bland övrig privat kvarlåtenskap. Var det fråga om en uppskattad kulturpersonlighet kunde locken också bli en åtrådd klenod och en handelsvara. Ett exempel på denna tradition går att finna i ett litet kort som numera ingår i Sibeliusmuseums samlingar (Sma). På kortet har klistrats en liten lock med ljust hår, fastbundet med ett snöre (se bild 7). Under testen har donatorn och kortets tidigare ägare Edvard Fazer skrivit: "Denna hårlock är Franz Liszts. Köpte den i Weimar sommaren 1889 av Pauline Apel, Liszts hushållerska och efter hans död 1886 föreståndarinna för Liszt-Museet". I ett historiskt perspektiv är det inte märkvärdigt att det gjordes affärer med Liszts hår. Redan under sin livstid var Liszt mån om att upprätthålla en idoldyrkan kring sig och det berättas hur damer kämpade för att få en slinga av hans karakteristiska långa hår. Edvard Fazer hade också säkert i egenskap av pianist, med flera studieperioder i Weimar, redan tidigt stött på denna sida av Liszt-kulten. I själva verket förekom det enda sedan Liszts bortgång diskussion om vad som skulle hända med centrala relikier, såsom den dödes sista skjorta och näsduk, hårlockar och dödsmask (Hamburger 2005). Det är således också naturligt att Liszts lockar går att återfinna i olika samlingar runtom i världen, t.ex. i Smithsonians och Steinways samlingar samt naturligtvis Liszt-museet i Budapest. Likaså är det naturligt att

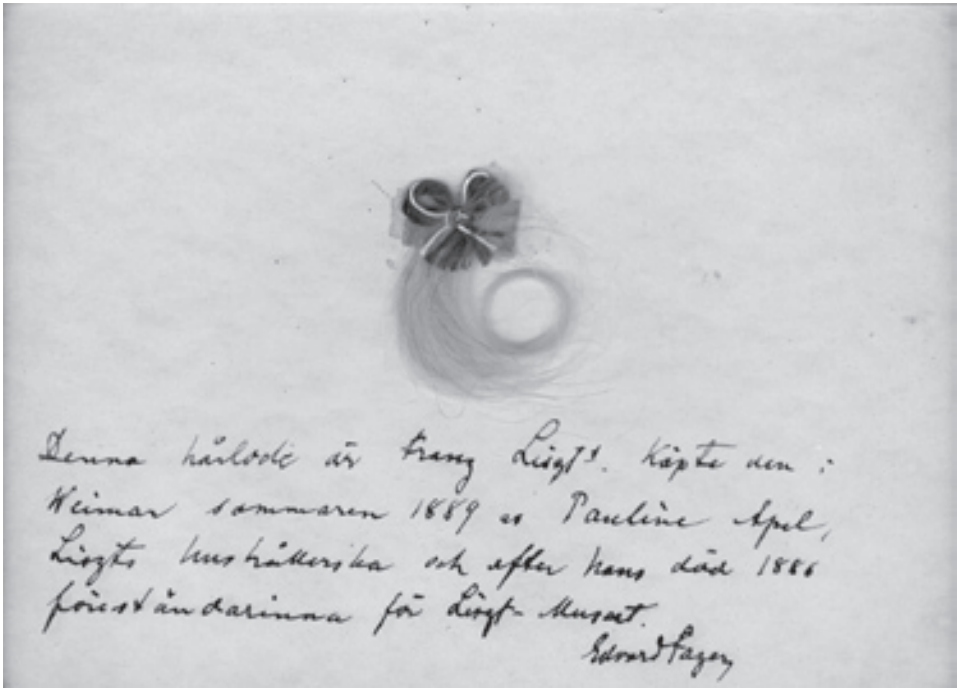


Bild 7. Franz Liszts hårlock med beskrivning av Edvard Fazer (Sma).

det cirkulerar anekdoter om hur redan Liszt själv förfalskade hårtestar med hjälp av hundhår (se Laura 2007).

Det ligger nära till hands att klassificera fetischiseringen i samband med autografsamlingar och relikier som enbart en illusorisk kulturell konstruktion, fast objekten skulle ha en mycket verklig betydelse för samlarna. Enligt en modernistisk, upplysningsinfluerad syn är fetischier egentligen enbart föremål, dvs. materiella fakta, som dock genom mänsklig villfarelse tros ha andra än fysiska egenskaper. Ur ett postmodernistiskt, relativistiskt perspektiv är däremot materian i sig betydelselös, eller tillspetsat uttryckt kanske till och med obefintlig, före den får sin existensform och betydelse via mänskligt konstruerande. I nyare materialistiska forskningsinriktningar har man försökt överbygga dessa motsättningar. Vetenskapsfilosofen och antropologen Bruno Latour (1999, 266–292) ser till exempel fetischier som högst reella och beaktansvärda aktörer. Föremål som av upplysta forskare klassificeras som vidskepelse kan i själva verket ha en mycket konkret betydelse. Enligt Latour är fetischier både verkliga och konstruerade, och de kan betraktas verkliga just för att de är så väl konstruerade. Detta poängterar Latour genom att ersätta begreppen fakta och fetisch med uttrycket "faktisch", i vilket det sociala och det materiella är med på lika villkor, det ena överordnas inte det andra. Ett ting kan inte enbart reduceras till ett verktyg i en maktutövers händer utan det får en aktörsroll och betydelse genom kopplingar till andra ting och fenomen. Det kan inte heller enbart ses som en symbol eftersom den ändå alltid också har en konkret form. Som faktisch är tinget med an-

dra ord ett tecken eller uttryck för någonting annat, men den är också samtidigt en aktör med en materiell dimension som ger den sin outbytbara karaktär.

Latour vill ifrågasätta de fastlåsta positionerna i den vetenskapliga striden mellan så kallade realistiska och antirealistiska synsätt. Man kan kanske kritisera honom för att erbjuda personliga infallsvinklar utan att komma med några solida lösningar, men ändå är det värt att, liksom han även gör, fråga sig om inte både det materiella och det symboliska utgör centrala delar av samma fenomen. Båda aspekter ingår till exempel i olika former i fetischiseringen av en död person och dennes efterlämnade föremålsbestånd. Detta är kanske starkast synligt i många fans sätt att beundra sina popidoler (för dyrkan av t.ex. Elvis se Andsager 2005), men samma fenomen förekommer också i andra musiksammanhang. I sin längst dragna form rör det sig om ett intresse för idolens stoft, i vilken objektet på ett eller annat sätt anses besitta en kraft som ursprungligen varit kännetecknande för den dyrkade och hans konst. Man kan med andra ord tala om ett slags sammanblandning av signifier och signified, för att tillämpa Ellis (1988) beskrivning av fenomenet. Å andra sidan skulle det vara snedvridet att tro att föremålet kunde reduceras till enbart ett uttryck för idoldyrkan. Till exempel en idols hårlock är, trots allt, någonting annat än en skylt, eller T-shirt, på vilken det står "Jag dyrkar min idol". Föremålet har konstruerats på ett visst sätt på grund av dess fysiska ursprung, det har kanske sålts eller bytts och det har värnats om med behövlig varsamhet som en del av en samling och poängen bakom all denna verksamhet är att det uttryckligen är fråga om hår. Det är alltså inte utbytbar mot vilket som helst annat ting som har ett likadant betecknande innehåll.

Ur motsatt synvinkel kan man konstatera att det vore ofruktbart att negligera signifikationsprocesserna i anknytning till den döde. Även om döden, liksom flera kognitiva processer som förknippas med den, kan beskrivas som allmänmänskliga företeelser grundade på fysiska fakta, är tolkningarna av materia och dens användningar alltid till en viss grad kontextuella och ämne för förhandling. Under den senaste tiden har till exempel mänskliga kvarlevor rönt naturvetenskapligt intresse, inte minst tack vare nya metoder inom genforskning. Det har därmed blivit vanligt att betrakta kroppar som kunskapsbevarande material, som kan berätta oss om t.ex. historiska musikmänskors levnadssätt, släktskapsband, säregenskaper, sjukdomar och dödsorsaker. Ändå anses det i vissa fall opassande att göra ingrepp i kroppen. Den polska regeringen nekade till exempel våren 2008 en forskargrupp rätten att studera Frédéric Chopins hjärta, som enligt tonsättarens sista vilja transporterades efter döden till Polen, där det bevarats i alkohol. Forskargruppen önskade undersöka om Chopin led av cystisk fibros, men enligt regeringen var det osannolikt att forskningen skulle tillföra någon så betydande ny kunskap om Chopin eller hans arbete att det skulle vara motiverat med ett ingrepp på det relikartade hjärtat (Gera 2008). På motsvarande sätt har man inom museivärlden allt oftare valt att återbörd kroppar som ingått i samlingarna för att begravas i sin ursprungliga omgivning; människorna som efter döden har klassificerats som objekt har med andra ord återfått sin mänskliga status (Vilkuna 2000).

Slutord

Gränsdragningen mellan mänsklig kultur och fysisk materia är en komplex fråga. Syftet med denna artikel har inte varit att placera musiken i vare sig den ena eller den andra fällan, utan snarare att överlag diskutera musikens materiella dimensioner. Såsom exemplen ur instrumentforskningen, varufieringsdiskussionen i samband med fonogrammen och fetischiseringstankarna kring idolmaterial visar, utgör olika slags ting en viktig del av musikens produktion, distribution och konsumtion. Upplevelsen av musik tenderar att få sin manifestation i olika slags materiella uttryck så att det i själva verket är svårt att tänka sig vår vedertagna musikuppfattning utan materiella fenomen av olika slag.

Människors sätt att förhålla sig till materiella kvarlevor, vare sig det är fråga om ting som tillskrivs mänskliga egenskaper eller mänskligt stoft som betraktas som materia, är beskrivande exempel på hur komplext förhållande mellan människa och materia kan vara. Det är också svårt att reducera relationen mellan det mänskliga och det materiella till något enkelt schema. Det som i t.ex. Freuds teorier bottenar i människans drifter och undermedvetna processer, eller som i Marx teser ses som en återspeglning av en social överbyggnad, har i själva verket flera olika dimensioner som inte enbart behöver vara reflektioner av mentala tillstånd, eller bygga på funktionella aspekter, utan som snarare kan anses reflektera mångfalden i allmänmänskliga tankesätt. Det här betyder också att det är svårt att klart särskilja kognitiva och kollektiva representationer, personligt medvetande och kultur, eller materiella och symboliska klassifikationsprinciper. I själva verket torde det vara mera meningsfullt att kritiskt granska på vilka grunder motsättningarna dessa olika parter emellan görs än att försöka inlemma allt inom ramen för ett system. I en stor del av kulturens materiella dimensioner sammanblandas dessa aspekter trots allt med komplexa strukturer som följd.

För en forskare kan det vara värdefullt att lösgöra sig från de alldagliga sätten att konceptualisera musikens olika existensformer och se musiken jämställd med andra – såväl mer som mindre materiella – mediatorer. Musiken kan då uppfattas som ett fenomen bland många andra, sammankopplad och medierande i förhållande till andra saker. De sociala och kulturella världarna konstitueras i en sådan betraktelse i lika stor grad av materialitet, som materialiteten av sociala världar. Det är dock all anledning att inte urskiljningslöst blanda ihop de olika sfärerna. Det finns trots allt även aspekter som det inte är meningsfullt att jämställa vare sig begreppsligt, metodologiskt eller kunskapsmässigt. Instrument har till exempel inte minne, själ eller medvetande, och döda människor lever inte i samma bemärkelse som levande. Ändå kan det vara bra att kritiskt och öppet granska grundpremisserna för våra vardagliga ontologiska antaganden eftersom dessa trots allt ofta implicit påverkar våra epistemologiska tankebanor.

En grundidé i mitt resonemang kring musikens materiella studium har varit att detta är en viktig, ofta förbisedd del av vår musikkultur, som erbjuder intressanta utforskade områden för fortsatta studier. Samtidigt är det uppenbart att flera materiella aspekter ofta implicit varit närvarande i en påtaglig form i en

stor del av till exempel den historiskt inriktade musikforskningen, där olika former av kvarlåtenskap oftast utgjort ett primärt källmaterial. En av de bidrag som den materiella kulturens studium kan erbjuda musikforskningen är i själva verket en diskussion kring och en större medvetenhet om olika föremålsbestånds värde, möjligheter och begränsningar i forskning. Frågor som berör kulturarvet, vilka ting som anses ha ett värde och på vilka grunder samt hur föremål omtolkas, är centrala för sådana omdebatterade musikvetenskapliga frågor som kanonisering, uppförandep Praxis och musikupplevelser i olika kontexter. Genom en större medvetenhet av tingens samverkande materiella och betecknande funktioner kan vi med andra ord öka vår förståelse av musik överlag.

Källor och litteratur

Opublicerade dokument, korrespondens, handskrifter, intervjuer och motsvarande material har listats under respektive arkivinstitution.

Följande arkivförkortningar används i källhänvisningarna:

Sma: Sibeliusmuseums arkiv

Smi: Sibeliusmuseums instrumentsamling

HaÅAB: Handskriftsavdelningen vid Åbo Akademi's bibliotek

Följande förkortningar på tidningar används i källhänvisningarna:

Hbl: *Hufvudstadsbladet*

VN: *Västra Nyland*

Sibeliusmuseums arkiv, Åbo

Pressarkivet

Gunnar Andersson (Gåvoförteckningar: Andersson, Gunnar)

Gunnar Andersson, brev till professor Otto Andersson, 8.7.1943.

Gunnar Andersson, brev till Sibeliusmuseum, 6.3.1970.

Gunnar Andersson, brev till Sibeliusmuseum, 11.4.1970.

Skivarkivet

Gunnar Anderssons skivsamling

Ljudarkivet

Amatörinstrumentbyggare Lars Andersson, 3.10.2002, Esbo. Intervjuare Johannes Brusila. Inspelning (Sm Fält 0003).

Minnesböcker, autografer m.m.

Alice Brunous minnesbok

Henriette (Jetta) Nybergs minnesbok från studietiden i Leipzig 1856–58

Kort med Franz Liszts hårlock, inkl. följeskrift av Edvard Fazer

Torsten Carlander-Reuterfelts autografsamling

Musikbok, n:o 1 – 1880?–1930?

Musikbok n:o 2, 1931

Sibeliusmuseums instrumentsamling, Åbo

Instrument

Sibeliusmuseums accessionsnummer 1014. Basviola da gamba ("ANNO 1724, 3e augustij, arfwid Runnegren, Kattarp"), inklusive bilagor.

Sibeliusmuseums accessionsnummer 1257. Basviola da gamba ("Heikki Linjama A.D. 1999, Tikkakoski, Finland"), inklusive bilagor.

Instrumentbilagor

Instrumentbyggare Bengt Nilsson, brev till intendent Johannes Brusila, 13.2.2002. (Bilaga till Sibeliusmuseums instrument nr 1014.)

Instrumentforskare Thomas G. MacCracken, brev till tf. andra intendent Satu Roberg, 8.5.2007. (Bilaga till Sibeliusmuseums instrument nr 1014.)

Intervjuer

Amatörinstrumentbyggare Heikki Linjama, 30.5.2001, Tikkakoski. Intervjuare Johannes Brusila. Anteckningar (Bilagor till Sibeliusmuseums instrument nr 1257).

Gambist Mika Suihkonen, 17.6.2002, telefonintervju. Intervjuare Johannes Brusila. Anteckningar (Bilagor till Sibeliusmuseums instrument nr 1257).

Korrespondens

Amatörinstrumentbyggare Lars Andersson, brev till intendent Johannes Brusila, 13.2.2002.

Handskriftsavdelningen vid Åbo Akademis bibliotek, Åbo

Samling Otto Andersson

Gunnar Andersson, brev till professor Otto Andersson, 11.1.1943.

Gunnar Andersson, brev till professor Otto Andersson, 8.7.1943.

Gunnar Andersson, brev till professor Otto Andersson, 9.1.1945.

Gunnar Andersson, brev till professor Otto Andersson, 24.11.1947.

Gunnar Andersson, brev till professor Otto Andersson, 18.8.1969.

Ösignerade tidningsartiklar

Hufvudstadsbladet 12.7.1948. Födelsedagsskrift i anknytning till tekn. dr, prof. Gunnar Anderssons 60-årsdag.

Hufvudstadsbladet 3.5.1957. "Grammofonskivor."

Hufvudstadsbladet 11.2.1975. Nekrolog över tekn. dr, prof. Gunnar Andersson.

Västra Nyland 12.7.1973. Födelsedagsskrift i anknytning till prof. em. Gunnar Anderssons 85-årsdag.

Internet

ARSC:s diskussionsforum

Association for Recorded Sound Discussion List - Subject Thread Index for March 2001.
<http://palimpsest.stanford.edu/byform/mailling-lists/arscllist/2001/03/threads.html>
[läst 23.1.2009]

Litteratur

- Abercrombie, Nicholas; Stephen Hill & Bryan S. Turner (red.) 1994. *The Penguin Dictionary of Sociology. Third Edition*. London: Penguin.
- Adorno, Theodor 1991. *The culture industry. Selected essays on mass culture*. Red. J.M. Bernstein. London: Routledge
- Andersson, Otto 1923. *Stråklarpan: en studie i nordisk instrumenthistoria*. Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag.
- Andsager, Julie L. 2005. Altared Sites. Celebrity Webshrines as Shared Mourning. I verket *Afterlife as Afterimage. Understanding Posthumous Fame*. Red. Steve Jones & Joli Jensen. New York: Peter Lang, 17–30.
- Appadurai, Arjun 1986. Introduction: commodities and the politics of value. I verket *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Red. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press, 3–63.
- Barclay, Robert (red.) 1997. *The Care of Historic Musical Instruments*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, Museum & Galleries Commission, CIMCIM.
- Barclay, Robert 2005. *The Preservation and Use of Historic Musical Instruments. Display Case and Concert Hall*. London: Earthscan.
- Baudrillard, Jean 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St.Louis: Telos.
- Belk, Russell W. 1995. *Collecting in a Consumer Society*. London & New York: Routledge.
- Benjamin, Walter 1936/1977. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. I verket *Mass Communication and Society*. Red. James Curran, Michael Gurevitch & Janet Woollacott. London: Arnold, 384–408.
- Bohman, Stefan 1997. Vad är museivetenskap, och vad är kulturarv? I verket *Museer och kulturarv: en museivetenskaplig antologi*. Red. Lennart Palmqvist & Stefan Bohman. Stockholm: Carlsson bokförlag & Rådet för museivetenskaplig forskning, 9–18.
- Bohman, Stefan 2007. Vad kan dragspel säga oss? Om kulturanalys av musik och musikinstrument. I verket *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag*. Red. Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag. Hedemora: Gidlund, 165–183.
- Bourdieu, Pierre 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brusila, Johannes 2008. Men var blev musiken av? Infallsvinklar kring musikens gehörsmässighet och nya förmedlingstekniker. *STM-Online* 11. http://musikforskning.se/stmonline/vol_11/brusila/index.php?menu=3 [läst 23.1.2009]
- Carlander-Reuterfelt, Torsten 1981. Min hobby. *God tid* 9 (4).
- Csikszentmihályi, Mihály & Eugene Rochberg-Halton 1989. *The meaning of things: domestic symbols and the self*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Dahlström, Fabian 1978. *Finländsk klavertillverkning före år 1900*. Acta Musica VII. Åbo: Musikvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akademien 1882–1982*. Helsingfors: Sibelius-Akademien.
- Dawe, Kevin 2001. People, Objects, Meaning: Recent Word on the Study and Collection of Musical Instruments. *The Galpin Society Journal* 54: 219–232.
- Dawe, Kevin 2003. The Cultural Study of Musical Instruments. I verket *The Cultural Study of Music*. Red. Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton. New York & London: Routledge, 274–283.
- Dougan, John 2006. Objects of Desire: Canon Formation and Blues Record Collecting. *Journal of Popular Music Studies* 18 (1): 40–65.
- DeVale, Sue Carole 1990. Organizing Organology. I verket *Selected Reports in Ethnomusicology, Vol VIII: Issues in Organology*. Volymens red. Sue Carole DeVale. Los Angeles: University of California, 1–34.

- Ekrem, Carola 2002. *Lev lycklig, glöm ej mig! Minnesböckernas historia*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Ellen, Roy 1988. Fetishism. *Man* 23 (2): 213–235.
- Elste, Martin 1994. Reflections on the “Authenticity” of Musical Instruments. I verket: *Copies of Historic Musical Instruments*. Papers presented at the CIMCIM committee meeting in Antwerp, July 1993. CIMCIM Publications No. 3, 1994. <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwt3.html#auth> [läst 23.1.2009]
- Enquist, Inger 2008. Stamböcker i Musikmuseets arkiv. *Dokumenterat. Bulletin för Statens musikbibliotek* 40: 16–29.
- Gathercole, Peter 1989. The Fetishism of Artefact. I verket *Museum studies in material culture*. Red. Susan M. Pearce. Leicester: Leicester U.P.
- Gera, Vanessa 2008. Poland Says No to DNA Testing of Chopin’s Heart. *ABC News*, 25.7.2008. [<http://abcnews.go.com/Technology/wireStory?id=5451054>] [läst 23.1.2009]
- Gronow, Pekka 2007. ”Faktaa ja fiktiota levyjen keräilystä, osa 3.” [<http://blogit.yle.fi/pekka-gronow/faktaa-ja-fiktiota-levyjen-kerailysta-osa-3>] [läst 23.1.2009]
- Gronow, Pekka & Björn Englund 2007. Inventing recorded music: the recorded repertoire in Scandinavia 1899–1925. *Popular Music* 26 (2): 281–304.
- Hamburger, Klára 2005. Death in Bayreuth – An Unknown Document About the Death of Franz Liszt. *The Hungarian Quarterly* 180: 150–156.
- Hebdige, Dick 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
- Hennion, Antoine 1993. *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Édition Métailie.
- Hennion, Antoine 1997. Baroque and rock: Music, mediators and musical taste. *Poetics* 24: 415–435.
- Henriksson, Blanka 2007. ”Var trogen i allt”: den goda kvinnan som konstruktion i svenska och finlandssvenska minnesböcker 1800–1980. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Hetherington, Kevin 2004. Secondhandedness: consumption, disposal, and absent presence. *Environment and Planning D: Society and Space* 22: 157–173.
- Hills, Matt 2002. *Fan Cultures*. London: Routledge.
- Hodder, Ian 1994/1987. The contextual analysis of symbolic meanings. I verket *Interpreting Objects and Collections*. Red. Susan Pearce. London: Routledge.
- von Hornbostel, Erich M. & Curt Sachs 1974/1914. Soitinten luokitusjärjestelmä [övers. Timo Leisiö]. *Musiikki* 1–4/1974: 1–73.
- Hornby, Nick 1996. *High Fidelity*. London: Indigo.
- Hosokawa, Shuhei & Hideaki Matsuoka 2004. Vinyl Record Collecting as Material Practice: The Japanese Case. Albany: State University of New York Press, 151–167.
- Johnson, Peter 2002. The legacy of recordings. I verket *Musical Performance*. Red. John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 197–212.
- Kartomi, Margaret 1990. *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kartomi, Margaret 2001. The classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s. *Ethnomusicology* 45 (2): 283–314.
- Klintberg, Bengt af 1982. *Harens klagan: studier i gammal och ny folklore*. Stockholm: Norstedt.
- Koptyoff, Igor 1986. The cultural biography of things: commoditization as process. I verket *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Red. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press, 64–91.
- Korhonen, Teppo 1999. *Tekniikkaa, taidetta ja taikauskoa. Kirjoituksia aineellisesta kansankulttuurista*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

- Koster, John 1994. The "Exact Copy" as a Legitimate Goal. I verket: *Copies of Historic Musical Instruments*. Papers presented at the CIMCIM committee meeting in Antwerp, July 1993. CIMCIM Publications No. 3, 1994. <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwt3.html#exact> [läst 23.1.2009]
- Koster, John 1996. Restoration, reconstruction and copying in musical-instrument collections. *Museum International* No. 189, 48 (1): 36–42.
- Kovala, Urpo & Tuija Saresma (red.) 2003. *Kulttuurikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmioistä*. Tietolipas 195. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Kurin, Richard (2004) Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal. *Museum International* 56 (1–2): 66–77.
- Laiho, Arja 1997. *Monimies Totti: Torsten Carlander-Reuterfelt, Kellokosken soittava ruukinpatruuna*. Helsinki: Itämerikeskussäätiö.
- Laura 2007. Wacky Hair Facts. *Baldness*. <http://www.baldness.com/wacky-hair-facts/> [läst 23.1.2009]
- Latour, Bruno 1999. *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Lehtonen, Turo-Kimmo 2008. *Aineellinen yhteisö*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Leisiö, Timo 1974. Soitintutkimuksesta. *Musiikki* 1–4: 74–138.
- Lewis, Lisa A. (red.) 1992. *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London & New York: Routledge.
- Löfgren, Orvar 1997. Scenes from a troubled marriage: Swedish ethnology and material culture studies. *Journal of Material Culture* 2 (1): 95–113.
- Marx, Karl 2001/1867. *Capital: A Critique of Political Economy. Volume I, Book One: The Process of Production of Capital*. [Red. Frederick Engels, engelsk övers. Samuel Moore & Edward Aveling]. London: Electric Book Co.
- Miller, Daniel 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
- Miller, Daniel 1997a. Why Some Things Matter. I verket: *Material Cultures: Why Some Things Matter*. Red. Daniel Miller. London: UCL Press, 3–21.
- Miller, Daniel (red.) 1997b. *Material Cultures: Why Some Things Matter*. London: UCL Press.
- Mäkelä, Tomi 2005. Ignaz Moscheles, musiikinhistoria ja tieteen tasoristeykset. *Musiikki* 4/2005: 125–142
- Nieminen, Rauno 1993. *Landola 1942–1992*. Ikaalinen: Soitintutkimuskeskuksen julkaisuja.
- Nieminen, Rauno 2008. *Soitinten tutkiminen rakentamalla. Esimerkkinä jouhikko*. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 12. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Nilsson, Bengt 1988. *Svensk fiolbyggarkonst*. Malmö (eget förlag).
- Nyberg, Paul 1921/1922. "Den finska kvartetten i Leipzig" åren 1856–1858. Helsingfors: Mercators trycker aktiebolag 1921, övertryck av Finsk Tidskrifts mars häfte 1922.
- Nyberg, Paul 1962. *Från barock till nyrokoko. En släktrönika*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.
- O'Guinn, Thomas 1991. Touching Greatness: The Central Midwest Barry Manilow Fan Club. I verket *Highways and Buyways: Naturalistic Research from the Consumer Behavior Odyssey*. Red. Russell W. Belk. Provo, Utah: Association for Consumer Research, 102–111.
- Pearce, Susan M. 1989a. *Museum studies in material culture*. Leicester: Leicester U.P.
- Pearce, Susan M. 1989b. *Museum studies in material culture*. I verket *Museum studies in material culture*. Red. Susan M. Pearce. Leicester: Leicester U.P.
- Pearce, Susan M. 1994a. Objects as meaning; or narrating the past. I verket *Interpreting Objects and Collections*. Red. Susan Pearce. London: Routledge, 19–29.
- Pearce, Susan M. 1994b. *Museum objects*. I verket *Interpreting Objects and Collections*. Red. Susan Pearce. London: Routledge, 9–11.

- Pearce, Susan M. 1995. *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition*. London: Routledge.
- Peltonen, Matti 1999. *Mikrohistoriasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Peltonen, Matti 2005. Mikrohistoria ja puuttuvan tiedon ongelma. I verket *Toinen tieto*. Red. Sakari Hänninen, Jouko Karjalainen & Tuukka Lahti. Helsinki : Sosiaali- ja terveystieteiden tutkimus- ja kehittämiskeskus, 76–93.
- Persson, Marcus 2007. *Mellan människor och ting. En interaktionistisk analys av samlandet*. Lund: Lunds universitet.
- Renvall, Pentti 1983/1965. *Nykyajan historiantutkimus*. Toinen painos. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Rossi Rognoni, Gabriele (red.) 2008. *Restoration and Conservation of Early Musical Instruments: The spinetta ovale by Bartolomeo Cristofori*. Firenze: Nardini Editore.
- Rousi, Arne 2006. *Ystäväni musiikin maestrot*. Jyväskylä: Atena.
- Salmi, Hannu 2005. *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces: Reception, Enthusiasm, Cult*. Rochester: University of Rochester Press.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Schlereth, Thomas J. (red.) 1985. *Material culture: a research guide*. University Press of Kansas.
- Shuker, Roy 2004. Beyond the 'high fidelity' stereotype: defining the (contemporary) record collector. *Popular Music* 23 (3): 311–330.
- Silvén-Garnert, Eva 1997. Samtidsforskning som ett förhållningssätt. I verket *Museer och kulturarv: en museivetenskaplig antologi*. Red. Lennart Palmqvist & Stefan Bohman. Stockholm: Carlsson bokförlag & Rådet för museivetenskaplig forskning, 19–40.
- Straw, Will 2000. Exhausted Commodities: The Material Culture of Music. *Canadian Journal of Communication*, Vol 25, No 1. <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/1148/1067> [läst 23.1.2009]
- Svensson, HansErik 2005. Hur lät klaveren förr? Om Musikmuseets dokumentationsinspelningar. *Dokumenterat. Bulletin för Statens musikbibliotek* 36: 31–41.
- Svensson, HansErik 2007. En död cembalo berättar: mätning av musikinstrument som forskningsmetod. I verket *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag*. Red. Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag. Hedemora: Gidlund, 197–214.
- Ternhag, Gunnar 2007a. Musikinstrumentforskning på nytt. I verket *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag*. Red. Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag. Hedemora: Gidlund, 9–17.
- Ternhag, Gunnar 2007b. Organologi: systematik, morfologi och kulturanalys. I verket *Musikinstrument berättar. Instrumentforskning idag*. Red. Stefan Bohman, Dan Lundberg & Gunnar Ternhag. Hedemora: Gidlund, 18–52.
- Thompson, Michael 1979. *Rubbish theory. The creation and destruction of value*. Oxford: Oxford University Press.
- Tilastokeskus 2007a. *Äänitteiden myynti 1980–2006*. Helsinki: Tilastokeskus. http://www.stat.fi/til/klt/2006/klt_2006_2007-12-11_tau_004.xls [läst 23.1.2009]
- Tilastokeskus 2007b. *Mediatalous: Eräiden laitteiden yleisyys kotitalouksissa 1996–2006*. Helsinki: Tilastokeskus. http://www.stat.fi/til/jvie/2006/jvie_2006_2007-01-26_tau_043.xls [läst 23.1.2009]
- Tolvanen, Hannu 2000. Ujo poika: rockin historia alempaa katsoen. *Musiikin suunta* 3/2000: 56–71.
- Tomlinson, Alan 1990. Introduction: Consumer Culture and the Aura of the Commodity. I verket *Consumption, Identity, and Style: Marketing, Meanings, and the Packaging of Pleasure*. Red. Alan Tomlinson. London: Routledge, 1–38.

- Torp, Lisbeth 1998. Bliver man skotte af at spille på sæckepibe? Om begrepet national-instrument. *Musikkens tjener: instrument - forsker – musiker*. Red. Mette Müller & Lisbet Torp. København: Musikhistorisk museum & Museum Tusulanums forlag, 231–239.
- Vaheri-Sagne, Outi 1990. *Soittimien kysyntä ja markkinointi Suomessa*. Helsingin kaup-pakorkeakoulun julkaisuja D-127. Helsinki: Helsingin kauppakorkeakoulu.
- Vilkuna, Janne 2000. Vainajat museoeettisenä kysymyksenä. I verket *Näkökulmia museoihin ja museologiaan*. Red. Janne Vilkuna. Helsinki: Ethnos, 138–146.
- Yochim, Emily Chivers & Megan Biddinger 2008. `It kind of gives you that vintage feel': vinyl records and the trope of death. *Media Culture Society* 30 (2): 183–195.

Music as thing – The material manifestations of music in the light of historic instruments, phonograms and autograph books

In our everyday life, we surround ourselves with things and our music culture is no exception of this tendency. All of us have a personal history in music, a history that gets materialized in a number of things: musical instruments, phonograms, audio equipment, print material and memorabilia of many kinds. However, although we are cluttered up with things more than ever before, research of music has paradoxically become more and more focused on the “mental” aspects of music during the last few decades.

The aim of this article is to shed theoretical and methodological light on the research of the material dimensions of music by asking two deceptively simple questions: how is music manifest in things – and things in music – and what is the relationship like between people making music and things around them. This scholarly undertaking means also scrutinizing the relationship between two sides of the same coin: the concrete physical character of things and the signifying character of things as part non-material, symbolic and semiotic culture around us. These two aspects of “things” related to music are further discussed within a theoretical framework linking musicology with other disciplines, mainly ethnography, anthropology and museology. The thematic and concrete empirical material used as examples in this article include instruments, phonograms and autograph books from the collections of the Sibelius Museum.

A key idea in the article is that we should question explanation models regarding music around us that are based on simplified categorizations and binary oppositions such as mental/material or permanent/changing. By questioning the assumptions that often underlie our argumentation we can develop our methods of criticism of historical sources and gain further insight into the many ways in which music is mediated in our daily lives.

FD Johannes Brusila (johannes.brusila@abo.fi) toimii vt. professorina Åbo Akademin musiikkitieten laitoksella.

Muutamia huomioita Jean Sibeliuksen orkesterimusiikin levytysten historiasta

Jani A. Suominen

Aluksi

Jean Sibeliuksen (1865–1957) orkesteriteokset ja etenkin sinfoniat ovat olleet äänilevyillä hyvin edustettuina aina keksinnön varhaisista ajoista asti. Sibelius kuului ensimmäiseen säveltäjäsukupolveen, joka hyötyi – vaikkakaan hänen omia tulkintojaan ei enää saatu tallennetuksi – uuden keksinnön mukanaan tuomista mahdollisuuksista. Äänitteiden kautta yhä useampi taiteenystävä sai tilaisuuden kuunnella mielimusiikkiaan ja tutustua ajan uusiin suuntauksiin asuinpaikasta ja olosuhteista riippumatta. Ainoa vaatimus oli gramofoni, jonka suhteellisen nopea hintojen lasku mahdollisti yhä useamman perheen liittyä äänilevyjen kuuntelijoiksi.

Sibeliuksen musiikin suosion kulmakiveksi muodostuivat 1930-luvulla tehdyt äänitteet, joilla muun muassa hänen sinfonioitaan tulkitsivat sellaiset aikakautensa suuruudet kuten Robert Kajanus, Sergei Koussevitzky ja Thomas Beecham. Instrumentalisteista mainittakoon Sibeliuksen viulukonsertton ensimmäisenä maailmassa levyttänyt viulisti Jascha Heifetz. Seuraava julkaistu levytys viulukonsertosta oli Ginette Neveun tulkinta vuodelta 1946 (Layton 1976, 431). 1976 viulukonsertto oli kuitenkin tallennettu jo kaksikymmentä kertaa ja helmikuussa 1992 *Gramophone*-lehdessä mainittiin, että saatavilla oli jo yli 70 äänilevytystä Sibeliuksen viulukonsertosta (Layton 1988, 1306; 1992, 93).

Muita 1940-luvulla tallennettuja nykyään vähemmän tunnettuja levytyksiä viulukonsertosta olivat Guila Bustabon (joht. Zaun), Georg Kulenkampffin (joht. Furtwängler), Emil Telmanyin (joht. Jensen) ja Anja Ignatiuksen (joht. Järnefelt) tekemät (Layton 1988, 1306). Sibeliuksen sinfonioista julkaistiin säveltäjän elin-aikana kaksi kokonaisäänilevytystä (Collins ja Ehrling) ja 1970-luvulle saavutta-essa oli ilmestynyt vielä kolme muuta (Maazel, Barbirolli ja Bernstein). Monet kapellimestarit, kuten Karajan ja Ormandy johtivat äänilevyille tulkintojaan eri sinfonioista useampaankin kertaan. Barbirolli levytti pelkästään toisen sinfonian neljästi. Sibeliuksen eri sinfonioiden tilanteesta äänilevyillä vuonna 1976 kertoo puolestaan jotakin se, että useamman kokonaislevytyksen lisäksi esimerkiksi viidennestä sinfoniaista oli saatavilla neljätoista eri tulkintaa ja toisesta sinfonias-ta kaksitoista (Layton 1976, 431).

Suurimman suosionsa Sibeliuksen musiikki koki juuri ensimmäisten levy-yhtiöiden kotimaissa, kuten Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa. Yhdysvallois-

sa esimerkiksi vietettiin Sibelius-vuotta säveltäjän syntymän satavuotismuiston kunniaksi presidentti Lyndon B. Johnsonin aloitteesta vuonna 1965 (Englander 1965). Niinkin merkittävän teknisen uudistuksen kuin stereofonian tullessa markkinoille, oli Sibeliuksen sävellyksillä heti tilauksensa. Isossa-Britanniassa Pye-levy-yhtiö järjesti ensimmäisen stereofonisten äänilevyjen esittelyn 16.5.1958 Lontoon Waldorf-hotellissa. Pääasiassa lehdistölle tarkoitettussa tilaisuudessa kuultiin Wagnerin ja Sullivanin sävellysten lisäksi myös Sibeliuksen ensimmäinen sinfonia, joka luultavimmin oli Barbirollin johtaman Hallé-sinfoniaorkesterin levytys (Anonymi 1958, 523).

Seuraavassa käsittelen ensimmäisten Sibeliuksen suurten orkesterisävellysten levytyshistoriaa säveltäjän elinaikana, tehtyjen äänitteiden tuotantotaustoja, niiden asemaa levy-yhtiöiden ohjelmistoissa ja hieman säveltäjän omia näkemyksiä musiikkinsa tulkinnoista. Lopussa on Sibeliuksen sinfonioiden levyluetelo vuosilta 1930–1950.

Levytysten ja Sibeliuksen orkesteriteosten äänitteiden taustaa

Varsinaisen äänilevyn kehitti Emil Berliner 1880-luvun lopulla. Ensimmäiset äänilevyt valmistettiin Saksassa 1889. 1890-luvulla Berliner siirsi toimintansa Philadelphiaan ja yhtiön palkkalistalle otettiin Fred Gaisberg¹ (1873–1951), joka työskenteli aluksi äänitysstudioissa monenlaisissa tehtävissä. Myöhemmin Gaisbergista tuli yksi tunnetuimmista taidemusiikin tuottajista. Hän vastasi muun muassa Robert Kajanuksen ensimmäisten Sibelius-levyjen tuotannosta vuonna 1930. Äänilevyjen etu aikaisempiin lieriöihin verrattuna oli se, että ne oli suunniteltu alun alkaen teollista monistamista varten, joten tuotanto oli huomattavasti edullisempaa. Vuonna 1898 Perustettiin Lontooseen Gramophone Company -yhtiö² myymään Eurooppaan Berlinerin tuotteita; Gaisberg sai siirron Lontooseen. Veljekset Fred ja Will Gaisberg matkustivat eri puolilla maailmaa äänittämässä materiaalia yhtiönsä katalogiin. Muun muassa

¹ Fred Gaisberg oli ennen toista maailmansotaa toimineista äänilevytuottajista kuuluisin. Hän nosti monet säveltaiteilijat maailmanlaajuiseen kuuluisuuteen. Vuonna 1902 Enrico Caruso (1873–1921) oli uraansa aloitteleva lupaava tenori La Scalassa, mutta ilman Gaisbergin tekemiä äänitteitä Carusosta tuskin olisi tullut maailmankuulua. Gaisberg tallensikin 1900-luvun alussa lähes jokaisen legendaarisen laulajan tulkintoja, kuten muun muassa Pattin, Melban, Battistinin, de Reszken ja Šaljapinin. Gigli jopa kieltäytyi laulamasta, jollei Gaisberg ollut äänityksessä paikalla ja Patti vaati Gaisbergiä toimimaan itse hänen äänityksiensä äänittäjänä.

² 1898 perustettu Gramophone Company nimettiin uudelleen vuonna 1901 Victor Talking Machine Companyksi. Victor-yhtiö rekisteröi ”His Master’s Voice”-n tavaramerkikseen Yhdysvalloissa n. 1900–1902 ja Euroopassa Gramophone-yhtiö alkoi käyttää samaa tunnusta 1920. Vuonna 1931 Gramophone ja Columbia yhdistyivät nimen Electric & Musical Industries Ltd. eli EMI:n alle.

1902 he kävivät äänitysmatkallaan Burmassa ja Japanissa. Vuonna 1904 he vierailivat ensi kerran Suomessa äänittäen näyttelijä Adolf Lindforsin tulkintoja Molieren *Luulosairaasta*. Ensimmäiset suomalaiset äänilevyt oli tehty jo 1901 Pietarissa. Samana vuonna tallennettiin myös Sibeliuksen *Isänmaa* (Gronow & Saunio 1990, 35–44).

Ensimmäinen Sibeliuksen orkesterisävellys äänilevyllä oli lyhennelmä *Finlandiasta*, jonka Gramophone-yhtymä (myöhemmin His Master's Voice) tallensi vuonna 1911. Orkesterina oli The New Symphony Orchestra, jota johti Landon Ronald. Arvostelussa mainittiin, että ”nämä kolme orkesterilevytystä, joista *Finlandia* oli yksi, ylittivät kaikki aikaisemmat menestykset tällä alalla”. (Johnson 1957, 9–12.)

Vuonna 1924 yhdysvaltalainen Western Electric -yhtiö esitteli uuden sähköäänitysmenetelmän, jonka seurauksena äänenlaatu parani huomattavasti dynamiikan ja taajuusvasteen noustessa. Vuonna 1925 Columbia-yhtiö taltioi viidentuhannen hengen kuoron laulua tällä uudella menetelmällä. Mukana oli muun muassa englanninkielinen versio *Suomen laulusta*, joka kuitenkin jostain syystä jäi julkaisematta (Johnson 1957, 9–12). Uusi järjestelmä mahdollisti aivan uudella tavalla orkesterimusiikin tallentamisen äänilevyille. Columbia oli uranuurtaja juuri orkesterimusiikin äänittämisessä ja vähitellen kapellimestareista tuli uusia tähtiä äänilevymarkkinoille. Orkesteriäänityksiä oli toki tehty jo ennen elektroakustista äänitysjärjestelmää. Esimerkiksi vuoteen 1926 mennessä oli tallennettu akustisesti kaikki Beethovenin sinfoniat, monet useampaankin kertaan. Beethovenin viidennestä sinfoniasta oli kymmenen eri levytystä ja yhdeksännestäkin kolme, joista ainakin yhdessä oli mukana kuorofinaali (Arnold 1997, 22–30). HMV, Columbia, Victor ja Polydor olivat äänittäneet vuosina 1922–1924 Stravinskylta *Petrushkan*, *Tulilinnun* (sarjat I ja II) ja osia baletista *Feu d'artifice* (Arnold 1997, 481–482). Richard Straussilta puolestaan oli taltioitu 1907–1925 kaikki tärkeimmät sinfoniset teokset ja paljon muutakin (Arnold 1997, 475–481).

1900-luvun alussa esimerkiksi Yhdysvalloissa moni tutustui äänilevyn välityksellä taidemusiikkiin ensimmäisen kerran. 1920-luvulla gramofonista oli tullut lähes jokaisen amerikkalaisen kodin vakiovarustus. Levysoitin ja äänilevyt kuvastivat omistajansa sivistyneisyyttä ja ennen kaikkea RCA Victor -yhtiön Red Seal -sarjan äänilevyt, joilla muun muassa Enrico Caruso esiintyi ensimmäistä kertaa, olivat merkki hyvästä ja hienostuneesta mausta. Radion tulo markkinoille kuitenkin laski aluksi hieman äänilevyn suosiota, joka ei pärjännyt radiolle äänenlaadussa, puhumattakaan lyhyistä soittoajoista, joiden takia levyä oli käännettävä ja vaihdettava vähän väliä. Suuri pörssiromahdus vuonna 1929 laskee huomattavasti äänilevyjen myyntiä. Vuonna 1932 äänilevyteollisuus koki aallonpohjansa, Yhdysvalloissa myytiin äänilevyjä vain kuusi prosenttia siitä mitä vuonna 1927 oli myyty. 1933 levyjen myyntilukemat lähtivät jälleen nousuun. Esimerkiksi RCA Victor -yhtiön myynti nousi 35 % edellisvuoteen verrattuna vuonna 1934 ja vuoteen 1938 mennessä luku oli jo 600 %. Tänä ajanjaksona RCA Victor äänitti suuren määrän juuri sinfoniamusiikkia, muun muassa Sibeliuksen ensimmäisen ja toisen sinfonian Minneapolisilisen ja Bostonin sinfonia-

orkesterin kanssa kapellimestareinaan Eugen Ormandy ja Serge Koussevitzky.³ (Goss 1995, 98–102.)

Markkinoiden elpymisen taustalla lienee ollut muutakin kuin parantunut taloudentila. Esimerkiksi edellä mainittu elektroakustinen äänitysjärjestelmä lisäsi kiinnostusta äänilevyihin ja myös halu kuunnella radiossa soineita suosikkisävelmiä uudelleen, kuten RCA Victor mainosti: ”Music You Want When You Want It” ja ”Yours for Keeps on Victor Records”. (Goss 1995, 98–102.) Edellä kuvatut tapahtumat toistuivat myös Euroopassa, jokseenkin hieman viiveellä. Samoihin aikoihin Sibelius lopeteli aktiivisäveltäjän uraa siirtyen todistamaan musiikkinsa leviämistä kaikkialle maapallolle äänilevyn siivittämänä.

Sibeliuksen orkesterimusiikkia äänilevyillä

Columbia Gramophone Co. äänitti vuonna 1930 Sibeliuksen ensimmäisen ja toisen sinfonian Lontoossa varta vasten kootun orkesterin ja Robert Kajanuksen kanssa. Näistä äänitteistä alkoi varsin laaja innostus Sibeliuksen musiikin tallentamiseen äänilevyille. Yhdysvalloissa Columbia Co. ja RCA Victor Co. ja Isossa-Britanniassa His Master’s Voice äänittivät kaikki Sibeliuksen musiikkia ja ennen kaikkea sinfonioita. Jokaisella edellä mainituista levy-yhtiöistä oli sopimuslistoillaan huomattavia Sibeliuksen musiikin tulkitsijoita ja puolestapuhujia, muun muassa aikaisemmin mainittujen lisäksi Beecham, Stokowski, Barbirolli ja myöhemmin von Karajan,⁴ sekä englantilaisen Decca-yhtiön liittyttyä viisikymmenluvulla kilpailuun, Anthony Collins. Suurien monikansallisten levy-yhtiöiden lisäksi Sibeliuksen musiikista oli kiinnostunut lukuisa määrä pienempiä levy-yhtiöitä, kuten esimerkiksi amerikkalainen Remington.

Vertailukohdaksi mainittakoon, että Columbian äänilevyluettelossa 1930–1931 oli muun muassa kaikki Beethovenin sinfoniat, kaksi sinfoniaa Brahmsilta ja Haydnilta, viisi Mozartin sinfoniaa, Mahlerin viidennen sinfonian Adagietto, yksi sinfonia Atterbergiltä, Berliozilta, Dvořákilta, Franckilta, Mendelssohnilta ja Schumannilta, kaksi Schubertilta, kolme Tšaikovskilta ja Stravinskylta baletit *Tulilintu* ja *Petrushka*. Richard Straussilta oli edustettuna kaksi sinfonista teosta (Columbia 1930–1931, 291–292).

³ Vuonna 1935 Koussevitzky sanoi: ”Ei ole epäilystä, ei voi olla epäilystä siitä, että Jean Sibelius on meidän aikamme suurin sinfoninen säveltäjä.” (Roiha 1950, 90). Ennen parempaa tutustumistaan Sibeliuksen musiikkiin Koussevitzky oli kuitenkin todennut Downesille: ”Sibelius? Br-rr-rr, kylmää, karua [– –].” Ei kulunut aikaakaan kun hän jo sanoi Paul Sjöblomille – johdettuaan Sibeliuksen musiikkia eräässä konsertissaan New Yorkin Carnegie Hallissa: ”Sibelius on jumalani!” (Sjöblom 1977, 18–21.)

⁴ 1938 Sibeliuksen ystävä Adolf Paul kirjoitti Berliinistä: ”Paina muistiisi nimi Herbert von Karajan. Hän on, vaikka onkin vain 30-vuotias, ilmiömäisin orkesterinjohtaja tässä maassa.” (Tawaststjerna 1989, 347).

New York Timesin musiikkikriitikko Olin Downesin (1886–1955) ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihdosta joulutammikuulta 1930–1931 ilmenee moninaisia huolia levytysten onnistumisesta. Kirjeessään Downes ilmoitti Sibeliukselle tyytymättömyytensä Columbia-yhtiön tekemiin äänilevyihin. Arvostelun kohteena eivät olleet niinkään tulkinnat vaan äänityksen huono laatu:

Mielestäni toisen sinfonian äänitys on sellainen kuin kymmenen vuotta sitten tehtiin. Äänentoiston tasapainot eivät ole kunnossa. Monet soitinuksesi hienojakoisuudet jäävät kuulumattomiin. Jos Columbia-yhtiö olisi tehnyt nämä äänitykset niin huolellisesti ja nykyaikaisesti kuin olisi pitänyt, niin ne olisivat paljon parempia. Tällaisina ne eivät edusta sitä laatutasoa johon amerikkalainen yleisö on tottunut. Luulenpa että teidän tai ystäväienne tulisi tehdä jonkinlainen huomautus näistä äänityksistä. Varsinkin jos on totta, että Suomen valtion on täytynyt maksaa saadakseen nämä äänitykset tehdyksi. Koska siinä tapauksessa hallituksenne ei mielestäni ole saanut hyvää palautetta rahoilleen. (Goss 1995, 192–194.)

Sibelius vastasi kirjeeseen seuraavasti:

Koskien ensimmäisen ja toisen sinfoniani äänityksiä haluaisin tiedottaa, että äänitykset tehtiin Columbia-yhtiön aloitteesta. Kokonaiskustannuksista, jotka olivat 6000\$, Suomen valtio maksoi 1250\$. Syynä oli mahdollisuus antaa Robert Kajanukselle, maamme musiikin suurelle vanhalle mestarille, tilaisuus matkustaa Lontooseen johtamaan nämä teokset. (Goss 1995, 192–194.)

Samassa kirjeessä Downes ilmoitti erittäin varovaisesti aikovansa ehdottaa RCA Victor -yhtiölle, että se äänittäisi Bostonin sinfoniaorkesterin ja Koussevitzkyn tulkintoja, joiden konserttiesityksiä Downes piti erinomaisina. Etenkin ensimmäinen, kuudes ja seitsemäs sinfonia olivat Downesin mielestä sopivia äänitettäväiksi. Vuonna 1933 Koussevitzkyn ja BBC-sinfoniaorkesterin tulkinta seitsemännestä sinfoniasta tallennettiin Lontoossa konserttiesityksenä ja vuonna 1935 oli vuorossa Koussevitzkyn johtama ja Bostonin sinfoniaorkesterin soittama toinen sinfonia.

1932 His Master's Voice perusti Sibelius Society -sarjan säveltäjän musiikin tunnettavuuden edistämiseksi. Columbia-yhtiön Sibelius-äänilevyt olivat herättäneet sen verran innostusta, että muutkin levy-yhtiöt päättivät ottaa Sibeliuksen ns. uuden musiikin julkaisusarjoihinsa muun muassa Richard Straussin, Igor Stravinskyn ja Edward Elgarin seuraksi. 1930-luvun lopulla monet Sibeliuksen sinfonioista oli julkaistu useampina tulkintoina. Neljättä sinfoniaa oli vuoteen 1937 mennessä saatavilla Stokowskin, Schnévoigtin ja Beechamin äänilevytulkintoina – joskin Sibelius kielsi Schnévoigtin levytyksen julkaisun – ja toisesta sinfoniasta oli Kajanuksen lisäksi julkaistu Koussevitzkyn tulkinta vuonna 1935. Toscaninin konserttiesitys toisesta sinfoniasta oli äänitetty vuonna 1938 BBC:n orkesterin kanssa. Vuoteen 1936 mennessä äänilevyille oli taltioitu kaikki sinfoniat, viulukonsertto (solistina J. Heifetz), jousikvartetto (Budapest-kvartetti), *Tapiola*, *Pohjolan tytär*, *Satu* ja useita muita sävellyksiä jopa monina eri tulkintoina. His Master's Voice Societyn Sibelius Set 1–6 sisälsi valmistuttuaan 1938 seuraavat äänilevyt:

Sinfonia nro 5, *Pohjolan tytär, Tapiola*
Sinfoniat nro 3 ja nro 7
Jousikvartetto (Voces Intimae), Sinfonia nro 6
Viulukonsertto, *Öinen ratsastus ja Auringonnousu, Aallottaret*
Sinfonia nro 4, *Lemminkäinen palaa kotitienoille*, osia *Myrskystä*
Satu, Bardi, In memoriam, osia teoksesta *Pelléas ja Mélisande, Valse triste*,
alkusoitto *Myrskystä*

Jonkinlaisen kuvan Sibeliuksen asemasta äänitettävien säveltäjien joukossa antaa se toiseikka, että vuoteen 1936 mennessä Mahlerin ja Brucknerin sinfoniaista oli äänilevyillä saatavilla vain yksi sinfonia kummaltakin. Stravinsky oli äänilevyillä edustettuna kutakuinkin samassa määrin kuin Sibelius. (Goss 1995, 192–194.)

Sibeliuksen suosioista Yhdysvalloissa vuonna 1935 kertoo New Yorkin filharmonikkojen sunnuntaisten radiolähetysten kuuntelijavalinta. Sibelius äänestettiin suosituimmaksi sinfonikoksi Beethovenin jäädessä toiselle sijalle (Johnson 1957, 9–12). Sibeliuksen musiikin yleinen suosio oli omiaan lisäämään levytysten määrää. Sotavuosina 1940–1942 Columbia-yhtiö julkaisi uudet levytykset ensimmäisestä ja toisesta sinfoniasta – edelliset olivat olleet kymmenen vuotta aiemmin tehdyt Kajanuksen tulkinnat – orkesterina New Yorkin filharmonikot Barbirollin johtamana.

Robert Kajanus ja äänilevy; Lontoo 1930

Ensimmäiset Sibeliuksen sinfoniaista tehdyt äänitteet tallensi englantilainen Columbia Graphophone Co. Kajanuksen tulkinnat Sibeliuksen 1. ja 2. sinfoniasta, sekä *Karelia-sarja* äänitettiin toukokuussa 1930.⁵ Alkujaan Columbia oli ollut kiinnostunut vain ensimmäisen sinfonian taltioimisesta, mutta Suomen säveltaiteilijain liitto huomasi mahdollisuuden lisätä äänitettävään ohjelmistoon myös 2. sinfonian. Suomen säveltaiteilijain liiton 8.5.1930 opetusministeriölle suunnatusta apurahahakemuksesta⁶ käy ilmi, että Columbia kuitenkin epäili hankkeen taloudellista kannattavuutta. Levy-yhtiö vaati Suomen valtion taloudellista tukea 2. sinfonian äänitykselle; ensimmäisen sinfonian taltioimisesta koituneet kustannukset maksoi Columbia. Kustannusarvio 2. sinfonian osalta oli 50.000 markkaa (Furuhjelm 8.5.1930). Sibelius mainitsi Downesille Suomen maksaneen vaaditun summan Columbia-yhtiölle vain saadakseen Kajanuksen taiteen taltioiduksi jälkipolville.

⁵ Tawaststjerna mainitsee *Finlandian* myös kuuluneen tuolloin äänitettävänä oleeseen ohjelmistoon (Tawaststjerna 1989, 345), mutta matriisikirjoissa ei ole merkintää siitä.

⁶ Hakemuksen olivat allekirjoittaneet seuran varapuheenjohtaja Erik Furuhjelm ja sihteeri Lauri Ikonen (Furuhjelm 8.5.1930).

Apurahahakemus käsiteltiin valtion asiantuntijalautakunnassa 10.5.1930 ja lausunto siitä annettiin neljä päivää myöhemmin. Hanketta vastustamaan oli asettunut vain prof. Heikki Klemetti, joka oli tutustunut Georg Schnéevoigtin tekemään vastalausemaan. Kajanuksen vanha kiistakumppani Schnéevoigt oli äänityshankkeesta kuultuaan toimittanut kirjallisen vastalauseensa Suomen Riian suurlähetystöön.⁷ Kirjelmässään hän vastusti äänitysten orkesterinjohtajuuden myöntämistä Kajanukselle. Schnéevoigtin argumenttina oli, että Columbia oli tarjonnut hänelle muutamaa vuotta aiemmin samankaltaista⁸ äänityssopimusta, mutta ilman vaadittua valtion avustusta. Lisäksi Schnéevoigt katsoi olevansa ulkomailla, niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissakin, kyvyiltään⁹ tunnetuin suomalainen kapellimestari. Hänelle oli jopa luvattu 100 punnan palkkio (Schnéevoigt, 12.5.1930). Klemetin mielestä mainitussa tilanteessa valtion avustus olisi ollut kannanotto Schnéevoigtia vastaan, joten kiista oli annettava Sibeliuksen ratkaistavaksi (Klemetti, 13.5.1930).

Säveltaiteilijain liiton hakemuksessa mainittiin äänitteiden tarkoituksiksi ”suomalainen musiikkipropaganda ulkomaille” ja Kajanuksen dokumentointi, joten Kajanuksen asema oli jotakuinkin samanarvoinen kuin äänitettävän ohjelmiston. Kiistassa voi havaita yhtäläisyyksiä suuren ”orkesterisodan” (1912–1914) kanssa, jossa vastakkain olivat samat henkilöt. Oman huomionsa ansaitsee varmasti myös se, että levytyssopimuksesta Schnéevoigtin ja Columbian välillä ei ole löytynyt mitään todisteita. Schnéevoigt meni kuitenkin jopa niin pitkälle, että uhkaili kirjelmässään Columbia-yhtiötä oikeustoimilla, jollei hanketta peruttaisi. Sibelius oli varovainen ja julistautui puolueettomaksi koko johtajuuskiistassa (Schnéevoigt, 12.5.1930; Hynninen, 14.5.1930).¹⁰ Hän ei ilmeisesti halunnut suuttuttaa sen enempää suomalaista kuulijakuntaansa kuin suomenruotsalaisia tukijoitansa. Asiantuntijalautakunta puolsi kuitenkin lausunnossaan hakemuksen hyväksymistä sellaisenaan. Lautakuntaan kuuluivat Klemetin lisäksi Evert Katila (varapuheenjohtaja) ja Leevi Madetoja (sihteeri) (Katila, 14.5.1930). Heinäkuun 3. päivänä opetusministeriö antoi päätöksensä:

Tehdyn anomuksen johdosta on opetusministeriö, sitten kun asiaa oli valmistavasti käsitelty valtioneuvoston raha-asiainvaliokunnassa, tänään tapahtuneessa esittelystä nähnyt hyväksi raha-arpajaisten voittovaroista myöntää Suomen Säveltaiteilijain Liitolle 50.000 markkaa käytettäväksi säveltäjä Jean Sibeliuksen sinfonian nro 2 Lontoossa tapahtuvaan gramofonointiin [–] Maksetaan liiton varapuheenjohtajalle säveltäjä Erik Furuholmille ja liiton sihteerille säveltäjä Lauri Ikoselle. (Opetusministeriö, 3.7.1930.)

⁷ Georg Schnéevoigt toimi Riassa oopperan kapellimestarina.

⁸ Klemetin tekemässä vastalausekirjelmässä (13.5.1930) mainittiin Sibeliuksen 1. ja 2. sinfonia (Klemetti 13.5.1930).

⁹ “[–] bästa förmåga försökt inom den internationell musikvärlden, såväl i Europa som i Amerika, vara talesman för finsk konst [–]”. (Schnéevoigt 12.5.1930.)

¹⁰ Schnéevoigtin valituskirjelmässä oli Yrjö Koskisen allekirjoittama kommentti, jossa todettiin Sibeliuksen pysyvän puolueettomana koko kiistassa (Schnéevoigt 12.5.1930).

Varainkäytöstä oli jätettävä myöhemmin erillinen selvitys opetusministeriölle (ibid.).¹¹

Columbian taloudellisille epäilyille ei sinällään ollut perusteita. Isossa-Britanniassa äänilevyjen myynti oli noussut huolimatta Yhdysvaltojen talousongelmista. Vuonna 1929 äänilevyjä myytiin Isossa-Britanniassa noin 30 miljoonaa kappaletta ja seuraavana vuonna peräti 59 miljoonaa kappaletta (Gronow & Saunio 1990, 111). Lisäksi Sibeliuksen suosio Isossa-Britanniassa oli huipussaan; Sibeliuksen nimi täytti konserttitalit takuuvarmasti. Sibeliuksen toinen sinfonia tuskin oli Isossa-Britanniassa vähemmän suosittu kuin ensimmäinen, joten kyseessä oli ollut lähinnä Columbian halu saada ylimääräistä voittoa huonompien aikojen varalle.

The Gramophone Companyn äänittäessä Kajanusta vuonna 1932 oli äänilevyteollisuuden taloudellinen tilanne jo aivan toinen. Lama oli levinnyt Eurooppaan ja esimerkiksi Yhdysvalloissa äänilevyjen myynti oli romahtanut. Vuonna 1929 levyjen myynnin Yhdysvalloissa arvioitiin olleen noin 150 miljoonaa kappaletta kun 1935 se oli enää vain 25 miljoonaa kappaletta. Kehitys oli Euroopassa samankaltainen; esimerkiksi Saksassa myytiin vuonna 1929 vain 27 miljoonaa ja 1935 enää 6 miljoonaa äänilevyä (ibid.). Gramophone-yhtiö olikin kehottanut Kajanusta kääntymään opetusministeriön¹² puoleen lisärahoituksen saamiseksi uudelle levytyshankkeelle. Yhtiö oli vedonnut huonoon myyntiin sekä korkeisiin tuotantokustannuksiin ja mainitsi myös itse kääntyneensä ministeriön puoleen (The Gramophone Company, Artistes' Department, 4.4.1932). Kajanus tuskin noudatti neuvoa ja Gramophone jäi ilman vastausta. Vuonna 1932 Kajanus sai äänityksistään palkkaa 150 puntaa, jonka oli määrä kattaa hänelle kaikki äänityksistä aiheutuvat kulut (ibid.).

Uudelleen Lontooseen

Helmikuussa 1932 Kajanukselle saapui kirje Lontoosta, jossa tiedusteltiin kapellimestarin suunnitelmia ja mahdollisuutta vieraillla Lontoossa tulevana kesänä. Kajanuksen johtamat levytykset Sibeliuksen ensimmäisestä ja toisesta sinfoniasta olivat herättäneet mielenkiintoa ympäri maailmaa, joten The Gramophone Company oli halukas jatkamaan äänityksiä siitä mihin Columbia oli jäänyt. Muun muassa yleisön pyynnöstä johtuen ehdotetussa levytysohjelmistossa mainittiin kolmas ja neljäs sinfonia, *Tapiola* sekä *Yöllinen ratsastus ja auringonnousu*. Orkesterina olisi tällä kertaa London Symphony Orchestra. Äänitykset suoritettaisiin heinäkuun kahdella ensimmäisellä viikolla. Kajanus vastasi Gaisbergin kirjeeseen viipymättä; hän oli valmis matkustamaan Lontooseen johtaakseen ystävänsä ja maanmiehensä musiikkia äänilevyille (Kajanus, 4.3.1932). Seurasi

¹¹ Selvitystä varainkäytöstä ei ole löytynyt.

¹² Finnish Ministry of Fine Arts (The Gramophone Company, Artistes' Department, 4.4.1932).

ahkeraa kirjeenvaihtoa, jossa sovittiin tarkemmin äänitettävästä ohjelmistosta ja äänilevyjen markkinointia edistävästä konsertista. Ajatellen markkinointia äänitysten ajankohtaa päätettiin muuttaa Lontoon kesäsesonkiin paremmin sopivaksi (The Gramophone Company, Artistes' Department, 8.3.1932).

Gaisbergin ehdottamat aikataulumuutokset sopivat Kajanukselle, mutta äänitettävästä ohjelmistosta hän oli keskustellut tarkemmin Sibeliuksen kanssa. Säveltäjä oli ehdottanut, että edellä mainittujen lisäksi äänitettäväksi sopisivat myös viides sinfonia, sävelrunoelma *Pohjolan tytär*, viulukonsertto ja *Belsazarin pidot*. Päätöksen ohjelmistosta Kajanus ja Sibelius jättivät kuitenkin viime kädessä His Master's Voicen ratkaistavaksi. Konsertin pitämiseen Kajanus oli myöskin valmis. Palkkionsa Kajanus ehdotti maksettavaksi myytyjen äänilevyjen perusteella ja matkakulukorvausten tuli kattaa kaksi henkilöä. (Kajanus, 29.3.1932.)

Gaisberg varasi studion ajalle 21.–30.6. ja ilmoitti huomanneensa, että Sibeliuksen neljäs sinfonia oli jo saatavilla äänilevyllä Yhdysvalloissa. Äänitettäväksi ohjelmaksi siis sovittiin kolmas ja viides sinfonia, *Pohjolan tytär*, *Tapiola* sekä *Belsazarin pidot*. Gaisberg pyysi lisäksi Kajanusta lähettämään jokaisen teoksen ajalliset kestot, jotta ääniteknikot voisivat varata tarpeeksi tyhjiä äänilevyjä studioon. Kajanuksen palkkiota koskevaan ehdotukseen Gaisberg vastasi, että Gramophone voisi maksaa vain aiemmin sovitut 150 puntaa ja radioitavasta konsertista BBC maksaisi toiset 150 puntaa. Gramophonella ei ollut varaa maksaa Kajanukselle tekijänpalkkioita: ”Yhtiömme kustannukset näistä äänilevyistä ja niiden ennakoitu vähäinen vaihtuvuus myynnissä tekevät mahdottomaksi rasittaa niitä edelleen tekijänpalkkiolla. Pahoittelemme, että emme voi tarjota Teille tekijänpalkkiota (royalty).” (The Gramophone Company, Artistes' Department, 4.4.1932.)

Huhtikuussa Gaisbergilta saapui kirje, jossa hän liittyi kadonneen kahdeksannen sinfonian havittelijoihin. Hän tiedusteli mahdollisuutta saada kahdeksannen sinfonian partituuri ja ainakin oikeutta sen ensimmäiseen taltiointiin äänilevyille. Tietonsa kahdeksannen sinfonian valmistumisesta Gaisberg mainitsi saaneensa Cecil Grayn kirjasta (The Gramophone Company, Artistes' Department, 9.4.1932). Kirjeenvaihto jatkui vilkkaana koko huhtikuun ajan ja 29.4. päivätyssä kirjeessä Gaisberg ehdotti, että myös kahdeksas sinfonia sisältyisi äänitettävään ohjelmistoon. Hän uskoi Sibeliuksen antavan lupauksensa kahdeksannen sinfonian valmistumisesta Kajanuksen Lontoossa olon aikana. Näin se olisi ehtinyt vielä mukaan äänityksiin ja myös radioitavaan konserttiin (ibid.). Joko Gaisberg ei tiennyt tai sitten välittänyt, mutta Sibelius oli jo luvannut – mikäli sinfonia ylipäätään valmistuisi – maailman ensiesityksen Bostoniin Serge Koussevitzkylle ja Euroopan kantaesitys oli luvattu Basil Cameronille vuodelle 1931,¹³ jollei jo aiemminkin (Tawaststjerna 1989, 328–329). 14. toukokuuta Kajanus vastasi Gaisbergin tiedusteluihin kahdeksannen sinfonian olemassaolosta ja konserttiohjelmasta suunniteltuun Queen's Hallin konserttiin. Kahdeksannen

¹³ Joulukuun 1997 *Gramphonessa* mainitaan, että Basil Cameron (1884–1975) olisi mahdollisesti levyttänyt Sibeliuksen 2. sinfonian ja *Tapiolan*. Sibeliuksen orkesteriteoksista Cameron äänilevytti muun muassa *Karelia*-sarjan, *Valse tristen* ja *Romanssin* jousiorkesterille op. 42 (Achenbach 1997, 88–90).

sinfonian Kajanus ilmoitti olevan vielä kesken ja tuskin valmistuvankaan hänen Lontoon vierailunsa aikana, mutta ikään kuin korvatakseen tämän Sibeliuksen lupasi antaa ensimmäisen äänilevytysoikeuden His Master's Voicelle (Kajanus, 14.5.1932).

23. toukokuuta Gaisbergin ehdotelma Queen's Hallin konserttiohjelmasta saapui Kajanukselle, mutta Kajanus ei ollut aivan tyytyväinen siihen. Kajanus halusi vaihtaa hieman ohjelman järjestystä ja poistaa *Finlandian* siitä täysin (Kajanus, 6.6.1932). Ohjelman sisällöksi Gaisberg ehdotti seuraavanlaista (The Gramophone Company, Artistes' Department, 23.5.1932):

Finlandia

Sinfonia nro 3, C-duuri op. 52

Pohjolan tytär, op. 49

Väliaika

Sinfonia nro 5, Es-duuri, op. 82

Tapiola, op. 112

Kajanus puolestaan halusi konsertin ensimmäiseksi kappaleeksi kolmannen sinfonian, jota seuraisi sinfoninen runoelma *Pohjolan tytär* ja *Belsazarin pidot*. Konsertin päättävää viidettä sinfoniaa edeltäisi *Tapiola* (Kajanus, 14.5.1932). *Finlandian* osalta Kajanus ei saanut tahtoaan läpi, mutta *Tapiola* ja viides sinfonia vaihtoivat paikkaa (The Gramophone Company, Artistes' Department, 6.6.1932; Gaisberg, 6.6.1932). Kajanus arvosteli *Belsazarin pitojen* korvaamista *Finlandialla*, jonka taiteellista arvoa hän ei sinällään kieltänyt, mutta hänen mielestään *Finlandia* oli liian "yleisöä kosiskeleva". *Finlandiaa* esitettiin Kajanuksen mielestä aivan liian paljon muiden Sibeliuksen orkesterikappaleiden kustannuksella. Kajanus kuitenkin tyytyi levy-yhtiön kompromissipäätökseen (Kajanus, 6.6.1932).

Tieto Gramophonon Sibeliuksen-hankkeesta oli kantautunut Columbian Englannin pääkonttoriin. Ensimmäisenä Sibeliuksen sinfonioita levyttäneenä Columbia oli kiinnostunut kilpailijansa toimista, varsinkin kun Gramophone tiedusteli Columbian tulevaisuuden suunnitelmia Sibeliuksen suhteen (Columbia Graphophone Company, Office of The Managing Director, 2.6.1932). Yleisen taloudellisen laman aikana Gramophonella tuskin oli halukkuutta äänittää samaa ohjelmistoa kuin kilpailijansa. Yhtiöt olivat päättäneet selviytyä lamasta muun muassa äänittämällä vain eri ohjelmistoa; äänilevytuotteiden päällekkäisyyksiin ei yksinkertaisesti ollut varaa. Columbia vastasi kieltävästi Gramophonon tiedusteluihin ja näin Gramophone sai käytännössä yksinoikeuden Sibeliuksen musiikin levyttämiseen (ibid.).

Lontooseen Kajanukset – mukana matkusti Kajanuksen vaimo Helena Kajanus – saapuivat kesäkuun 19. päivänä. Huonon englanninkielen taitonsa vuoksi Kajanus toivoi saavansa apua joltain musiikillisesti valveutuneelta henkilöltä, esimerkiksi edelläkin mainitulta kapellimestari Basil Cameronilta, joka oli jo ilmoittanut suostuvansa Kajanuksen assistentiksi äänitysten ajaksi (Kajanus, 6.6.1932).

Tulkkausapua Kajanus tuli kuitenkin lopulta saamaan Laurence Collingwoodilta, joka oli opiskellut saksaa ja venäjää (Gaisberg, 9.6.1932).

Neljäntenä heinäkuuta Queen's Hallissa pidetyssä konsertissa olivat läsnä muun muassa Suomen suurlähettiläs Saastamoinen, sekä ulkoministeri Ossian Donner (Kajanus, 6.6.1932). Äänitysten lomassa järjestettiin tiedotustilaisuus, jossa esimerkiksi lehdistön edustajilla oli mahdollisuus tavata Kajanus. Tilaisuudessa kuunneltiin myös tuoreita äänilevyjä. 29.6. Abbey Roadin studiolla vieraili joukko Englanti–Suomi-seuran jäseniä ja Lontoon musiikkiarvostelijoita (Anonyymi, 6/1932; Gaisberg, 27.6.1932).

Levytysten jälkeen

Marraskuussa 1932 julkaistiin ensimmäinen osa Sibelius Society -sarjan äänilevyistä. Julkaisu sisälsi viidennen sinfonian, *Pohjolan tytären ja Tapiolan*. Gaisbergilla oli myös suunnitelmissa käyttää otteita *Pohjolan tyttärestä*, *Belsazarin pidoista* sekä kolmannesta ja viidennestä sinfoniasta äänielokuvassaan *Voice of the World*. Gaisberg pyysikin Kajanusta välittämään lähettämänsä valtakirjan, jonka Sibeliuksen oli määrä allekirjoittaa ja näin antaa lupa sävellyksiensä käyttöön mainitussa elokuvassa (Gaisberg, 9.8.1932). Sibeliuksen lausuntoa haluttiin myös liitettäväksi äänilevykansioihin (The Gramophone Company, Artistes' Department, 15.8.1932). Kajanus kuitenkin totesi, että ei voinut ajatella pyytävänsä Sibeliuksen lausuntoa ennen kun oli saanut kaikki äänilevyt kuunneltavakseen (Kajanus, 16.9.1932). Suorasanaista arvostelua äänitetystä *Belsazarin pitojen* ensimmäisestä osasta Kajanus antoi seuraavasti:

Ensimmäisen osan alussa ja lopussa lautaset soivat liian voimakkaasti. Osa tulisi äänittää uudelleen pitäen huolta, että lautaset eivät soi voimakkaammin kuin Gran Cassa. [– –] Ehkäpä orkesterin konserttimestari, joka on erinomainen taiteilija, voisi ystävällisesti huolehtia korjauksista uusintaäänityksessä. (Kajanus, 16.9.1932)

Kajanus antoi myös yksityiskohtaiset ohjeet dynamiikkamerkinnöistä. Hän oli yrittänyt huomauttaa äänitystilaisuudessa kyseisistä virheistä, mutta lyömäsoittinten soittaja oli kieltäytynyt soittamasta hiljempää vedoten siihen, että äänilevyllä ei kuuluisi hänen soitostaan mitään jos hän hiljentäisi soittoaan. Kajanus ei katsonut syyn olevan hänen muilta osin kuin että hän olisi voinut tarkistaa tulokset paikan päällä, jolloin korjaukset olisi voitu tehdä heti. Kajanus antoi ymmärtää, että äänitteissä ilmenevät virheet ja puutteet olisi voitu välttää, jos yhteistyö tekniikan ja taiteilijoiden välillä olisi toiminut moitteettomasti. Äänitysten korjaamiseen Kajanus kuitenkin antoi luvan ilman, että hän olisi itse niitä johtamassa. Muilta osin matkan järjestelyihin ja Queen's Hallissa pidettyyn konserttiin hän oli tyytyväinen (Kajanus, 16.9.1932).

Gaisberg lupasi lähettää Kajanukselle ja Sibeliukselle pyydetyt äänilevyt ja muistutti samalla pyytämästään lausunnosta. Myös *Belsazarin pitojen* ensimmäinen osa luvattiin uusia heti tilaisuuden tullen, joskin Gaisberg antoi ymmär-

tää, ettei tilaisuutta välttämättä tulisi aivan lähiaikoina. Äänilevyt saivat hyvät arvostelut useilta arvovaltaisilta tahoilta. Muun muassa Ernest Newman, Basil Cameron, Cecil Gray, J. H. Turner ja Edvin Evans kiittelivät äänitysten tuloksia, joten Gaisberg ei ollut vakuuttunut uusintaäänitysten tarpeellisuudesta. (Gaisberg, 30.9.1932.)

Queen's Hallin konsertit olivat tuottaneet taloudellista tappiota BBC:lle. Huolimatta pienistä erimielisyyksistä ja taloudellisista ongelmista Gaisberg odotti tapaavansa Kajanuksen uudelleen Sibeliuksen sävellysten jatkoäänitysten yhteydessä (Gaisberg, 30.9.1932). Marraskuussa Kajanus lähetti nimikirjoituksilla varustetut valokuvat itsestään ja Sibeliuksesta Gaisbergille. Kiitostensa ohessa Gaisberg tiedusteli jälleen kahdeksatta sinfoniaa. Hän ilmoitti äänilevyjen mainonnan tukeutuneen kyseiseen sinfoniaan ja toivoi, että kalliiksi tullut mainonta ei pettäisi yleisöä. (Gaisberg, 14.11.1932.)

Huhtikuussa Kajanus oli vuoteenomana, joten Gaisberg osoitti kirjeensä rouva Kajanukselle. Sibelius-sarjan toinen osa odotti jo julkaisuaan; ensimmäisestä osasta kirjoitetut arvostelut saapuivat Kajanukselle 26. päivänä kuluva kuuta (Gaisberg, 5.4.1933). Arvostelut lähettänyt Walter Legge mainitsi saatekirjeessään levyjen vastaanoton olleen erittäin hyviä ja äänitteiden näin muodostuvan kaikkien tulevaisuudessa tehtävien Sibelius-tulkintojen lähtökohdiksi: "tulkintanne ovat asettaneet normit, joihin tulevaisuudessa tehtäviä tulkintoja verrataan – Sibelius Society -sarja on vakiinnuttanut menestyksensä." (Legge, 26.4.1933.)

Kirjeenvaihtoa Walter Leggen ja Jean Sibeliuksen välillä

Lokakuussa 1932 Legge kirjoitti Sibeliukselle kirjeen englannin sävyttämällä saksalla. Legge kertoi *Sibelius Society* -sarjan perustamisesta ja yhteistyöstään Kajanuksen kanssa, sekä siitä kuinka musiikkiarvostelija Ernest Newman oli ponnistellut säveltäjän musiikin tunnetuksi tekemisessä (Legge 12.10.1932). Sibelius vastaanotti marraskuussa *Sibelius Society* -sarjan ensimmäisen äänilevyjulkaisun. Mukana seurasi Newmanin kirjoittama luonnos liitelehtisestä, joka sisältyisi kyseisiin levyihin. Ainoastaan *Tapiolan* äänilevyt olivat saapuneet ehjinä perille, ja viidennen sinfonian äänilevyistä vain muutama oli kuuntelukelpoinen. *Tapiolaan* Sibelius oli jokseenkin tyytyväinen, mutta viidennen sinfonian äänitys sai osakseen vahvempaa arvostelua. Sibelius mainitsi pettymyksekseen huomanneensa ensimmäisen osan viimeisten tahtien puuttuvan kokonaan. Hän mainitsi tietoonsa tulleen, että Kajanuksella ei ollut mahdollisuutta tarkistaa äänityksiä paikan päällä Lontoossa. Rikkoutuneista äänilevyistä Sibelius ei kyennyt arvatenkaan antamaan lausuntoaan, mutta kiitti Leggeä siitä, että englantilaiset olivat osoittaneet suurta kiinnostusta hänen musiikkiaan kohtaan. Sibelius lähetti myös terveisensä nimeään kantavan "seuran" muusikoille.¹⁴ (Sibelius 28.11.1932.)

¹⁴ Sibelius oli kaikesti luullut, että Sibelius Societyn "jäsenet" olivat pääosin äänilevyillä soittavia muusikoita (Sibelius 28.11.1932).

Sibeliuksen diplomaattinen asennoituminen ilmeni hänen kirjeluonnoksestaan vuodelta 1934. Siinä hän muun muassa vastasi Leggen tiedusteluihin sävellysvalinnoista uuteen äänitysproduktioon. Sibelius ehdotti äänitettäväksi *Rakastava-sarjaa*, *Satua*, *Kevätlaulua* ja *Historiallisia kuvia*. Beechamille siirtyneistä jatkoäänityksistä hän totesi, että suomalaiset olivat olleet hyvin mielissään Kajanuksen johtamien levytysten saamasta vastaanotosta, mutta henkilökohtaisesti olevansa iloinen siitä, että tämänhetkiset äänitykset olivat mestarillisen Sir Thomas Beechamin käsissä. (Sibelius 1934.)

Maaliskuussa 1952 Legge työskenteli Columbian taidemusiikista vastaavana tuottajana. Vuonna 1931 His Master's Voice ja Columbia Records olivat yhdistyneet EMI:ksi. Yhtiöt jatkoivat kuitenkin toimintaansa omilla tuotenimillään. Yhteistyö käsitti vain Euroopan markkinat, joiden tuotannosta vastasi ensisijaisesti entinen H.M.V. Columbia oli halukas palaamaan jälleen Sibeliuksen sinfonioiden äänittämiseen. Ansio tästä kuului lähinnä Leggelle, joka oli ystäväystynyt säveltäjän kanssa. Columbian tähtäimessä oli saada äänilevyille kaikki Sibeliuksen sinfoniat säveltäjän itsensä johtamina (Legge 18.3.1952). *Suomen musiikkilehden* päätoimittaja Heikki Klemetti oli jo vuonna 1936 ehdottanut kirjoittamassaan artikkelissa Sibeliuksen omien tulkintojen tallentamista esimerkiksi tuleville sukupolville. Kirjoituksessaan Klemetti kuulutti kansallisen äänitearkiston perustamisen puolesta, perustellen arkiston tarpeellisuutta muun muassa esitystraditioiden tallentamisella:

Sibeliuksen sävellyksiä johtaa yksi niin, toinen näin; myös levyltä niitä saattaa kuulla eri tavoin esitettynä. Joitakin Sibeliuksen teoksia kuulee soitettavan miltei puolta hitaammin kuin tekijä itse aikoinaan on johtanut.

[– –] Mikä tärkeä merkitys siis jälkimaailmalle, jos silloin saataisiin kuulla Sibeliuksen itsensä autentisoimina hänen sävellyksensä, vaikkapa kaikkia ei kokonaisuudessaankaan, niin ainakin aikamitalliset alkuviihteet, koska juuri siinä suhteessa on niin erehdytty. (Klemetti 1936, 139–140.)

Metronomimerkinnot olivat Klemetin mielestä vain ”kuolleita numeroita” äänilevytysten antamien esimerkkien rinnalla (ibid.).

Columbia tarjosi myös kompromissia, jos Sibeliuksen voimat eivät enää kestäisi moista rasitusta. Sibelius saisi parhaan orkesterin ja orkesterinjohtajan, jotka toteuttaisivat säveltäjän kaikki pienimmätkin toiveet. Näin saataisiin aikaan arvovaltainen tulkinta jälkipolville. Lisäksi Legge lupasi järjestää usean konsertin sarjan ainoastaan Sibeliuksen musiikille omistettuna. Hanke ei toteutunut aivan sellaisena kun Legge oli suunnitellut, mutta hänen ”paras” orkesterinsa ja kapellimestarinsa äänittivät joitakin Sibeliuksen sinfoniaista ja sävelrunoelmista. (Legge 18.3.1952.)

Legge oli palkannut orkesterimusiikoita tuottamiinsa äänityksiin jo 1940-luvulla. Hänen tavoitteensa oli koota maansa parhaat muusikot yhteen varmistukseen laadukkaat ja nopeat tuotannot. Orkesterin nimi vuoteen 1964 asti oli Philharmonia Orchestra. Karajanin taiteeseen Legge oli ihastunut jo ennen sotaa Aachenissa. Vuonna 1946 Legge oli matkustanut Itävaltaan kiinnittämään uusia taiteilijoita EMI:lle. Wienissä Legge tapasi jälleen Karajanin ja kiinnitti hänet palvelukseensa. Ensimmäinen äänitys tehtiin samantien Wienin filharmoni-

nikkojen kanssa. Vuoteen 1959 – jolloin siirtyi Deccalle – asti Karajan oli Leggen silmäterä, joka levytti Philharmonia-orkesterin kanssa säännöllisesti (Gronow & Saunio 1990, 306, 435–436). Leggen aikeena oli äänittää Sibeliuksen 90-vuotissyntymäpäivän kunniaksi kaikki seitsemän sinfoniaa, mutta Sibeliuksen itsensä kieltäytyttyä johtamasta äänilevyillä oli tehtävä luonnollisesti siirtynyt von Karajanille (Legge 1.9.1954).¹⁵ Sinfoniaista tallennettiin vuoteen 1955 mennessä kuitenkin vain neljäs, viides, kuudes ja seitsemäs, sekä lisäksi muutama sinfoninen runoelma. Sibeliukselle lähetettiin arvioitaviksi neljäs ja viides sinfonia sekä *Tapiola*. Neljännen sinfonian viimeisen osan lopussa¹⁶ Legge oli noudattanut vuonna 1937 säveltäjältä saamiaan uusia metronomimerkintöjä. Yhdysvalloissa musiikkiarvostelijat olivat todenneet tämän vaihdoksen tuoneen neljännen sinfonian aivan uuteen valoon (Legge 1.9.1954).

Sibeliuksen kommentteja äänilevytulkinnoista

Äänilevyt eivät tietenkään olleet suorassa suhteessa Sibeliuksen musiikin suosioon, mutta ne auttoivat Sibeliuksen musiikin suosion kasvattamisessa ja leviämässä konserttitalojen ja radiolähetysten ulottamattomille syrjäseuduille asti. Säveltäjän eläessä oli luonnollista, että Sibelius sai ottaa kantaa tulkintoja koskeviin tiedusteluihin. Kapellimestarit ja eri levy-yhtiöiden tuottajat pyrkivät noudattamaan mahdollisimman tarkoin Sibeliuksen toiveita tallentaessaan tulkintojaan äänilevyille. Apuna käytettiin jopa Sibeliuksen hylkäämiä tulkintoja kuten Schnéevoigtin konserttitaltiointia neljännessä sinfoniasta vuodelta 1934¹⁷ – ennen Helsingin kaupunginorkesterin konserttikiertuetta Lontoon Queen's Halliin sekä Hulliin Sibelius oli käynyt seuraamassa harjoituksia (Sirén 2000, 494). Varhaisimpia esimerkkejä oli Leggen¹⁸ varovaiset tiedustelut vuonna 1935 tempomerkinnöistä ja dynamiikoista Beechamin pyynnöstä:

Tammikuun lopulla Sir Thomas Beecham aikoo johtaa neljännen sinfoniasi. Hän on pitänyt jo kolmet harjoitukset ja työskennellyt kuin hevonen Schnéevoigtin johtaman äänitteen parissa. Äänityksessä on kuitenkin kohtia jotka eivät vastaa partituu-

¹⁵ Herbert von Karajan oli sinnikkäimpiä Sibeliuksen musiikin puolestapuhujia. Hän levytti uransa aikana esimerkiksi 5. sinfonian neljä kertaa ja 4., 6. ja 7. kolmesti, sekä valitsi ohjelmistoonsa Sibeliusta monesti vastustuksesta huolimatta.

¹⁶ Metronomimerkinnät koskivat sinfonian kahta viimeistä sivua (Legge 1.9.1954).

¹⁷ Englantiin Schnéevoigtin johtama Helsingin kaupunginorkesteri lähti 23.5.1934; Lontoossa pidettiin neljä konserttia. Orkesteri oli vahvistettu 16 soittajalla 86-henkiseksi. Ohjelmistossa oli muun muassa Sibeliuksen 1., 2., ja 4. sinfonia, *Tuonelan joutsen*, *Pohjolan tytär*, *Satu*, Palmgrenin pianokonsertto "Virta", Klamin *Karjalainen rapsodia* ja Raition *Joutsenet*. Kiertueelta orkesteri palasi 11.6.1934 (Anonyymi 1934, 109). Sibeliuksen arvosteleva 4. sinfonian esitys julkaistiin äänilevyllä ensimmäisen kerran 1977, jolloin se sai kiitosta muun muassa intensiivisestä tunnelmastaan (Greenfield 1977, 1409).

rin merkintöjä, joten Sir Thomas on pyytänyt minua välttämään muutamia kysymyksiä koskien esitysmerkintöjä:

’Olen kuunnellut suomalaisen orkesterin tekemää äänitettä Sibeliuksen neljännestä sinfoniasta ja verratessani sitä partituuriin olen huomannut monia eroavaisuuksia tempoissa ja dynamiikoissa. Eniten olen kiinnostunut tempoista ja haluaisin professori Sibeliuksen huomioivan seuraavat kohdat

[– –] Jos mahdollista niin parhaita olisi lähettää minulle koko sinfonian metronomimerkinnät.’ (Sanders 1998, 74–76.)

Sibelius lähetti noin viikkoa myöhemmin tempo- ja dynamiikkatäsmennyksin varustetun kirjeen Leggelle. Kuukauden loppupuolella Sibeliukselle saapui Englannista sähkö: ”Beechamin johtama neljäs sinfonia radioidaan tänä iltana 8.15. Olkaa hyvä kuunnelkaa radiolähetystä. Hän ja minä odotamme kritiikkiäni mitä kiinnostuneimminkin.” (Tawaststjerna 1989, 346.) Vuonna 1937 äänityksen alla Legge tiedusteli Beechamin pyynnöstä uudelleen neljännen sinfonian tempoja; Sibeliuksen vastaus oli tällä kertaa yleistetympi:

Metronomimerkinnät sinfonian neljälle osalle ovat jotakuinkin seuraavanlaiset: neljänsosanuotti 54, kolme neljänsosanuottia 96, neljänsosanuotti 50 ja puolinuotti 108; mahdotonta antaa niitä täsmällisesti.

Terveisin Sibelius (Sanders 1998, 82.)

Valmistuneet koeäänilevyt lähetettiin Sibeliukselle hyväksyttäväksi. Palaute oli kuitenkin aivan muuta kuin Legge ja Beecham olivat odottaneet. Sibeliuksen kirje käsitti miltei neljä sivua ja oli enimmäkseen kielteinen. Tempot, dynamiikat ja tulkinnat eivät olleet Sibeliuksen mieleen. Legge otti yhteyttä Beechamiin ja selitti varovaisesti, että muutamat kohdat tulisi äänittää uudelleen. Sibeliuksen kirjeen laajuutta hän ei maininnut. Beecham ei voinut uskoa arvosteluja todeksi, vaan otti itse yhteyttä Sibeliukseseen. Puhelun tuloksena Sibelius lähetti Beechamille sähkö: ”Sir Thomasin levytykset ovat erinomaisia. Peruutan kirjeeni 28.11. Terveisin Sibelius.” Seuraavana aamuna Beecham pyysi Leggeä luokseen näyttääkseen Sibeliukselta saamansa sähkö. Kumpikin esitteli todisteensa ja siitä seurauksena Beecham lupasi maksaa uuden äänityksen kulut. Neljäs sinfonia harjoitettiin maakuntiin suuntautuneella konserttikiertueella, jolle Legge otti

¹⁸ Walter Legge (1906–1979) oli yksi kuuluisimpia ja vaikutusvaltaisimpia äänilevytuottajia viime vuosisadalla. Hän aloitti uransa jo ennen toista maailmansotaa ja palkkasi uransa aikana EMI:lle suuren joukon keskeisiä taiteilijoita, kuten muun muassa Ginette Neveun, Arthur Grumiaux’n, Irmgard Seefriedin, Hans Hotterin, Wilhelm Furtwänglerin, Herbert von Karajanin, Elisabeth Schwarzkopfin (Leggen vaimo) ja Maria Callasin. Myös monet Euroopan johtavista orkestereista solmivat levytyssopimuksen Leggen kanssa, kuten esimerkiksi Wienin filharmonikot. Monet säveltaiteilijat saivat kiittää urastaan lähes yksinomaan Leggeä, joka kiersi sodan jälkeisessä tuhoutuneessa Euroopassa etsimässä EMI:lle taiteilijoita. Hän myös perusti The Philharmonia Orchesterin, jota hallinnoi tunnuslauseenaan: ”demokratialla ei ole mitään tekemistä taiteen kanssa.” Leggeä on myös osuvasti kutsuttu viime vuosisadan suurimmaksi muusikoksi, joka ei osannut soittaa mitään instrumenttia. 1930-luvulla Legge toimi myös musiikkiarvostelijana *The Manchester Guardian* -lehdessä. Eläkkeelle EMI:stä hän jäi 1964.

osaa partituurin ja Sibeliuksen kirjeen kera. Kiertuetta Beecham käytti samalla neljännen sinfonian suosion lisäämiseksi, mainostaen sitä parhaaksi 1900-luvulla sävelletyksi sinfoniaksi. (Schwarzkopf 1982, 164–165.)

Alun perin Sir Thomas Beecham oli suhtautunut epäillen Sibeliuksen musiikkiin. Hän vierasti kaikkia elossa olevia säveltäjiä, kuten englantilaisilla oli yleisesti tapana. Lisäksi Beechamin mustalle listalle olivat päätyneet sellaisetkin säveltäjät kuin Gustav Mahler ja Anton Bruckner. Mahlerin sävellys *Das Lied von der Erde* sai Beechamin laushtamaan, että se oli Tristanin ja Isolden kielletyn lemмен iljettävä hedelmä. Brucknerin sinfoniat kiinnostivat häntä vain siinä suhteessa, kumpi nukautaisi ensimmäiseksi, hän vaiko yleisö. Beecham ei uskonut ylipäättään englantilaisen yleisön lämpenevän kummallekaan säveltäjälle. Sibelius poikkesi edellä mainituista siinä, että 1930-luvulla, jolloin Walter Legge kosiskeli Beechamia johtamaan tämän musiikkia, Sibelius oli jo tunnustettu säveltäjä. Toinen asiaan vaikuttanut seikka oli Leggen tinkimätön halu levyttää juuri Sibeliuksen sävellyksiä; saadakseen itselleen ja orkesterilleen enemmän studioaikaa Beecham suostui Leggen pyyntöön. (Schwarzkopf 1982, 164–165.) Vuonna 1934 Legge ilmoitti säveltäjälle, että Beecham seuraisi Kajanusta *Sibelius Society* -äänitesarjan orkesterinjohtajana. Beecham oli johtanut neljä ensimmäistä sinfoniaa, *Tapiolan* ja viulukonserton konserteissaan talvella 1933–1934. Sibelius suhtautui tässä vaiheessa hieman epäillen Beechamiin ja kirjoittikin Leggen lähettämään kirjeeseen: ”Heidän valintansa on siis osunut Beechamiin ja kuten näkyy häntä on käsiteltävä varovasti.” (Tawaststjerna 1989, 345–346.)

Vuonna 1936 Beecham luovutti Royal Philharmonic Societyn Sibeliukselle myöntämän mitalin Suomen Lontoon-suurlähettiläälle, G. A. Gripenbergille. Tilaisuudessa soitettiin Sibeliuksen kuudes sinfonia, jonka jälkeen Gripenberg luki Sibeliuksen kirjoittaman kiitoskirjeen (Peppercorn 1936, 63). Vuonna 1938 Beecham oli jo sen verran Sibeliuksen lumoissa, että järjesti lokakuussa Sibelius-festivaalin Lontoon Queen’s Hallissa.¹⁹ Festivaali sai osakseen paljon huomiota. Konserteissa kuultiin kaikki seitsemän sinfoniaa, viulukonsertto, kaikki sävelrunot, *Luonnottaren* ja *Lemminkäis*-sarjan kaksi viimeistä osaa, molemmat *Myrsky*-sarjat, serenadit (solistina Anja Ignatius), *Scènes historiques II*, *Pelléas ja Mélisande*, *Svanevit*, *In memoriam*, *Finlandia* ja *Valse triste*. Lisäksi ohjelmistoon kuului kamarimusiikkikonsertti, jossa muun muassa Aulikki Rautawaara tulkitsi Sibeliuksen lauluja. Konserttien arvosteluissa Beechamin tulkinnat neljännessä ja seitsemännessä sinfoniasta olivat ylistäviä (Tawaststjerna 1989, 349). Beechamin johtamia Sibelius-konsertteja pidettiin jopa hänen tulkintataiteensa parhaimpina saavutuksina (Peppercorn 1938, 114).

Kapellimestari Anthony Collinsin taltioidessa tulkintojaan Decca-levy-yhtiölle Sibeliuksen sinfonioista vuosina 1952–1955, kirjoitti hän Sibeliukselle samassa

¹⁹ Juhla käsitti kuusi konserttia lokakuun loppu- ja marraskuun alkuviikoilla. Konserttien suojelijoina toimivat muun muassa Suomen presidentti, Ison-Britannian pääministeri Chamberlain, sekä joukko eri maiden suurlähettiläitä. Sibeliestakin oli pyydetty juhlavieraaksi, mutta 72-vuotias säveltäjä oli jo liian vanha moiseen matkaan (Anonyymi 1938, 119; Peppercorn 1938, 114).

asiassa kuin Legge aiemmin. Sibelius oli selvästi väsynyt samoihin kysymyksiin ja vastasi: ”Oli mukava kuulla äänityksestä - Stop - metronomimerkintöjä vaikeaa seurata - Stop - johtajalla oltava vapaus saada esitys elämään - terveisin - Sibelius.” (Coward 1994.)

Kapellimestari Paul Kletzki sai saman vastauksen vieraillessaan Ainolassa hieman ennen Sibeliuksen kuolemaa (Layton 1994).

Kaiken kaikkiaan Sibelius pidettiin hyvin ajan tasalla lukuisilla kirjeillä ja sähköillä. Sibeliukselta tuskin jäi kuulematta radiolähettyksiä tai äänilevyjä siksi, että hän ei tiennyt niiden olemassaolosta. Hankalaksi saattoi vanhenevalle Sibeliukselle muodostua vastaaminen kaikkiin tiedusteluihin ja mielipidettä koskeviin kysymyksiin, varsinkin kun kysymyksessä olivat aina samat ongelmat tempoista tai dynamiikoista.

Lopuksi

Sibeliuksella oli ollut läheinen suhde sävellystensä eri tulkintatapoihin levytysten sekä konserttitaltointien kautta. Hänen arvionsa eri kapellimestareiden ja instrumentalistien esityksistä olivat kuitenkin monesti melko ristiriitaisia tai sovittelevia, kuten esimerkiksi Kajanuksen, Beechamin tai Karajanin kohdalla. Sibeliuksen ja vuoroin kustantajan partituureihin merkitsemät ylimalkaiset esitysohjeet aiheuttivat hyvinkin erilaisia lopputuloksia. Etenkin tempot vaihtelivat suuresti – kuten edelleenkin – minkä vuoksi useat äänilevytuottajat sekä kapellimestarit vaivasivat säveltäjää kysymyksillään miltei taukoamatta. Toisinaan Sibelius vastasi tiedusteluihin lähettämällä samoja ohjeita yhä uudelleen, tai vain toteamalla, että taiteilijalla oli oltava lupa omaan näkemykseensä. Ymmärrettävistä syistä moni kirje kuitenkin päätyi varmasti roskakoriin, tai tiedustelija sai tympeän vastauksen osakseen.

Kuinka Sibeliuksen kommentit vaikuttivat musiikkiarvostelijoihin ja heidän luomaansa käsitykseen oikeanlaisesta tavasta tulkita hänen musiikkiaan? Säveltäjän elinaikana tehdyissä arvosteluissa auktoriteetin asemaan pääsivät oikeutetusti kapellimestarit, jotka olivat olleet yhteydessä Sibeliukseseen tulkintaongelmineen. Äänilevyarvosteluissa muistutettiin aina sopivan tilanteen tullen, että kyseessä oleva säveltaiteilija oli joko saanut kiitosta itse säveltäjältä, tai Kajanuksen tapauksessa jopa johtanut sävellysten ensiesityksiä. Huomaamattomampi tapa myötäillä säveltäjän mieltymyksiä oli kirjoittaa arvostelu yleispositiiviseen sävyyn ilman sen kummempia todisteluja yhteyksistä Sibeliukseseen. Esimerkkinä mainittakoon Malcolm Macdonaldin arvostelu *Gramophone*-lehdessä vuodelta 1957. Hän ylisti Beechamin ja Sternin tulkitsemaa Sibeliuksen viulukonserttoa (1951) parhaaksi saatavilla olevista äänilevytyksistä. Yhdistettynä ensiluokkaiseen orkesterisäestykseen Sternin etuna oli ollut tyyli ja intohimo – Sibelius kehui aikanaan Sternin tempoja ja fraseerauksia – eikä niinkään yksityiskohtiin paneutuminen (Macdonald 1957, 282). Syyskuussa 1957 Macdonald oli puolestaan kirjoittanut Ginette Neveun tulkinnasta, että se oli enemmänkin

herkkä kuin taiturimainen verkkaisine finaalineen – Sibeliuksen oli kiinnittänyt huomionsa finaalin hitaaseen tempoon – eikä näin ollen ollut vertailukelpoinen uusimpien äänilevytysten kanssa (Macdonald 1957, 155).

Deryck Cooken mielestä Sibeliuksen epäselvien tempomerkintöjen vuoksi vain pidemmän tradition omaavat orkesterinjohtajat, joita säveltäjä itse oli konsultoinut tulkintaongelmissa – esimerkiksi Wood, Beecham, Cameron ja Collins – kykenivät antamaan jonkinlaisen lähtökohdan vertailuille. Pitävää sääntöä oikeille esitystempoille ei kuitenkaan voinut sanoa olleen olemassa (Cooke 1964, 506). Myös Trevor Harvey mainitsi englantilaisten kapellimestareiden autenttisuudesta, etenkin tempojen suhteen, arvostellessaan Karajanin melko verkkaista tulkintaa neljännessä sinfoniasta. Hän perusteli näkemystään sillä, että monet englantilaiset orkesterinjohtajat olivat lähestyneet Sibeliusta ennen Toista maailmansotaa tulkintoihin liittyvin kysymyksin (Harvey 1966, 12–13). Robert Layton puolestaan pohti kapellimestareiden kansallisuuden vaikutusta Sibeliuksen tulkintoihin arvostellessaan muun muassa Tauno Hannikaisen Lontoossa vuonna 1961 levyttämää toista sinfoniaa. Layton tuli siihen tulokseen, että suomalaisten orkesterinjohtajien maine juonsi Schnévoigtin ja etenkin Kajanuksen saavutuksiin. Verratessaan Paavo Berglundin, Okko Kamun, Beechamin, Koussevitzkyn, Barbirollin ja Karajanin levytyksiä Layton ei löytänyt mitään erityistä suomalaisten eduksi (Layton 1979, 840). Päinvastoin, Layton suositteli usein juuri muita kuin suomalaisten orkesterinjohtajien äänilevytyksiä.

Gramophone-lehden musiikkiarvostelijoista Robert Layton tukeutui vanhimmin vanhoihin auktoriteetteihin. Vuonna 1965 Layton arvioi äänilevytysten saavutuksia menneen neljännesvuosisadan ajalta. Hän aloitti artikkelinsa Sibeliuksen sävellysten taltioinneista, joiden keskeisiksi virstapylväiksi nousi Kajanuksen johtama *Tapiola* ja *Belsazarin pidot* sekä Beechamin tulkitsema kuudes sinfonia. Berliinin filharmonikkojen uusi levytys viidennestä sinfoniasta oli nostanut Karajanin varteenotettavaksi Sibeliuksen tulkitsijaksi Kajanuksen ja Koussevitzkyn rinnalle. Kaiken kaikkiaan näytti siltä, että Laytonin sympatiat olivat muita *Gramophone*-lehden arvostelijoita enemmän kohdistuneet juuri Sibeliuksen elinaikana äänilevytyksiä tehneisiin taiteilijoihin. Hän otti monesti esille esimerkiksi Kajanuksen ja Koussevitzkyn käyttämät tempot, sekä muisti lopulta mainita säveltäjän hyväksyneen Karajaninkin äänilevytyksiä.²⁰ (Layton 1965, 233–234.)

Painetut lähteet

Achenbach, Andrew 1997. *Orchestral: Scandinavian Favourites*. *Gramophone* 75 (896), 88–90.

²⁰ Maininnan arvoinen Laytonin *Gramophone*-lehden tekemistä arvosteluista on katsaus Sibeliuksen sinfonioiden äänilevytyksiin tammikuulta 1979, s. 1261–1262.

- Arnold, Claude Graveley 1997. *The Orchestra on Record, 1896–1926. An Encyclopedia of Orchestral Recordings Made by the Acoustical Process*. London, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Anonyymi 1934. Helsingin kaupunginorkesterin Lontoon matka. *Musiikkitieto* 5, 73.
- Anonyymi 1938. Erään kansakunnan tunnustus toisen kansakunnan miehelle. *Musiikkitieto*, marraskuu: 119–120.
- Anonyymi 1958. Technical Talk. *Gramophone*, May 1958, 523.
- Columbia Complete Catalogue* 1930–1931.
- Cooke, Deryck 1964. Sibelius' Symphony No. 4. *Gramophone* May 1964, 506.
- Goss, Glenda Dawn 1995. *Jean Sibelius and Olin Downes: Music, Friendship, Criticism*. Boston: Northeastern University Press.
- Greenfield, Edward 1977. Sibelius' Symphony No. 4. *Gramophone* March 1977, 1409–1410.
- Gronow, Pekka 1999. Äänilevytutkimuksen lähteet. Verkkojulkaisu <http://elektra.helsinki.fi/se/m/0780-0703/18/4/aanilevy.pdf>. (Tark. 29.10. 2009)
- Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo 1990. *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY.
- Harvey, Trevor 1966. Sibelius' Symphony No. 4. *Gramophone* June 1966, 12–13.
- Jalas, Jussi 1981. *Elämäni teemat*. Helsinki: Tammi.
- Johnson, Harold E. 1957. *Jean Sibelius, musiikkia äänilevyillä*. Helsinki: R. E. Westerland.
- Klemetti, Heikki 1936. Äänilevyarkisto saatava toimeen. *Suomen musiikkilehti* 7, 139–140.
- Layton, Robert 1965. A Quarterly Retrospect. *Gramophone* November 1965, 233–234.
- Layton, Robert 1976. Sibelius' Four Legends. *Gramophone* September 1976, 431–432.
- Layton, Robert 1979a. The Symphonies of Sibelius. *Gramophone* January 1979, 1261–1262.
- Layton, Robert 1979b. Sibelius' Symphony No. 2. *Gramophone* November 1979, 840.
- Layton, Robert 1988. Brahms Violin Concerto, Sibelius Violin Concerto (Neveu). *Gramophone* March 1988, 1306.
- Layton, Robert 1992. Historical Recordings: Sibelius Violin Concerto, Op. 47. Symphony No. 6. *Gramophone* February 1992, 93.
- Macdonald, Malcolm 1957a. Sibelius' Violin Concerto (Neveu). *Gramophone* September 1957, 155.
- Macdonald, Malcolm 1957 b. Classical Reissues. *Gramophone* December 1957, 282.
- Peppercorn, Lisa. M. 1936. Englannin musiikkielämästä. *Suomen musiikkilehti* 3, 63.
- Peppercorn, Lisa M. 1938. Sibelius-juhlat Lontoossa. *Suomen musiikkilehti* 6, 114.
- Roiha, Eino 1950. Jean Sibeliuksen maailmanmaine. *Musiikki* 9, 87–90.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia*. Osa 2. Porvoo: WSOY.
- Sanders, Alan 1998. *Walter Legge, Words and Music*. London: Gerald Duckworth & Co. Ltd.
- Schwarzkopf, Elisabeth 1982. *On and Off the Record: A Memoir of Walter Legge*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria: Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Keuruu: Otava.
- Sjöblom, Paul 1977. Sibeliuksen apostoli – Olin Downes ja Sibeliuksen läpimurto Amerikassa. *Pieni musiikkilehti* 2, 18–21.
- Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1989. *Jean Sibelius*. 5. osa (toinen painos), Keuruu: Otava.
- Thomas, Guy 1990. *The Symphonies of Jean Sibelius: a Discography and Discussion*. Bloomington: Indiana University School of Music.

Äänilevyjen ohjeistukset

Coward, Barry 1994. Beulah (CD) 1PD8–4PD8.
Layton, Robert 1994. Testament (EMI) (CD) SBT1049.

Painamattomat lähteet

- Anonyymi 6/1932. Recording Programme to be carried out by London Symphony Orchestra, conducted by Kajanus. Kansalliskirjasto. Robert Kajanus -kokoelma Coll. 96.
- Columbia Graphophone Company, Ltd. (EMI) Office of The Managing Director 2.6.1932. Kirje J. D. Bicknell'ille. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 90648. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.
- Furuhjelm, Erik Suomen säveltaiteilijain liiton apuraha-anomus opetusministeriölle 8.5.1930. Opetusministeriön AD nro 631/145 (1930), Kansallisarkisto, Helsinki.
- Gaisberg, F. W. Kirje Robert Kajanukselle 6.6.1932. Kansalliskirjasto. Robert Kajanus -kokoelma Coll. 96.
- Gaisberg, F. W. Kirje Robert Kajanukselle 9.6.1932. Kansalliskirjasto. Robert Kajanus -kokoelma. Coll. 96.
- Gaisberg, F. W. Kirje Robert Kajanukselle 9.8.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 63954. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.
- Gaisberg, F. W. Kirje Robert Kajanukselle 30.9.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 99998.
- Gaisberg, F. W. Kirje Robert Kajanukselle 14.11.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 12873.
- Gaisberg, F. W. Kirje Helena Kajanukselle (päiväämätön). Kansalliskirjasto. Robert Kajanus -kokoelma Coll. 96.
- The Gramophone Company, Ltd. (EMI) Artistes' Departmentin kirje Robert Kajanukselle 8.3.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 9383. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.
- The Gramophone Company, Ltd. (EMI) Artistes' Departmentin kirje Robert Kajanukselle 4.4.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 19411. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.
- The Gramophone Company, Ltd. (EMI) Artistes' Departmentin kirje Robert Kajanukselle 9.4.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 21104. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.
- The Gramophone Company, Ltd. (EMI) Artistes' Departmentin kirje Robert Kajanukselle 29.4.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 27841. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.
- The Gramophone Company, Ltd. (EMI) Artistes' Departmentin kirje Robert Kajanukselle 23.5.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 37225. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.
- The Gramophone Company, Ltd. (EMI) Artistes' Departmentin kirje Robert Kajanukselle 15.8.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 66616. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.
- The Gramophone Company, Ltd. (EMI) Artistes' Departmentin kirje Harold Holtille 6.6.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 42955. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.
- Hynninen, P. Kirje opetusministeriölle 14.5.1930. Opetusministeriön kirjekonseptit 1930–1935, Kansallisarkisto, Helsinki.
- Kajanus, Robert. Kirje Fred Gaisbergille 4.3.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 22100. Jäljennös Jani A. Suomisen kokoelmassa.

- Kajanus, Robert. Kirje Fred Gaisbergille 29.3.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 19024. Jäljennös Jani A. Suominen kokoelmassa.
- Kajanus, Robert. Kirje Fred Gaisbergille 14.5.1932. Kansalliskirjasto. Robert Kajanus-kokoelma. Coll. 96.6.
- Kajanus, Robert. Kirje Fred Gaisbergille 6.6.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 43640. Jäljennös Jani A. Suominen kokoelmassa.
- Kajanus, Robert. Kirje Fred Gaisbergille 16.9.1932. EMI:n arkisto, Hayes, Middlesex. Signum 87114. Jäljennös Jani A. Suominen kokoelmassa.
- Katila, Evert. Kirje opetusministeriölle 14.5.1930. Opetusministeriön anomus-diaarit AD 1928 1934/Ab 10–16, Kansallisarkisto, Helsinki.
- Klemetti, Heikki. Kirje opetusministeriölle 13.5.1930. Opetusministeriön anomus-diaarit AD 1928 1934/Ab 10–16, Kansallisarkisto, Helsinki.
- Legge, Walter. Kirje Jean Sibeliukselle 12.10.1932. Kansallisarkiston Sibelius-arkisto, Helsinki.
- Legge, Walter. Kirje Robert Kajanukselle 26.4.1933. Kansalliskirjasto. Robert Kajanus-kokoelma Coll. 96.
- Legge, Walter. Kirje Jean Sibeliukselle 18.3.1952. Kansallisarkiston Sibelius-arkisto, Helsinki.
- Legge, Walter. Kirje Jean Sibeliukselle 1.9.1954. Kansallisarkiston Sibelius-arkisto, Helsinki.
- Opetusministeriö. Päätös Suomen säveltaiteilijan liiton apuraha-anomukseen 3.7.1930. Opetusministeriön kirjekonsepti Da35 1930, Kansallisarkisto, Helsinki.
- Schnéevoigt, Georg. Kirje suurlähettiläs P. Hynniselle Riikaan 12.5.1930. Opetusministeriön kirjekonseptit 1930–1935, Kansallisarkisto, Helsinki.
- Sibelius, Jean. Kirje Walter Leggelle 28.11.1932. Kansallisarkiston Sibelius-arkisto, Helsinki.
- Sibelius, Jean. Kirjeluonnos Walter Leggelle, päiväämätön vuodelta 1934. Kansallisarkiston Sibelius-arkisto, Helsinki.

Videot

- Englander, Roger 1965. New York Philharmonic Young people's Concerts: A Tribute to Sibelius. Konserttitaltiointi, ensiesitys 19.2.1965: Sony Video Music Education. Ins. 1990.

Jani A. Suominen (jani.suominen@helsinki.fi) toimii tutkijana Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksella musiikkitieteen oppiaineessa.

“The Cymbals are Too Loud” – A Few Remarks Regarding the Early Recordings of Jean Sibelius’s Orchestral Works

Jean Sibelius’s orchestral works have always been among the most frequently recorded in the symphonic repertory. Sibelius was part of the first generation of composers which had benefit of the commercial potentiality of the new medium. During the 1930s maestros of international acclaim such as Robert Kajanus, Serge Koussevitzky and Thomas Beecham interpreted and recorded

Sibelius's symphonies and other major orchestral works. There were published two complete recordings of Symphonies during Sibelius' lifetime.

It was typical of the conductors to consult with Sibelius on aesthetic issues related to interpretation: tempos, dynamics and articulation were just some of the matters subject to their inquiries. At times, particularly later in his life, Sibelius seemed to allow greater freedom for conductors – his well-known response to conductor Anthony Collins in the 1950s was that “the conductor has to have the liberty to interpret musical works.” In the earlier decades he was far stricter about the matter: Thomas Beecham's famous recording of the 4th Symphony had to be redone because Sibelius was not satisfied with the choices of tempi etc.

One important element in the construction of Sibelius's international eminence, particularly in Great Britain and the United States, was the emergence of new kinds of journals targeted primarily to music lovers. The first one of them was *The Gramophone*, established in 1923, which was dedicated to introducing new recordings to its readers through criticism and articles. Sibelius's music has always been widely discussed in the journal; some of the best known writers on the recordings of Sibelius include Lionel Salter, Deryck Cooke and Robert Layton. Robert Layton, for instance, thought that the influence of Finnish nationality is exaggerated and more likely based on reputation of such conductors as Georg Schnévoigt and Robert Kajanus.

Liite 1: Sibeliuksen sinfonioiden äänilevytyksiä vuosilta 1930–1950

Sinfonia nro 1 e-molli op. 39 (1899)

- 1930 SO / Kajanus
- 1936 Minneapolis SO / Ormandy
- 1942 New York Philharmonic-SO / Barbirolli
- n. 1946 Philadelphia Orchestra / Ormandy
- n. 1949 Stockholm Radio / Mann

Sinfonia nro 2 D-duuri op. 43 (1901)

- 1930 SO / Kajanus
- 1935 Boston SO / Koussevitzky
- 1938 BBC SO / Toscanini (äänitetty 1938, julkaisuvuosi tuntematon)
- 1939 NBC SO / Toscanini (konsertti-äänite vuodelta 1939)
- 1940 New York Philharmonic-SO / Barbirolli
NBC SO / Toscanini (radiolähetys 1940)
- n. 1946 Royal Philharmonic Orchestra / Beecham
- n. 1948 Stockholm Concert Society / Mann
- 1949 London Philharmonic Orchestra / Cameron
Philadelphia Orchestra / Ormandy
- 1950 Boston SO / Koussevitzky

Sinfonia nro 3 C-duuri op. 52 (1907)

- 1932 London Symphony Orchestra / Kajanus

Sinfonia nro 4 a-molli op. 63 (1911)

- 1931 Philadelphia Orchestra / Stokowski
- 1934 RSO / Schnéevoigt (konsertti-äänite vuodelta 1934, julkaistu 1977)
- 1937 London Philharmonic Orchestra / Beecham
- 1940 NBC SO / Toscanini (radiolähetys vuodelta 1940)
- n. 1946 New York Philharmonic-SO / Rodzinski

Sinfonia nro 5 Es-duuri op. 82 (1919)

- 1932 London Symphony Orchestra / Kajanus
- 1936 Boston SO / Koussevitzky
- n. 1945 Cleveland Symphony Orchestra / Rodzinski
- 1949 London Philharmonic Orchestra / Leinsdorf
- n. 1950 Concertgebouw Orchestra, Amsterdam / van Kempen

Sinfonia nro 6 d-molli op. 104 (1923)

- 1934 Finnish National Orchestra / Schneevoigt
- 1947 Royal Philharmonic Orchestra / Beecham

Sinfonia nro 7 C-duuri op. 105 (1924)

- 1933 BBC Symphony Orchestra / Koussevitzky (konserttiäänite)
- 1942 New York Philharmonic Symphony Orchestra / Beecham
- 1945 St. Louis Symphony Orchestra / Golschmann
- 1949 Hallé Orchestra / Barbirolli

Lääketieteessä on tapana erottaa toisistaan kliiniset alat, kuten kliininen neurologia, kliininen audiologia tai kardiologia, ja teoreettiset alat, kuten anatomia, patologia, fysiologia tai farmakologia, jotka ovat vain epäsuorasti tekemisissä varsinaisen potilashoidon kanssa.

Näiden ei-kliinisten alojen tavoitteena on rakentaa teorioita, jotka vastaavat sairauksien ja terveyden ehtojen perimmäisiin kysymyksiin. Kliiniset alat puolestaan pyrkivät oppimaan ja kehittämään parasta sängynvieritaitoa, klinikä tekhnē, lääketieteen praksista. Siinä pyrkimyksessä tavataan olettaa, että sairauksien ja terveyden ehtojen perimmäisiin kysymyksiin on osattu vastata. Tässä mielessä lääketieteen teoria ohjaa käytäntöä ja käytäntö on alisteinen teorialle. Kuitenkin vastavuoroisesti toinen neuvoo toista, sillä epätäydellisiä teorioita, jotka eivät pysty selittämään praksiksen kannalta ”kaikkia asiaan liittyviä tosiseikkoja” (vrt. CP 7.225–230), muotoillaan ja työstetään (vrt. LW 10:56) kunnes ärsyttävät epäilyt asettuvat uusiksi uskomuksiksi, uusiksi tavoiksi lääketieteen tutkimuksen jatkumossa (CP 5.374–376, 5.394).

Vastaavaa teorian ja käytännön vuorovaikutusta tapahtuu muiden alojen ohella myös semiotiikassa. Niinpä normatiivinen eli teoreettinen semiotiikka tutkii merkkien ja merkkijärjestelmien muotoutumista, koostumusta ja toimintaa yrittäen vastata kysymyksiin kuten ”Mikä on merkki? Kuinka merkitysjärjestelmät muodostuvat ja toimivat? Kuinka yksinkertaiset esittymisjärjestelmät eroavat monimutkaisen semioosin järjestelmistä?”

Semiotiikka sovellettuna erityistieteisiin eli sovellettu semiotiikka puolestaan tutkii, kuinka yksittäisiä merkkejä tai merkkiyhdistelmiä käytetään erilaisissa käytännöissä, mitkä merkin osatekijät korostuvat tai taustoittuvat merkityksenmuodostumisen eri tilanteissa. Se vastaa kysymyksiin kuten ”Kuinka tämä vaalikampanja hyödyntää enemmän äänestäjien tunteita verrattuna toisen puoleen kampanjan järkipäisempään vetoamiseen? Kuinka taiwanilaisen Hollywood-ohjaaja Ang Leen elokuvien henkilöhahmot ovat suhteessa perinteisten kansansatujen arkkityyppihahmoihin? Mitkä sävellystekniset keinovarot muodostavat ohjelmallisen Hector Berliozin Fantasisessa sinfoniassa? Millaisia aktantteja ja narratiiveja on löydettävissä Pink Floyd -yhtyeen konseptialbumilta Dark Side of the Moon?

¹ MuM, Master of Music Juha Ojala väitteli aiheesta ”Space in Musical Semiosis - An Abductive Theory of the Musical Composition Process” 3.6. 2009 Helsingin yliopistossa. Vastaväittäjänä toimi prof. William Dougherty (Drake University, U.S.A.) ja kustoksena prof. Eero Tarasti. Kirjoitus on käännös väittelijän englantinkielisestä *lectio praecursoriasta*.

Charles Sanders Peircen vuoden 1903 Syllabuksessaan (CP 2.233–272) antamat kymmenen merkkiluokan esimerkit – ”spontaani huuto”, ”tuuliviiri”, ”demonstratiivipronomini”, ”kaavio, sen todellisuusluonteesta riippumatta” ja niin edelleen – ovat mielestäni pikemminkin sovelletun semiotiikan kuin merkkien muotoutumisen tai koostumuksen esimerkkejä.

Tuuliviiri on Peircen esimerkki disentistä indeksikaalisesta sinmerkistä. Tuuliviiri talon tai ladon harjalla osoittaa tuulen suunnan. Se toimii merkinä. Se on ”varsinaisesti olemassaoleva asia” jolla on erilaisia piirteitä (”an actual existent thing” embodying qualities). Se on tuuliviirien kategorian edustaja, replika. Niinpä yksittäinen tuuliviiri on sinmerkki. Se on myös indeksi, sillä se näyttää tuulen suunnan ”koska siihen todella vaikuttaa” tuuli. Ymmärrämme myös, että se edustaa kohdettaan ”suhteessa varsinaiseen olemassaoloon” – tuulen paine aiheuttaa pyörimisliikkeen kunnes viiri osoittaa oikeaan suuntaan – mikä tekee siitä disentin. Se on hyvä esimerkki merkistä, jossa korostuu disentin indeksikaalisen sinmerkin rooli.

Kuitenkin tuuliviiri voi olla paljon muutakin. Keskellä Iowan maissipeltoja tai pohjalaisia ohravainioita, ladon katolla oleva tuuliviiri voi olla niin tyyppillinen tai epätyypillinen yksilö, että se saa meidät pohtimaan tuuliviirien yleistä tyyppiä – tuuliviirien lakia, niiden legimerkkiä.

Voimme myös mm. ymmärtää tuuliviirin tarkoituksellisen merkinä, joka kommunikoi vaikkapa kulttuuriperintöä: näyttönä perinteisen maalaiselämän arvoista ja arvostuksista, paikallisten perheiden vuosisatojen (tai muutaman vuoden) taakse ulottuvista historioista – jopa kritiikkinä kaupungistumista, globalisaatiota ja monikulttuurisuuttakin kohtaan. Tuuliviiri voi siten toimia argumenttina.

Meille semioottisesti kyvykkäille, mielekkäille subjektiorganismeille tuuliviiriobjektin ymmärtämiseen voi liittyä kaikki kymmenen luokkaa peirceläisestä merkin kymmenluokitukselta. Tuuliviiristä voi tulla täysin kehittynyt ajatusmerkki. Ja niin näyttää olevan laita kaikkien muidenkin varsinaisten objektien suhteen, ääni mukaanlukien. Varsinaisen maailman kovat tosiseikat pakottavat läsnäolonsa meidän kokemuksemme, ja tutkimuksen prosessin ansiosta, siis epäilyksen ärsytyksen ja uusien uskomusten asettumisen ansiosta meistä tulee me, itsemme semioottisina subjekteina, riippuen siitä kuinka rakennamme merkityksiä, riippuen semioosista, merkityksenmuodostumisprosessista.

Kohteiden, legimerkkien ja tapojen pysyvyyden lisäksi on mielikuvituksen ansiota, että opimme käyttämään varsinaisia objekteja työkaluina. Mielikuvituksella (imagination) tarkoitan tässä yhteydessä kykyä arvioida hypoteettisia tulevaisuuden tilanteita. Objektien käyttö työkaluina puolestaan ei rajoitu poiesikseen, varsinaisten objektien valmistamiseen ja käsittelyyn ilman sen kummempaa päämäärää, vaan – mikä tärkeämpää – se käsittää myös praksiksen, operoinnin varsinaisilla objekteilla päämääränä toisiin subjekteihin vaikuttaminen.

Musiikit ovat käytäntöjä, joissa ääntä käytetään subjekteihin vaikuttamisen työkaluna. Musiikissa ääni voi toimia täysin kehittyneenä ajatusmerkkinä. Musiikki on tutkimusta. Musiikki on kommunikaatiota. Nämä attribuutit – praxis, tutkimus ja kommunikaatio – kuvaavat musiikkia ja lähestyvät sen määrittelyä.

Yksi tapa määritellä tai hahmottaa musiikin käsitettä on luottaa nykyisin harvinaisiin mutta silloin tällöin tavattaviin musiikkitieteilijäeksperttien eksplisiittisiin määritelmiin ja yleisempiin implisiittisiin kuvauksiin. Peirceläisen naturalistisen pragmatismien näkökulmasta ja pohjautuen kognitiivista musiikkitiedettä, etnomusikologiaa, musiikkisemiotiikkaa ja psykoanalyttistä musiikintutkimusta edustavien asiantuntijoiden ilmaisuihin pragmatistisen musiikkikäsitteen mukaan musiikki on todellista, kommunikatiivista, esittävää, hyödyllistä, ruumiillista ja epäarbitraarista.

Musiikki on todellista siinä mielessä, että se on tietoteoreettisesti vakaa vuorovaikutusprosessi, johon osallistuvat subjektiorganismit ja ääni varsinaisena objektina. Musiikkisemioosi on yleisen semioosin osajoukko. Siten musiikki on myös osa subjektin olemassaoloa: musiikkisakin subjekti arvioi ja muotoilee hypoteettisia tulevaisuuden tilanteita, kokee niitä ja toimii niiden mukaan.

Musiikki on kommunikatiivista sillä musiikilliseen toimintaan kuuluu kommunikoiva praxis. Musiikillista praksista ohjaa froneettinen tieto siitä ”mikä on hyvää” ja mahdollisesti myös soofinen tieto perimmäisistä kysymyksistä. Se on toimintaa, joka vaikuttaa subjektin ja muiden subjektien kokemukseen äänen koviin tosiseikkojen välityksellä aikaansaaden mahdollisesti elämyksen (deweyläisittäin: an experience). Muotoilemisen ja työstämisen kautta ääni sekä sen tuottamisen ja kokemisen tavat säätyvät kohti haluttuja tilanteita.

Musiikki on esittävää, sillä ääni voi esittää varsinaisia ja mahdollisia tilanteita. Niinpä musiikki on hyödyllistä. Musiikin tilanteet voidaan kokea ikään kuin ne olisivat varsinaisen elämän tilanteita. Näin ollen musiikki voi toimia todellisen elämän tilanteiden koekenttänä edistäen sopeutumista maailman koviin tosiseikkoihin.

Sen lisäksi että ääni toimii kokemuksen välineenä, musiikki on ruumiillista ja epäarbitraarista. Musiikin kehollinen ruumiillisuus tarkoittaa että musiikin ja musiikillisen äänen piirteet ovat samankaltaisia kuin organismin ja ympäristön välisessä vuorovaikutuksessa muuten tavattavat piirteet, analogian, isomorfian, metaforan tai muun suhteen kautta. Kehollinen ruumiillisuus johtaa musiikkisemioosin tilalliseen ruumiillisuuteen.

Kognitiotiede ja mielen filosofia ovat viime aikoina jossain määrin läpikäyneet, ei kielellistä, vaan morfologista käännettä. Kielen painottamisen sijaan mor-

fodynaamisten teorioiden kantana on, että mielen toiminta on tilallisesti ruumiillista.

George Lakoffin ja Mark Johnsonin kognitiivisen metaforateorian mukaan (esim. Lakoff & Johnson 1999) monimutkaiset ajatteluprosessit perustuvat kirjaimelliseen esittymiseen, tälle perustuviin yksinkertaisiin primaarimetaforiin ja primaarimetaforiin perustuviin komplekseihin metaforiin. Esimerkiksi idea tai metafora, että ”tarkoituksellinen elämä on matka” käyttää primaarimetaforaa. Tarkoitukset ovat määränpäitä, mikä perustuu sellaisille käytännön kokemuksille, joissa tavoitetaan jokapäiväisen elämän konkreetteja määränpäitä (kuten vanhemmat, ruokaa, leluja tai muita haluttuja kohteita) ryömimällä, konttaamalla, kävelemällä – tai millä tavoin nyt määränpään voi päästä.

Peter Gärdenfors (2000) puolestaan on esittänyt kuinka tilallinen ruumiillisuus on käsitteiden ja ominaisuuksien muodostumisen perustana. Gärdenforsin mukaan ”metafora ilmaisee kuntien välisten topologisten tai geometrinen rakenteiden identiteettejä”. Objektit ja niiden ominaisuudet esittymisen perustana ovat piirreulottuvuudet (quality dimension) ja niistä muodostuvat kunnat (domain), joilla jokaisella on oma geometrinen tai topologinen rakenteensa. Ominaisuus (property) on yhden piirreulottuvuuden tai useasta sellaisesta muodostuvan kunnan alue (region). Käsite (concept) on yhden tai useamman osa-avaruuden alueiden yhdistelmä.

Esimerkiksi väriajattelu voidaan ymmärtää kolmiulotteisena kuntana, jonka piirreulottuvuuksia ovat sävy (kirjo punaisesta siniseen, violettiin ja takaisin punaiseen), kylläisyys (harmaasävyistä kirkkaihin väreihin) ja valoisuus (mustasta valkoiseen). Tämä HSL-rakenne (hue-saturation-lightness) voi olla tuttu tietokonesovelluksien värienhallinnasta. Objektin havaittu väri on piste värikunnan (color domain) avaruudessa. Värikategoriat (kuten nimettyjen värien ilmaisemat kategoriat) ovat väriavaruuden rajautuneita alueita. Gärdenforsin mukaan luonnollisten ominaisuuksien kategoriat ovat ”hyvinkäyttäytyviä alueita”, jotka ovat seurausta luonnollisista jakautumistavoista. Tällainen luonnollinen kategorisointuminen auttaa hallitsemaan aistielinten tuottaman jatkuvan (tai kvasijatkuvan) datan valtavaa määrää.

Samaan tapaan äänen havaittavat piirteet voidaan ymmärtää äänellisinä käsiteavaruuksina (conceptual sound spaces). Musiikillisen ajattelun käsiteavaruuksien lähtökohtana ovat yksittäiset ääniobjektit, niiden piirteet ja niistä muodostuvat ryhmät. Sävelkorkeusavaruus on yksi mutta vain yksi tällainen piirreavaruus, eikä edes musiikillisesti välttämätön, oli se sitten rakentunut yksiulotteisesti (esimerkiksi ”matalasta” sävelkorkeudesta ”korkeaan”), tai Révészin (1946) sävelkorkeusspiraalina taikka moniulotteisina eulerilaisina hilarakenteina (esim. Shepard 1982, Noll 1997, Mazzola 2002). Musiikillisessa ja musikologisessa diskurssissa esiintyneisiin moniin avaruudellisiin käsiterakennelmiin on

kirjallisuuden perusteella sisältynyt monien muiden ohella mm. sointiavaruus, spektriavaruus, melodia-avaruus, rytmiaavaruus, akustinen avaruus tai vaikkapa yleisemmät ominaisuusavaruus ja parametriavaruus. (Tosin englanninkielisessä versus suomenkielisessä terminologiassa törmätään yhteensopimattomuuteen termien space ja tila/avaruus kesken.)

Musiikillinen ääni on akusmaattisesti vapautunutta, eli äänen ja sen aikaansaaneen varsinaisen objektin välinen yhteys on katkennut. Niinpä musiikillisen äänen aiheuttama ärsytys täytyy saada lievitettyä tavalla tai toisella: äänen havaittavat piirteet on yhdistettävä kuviteltavissa olevaan kohteeseen tai toimintaan. Tässä auttaa kognitiivinen metafora. Topologisten ja geometristen identiteettien ansiosta musiikillisen äänen tilanteet tulkitaan subjektin muita kuviteltavissa olevia tilanteita vastaaviksi.

Tämän perusteella musiikin sävellysprosessi paljastuu metaforien rakentamisen prosessiksi, prosessiksi jossa ääniobjekteja muotoillaan ja työstetään sellaisiksi että me itse ja muut voimme ne kokea halutulla tavalla. Ja metaforien ansiosta musiikin tilanteet vastaavat maailman muita mahdollisia tilanteita, koska tapahtumia esittävien käsiterakenteiden välillä vallitsee identiteetti.

Peircen ajatusmerkkien kymmenjaosta seuraa kuusi siirtymää tai suhdetta luokkien välillä. Koska musiikkisemioosi on yleisen semioosin osajoukko, siirtymät ovat yhteisiä musiikille ja muille merkityksenmuodostumisprosesseille. Kuten tuuliviirin, myös äänen havaintoon voi liittyä kaikki kymmenen luokkaa. Äänestä voi tulla täysin kehittynyt ajatusmerkki.

Säästän nyt lukijoita sen verran, etten käy musiikillisten ajatusmerkkien kaikkia kymmentä luokkaa tai kuutta siirtymää läpi. Sen sijaan toivon että luette aihetta käsittelevän kirjan. Haluaisin kuitenkin tuoda esille, että peircelanden lähestyminen musiikin merkitykseen ja musiikilliseen tilaan vaikuttaa selvittävän paljon sitä epämääräisyyttä, joka on vaivannut aiempaa musiikillista tilaa koskevaa keskustelua, Mersmannin, Kurthin, Lippmanin ja Wellekin työtä esimerkkeinä mainitakseni. Esimerkiksi Wellekin (1963/1934) kolmijako kuulotilaan (Gehörraum, hearing space), äänitilaan (Tonraum, tonal space) ja musiikkitilaan (Musikraum, musical space) muotoutuu uudelleen peircelandaiseksi kolmijaoksi, jossa musiikillista tilaa tarkastellaan merkkinä suhteessa sen kohteeseen seuraavasti:

- ensiksi ovat yksinkertaiset, alustavat ”spektraalisen kuulemisen” tilalliset rakenteet esittymisen ikonisina mahdollisuuksina;
- toiseksi ovat monimutkaiset auditiiviset rakenteet, erityisesti kokeukselliset ääniobjektit faktuaalisina, indeksikaalisina esittymisinä;

- kolmanneksi on ”itse” musiikillinen tila eli käsiteavaruudet, joissa monimutkaiset äänirakenteet ovat yhdistyneet subjektin muiden kokemusten kanssa symboleiksi.

Tähän kolmijakoon verrattuna hermeneuttisempi lähestymistapa musiikilliseen tilaan korostaisi näkemystä merkistä suhteessa sen interpretanttiin: muutosta reemoista disentteihin ja argumenttiin. Jatkaen vertailua: neuraalisemmin inspiroitunut lähestymistapa korostaisi merkkiä suhteessa itseensä: kvalimerkkejä piirteiden potentiaalisena esittymisenä, sinmerkkejä esittymisen instansseina (erityisesti luonnollisten tai keinotekkoisten hermoverkkojen aktivaatioina) ja legimerkkejä merkitsevinä kategorioina (erityisesti hermoverkkojen synaptisina painokertoimina). Tämä näyttää osoittavan, että musiikkisemiotiikka tarjoaa työkaluja ainakin sosiaalisesti tiedostavan hermeneuttisen, neuraalisesti tiedostavan kognitiivisen ja käytännöt tiedostavan systemaattisen musiikintutkimuksen suuntauksen välillä.

Lopuksi: Tästä pragmatistisesta näkökulmasta katsottuna musiikin sävellysprosessi näyttäytyy siis metaforien rakentamisen prosessina, prosessina jossa muotoillaan ja työstetään ääniobjekteja ja niiden piirteitä, jotka voivat esittyä erilaisina piirreulottuvuuksina ja mahdollisesti kategorisoituneina, komplekseina kuntina. Koska periaatteessa mikä tahansa käsiteavaruuden instanssi, metaforinen tai kirjaimellinen, voidaan valita työstämisen kohteeksi, tämä näkemys painottaa hyvin vähän perinteisesti ongelmallista alkuidean syntyä, inspiraation ongelmaa, Einfallia. Kuitenkin voidaan tehdä ero sekä pragmatistisesti että teknisemmän semioottisen käsitteistön kannalta sen suhteen ovatko ’oikeuden’ kriteerit (Emmerson 1989) taiteellisia vai eivät. Jälkimmäisessä tapauksessa säveltäjän tekemisen tavat vain seuraavat vakiintuneita käytäntöjä. Tämä viittaa siihen, että yksi rajankäynti taiteellisen ja ei-taiteellisen välillä kulkee siinä, ovatko taiteellisesta kommunikaatiosta seuraavien tuntemisen, ajattelun ja tekemisen tapojen uudistumisen tai ennallaan säilymisen käytännön seuraamukset (Peirce’s practical bearings) hyväksi vai pahaksi kokevalle subjektille ja subjektin yhteisölle. Tässä mielessä musiikilla taiteena voidaan myös ajatella olevan sellaisia vaikutuksia meihin, että sen käytännön seuraamukset auttavat meitä organisoimaan uudelleen tuntemisen tapojamme, ajattelun tapojamme ja toiminnan tapojamme. Nämä tavat puolestaan muodostavat olemuksemme subjekteina maailmassa. Ja siitä on kyse tänään täällä keskusteltavassa tutkimuksessa: musiikin merkityksen muodostumisesta.

Lähteet

CP = *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Osat I–VI toim. Charles Hartshorne ja Paul Weiss, osat VII–VIII toim. Arthur W. Burks (1931–1958). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Sähköinen versio, toim. John Deely ja Mark Rooks, Charlottesville, Virg.: Intelix Corporation, 1994.

- Emmerson, Simon 1989. Composing strategies and pedagogy. *Contemporary music review* 3, 133–144.
- Gärdenfors, Peter 2000. *Conceptual spaces. The geometry of thought*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Lakoff, George & Johnson, Mark 1999. *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to Western thought*. New York, N.Y.: Basic Books.
- LW = *The later works of John Dewey: 1925–1953*. Toim. Jo Ann Boydston, 17 osaa. Carbondale ja Evansville, Ill.: Southern Illinois University Press.
- Mazzola, Guerino 2002. *The topos of music. Geometric logic of concepts, theory, and performance*. Basel: Birkhäuser.
- Noll, Thomas 1997. *Morphologische Grundlagen der abendländischen Harmonik*. Bochum: Brockmeyer.
- Ojala, Juha 2009. *Space in musical semiosis. An abductive theory of the musical composition process*. Musiikkitieteen väitöskirja, Helsingin yliopisto. Acta semiotica Fennica XXXIII. Approaches to musical semiotics 12. Imatra: International Semiotics Institute.
- Révész, Géza 1946. *Einführung in die Musikpsychologie*. Bern: A. Francke AG Verlag.
- Shepard, Roger 1982. Geometrical approximations to the structure of musical pitch. *Psychological review* 89 (4), 305–333.
- Wellek, Albert 1963/1934. *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft.

FT Juha Ojala (juha.ojala@oulu.fi) toimii lehtorina Oulun yliopiston Kasvatustieteen ja opettajankoulutuksen yksikön musiikkikasvatuksen jaoksessa.

Siten sota soi

Jukka Sihvonen

Susanna Välimäki. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere University Press.

Niin kuin hyvin tiedetään, Charles Darwinin syntymästä tulee tänä vuonna kuluneeksi 200 vuotta. Elizabeth Grosz hahmottelee teoksensa *Chaos, Territory, Art* (2008) toisessa luvussa musiikin ja luonnon elimellistä yhteyttä asettamalla vastakkain darwinistisen ja neo- tai sosiaalidarwinistisen tulkinnan musiikin alkuperästä. Jälkimmäisen mukaan musiikki on jonkinlaista kielenkäytössä syntyvää ylijäämää ja sen juuret ovat lajin aggressiivisessa itsensäilytysvietissä sekä vaaran, suojautumisen ja puolustautumisen mekanismeissa.

Charles Darwin taas esittää, Groszin mukaan, että kieli perustuu musiikkiin ja musiikki (kuten taide yleensäkin) on seksuaalisen valinnan ja lisääntymisen

eikä lajin säilymisen funktio. Tällöin taiteen keskeisin tehtävä on affektiivinen. Se osallistuu potentiaalisen parittelukumppanin viettelyyn ja vielä niin, että viettely itsessään jo voi olla tuo tavoiteltu aktinsa eikä sen välttämättä tarvitse johtaa mihinkään. Kiteytetty päätelmä on, että mikäli musiikin funktioita ajatellaan taiteen kannalta, ne periytyvät luonnonvalinnan asemesta pikemminkin seksuaalisuuden piiristä. Aiheen toisenlaiselle kysymykselle, joka nousee edellä mainitusta viettelyn ja taistelun kaksoissidoksesta, Grosz (2008, 51) antaa itse: ”Tosiaan, sotamusiikin historia, siis musiikin, jota käytetään herättämään ja vahvistamaan patriotismia, musiikin, joka pystyy vetoamaan kaikkiin ruumiillisiin taisteluvoimiin, odottaa yhä kirjoittamistaan.”

FT Susanna Välimäen teosta *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki* (Tampere University Press 2008) voi lukea paitsi elokuvan lajityyppiä kuulostelevana myös laajemmin sotamusiikin merkityksiä purkavana tutkielmana – yhdeltä osaltaan vastauksena esimerkiksi Groszin edellä mainittuihin toiveisiin.

Tutkimuksen konteksti on sotaelokuvan genre yleisemmin ja sen puitteissa lähemmässä tarkastelussa on kuusi (tosin genren kannalta melko epätyypillistä) elokuvaa: molemmat, Edvin Laineen ja Rauni Mollbergin ohjaamat *Tuntemattoman sotilaan* versiot (1955 ja 1985), Sam Peckinpahin problematisoiva *Rautaristi* (1976), Wolfgang Petersenin uusia uria aukonut *Sukellusvene U-96* (1981), Elem Klimovin vahvasti pasifistinen *Tule ja katso* (1985) sekä Terrence Malickin filosofisesti viritetty *Veteen piirretty viiva* (1998).

Kotimaisen aineiston ohella mukana on siis elokuvia eri vuosikymmeniltä ja eri suunnilta, Yhdysvalloista, Neuvostoliitosta ja Saksasta. Kaikkien elokuvien kiinnekohtana on toinen maailmansota jos kohta tietysti hyvin erilaisten tapahtumien ja maantieteellisten koordinaattien rajaamana. Vielä huomionarvoinen seikka voisi olla sekin, että kaikki elokuvat pohjautuvat aiemmin julkaistuun romaaniin.

Toisaalla tekijä on hahmottanut oman tutkimusintressinsä näin:

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. Korostan siis kulttuurisen musiikintutkimuksen lähtökohtia ymmärtäen musiikintutkimuksen laajasti äänellisen kulttuurin tutkimukseksi. (Välimäki 2008, 53.)

Välimäen kiinnostus sotaelokuvaan kiinnittyy sekä tutkijan laajempaan pyrkimykseen kohti kulttuurista musiikintutkimusta että – kuten hän teoksensa johdannossa itse kirjoittaa – tarkemmin elokuviin, joiden ääniraita on ”kiehtova, monimutkainen ja vaikuttava” ja ”jotka rakentavat pikemminkin sodanvastaista kuin sotahenkistä tai kansallismielistä ilmaisua” (s. 8). Kenties muotopuhtaimpia esimerkkejä suhteessa tämäntyypiseen kiinnostukseen ovat teoksessa tarkastelluista nimenomaan Klimovin ja Malickin elokuvat.

Sodanvastaiseksi luonnehdittavissa oleva elokuva keskittyy yleensä sotatoimien seurauksiin eli siihen, mitä sota tekee ihmismielelle, keholle ja ympäristölle. Tällaisten elokuvien tarjoama vastaus on lyhyesti: sota systemaattisesti tu-

hoaa. Eettinen sotaelokuva keskittyy sitten tuhotyön ilmentymiin kertomuksina ja kuvina, mutta myös – tai *Miten sota soi?* -teoksen hengessä pikemminkin ennen kaikkea – ääninä. Tällaisen asetelman tarkasteluissa kuten Välimäenkin tutkimuksessa, yksi toistuvista käsitteistä on trauma, joka juurtuu kreikankieliseen, haavaa tarkoittavaan kantamuotoon. Sotilaiden ja siviilien ruumiisiin jättämät haavat vertautuvat vastaaviin psyykkisiin ja maisemia muuttaneisiin vammoihin, jotka ehkä paranevat ja arpeutuvat, mutta jättävät siitäkkin huolimatta pysyvät jälkensä.

Genre- ja musiikintutkimuksen ohella Välimäen teos on myös yleisemmin elokuvaäänien tutkimusta. Tältäkin osin se paikantuu paradigmaan, joka on selvästi jäänyt paitsi elokuvan visuaalisuuden myös kerronnantutkimuksen varjoon. Toisaalta elokuvan äänitutkimuksen kannalta teos on siinä mielessä tavanomainen, että se koostaa kuulokulmansa auditiivisuuteen nimenomaan musiikin kautta. Tutkittaessa elokuvan musiikkia äänellisenä ulottuvuutena vaarana on, että tullaan käänteisesti toistaneeksi kuvan- ja kerronnantutkimuksen pahinta rajoittuneisuutta. Siinä missä jälkimmäiset intressit niin helposti säätävät äänen kuulumattomiin, edelliset sulkevat silmänsä kavalta ja niiden sarjoilla kerrotuilta tarinoilta. Tässä asetelmassa ihanteelliseksi siis ajatellaan sellainen lähestymistapa, joka pystyisi kattavasti tarttumaan elokuvallisen ilmaisun audiovisuaalisuuteen kokonaisuudessaan. Susanna Välimäen tutkimus on rohkaiseva osoitus siitä, että tämä tavoite on mahdollista saavuttaa.

Välimäen tutkimus todentaa monin tavoin ja esimerkein sen, miten musiikin ja elokuvaäänien merkitys latautuu tunnekokemusten ja tunteiden, aistimusten ja vaikutelmien synnyttäjänä, laukaisijana ja vahvistajana. Sekä metodologisella että retorisella tasolla tämä johtaa periaatteellisiin kysymyksiin. Miten kirjoittaa äänen aiheuttamasta tunteesta? Miten määritellä äänen luonnetta siten kuin se välittyy tuon tunnekokemuksen kautta? Lopulta, miten määritellä näin ääneen liitettyä merkityskenttää esimerkiksi juuri sotamyönteiseksi tai -kielteiseksi?

Sotaelokuvan äänitutkimuksen toinen vaara on yleisemmin sotafiktion tutkimuksesta tuttu: pyrkimys palauttaa sotaä käsittelevä fiktiivinen aineisto historiallisen sotatapahtuman yhteyteen ja etsiä sille perusteita tapahtuneesta. Äänen osalta se tarkoittaisi sotaelokuvan äänien ja sodan äänien yksinkertaista rinnastamista toisiinsa. Myös Välimäki viittaa tähän ongelmaan tutkimuksen johdannossa, ja sen tarkoituksen voisi nähdä kahtalaisena: sekä yrityksenä tukeutua ääniympäristön ”neo-darwinistiseen” tulkintaan (”ääni on aina ensisijaisesti uhka”) että perustella psykoanalyttistä näkökulmaa, jossa vaikutuksen kautta pureudutaan käyttötappoihin ja niiden motiiveihin.

Trauman ja psykoosin teemat johtavat viittaussuhteisiin eli pohtimaan musiikin kertovan, edustavan tai peräti symboloivan jotakin. Välimäen tutkimuksessa sitä ei kuunnella ainoastaan emotionaalisenä tai kognitiivisena vaan myös hermeneuttisena sanomana. Usein tuloksena on sarja kuvailevia käsitteitä, joiden yhteen nivomisen avulla tekijä toivoo voivansa yltää tuollaisen merkitysverkoston ankkuripaikoille. Tutkimusta voikin arvioida suhteessa siihen, miten ja millaisella energialla se onnistuu herkistämään lukijansa kuuloaistia ja herättämään ajatuksia sekä kysymyksiä. Yksi omista teoreettisista kysymyksistäni koskee ää-

nen psykologisointia, tai tarkemmin, tekijän tapaa konstruoida tulkintansa psyykoanalyttisen selityskoneen keinoin.

Merkityksen etsiminen menee jopa niin pitkälle, että Klimovin elokuvassa ääniympäristön mielletään merkitsevän ”ei-merkitystä”. Toisaalta, tätä kautta selityskoneelle voi löytää perusteita sotaelokuvasta yleisemmin: lajityypillisesti se työstää eri tavoin ei-merkitsevän tuotantoa. Äänellä ja varsinkin musiikilla on erityinen tehtävänsä juuri siitä syystä, että se taipuu merkityksiin hankalasti – paitsi ehkä tietoisesti tuotettu sotilasmusiikki, jonka käyttö sitten entisestään korostaa muun äänimateriaalin häilyvyyttä ja yhteyttä esimerkiksi juuri traumaan ja psykoosiin.

Sotaelokuva on aina erityinen ideologinen viestinsä ja musiikilla on tällaisessa välitystyössä keskeinen rooli, tyyppillisenä esimerkkinä sotilaallinen marssimusiikki. Sitähän voisi pitää eräänlaisena tanssimusiikin muotona, jos kohta ”tanssi”, johon se kytkeytyy, on aika monotonista. Päältä kuunneltuna asetelma vaikuttaa yksinkertaiselta, mutta Välimäen tutkimus todistaa toista. Voidaan kysyä, että jos ajateltaisiin musiikin luonnetta darwinistisesti, niin miten sotamusiikkia tältä kannalta voisi selittää? Toisin sanoen, millaisena seksuaalisen valinnan merkinä sotamusiikkia voi pitää ja mihin kohdistuu se valinta, jota sotamusiikki alleviivaa, korostaa ja johon se kaikkineen tähtää?

Kuten Välimäki monien esimerkkien avulla osoittaa, sotahenkisessä ja -myönteisessä käytössä sotamusiikki tuntuu tuottavan tuollaiseksi rakkauden kohteeksi aina jonkin isomman asian kuten isänmaan, itsenäisyyden, kodin turvan, ja niin edelleen. Sotilaallisena päämääränä ovat tietysti alueiden valtaamiset ja asemien puolustamiset, mutta myös pyrkimys unohtaa itsensä, äärimmillään uhrata itsensä isomman asian eduksi ja edestä. Tässä katsannossa mäki, joka vallataan tai joenranta, jota puolustetaan, on vain tuollaisen isomman asian konkretisoituma.

Silti tämäkään yhteys ei ole sanomaltaan yksiselitteinen, sillä sen yleviin pyrkimyksiin voi hyvin liittää eettisen alasävelen. Juuri tällaisesta eetoksesta filosofi Simon Critchley (2009, 20–21) on kirjoittanut Malickin elokuvan yhteydessä seuraavasti:

Kuten yksi elokuvan kertojanäänistä toteaa, ’Sota ei jalosta miehiä. Se tekee heistä koiria, myrkyttää sielun,’ mutta tämä näkökanta täytyy tasapainottaa laajemmalla sanomalla, nimittäin sillä, että taistelu merkitsee itsensä täydellistä riskeeraamista ja sellaista itsensä tyhjentämistä, joka ei johda egoismiin, vaan pikemminkin vahvaan ja intohimoiseen rakkauteen tovereita ja jopa vihollista kohtaan. Sodan epäinhimillisyyttä sallii nähdä ihmisten, heimon tai kansan kuvitelmiin läpi yhteisen ihmisyyden ytimeen. Vastattavaksi jää, miksi tämän tajuaminen vaatii niin paljon kärsimystä.

Käänteisesti sama asetelma määritteli sitten myös sodanvastaisen eetoksen: se pyrkii osoittamaan, että tuota isompaa asiaa viehättävämpi ja houkuttelevampi vaihtoehto sittenkin on jokin toinen. Välimäen tulkintojen mukaan sodanvastainen elokuva yleensä rakentuu osoittamaan isänmaallisen uhrauksen aiheuttamaa moninaista traumaattisuutta, jonka ahdistusta musiikki vain hie-man lievittää. Harvoin sotaelokuvassa astutaan askelta edemmäs aktivoimaan muunkinlaisia vaihtoehtoja omistautuvan välittämisen energialle.

Pohdinnat sotaan ja sotaelokuvaan kytkeytyvän musiikin luonteesta viittaavat siihen, että tämän tarinaperinteen kuvastoa ja äänistöä on mahdollista lähestyä monipuolisesti huolimatta siitä, että sen perustassa väijyy tuo helppo ja vastakkaiseksi rakentuva puolesta–vastaan -asetelma. Susanna Välimäen tutkimus on kaikissa näissä ulottuvuuksissa – käyttäkseni aiheesta kumpuavaa terminologiaa – eturintamassa tapahtuvaa pioneerityötä. Samalla se on osoitus asiantuntemuksesta audiovisuaalisen aineiston analyysissä, joka ei kuitenkaan pysähdy pintatasoon vaan kurkottaa tulkinnoissaan rohkeasti samalla sekä kauemmas ilmeisen alle että laajemmalle äänen kulttuuriin.

Viitteet

- Critchley, Simon (2009) "Calm – On Terrence Malick's *The Thin Red Line*". David Davies (ed.), *The Thin Red Line*. London & New York: Routledge.
- Grosz, Elizabeth (2008) *Chaos, Territory, Art; Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.
- Välimäki, Susanna (2008) "Olemisen soinit – Heideggerilainen tulkinta musiikin ja äänen merkityksistä Terrence Malickin elokuvassa *The New World*". *Musiikki* 1, 49–88.

FT Jukka Sihvonen (jukkasih@utu.fi) toimii elokuvantutkimuksen professorina Turun yliopiston Mediatutkimuksen oppiaineessa.

Kenellä on – vai onko kenelläkään – oikeus tutkia musiikkia? Kolme pohdintaa¹

Tomi Mäkelä

1.

Musiikkitiede on yli satavuotisen historiansa myötä vakiinnuttanut asemansa tieteiden kentällä. Sen julkinen relevanssi yliopistojen oppiaineena on laajoja kansalaispiirejä kiinnostavan kulttuuri-ilmaisun ja luovuuden tulkitsijana suuri, ja sen alaan kuuluvista asioista keskustellaan kiinnostuneesti, joskus jopa kiistel-
lään myös julkisuudessa.

Kaikki humanismi tapahtuu jossain määrin suuren yleisön silmien alla – ja hyvä niin –, mutta musiikkitiede on poikkeuksellisen julkinen ala. Se oli sitä jo ennen yliopistotieteeksi tuleamistaankin. Nykymittarein mitattuna julkisuus on merkki merkittävydestä (oli tämä sitten oikein tai väärin). Mikä parasta, julkisesta keskustelusta on jopa hyötyä tutkimustoiminnalle, huomaavathan rahoitajat, kuinka vaikeita asioita musiikkitieteilijät joutuvat pohtimaan. Eli ettemme suinkaan vain tuota triviaa Wikipedian tarpeisiin!

Julkisuudelta piilossa olevia alan sisäisiä keskustelufoorumeita on vähän ja keskustelua tarvitaan. Niinpä jopa hienovaraista argumentointia vaativia metodidebatteja joudutaan käymään ilman näkösuojaa. Välttämättä julkisuus ei keskustelua vääristä, mutta niinkin voi käydä, jos keskustelijat (huomaamattaan tai jopa tietoisesti) käyttävät räikeämpiä, kauemmas näkyviä värejä kuin asia vaatisi.

Musiikin ja siihen liittyvien ilmiöiden tulkitsijoita ja ennustajia tarvitaan ihan samassa mielessä kuin yhteiskuntatieteitä tarvitaan esimerkiksi politiikkojen ja muiden ns. päättäjiä neuvonantajana juuri prognostisten kompetenssiensa vuoksi. Musiikkitieteen arvostusta rasittaa se, ettei työhön koeta liittyvän yhtä korkeaa erikoistumis- ja ammattilaistumisastetta kuin esimerkiksi lääketieteen soveltamiseen. Kaikki alan harjoittajat saati sitten ulkopuoliset tahot eivät tahdo tiedostaa erityiskoulutuksen tarvetta,² saatetaan elätellä toiveita musiikkialan

¹ Kirjoitukseni pohjautuu esitelmään Suomen musiikintutkijoiden vuosittaisessa symposiumissa Turussa 28.3.2009. ”Kenellä on oikeus tutkia musiikkia?” oli yksi Musiikkitieteen tuolla puolen/Beyond musicology -tapahtuman julkisessa kutsussa listatuista aiheista.

² Turun symposiumin päätöstilaisuudessa 28.3.2009 tilannetta havainnollisti Suomen etnomusikologisen seuran (SES) hallituksen jäsenen Antti-Ville Kärjän toteamus, että jos symposiumin olisi järjestänyt vain SES, se olisi ollut ihan samanlainen kuin tämä seurojen yhteinen hanke. Kohteliaisuutenakin moinen kommentti antaa ajattelemisen aihetta, varsinkin kun Kärjä yleensä tarkoittaa mitä sanoo.

yleisosaamisesta. Se, että niin suuri osa musiikintutkimuksen alan parhaiten tunnettuja tietokirjoja maailmalla (niin historian kuin esimerkiksi kogniotutkimuksenkin alalla) on muiden kuin ammatti-musiikkitieteilijöiden kirjoittamia, rasittaa alan arvostusta pitkälle kehittyneenä modernin ammattikuntaverkoston osana – niin virkistävää kuin onkin lukea neurologi Oliver Sacksin ajatuksia musiikin olemuksesta. Myös monet muusikot kokevat olevansa latentisti parempia musiikintutkijoita, eikä tätä käsitystä oikein tohdi asettaa edes kyseenalaiseksi, työllistäähän muusikoiden tieteellisten tavoitteiden toteutuminen koko joukon musiikkitieteen ammattilaisia. Aika harvinainen lienee sen sijaan se päinvastainen näkemys, että muusikon tai musiikkikasvattajan koulutuksesta olisi musiikkitieteen harjoittamisessa haittaa. Mutta niinkin ajatellaan (muistan psykoakustikko ja etnologi, professori Franz Födermayerin luennoineen Wienin yliopistossa juuri tässä sävyssä vuonna 1983).

Matala erikoistumisaste koetaan ja on syytäkin kokea ongelmalliseksi yhteiskunnassa, jonka normistot perustuvat ammatilliseen erikoistumiseen. Erikoislääkärille maksetaan, totta kai, parempaa palkkaa kuin yleislääkärille ja lukion aineenopettaja ansaitsee enemmän kuin ala-asteen yleisopettaja. Erikoistumiseen tähtäävää opetusta arvostetaan yliopistoissakin enemmän kuin perusopintovaiheen yleisluentoja. Kaikki tämä on enemmän tai vähemmän kyseenalaista, mutta tilanteen ei liene syytä olettaa muuttuvan.

Eri puolilla maailmaa on herätty kysymään, missä määrin musiikin tutkimus on nykyisin vielä oma erityisalueensa – toisin sanoen selkeästi järjestäytynyt hierarkkinen yhteisö, joka valvoo tiettyjen ainutkertaisten, muille aloille vieraiden kanta-kompetenssien asemaa alan ytimessä. Kanta-kompetenssiksi on ehdotettu nuottikirjoituksen ja sen analyysin näkyvää asemaa opinnäytetöissä ja jopa tietokirjoissa. Etenkin musiikkianalyttikot ovat usein tiukasti tällä kannalla ottamatta huomioon, mitä ongelmia tähän itse asiassa sangen vanhaan ns. hyvän musiikintutkimuksen kriteeriin uudemman musiikkia koskevan ontologian valossa liittyy. Uuskriittisetkin näkemykset on osattava nähdä osana laajempaa ideologista kokonaisuutta ja historiallista tilannetta – riittää kun perehtyy niiden ihmisten (esim. John Crowe Ransomin) elämään ja tuotantoon laajemmin, joiden harteille uskritisismi on alun perin rakennettu.

Vaihtoehtoiseksi kanta-kompetenssiksi on hahmottunut sekä ongelmanasettelujen että metodien kulttuurikeskeisyys. Tämä vaatimus toimii hyvin etenkin silloin, kun alan kattavuutta halutaan laajentaa. Tavoite voisi (hiukan karrikoitua) olla musiikkitiede, joka vähitellen korvaa muun taiteen ja kulttuurien tutkimuksen. Vaaraksi voi kylläkin muodostua se, että humanistisia tieteenaloja nykyisin vielä erillään pitävät kalvot päästävät läpi molempiin suuntiin, joten ei voi olla varma siitä, kuka korvaa kenet. Kohtuullisesti sovellettuna kulttuurikeskeisyyden ihanne tekee musiikkitieteestä keskustelukykyisemmän humanismin kentällä. Musiikkitieteen merkitys on tällöin ehkä helpompi selittää naapurialaisten edustajille – ainakin niille, jotka ovat taipuvaisia hyväksymään kaiken sen, mikä muistuttaa heidän omaa työtään. Pois alan ytimestä kulttuurikeskeisyyden kriteeri sulkee ne tutkijajaksilöt, joille nuottikirjoituskeskeinen kanta-kompetenssi on kaikki kaikessa.

Joskus käsitteellä 'kulttuuri' halutaan sulkea pois myös musiikinhistoriallinen tutkimus. Vain pieni osa tämän päivän musiikinhistorian tutkimusta on kuitenkin sokeaa kulttuurikontekstille ja -kriittisille kysymyksille. Positivistista, kulttuurista ilmaisua ja monimuotoisuutta halveksivaa musiikinhistorian kirjoitusta esiintyy ehkä jonkin verran perinteisen elämäkertatutkimuksen piirissä ja joillain erityisaloilla (soitinrakennuksen historia, asteikkoteoria yms.) sekä opetustyössä esim. musiikinhistorian johdantoluennolla. Se on hyvin harvoin siinä mielessä akateemista, että sen edustajat toimisivat päivittäin yliopistoyhteisöissä, jossa muiden humanististen tieteenalojen edustajat muistuttavat kulttuurin merkityksestä jo pelkästään omalla läsnäolollaan tiedekuntaneuvostoissa, konsistorissa ja muissa itsehallinnon elimissä.

Kansainvälisessä vertailussa kiinnittää perinteisen musiikinhistorian alan tutkimuksesta puheen ollen huomiota ainakin se, että englanninkielisissä maissa on kulttuuritieteiden kysymyksenasetteluista pysytty kaukana. Tästä on merkinä myös pitkälle itsenäistynyt ja erikoistunut musiikin teorian tutkimus. Manner-Euroopassa kulttuuritutkimuksen juurakko on niin syvällä, että filosofis-kulttuuritieteellinen ote on pikemminkin yli- kuin alikorostunut. Jyrkät paradigmaattiset erot koskevat korkeintaan sitä, mitä nimenomaisia kysymyksiä esitetään (esimerkiksi suhtautumisessa poliittisesti latautuneisiin asioihin on eroja samoin kuin valmiudessa osallistua esimerkiksi sukupuolikeskusteluun), eivät niinkään kontekstiherkän analyysin perusoikeutusta.

Vastakohta kulttuurisen ("ars nova") ja teoskeskeisesti musikologisen ("ars antiqua") lähestymistavan välillä lienee jyrkin brittiyhteisössä. Siinä on perinteisesti toiminut paljon perintörahoillaan eläviä kirjoittajia. Tätä ryhmää ja sen näkyvää asemaa vastaan taisteltaessa on kehittynyt poikkeuksellisen voimakaseleinen kriittisen ja ns. uuden musiikkitieteen (New musicology) rintama. Vastaavaa ei saksankielisissä maissa ole, koska vastakohtat kulttuurin ja lähteiden tutkimisen välillä ovat vanhastaan häilyviä ja kriittinen tai "uusi" historian-tutkimus on ollut jo pitkään etabloitunutta ja integroitunutta musiikkitieteessä. Jopa ns. historiallinen antropologia, yksi "ars novan" äärimuoto, on Saksassa jo pitkään kuulunut yliopistoista käsin operoivan historiantutkimuksen piiriin. Saksassa, Itävallassa ja Sveitsissä pelkästään julkisella kirjoittamisella ja/tai perintövaroilla eläviä musiikkitieteilijöitä on aina 1900-luvun alusta asti ollut enää vähän. Positivistinen paradigma on heikentynyt kun asiasta (metodeista, tieteen poliittisista piilotavoitteista, lähdekritiikistä jne.) on humanistisissa tieteissä käyty kiivasta mutta hedelmällistä keskustelua.

Kolmas suosittu kantakompetenssi on se, että edellytetään tutkittavan itse musiikkia eikä vain siihen väljästi liittyviä asioita. Tässä on paljon viehättävää, kunhan ei määritellä liian ahtaasti sitä, mitä "musiikki" on.

Jo nyt on ehkä syytä vastata myös kysymykseen, jonka otsikko on saattanut herättää: "Kuka saa, vai saako kukaan esittää kysymyksen musiikin tutkimuksen oikeutuksesta." Kysymyksen saanee esittää jokainen, joka kokee tehtäväkseen tieteen teorian kehittämisen, mutta myös jokainen sellaisen maan kansalainen, jossa tehdään musiikkitiedettä julkisin varoin.

Musiikkitiede ja varsinkin analyysi epäilyttää, jos pelätään esteettisen ja/tai kulttuurisen elämyksen kärsivän tutkimuksesta. Tämä näkemys ei liene harvinainen ns. konsertti- ja oopperayleisön piirissä. Se on dominoiva siellä, missä elämykset liittyvät rituaaleihin ja uskontoon. Myös vankka maailmankatsomuksellinen lataus on aika ajoin riittänyt perusteeksi estää musiikintutkimusta kehittymästä vapaana tieteenä. Dogmaattisissa yhteiskunnissa (esim. Natsi-Saksassa ja stalinismissa) musiikin tulkinnasta on tullut tapa tukea vallitsevaa, ”hyväksi koettua” ja siten perusteltua maailmankatsomusta.

Musiikkitieteellisen toiminnan oikeutus havainnollistuu kolmessa pianisti Jevgeni Kissinin haastattelussa. Ne on poimittu saksankielisestä *Süddeutsche Zeitungista*. Vaikka lausunnot ovatkin peräisin poikkeuksellisen lahjakkaan virtuoosin suusta, ne lienevät jokapäiväistä ajattelua ainakin siellä, missä kyseinen pianisti ja hänen kaltaisensa toimivat mielipidevaikuttajina.

Ensimmäisestä sitaatista voi saada sen käsityksen, että Kissin kuuluu tutkimuksen puolustajiin. Hän näyttää olevan sitä mieltä, että yleisön on saatava tietoa musiikista, jotta se oppii sitä kuuntelemaan. Vaikka Kissin korostaakin johdonmukaisesti tunteen merkitystä itselleen taiteilijana, hän on yleisönsä suhteen huolissaan esimerkiksi ennakkoluuloista, vinoutuneista ja siten haitallisista mielikuvista ja perustellun tiedon puutteesta. Tämä on merkittävä kannanotto ottaen huomioon, että Kissin ei kuulu älykeskeisen taidemusiikkikulttuurin suuriin nimiin ja syvällisiä esseitä kirjoittaviin taiteilijaälykköihin à la Alfred Brendel tai Nicolaus Harnoncourt.

Kissin: Svjatoslav Richterhän on sanonut, että hyvä musiikki hyvän taiteilijan esittämänä saavuttaa aina kuuntelijoiden sydämen. Mutta tämä ei pidä paikkaansa. Viulisti ja musiikkikasvattaja Michail Kazinik on tutkinut asiaa ja tehnyt kokeita teknologia-alan opiskelijoilla. Ne hän lähetti ensin ilman valmennusta ja sitten valmennettuina konserttiin. Kazinik tuli siihen tulokseen, että täytyy tietää jotain, jotta voi kuulla. Opiskelijat kuuluivat samat teoksen ensin täysin välinpitämättöminä ja pitivät musiikkia pitkästyttävänä. Toisella kertaa he kokivat saman musiikin kiihottavaksi. He olivat aivan varmoja, etteivät olleet kuulleet samaa vaan kaksi eri teosta. Niinpä Kazinik päätti omistaa koko elämänsä klassisen musiikin välittämiseksi. Ja sitä hän tänäkin päivänä tekee. (Mauro 2009)

Kissinin mainitsema Michail Kazinik toimii Ruotsissa, ja hänet mainitaan joskus myös ”ruotsalaisena” viulistina ja musiikkitieteilijänä. Kazinin erikoisaloja on musiikin vaikutuksen tutkiminen. Sen tyyppistä musiikkitiedettä Kissinkin siis pitää oikeutettuna.

Kissin puhuu haastatteluissaan usein omakohtaisesta kokonaisvaltaisesta tuntemisesta taiteilijana toimiessa. Häntä ei yleensä kiinnosta puhua tuntemisen ja vaikuttamisen salaisuudesta. Seuraavassa haastattelufragmentissa näkyy, ettei hän ei väitä tämän salaisuuden selvittäminen olevan mahdotonta, mutta hän ei ole asiasta kiinnostunut. Kissin ei hän halua analysoida vaan pelkästään kokea. Se on hänen oikeutensa muttei kerro mitään muiden ihmisten tai ihmis-

kunnan asenteista ja tarpeista. Toki on paljon niitäkin, jotka haluaisivat vastauksen tähänkin mysteeriin.

Herpel: Mitkä tekijät vaikuttavat siihen, että valitsette tietyn kappaleen esitettäväksenne?

Kissin: Minun täytyy tuntea jotain. Se on tärkein kriteeri.

Herpel: Osaatteko sanoa, miksi jokin kappale liikuttaa Teitä?

Kissin: En. Enkä haluakaan sitä tietää. En halua selvittää, miksi rakastuu joihinkin tiettyihin asioihin, musiikkiin tai muuhun. Silloin se ei olisi enää mikään salaisuus. En halua analysoida, haluan vain kokea. (Herpel 2007)

Kissin varoittaa siitä, mistä monet muutkin ovat vuosisatojen kuluessa olleet huolissaan: mysteerin selvittäminen saattaisi olla taide-elämyksen kannalta haitallista. Jos saisimme selville taiteen vaikutuksen lainalaisuudet (samalla lailla kun tunnemme monien mineraalien ja vitamiinien vaikutuksen elimistöömme, lääkaineista puhumattakaan), ”mysteeri” eli varsinainen kokonaisvaltainen taide-elämys ei enää ehkä olisi se sama ihme, mikä se oli ennen yksilöityä ymmärrystä. Asetelmaa voisi verrata ravintolassa käyntiin, menettäisihän moni hyvänä pidetty ravintola asiakkaita, jos sen olisi listattava ruokalajien yhteydessä kaikki valmistuksessa käytetyt aineet em. E-koodien avulla ja kerrottava niiden tunnetut haittavaikutukset – niin kuin on hyvä tapa ja monissa maissa jopa lain mukaista sekä lääkkeitä että lieviä huumeita kuten tupakkaa myydessä. Jo yksistään se, että kerrottaisiin salaatisissa olevien tomaattien olevan kotoisin jostain muualta kuin Suomesta, saattaisi pilata monen asiakkaan ruokahalun. Moni asia, josta vaistomaisesti pidämme, on itse asiassa sellainen, että järkea käyttäessämme sen tyrmäisimme; ja jopa niin, että silloin kun emme jotain asiaa alkuunkaan ymmärrä, siitä on helpompi hurmautua ja innostua. Tähän perustuu uskontojen, myyttien ja jopa fantastisten teorioiden vaikutus.

Ivan Ivanovits Sollertinsky, jota Kissin kuvaa kolmannessa esimerkissäni Shostakovitshin aikalaisena, oli itse asiassa Shostakovitsin hyvä ystävä ja merkittävä muusikko. Mikään pelkkä teoreetikko Sollertinsky ei ollut. Toki häntä on kuvattu myös ”formalismen trubaduuriksi” ja uskriteikin apostoliksi, mutta se on vain yksi osa hänen urastaan. Siihen ja vain siihen liittyy Kissinin anekdootti, jossa Sollertinskysta tulee musiikkiteeilijän pilakuva. Kissin kertoo vitsin, jossa musiikkiteoreetikko rinnastetaan ihmiseen, joka tulee pyytämättä selittämään aamiaispöytäseurueen jäsenille, miksi he laittavat paahtoleivän päälle voita ja marmeladia.

Herpel: Te soitatte paljon Chopinia. Häntä pidetään naisten säveltäjänä.

Kissin: Ihanko totta? Olen mies ja rakastan Chopinia. Ehkä tässä on naisellinen puoli minussa. Mutta voin vain sanoa uudelleen: En minä osaa teoretisoida musiikista. Minulle musiikissa on kyse vain tunteesta. Sanooko Teille Ivan Sollertinskyn nimi mitään?

Herpel: Valitettavasti ei.

Kissin: Hän oli musiikkiprofessori ja Shostakovitshin aikalainen. On hauska tarina: Kaksi venäläistä muusikkoa istuu yhdessä ja miettii, mihin oikeastaan tarvitaan musiikkiteoreetikkoja. Säveltäjiä, totta kai. Tulkitsijoita, selvä se. Impresarioita, myös ihan hyvä. Mutta teoreetikkoja? Silloin toinen muusikoista sanoo: ’Istumme

tässä ja puhumme ja juomme teetä. Eikö niin?’ Toinen sanoo: ‘Aivan oikein.’ ‘Sitten otamme palan leipää, ja ehkä laitamme sen päälle voita ja marmelaadia. Eikö niin?’- ‘Niin.’ ‘Ja nyt tulee Sollertinsky ja selittää meille, miksi me niin teemme.’

Tarinassa on sanoma, jolle ei ole varaa naureskella: nimittäin se, että jos halutaan välttää joutumasta tyhmien vitsien kohteeksi, ei saa satsata turhanpäiväisiin aiheisiin. Maailmaa kiertävä Kissin, joka kertoo musiikkitieteilijävitsejä, ei tee hyvää alan arvostukselle. Mutta miten voidaan oppia arvioimaan tutkimusaiheiden turhanpäiväisyyttä?!

Ennemmin tai myöhemmin on musiikkitieteilijöiden päätettävä, tekevätkö he töitä muusikoille vai jollekin aivan muulle ryhmälle, eli kenen kannalta turhanpäiväisyyttä pitää yrittää arvioida. Kissinin allegoriaan palataksemme: elintarviketeollisuutta samoin kuin hotelli- ja ravintola-alaa saattaisi nimittäin hyvinkin kiinnostaa, miksi niin monet ihmiset maailmassa haluavat syödä aamiaisella nimenomaan tietynlaista hilloa ja miksi se maistuu niin herkulliselta nimenomaan aidon voin kanssa.

3.

Kelpo tutkija ei itse tieteen kannalta tarvitse ikiomaa asiakaskuntaa, riittää kun on vankka koulutus ja intohimo työn tekemiseen. Ennemmin tai myöhemmin löytyy joku, joka ymmärtää hyvin tehdyn työn tärkeyden. Mutta kun ongelmaksi nousee rahoitus (eli kun perintörahat eivät riitä), joudutaan perustelemaan työn laajempi merkitys – usein jo etukäteen – joillekin toisille ihmisille.

Jopa yliopistotason opetustyötä (eikä vain tutkimusta) joutuu ainakin musiikkitieteensä historian ja nykyisenkin volyyminsa suhteen merkittävässä Saksassa aina silloin tällöin (monien mielestä aivan liian usein) perustelemaan tarpeella, joka syntyy musiikkielämän käytäntöä lähellä olevista koulutusohjelmista. Musiikkitieteen laitokset pakotetaan perustelemaan olemassaoloon palvelutehtävällään, mikä on helpompaa musiikkikorkeakouluissa ja konservatoriossa kuin perinteisissä tiedeyliopistoissa.

En muista minkään toisen, paremmin verkottuneen ja vakiintuneen yliopisto-oppiaineen edustajan sanoneen, että ”tarvitsemme musiikkitiedettä, jotta opiskelijamme voivat saada sen alan tietotaitoja”. Sen sijaan kuulen kyllä usein, kuinka kiitollisia vieraiden aineiden professorit ovat niistä opiskelijoista, joita tulee yliopistoihin musiikkitieteen kautta. Totta kai musiikkitiede houkuttelee yliopistoihin poikkeuksellista luovaa ainesta, ja jo yksistään vaaditut soitto- ja laulutaidot tarkoittavat sitä, että ahkeran työnteon perusteet ja itsekurin aakokset ovat keskimääräistä paremmin hallussa. (Usein arvokkaan luovan opiskelija-aineksen hakeutuminen musiikkitieteen pariin perustuu tosin väärinkäsitykseen ja jopa siihen, ettei sanan ”tiede” merkitystä ole ymmärretty oikein hakulomakkeita täytettäessä.)

Korkeatasoiseen musiikinopetukseen on kautta aikojen satsattu myös studia generalia -sarjojen myötä, näin esimerkiksi Berliinin Teknillisessä yliopistossa (TU), jonka kaikki humanistiset aineet (siis ei vain musiikkitiede) kukoistivat

1960–1990-luvuilla mutta joita Berliinin yhdentymisen jälkeen alettiin museoida. Humanismi perustettiin TU:ssa pitämään huolta insinöörien ja fyysikoiden sie- lusta ja sosiaalisesta omatunnosta. Haluttiin hillitä monien nuorten miesten sota- tekniikan kehittämistä kohtaan tuntemaa luontaista (?) kiinnostusta, olihan juuri tuolla yliopistolla (Natsien Teknillisellä korkeakoululla) sen suhteen hurja maine. Näin tultiin perustaneeksi sekin vakanssi, jonka Carl Dahlhaus nosti maailman- maineeseen sekä kielialueiden että tieteenalojen rajat suvereenisti ylittäen. Olisi korkea aika liittää musiikkitieteen opetus kauppar korkeakoulujenkin ohjelmaan, ettei häikäilemättömyyden aiheuttama talouskriisi enää koskaan toistuisi. Ei vain musiikki, vaan myös musiikkitiede voi tehdä ihmisistä parempia, niin uskon.

Ainoa todella kukoistava humanismin muoto TU:ssa on nykyisin enää poik- kitieteellinen antisemitismin tutkimus, johon toki musiikkitiedekin voi osallis- tua. Tässä näkyy, kuinka humanistisen tiedekunnan perustamiseen johtaneet ideologiset perusteet ovat yhä relevantteja. Asennekasvatustyö on rahapulas- sa supistettu kaikkein ilmeisimpään mahdolliseen muotoonsa. Alunperäisestä palvelutehtävästä on luovuttu, onhan TU:n antisemitismin tutkimuskeskus kan- sainvälisesti verkottunut yksikkö, joka ei juurikaan pyri herättämään huomiota yliopiston sisällä.

Näiden pohdintojen ja esimerkkien hypnotisoimana tuskin kukaan enää muistaa vaatia vastausta otsikossa esittämäni kysymykseen. Kysymys on kui- tenkin tärkeä. Se on omiaan auttamaan musiikintutkijoita suhtautumaan työ- hönsä kriittisesti myös sikäli kun kyseessä on työn, ts. aihevalintojen ja teko- tapojen oikeutus. Jos merkityskysymystä ja alan oikeutusta ei riittävän usein pohdita, musiikkitiede voi ajautua tekemään jotain sellaista, mille ei pidemmän päälle löydy tukea yhteiskunnassa. Ja se nyt kai on selvä, että nimenomaan valtion antama perustuki tällekin alalle on ainoa sopiva ja luonteenomainen. Jos sitä ei ole, meille käy niin kuin Gustav Mahlerille, joka New Yorkin koke- mustensa valossa totesi, että keisarillisessa Wienissä hän oli sentään arvostettu Keisarillisen oopperan johtaja ja teki mitä halusi; New Yorkin filharmoniaassa hän teki mitä iäkkäät miljonäärirovat suvaisivat. Esimerkiksi ns. hovimusiik- kitiede, jossa tilaaja on joko kohde itse (à la Karlheinz Stockhausen) tai hänen ympärilleen muodostunut yhteisö (esim. kuuluisan säveltäjän perilliset), ja jossa tutkimustulosten julkaisemisesta tarkkailee ja jopa sensuroi sen tilaaja, on pikem- min yksityis- kuin julkisrahoitteisen tutkimuksen ongelma.

Yksi ratkaisu on merkitysverkostojen vahvistaminen eli se, että mietitään aiheita, jotka kiinnostavat muita paremmin vakiintuneita tutkimusaloja. Näin saatetaan tosin joutua kalastamaan naapurin vesille. Usein onkin syytä pelätä naapurin vetävän verkot aamuvarhaisella rantaan ennen kuin verkkojen laskija ehtii niitä itse nostamaan. Toinen ratkaisu on omintakeisuuden korostaminen: luovutaan kalastamisesta ja aletaan kerätä hyönteisiä – ja pyritään selittämään pikkulinnuille, miksi ne niitä syövät. Tehtävä on haastava ja tieteellisesti merkit- tävä (taustalla on ravintoketjujen ja siten ekosysteemin hallinta), mutta tämän- kin tien valinnut saa varautua arvosteluun ja julkiseen pilkkaan.

Entä sitten jos luovuttaisiin musiikin tutkimuksesta kokonaan ja vastattaisiin, ettei siihen ole kenelläkään oikeutta? Jo nyt monien muidenkin oppiaineiden

edustajat harrastavat musiikin tutkimusta omalla rahoituksellaan. Vaikka musiikkitiede lakkautettaisiin, musiikin tutkimus ei loppuisi. Tämä ei ole hyvä uutinen.

Joidenkin harvojen tieteenalojen harjoittajat ovat siinä onnellisessa asemassa, että vaikka he palvelevat ensisijaisesti vain omaa tiedeyhteisöään ja välttävät julkisuutta, työn merkitystä ei juuri kukaan merkittävä veronmaksaja kyseenalaista, vaikka tiedeyhteisön toiminnasta leviää sen ulkopuolelle vain hyvin vähän merkkejä ja vaikka vain hyvin harva ymmärtää, mistä oikein on kysymys. Ainakin matematiikka ja teoreettinen fysiikka sekä monen alan perustutkimus ovat tällaisessa aika kiitollisessa tilanteessa. Oma lukunsa on kaikki se kiinnostava tutkimus, joka liittyy lääkeaineisiin ja aseisiin. Näillä aloilla rahoitus ei tule ensisijassa yhteiskunnalta vaan liikeyrityksiltä, jotka ovat tottuneet salaamaan kaiken tuotekehittelyyn liittyvän ja joilla on siihen kai oikeuskin.

Musiikin tutkijoiden onni ja onnettomuus on päinvastainen. Heidän työnsä on jopa päivälehtien näkökulmasta kiinnostavaa. Yksi merkityksen mittari onkin työn osakseen saama julkisuus haastatteluineen ja palkintoineen. Julkisuus on kuitenkin monitahoista, eikä kukaan voi palvella kaikkia julkisia tahoja samanaikaisesti. Jos tavoitellaan julkisuutta musikoiden piirissä, kirjoitetaan toisin kuin silloin, kun tavoitellaan muiden tieteenalojen edustajien tai peräti ns. suuren yleisön huomiota. Käytännössä tästä seuraa, että aina joku naureskelee sille mitä musiikintutkija tekee. Mutta pahantahtoinen naurukin on osoitus huomiosta. Muuan vanhempi kollega totesi taannoin aforistisesti: "Kun koira haukkuu tien laidassa, niin tiedätpähän ratsastavasi."

Haitallista musiikin tutkimus on ihmiskunnan tulevaisuuden kannalta tuskin koskaan ja alueellisestikin vain, jos onnistutaan levittämään akatemioiden ulkopuolelle näennästieteellisesti perusteltuja käsityksiä, joista on haittaa myös musiikin oppimisen tai taide-elämyksen syvenemisen kannalta tai jotka poliitikkojen käsissä johtavat kulttuuri- tai kasvatuspoliittisesti kelvottomiin ratkaisuihin. Mutta musiikkitiede vaikuttaa näihin prosesseihin niin hitaasti ja monen mutkan kautta, etteivät haittavaikutukset räikeimmilläänkään ole sitä tasoa, että nimenomaan musiikkitieteilijöitä päästäisiin jostain virheestä syyttämään. Eli nauttikaamme työstämme, joka on lähes vapaata haitallisista päästöistä!

Lähteet

- Herpel, Gabriela 2007. „Ich muss etwas fühlen“. Der russische Pianist Jewgenij Kissin spricht über singende Flügel, verrät seine Lieblingskomponisten – und stellt abenteuerliche Überlegungen zu Frauen und Männern an. *Süddeutsche Zeitung*, 15.12.
- Mauró, Helmut 2009. „Vorurteile dürfen den Geschmack nicht formen“. Der Pianist Evgeny Kissin spricht über das Geheimnis des Schöpferischen, die wahre Interpretation und über betrunkene Präsidenten. *Süddeutsche Zeitung*, 26.1.

Tomi Mäkelä (tomi.maekelae@musikwiss.uni-halle.de) on musiikkitieteen professori Martin-Luther-yliopistossa Hallessa.

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. Artikkelikäsitteilyohjeiden ohjeellinen maksimipituus on n. 60 000 merkkiä, ja tästä tulisi poiketa vain poikkeustapauksissa artikkelin sisällön ja argumentaattiorakenteen sitä vaatiessa.

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

Tekstin tallennusmuoto

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

Tekstin muotoilu

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

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin 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. Täl-

löin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa ”viite 10”. Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviiteinä, 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 NoteWritter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Finale-nuotinkirjoitusohjelman käyttöä suositellaan. Tallennettaessa kuvioita pdf- tai eps-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

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

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969. 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 Hilka: *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 Liisamaja: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008, 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz violin improvisation*. HKI, 2009. 30 €

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!
- 5 Aldwell, E. & Schachter, C. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suomentanut Olli Väisälä. Tampere 2009. 40 €

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 3–4/2009

Sisällys

3–4/2009 (39. vuosikerta)

Pääkirjoitus

Markus Mantere: Musiikin tutkimus – tiedettä vai taidetta?..... 3

Artikkelit

Timo Virtanen: Jean Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian
kriittinen editio 6

Juha Torvinen: Mistä hiljaisuus kertoo? Kokemuslähtöisiä huomioita
konserttihiljaisuuden merkityksistä 26

Lektiot, arvostelut, puheenvuorot

Marta Palenque: Dark Swallows in Helsinki:
Fredrik Pacius Score for Bécquer's Rhyme LIII..... 54

Hannu Saha: Taiteellisen tutkimuksen haasteet Sibelius-Akatemiassa 84

*Kannen kuva: Gustavo Adolfo Bécquer. [http://en.wikipedia.org/wiki/
File:Becquer.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Becquer.jpg)*

Musiikki-lehden ilmoitushinnat; **Etusisäkansi** 200 euroa; Muut sivut **1/1 s.** 180 euroa; **1/2 s.** 100 euroa; **1/4 s.** 60 euroa; **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat mustavalkoisia. Alv sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.fi

Musiikki ja mieli -teemanumero

Musiikki-lehti kutsuu käsikirjoituksia musiikki ja mieli -teemanumeroon, jossa painopiste on empiirisissä, psykologian, kognitiotieteen, ja psykoakustiikan lähestymistapoja soveltavissa tutkimuksissa. Numeron runko rakentuu monitieteisen musiikin huippututkimusyksikön teemojen ympärille (tunteet, liike ja musiikki, musiikin havaitseminen), mutta – kuten kaikki Musiikki-lehden numerot – teemanumero on kaikille avoin. Musiikki-lehti kutsuu kaikkia aiheesta kiinnostuneita tutkijoita kirjoittamaan. Teemanumeron toimittaa Tuomas Eerola (etunimi.sukunimi@jyu.fi) ja kaikki käsikirjoitukset käyvät lävitse nimettömän vertaisarviointikierroksen.

Teemanumeron aikataulu: artikkelien jättäminen 31.8.2010 mennessä, arviointipalaute 30.10.2010, korjaukset sekä lopulliset julkaisupäätökset 31.12.2010. Valmis numero 2/2011 toukokuussa 2011.

Teemanumero kieli: kotimaiset (suomi, ruotsi) sekä englantia.

Pituus: n. 6000–8000 sanaa (artikkelit) tai 1000–3000 sanaa (lyhyet artikkelit).

Lisätietoa: <http://mtsnet.wordpress.com/2010/03/02/musiikki-teemanumero-musiikki-ja-mieli/>

Music and Mind – Special Issue

Musiikki (Finnish Journal for musicological research) invites manuscripts for Music and Mind Special Issue. The emphasis will be on empirical studies that seek to understand the links between the music and mind from psychological, cognitive and empirical perspectives. The special issue will focus on research related to Finnish Centre of Excellence in Interdisciplinary Music Research (music and emotions, music and movement, music cognition, music therapy) but is open to all submissions. For submissions or further information, please contact Tuomas Eerola (firstname.lastname@jyu.fi), the Guest editor for the Special Issue.

Schedule: Submissions by 31st August, 2010, Reviews by 30th October, 2010, Final decisions by 31st December 2010. The Special Issue (2/2011) will be published in May 2011.

Language: Finnish, Swedish, and English

Length: 6000–8000 words for articles and 1000–3000 words for research notes.

More information: <http://mtsnet.wordpress.com/2010/03/02/musiikki-teemanumero-musiikki-ja-mieli/>

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, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Tuomas Eerola, Maija Fredrikson, Erkki Huovinen, Kjell Lemström, Markus Mantere, Tuire Ranta-Meyer, Riitta Rautio, Juha Torvinen, Susanna Välimäki; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Jonna Vuoskoski, Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos, PL 35, 40014 Jyväskylän yliopisto, jokavuos@campus.jyu.fi; **Tilaushinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), 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

Musiikin tutkimus – tiedettä vai taidetta?

Lähestyttäessä Suomen musiikkitieteellisen seuran 100-vuotisjuhlavuotta näyttää siltä, että on varsin vaikeaa hahmottaa kuvaa siitä, mitä suomalainen musiikintutkimus kolmannen vuosituhannen toisella kymmenellä on. Sen sijaan, että olisi mahdollista selvästi hahmottaa sitä, mikä on maamme musiikintutkimuksen valtavirtaa, on vahvoja paradigmakeskuksia useita: kognitiivinen musiikintutkimus, musiikin semiotiikka, kulttuurinen musiikin tutkimus, etnomusikologia ja populaarimusiikin tutkimus, vain muutamia mainitakseni, ovat kaikki aktiivisia, kansainvälisessä keskusteluyhteydessä toimivia paradigmoja, joista versoo sisältöä niin kotimaiseen kuin kansainväliseenkin keskusteluun. Myös maamme Sibelius-tutkimus ja musiikin teoria nauttivat kansainvälistä arvostusta.

Mikä sitten todella on ”suomalaista” musiikintutkimusta? Onko tämän kaltaisen kysymyksenasettelu edes mielekäs? Tutkimusyhteisö on pieni, ja monien paradigmojen rantautuminen yliopistoihimme on käynnistymisensä osalta palautettavissa yhden tai muutaman tutkijan pioneerityöhön – näin on asian laita oikeastaan kaikkien mainittujen kohdalla. Yksi mahdollisuus hahmottaa ”suomalaisuutta” musiikintutkimuksemme epiteettinä on lähestyä kysymystä tutkimuskohteen kautta: Sibeliuksen lisäksi muu klassinen, rock/pop, jazz, tanssimusiikki – jopa humppa – ovat saaneet omat tutkijansa suomalaisessa tiedeyhteisössä.

Viime vuonna julkaistu Suomen Akatemian teettämä kansainvälinen arvio maamme taideyliopistoissa (mukana myös Lapin yliopiston taiteiden tiedekunta) tehtävästä tutkimuksesta antaa tukea ajatukselle, että jotain tärkeää uutta on kuitenkin syntymässä ja kehitteillä Suomen musiikintutkimuksessa. Viittaa tietenkin ns. taiteelliseen tutkimukseen, jonka yhtenä tärkeänä keskuksena Sibelius-Akatemia on ollut jo vuosikymmenen. Taiteellisen tutkimuksen erityispiirteenä on se, että taide ja taiteen tekeminen toimivat siinä itseisarvoisena tutkimusmetodinä, jonka kautta tutkijan reflektio – usein omaan taiteelliseen prosessiin kohdistuva – purkautuu taiteellis-tekstuaalisena kokonaisuutena yhteisön keskustelun kohteeksi, joskus toki laajemminkin. Taiteellisessa tutkimuksessa taide itsessään säilyttää ontologiansa nimenomaan taiteena, eikä sen olemista redusoida minkään teoreettisen rakennelman heijastumaksi. Teorian tehtävä on pikemminkin auttaa tutkijaa pureutumaan taiteen prosessiin mutta kuitenkin taiteen omin keinoin: tekemällä, havainnoimalla, keskustelemalla.

Kuten kaikki estetiikan historiaan perehtyneet tietävät, tutkimuksen rinnastaminen taiteeseen ei ole mitään uutta. Asiasta on keskusteltu angloamerikkalaisen estetiikan piirissä jo ainakin neljä vuosikymmentä, ja myös ihmisen luomisprosessin psykodynaamiikkaa tarkasteleva tutkimus on yksimielistä siitä, että sekä tutkimus että taiteen tekeminen on pohjimmiltaan samankaltaisen prosessin tuotetta. Muiden muassa Kari Kurkela on tämänkin lehden aiemmissa numeroissa kirjoittanut niin taiteen tekemisestä kuin tutkimuksestakin yhtäältä

ihmisen ajattelun "villin", kesyttämättömän vapauden alueen ja toisaalta käsitteiden, normien ja konventioiden välisenä dialektiikkana. Toisaalta taas taiteen ja tieteen yhteistä perustaa löytyy myös historiasta: antiikin Kreikan *Tekhne* ja keskiajan *Ars* ovat molemmat historiallisia käsitteitä, joiden merkitys liittyy nimenomaan innovaation ja tradition, uuden, rajoja rikkovan ja konventionaalisen väliseen rajankäyntiin, mikä sekä tieteessä että taiteessa on niiden substanssin ydintä.

Yhteisistä historiallisista juurista ja psykodynaamisista ominaispiirteistä huolimatta tieteellinen ja taiteellinen tutkimus eivät ongelmitta toimi samassa diskursiivisessa, siis sosiaalisessa ja institutionaalisessa, tilassa. On ajateltu siten, että taiteellinen tutkimus pätevöittää vain taiteelliseen työhön, tieteellinen puolestaan tieteelliseen. Keskustelua ja yhteistyötä näiden välille kuitenkin tarvitaan – oman työpaikkani, Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulun seminaareissa ja symposiumeissa olen tullut huomaamaan, että se ei ole lainkaan vailla ideologisten kuilujen ja ennakkoluulojen välisiä haasteita. Musiikki, kuten ei mikään taidemuoto, ei ole tutkimuskohteena tyhjennettävissä niin tieteen kuin taiteenkaan keinoin; molemmilla näkökulmilla on oma annettavansa sekä lukijoille että toisilleen. Oma henkilökohtainen mielipiteeni myös tieteellisestä tutkimusta on se, että parhaimmillaan siinäkin välittyä lukijalle jotain esteettistä: nautintoa, näkemystä, tulkintaa. Musiikki itsessään – tiedostan termin historiallisen paino-
lastin – yhdistää.

Huonoimmillaan sekä musiikin taiteellisesta että tieteellisestä tutkimuksesta muodostuu karikatyyrejä: kukapa ei olisi kuullut pilkkaa "harmonikkatoh-toreista" tai toisaalta kulttuuritutkimuksen teoreettiseen hetteikköön eksyneistä, kaiken musiikillisen eläytymiskykynsä menettäneistä tutkijoista. Näissä karikatyyreissä on tietysti jotain tottakin – muutenhan ne eivät olisi koskaan syntyneetkään. Keskustelun pohjaksi niistä ei kuitenkaan ole. Pikemminkin on etsittävä yhteistä, kohtaamispiintoja, tietynlaisia tutkimuksen "pelisääntöjä". Julkisesti tuettuna toimintana taiteellinen tutkimuskaan ei voi olla vain erityisesti alaan vihkiytyneiden omaisuutta, vähimmäisvaatimus laadukkaalle tutkimukselle on aina sen kommunikoivuus itsensä ulkopuolelle. Oma kokemus ja taiteellinen prosessi on hieno tutkimuksen instrumentti; kokonaan toinen asia on siitä kirjoittaminen ymmärrettävästi. Fenomenologia ja hermeneutiikka eivät tutkimusta ohjaavana taustateorian johdata suinkaan solipsismiin – pikemminkin vaikkapa Husserlin ja Gadamerin tavoite oli tietynlainen "universaalitiede", kokemuksen objektivoiminen.

Aina voidaan tietysti kyseenalaistaa koko kirjoittamisen mielekkyys – taiteellinen työ kun puhuu itse puolestaankin. Tämä on kuitenkin romantisoiva ja turhan idealistinen näkemys. Mitä ekonomisempaa, tehokkaampaa tai selitysvomaisempaa mediumia on käytettävissä kuin kirjallinen teksti? Lisäksi jokainen taiteellista tutkimusta kohtaava haluaa tietää jotain tutkimuksen taustasta, tavoitteista, ja merkityksestä sen tekijälle. Taiteellisessa tutkimuksessa on näistä syistä aina mukana kirjallinen elementti.

Taiteellisen tutkimuksen paradigma ei selvästikään vielä ole ns. "normaalitilassa" – jos nyt sitten Thomas Kuhnin terminologia edes soveltuu tähän aihe-

alueeseen. Sen ideologinen vakiintumattomuus tutkimusyhteisön sisällä näkyy siinä, että usein kriittiset äänenpainot taiteellista tutkimusta kohtaan koetaan koko sen olemassaoloa kyseenalaistavana. Tähän on tietysti inhimilliset syyt – suomalainen yliopisto-instituutio jakaa nykyään resurssien sijaan niukkuutta, eikä minkään tutkimuksen asema ole ihmistieteissä mitenkään erityisen turvattu. Ollakseen tutkimusta taiteellisen tutkimuksen tulee kuitenkin olla myös valmis kriittisiinkin kannanottoihin tutkimusyhteisön sisällä. Näin tutkimus on vuosisadat toiminut.

* * *

Käsillä oleva *Musiikin* numero koostuu kiinnostavista puheenvuoroista eri aiheista. Sevillan yliopiston professorin Marta Palenquen essee juuri päättynyttä juhluvuottaan viettäneen Fredrik Paciuksen vähän tunnetusta, Espanjan kuningattarelle Maria Christinalle sävelletystä *Los Golondrinas* -teoksesta on hieno, varsin yksityiskohtainen kertomus teoksen syntyvaiheista. Juha Torvinen käsittelee artikkelissaan musiikin ja hiljaisuuden välistä suhdetta historiallisesta, ontologisesta ja kulttuuriekologisesta näkökulmasta. Sibelius-julkaisuhankkeen päätoimittaja Timo Virtanen puolestaan käsittelee kiinnostavassa artikkelissaan Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian käsikirjoituksen toimittamiseen liittyviä tutkimuksellisia ja toimituksellisia haasteita. Lehden päättää – tämän esipuheen alun teemaan sopivasti – Suomen musiikintutkimuksen tuoreimman virkaansa astuneen taiteellisen tutkimuksen professorin Hannu Sahan virkaanastujais-esitelmä. Sahan tutkimukseen – niin tieteelliseen kuin taiteelliseenkin – kohdistuvan innostuneisuuden soisi tarttuvan ja materialisoituvan tutkimusteksteinä. Vaikka suomalainen musiikintutkija kirjoittaa ehkä enemmän kuin koskaan – sosiaaliseen mediaan, blogeihin, raportointeihin, laatuhankeisiin, hallintoteksteihin – tieteelliset julkaisut potevat kroonista juttupulaa.

Markus Mantere

Jean Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian kriittinen editio

Timo Virtanen

Vuoden 2008 lopussa julkaistu ensimmäinen sinfonia oli järjestyksessä toinen Sibeliuksen teosten kriittisessä kokonaisjulkaisussa *Jean Sibelius Works / Jean Sibelius Werke* (JSW) ilmestyneistä säveltäjän numeroiduista sinfonioista.¹ Käsitellen tässä artikkelissa ensimmäisen sinfonian edition (JSW I/2) lähdetusta ja keskeisiä toimitusperiaatteita sekä Turun Sibelius-museossa säilytettävän partituurikäskirjoituksen ja Helsingfors Nya Musikhandel Fazer & Westerlundin vuonna 1902 julkaiseman ensipainoksen välisiä merkittävimpiä eroja sekä editiossa tehtyjä toimituksellisia ratkaisuja.

Lähteet ja yleiset toimitusperiaatteet

Vaikka ensimmäiseen sinfoniaan ei ole säilynyt kovinkaan runsaasti luonnoksia tai muita käsikirjoituslähteitä ja vaikka biografiset lähteet, esimerkiksi Sibeliuksen kirjeenvaihto, eivät juurikaan sisällä viittauksia teokseen, sen syntyhistoria näyttäytyy säilyneiden lähteiden perusteella varsin vaiheikkaana. Sibelius sävelsi sinfoniaa – tai paremminkin työsti siihen päätynttä materiaalia – luultavasti vuodesta 1897 lähtien, ja teos sai kantaesityksensä säveltäjän johdolla Helsingissä 26. huhtikuuta 1899.² Säveltäjä muokkasi teosta seuraavan vuoden keväällä, ja uudistettu versio kantaesitettiin heinäkuun alussa 1900. Pian tämän jälkeen sinfonia esitettiin konserttien ”päänumerona” – kuten asia lehdistössä ilmaistiin – Helsingin filharmonisen seuran orkesterin Pariisin maailmannäyttelyyn huipentuneella Euroopan-kiertueella. Sibelius toivoi saavansa teoksen painetuksi ensi tilassa, mutta sai odottaa teoksen julkaisemista yli kaksi vuotta, syksyyn 1902. Säveltäjä mahdollisesti muokkasi teosta jonkin verran vielä vuo-

¹ Toinen sinfonia (JSW I/3) julkaistiin vuonna 2000, ja vuoden 2009 lopussa ilmestyi kolmas sinfonia (JSW I/4). Sibeliuksen orkesteriteoksista on lisäksi julkaistu *Kullervo* (JSW I/1.1–4, 2005), nide (JSW I/9, 2006), joka sisältää sinfoniset runot *Skogsrået* ja *Vårsång*, jälkimmäisen varhaisversioineen, sekä *En saga* kaksine versioineen (JSW I/10, 2009). Lisätietoa JSW:stä, tähän mennessä julkaistuista ja valmisteilla olevista niteistä saa [www-sivulta kansalliskirjasto.fi/kulttuuritoiminta/sibelius](http://www.sivulta.kansalliskirjasto.fi/kulttuuritoiminta/sibelius).

² Ensimmäisen sinfonian syntyvaiheet kytkeytyivät useiden muiden teosten, mm. *Kung Kristian II* -näyttämömusiikin op. 27 (1898) sävellysprosessiin, eikä ole voitu tarkalleen osoittaa, missä vaiheessa sinfonia eriytyi omaksi sävellykseksi. Sävellyshistoriasta ks. JSW I/2, *Introduction/Einleitung*, ss. IX–XXXI.

den 1900 ja julkaisemisen välisenä aikana. Näistä mahdollisista muokkauksista ei kuitenkaan ole säilynyt tietoa kirjallisissa eikä muissa lähteissä.

Kriittisessä editiossa luetellut ensimmäisen sinfonian primäärlähteet³ ovat:

- A** Sibeliuksen partituurikäskirjoitus (1899–1902?)
- B-1*** ja **B-2*** Kantaesitysten (1899 ja 1900) orkesteriäänilehdet (kadonneet)⁴
- C*** Kaivertajan käytössä ollut partituurikopio ensipainosta varten (kadonnut)
- D** Ensipainos, partituuri (Helsingfors Nya Musikhandel Fazer & Westerlund, 1902)⁵
- E** Ensipainos, orkesteriäänilehdet (Helsingfors Nya Musikhandel Fazer & Westerlund, 1902)

Sävellys- ja uudelleenmuokkausprosessien jäljiltä ensimmäisen sinfonian säilynyt partituurikäskirjoitus (lähde **A**, jatkossa ”käskirjoitus”) on monikerroksinen.⁶ Se sisältää useita paperilaatuja, ja käsialan, muutettujen sivunumerointien sekä kopistienkin merkintöjen perusteella sen sivut ovat peräisin eri ajoilta. Vanhin kerrostuma on luultavasti ensimmäisen version ajoilta, vuodelta 1899. Toinen kerrostuma liittyyneen tiedossa olevan uudelleenmuokkauksen vuoteen 1900, ja uusimmat sivut voivat olla peräisin vielä vuodelta 1902.

Käskirjoituksesta on kopioitu orkesteriäänilehdet sekä vuonna 1899 kantaesitystä että vuonna 1900 uuden version esityksiä varten (**B-1*** ja **B-2***). Nämääänilehdet ovat siis kateissa, samoin kuin se kopio (**C***), jonka pohjalta ensipainos (**D**) kaiverrettiin Leipzigiin. Painetut orkesteriäänilehdet (**E**) pohjautuivat todennäköisesti aikaisempiin orkesteristemmoihin, mahdollisesti vuoden 1900 materiaaliin (**B-2***).

Toimitustyössä keskeinen ongelma aiheutui siitä, että jo sinällään lähteenä komplisoidun käskirjoituksen (**A**) ja ensipainoksen (**D**) välillä on runsaasti eroja. Käskirjoitus ei edes edusta aivan teoksen lopullista hahmoa: jopa osien tahtimäärät poikkeavat siinä lopullisista. Myöskään ensipainos ja painetut orkeste-

³ JSW 1/2:ssa sekundääri- ja muihin lähteisiin kuuluvat Sibeliuksen sinfonioihin liittämät metronomimerkintöjen luettelot (lähteet **H-1** ja **H-2**), Jussi Jalaksen muistiinpanot Sibeliuksen kanssa käymistään keskusteluista (**G-1**) sekä hänen omistuksessaan ollut partituuri (**F**), johon hän merkitsi säveltäjältä saamiaan korjauksia ja esitysohjeita. Editiossa viitataan lisäksi niihin Tor Mannin tekemiin korjauksiin, joista hän mainitsee keskustelleensa Sibeliuksen kanssa (julkaisussa *Partiturstudier. Jean Sibelius, Symfoni nr 1 e-moll, opus 39*, 1974; lähde **I**). Metronomimerkintöjä tarkastellaan erityisesti Simon Parmetin kirjan *Sibelius symfonier* (1955), Jalaksen kirjan *Tutkielmia Sibeliuksen sinfonioista. Sinfonian eettinen pakko* (1988, **G-2**) sekä Robert Kajanuksen vuonna 1930 johtaman sinfonian levytyksen (**K**) valossa.

⁴ JSW-editiossa asteriski (*) tarkoittaa kadonnutta lähdettä.

⁵ Ensipainoksen nuottimateriaalin tuotti Breitkopf & Härtel Saksassa. Ensipainoksen valmistamiseen liittyviä Sibeliuksen kirjeenvaihdossa mainittuja, säveltäjän tarkistamia oikovedoksia ei ole säilynyt.

⁶ Ks. myös Dahlström 1978.

riäänilehdet eivät kaikilta osin pidä yhtä: käsikirjoitetut puhallinten, lyömäsoitinten ja harpun stemmat sisältävät yksityiskohtien tasolla lukuisia jäänteitä käsikirjoituksen versiosta, mutta kaiverretut jousisoitinten stemmat puolestaan poikkeavat painetusta partituurista vain vähäisten detaljien osalta.⁷ Painetut stemmat sijoittuvat siis mielenkiintoisella tavalla käsikirjoituksen ja partituurin ensipainoksen ”väliin”. Koska ensipainos edustaa ensimmäistä sinfoniaa lopulliseksi muodostuneessa hahmossaan, sen valitseminen kriittisen edition päälähteeksi oli lähes selviö.⁸

Jussi Jalaksen (ja alkujaan ilmeisesti säveltäjän oman lausuman) mukaan ensimmäisen sinfonian painetussa partituurissa ”ei varsinaisesti juuri ole vääriä nuotteja, mutta siinä on nimenomaan pikkuaksenttien ja nyanssimerkkien kohdalla paljon sellaista, mikä on jäänyt merkitsemättä tai aiheuttaa vääriä lukemista”.⁹ Jalaksen kuvaus vastaa kriittisen edition toimitustyön kuluessa muodostunutta näkemystä asiasta suurin piirtein: erityisesti dynaamisten ja muiden esitysmarkintöjen kohdalla painetussa partituurissa oli paljon tarkistettavaa. Partituuriin sisältyy kuitenkin myös ”vääriä nuotteja” sekä erityyppisiä muita epätarkkuuksia ja kyseenalaisuuksia.¹⁰ Tällaisten todentamisessa käsikirjoitus

⁷ Tämä vastaa toisen sinfonian stemmojen tilannetta (ks. JSW I/3). Kummankin sinfonian jousisoitinten stemmoihin on painettu ilmeisesti soittajien merkinnöistä juontuvia jousituksia ja jopa sormituksia, mikä on oikeastaan huomattavin painetun partituurin ja stemmojen välinen ero. Toisen sinfonian julkaisuprosessi sijoittuu limittäin ensimmäisen sinfonian julkaisemisen kanssa, ja Sibelius toivoi saavansa kummankin teoksen julkaistuksi samanaikaisesti syksyllä 1902.

⁸ Päälähteellä tarkoitetaan yksinkertaisesti sitä lähdettä, johon editio pohjautuu. Paitsi että päälähte edustaa tekstiä lopulliseksi muodostuneessa ja viimeistellyimmässä hahmossaan, tällaista lähdettä voidaan luonnehtia parhaaksi, luotettavimmaksi tai ongelmattomimmaksi lähteeksi. Vaikka Sibelius tarkisti useimpien teostensa ensipainosten valmistamiseen liittyvät vedokset, nuo painokset ovat vain harvoin, jos koskaan, lähteinä joka suhteessa ”parhaita, luotettavimpia tai ongelmattomimpia”. Karkeasti sanottuna ensipainoksissa ovat useimmin kohdallaan säveltasot ja rytmit (kestot) sekä tempo- ja muut yleisluonteiset esitysmarkinnat, joihin Sibelius oikolukijana kiinnitti päähuomion. Erityisesti dynaamisissa ja artikulaatiomerkeissä sekä niiden sijoittelussa voidaan sitä vastoin usein arvioida olevan puutteita tai epätäsmällisyyksiä. Päälähteen valitseminen lähteiden seikkaperäisen vertailun ja erittelyn pohjalta on toimitustyön keskeisiä tehtäviä, ja toimittaja osoittaa ja perustelee editiossa erityisesti päälähteen tekstistä poikkeavat toimitukselliset ratkaisut.

⁹ Jalas (1988, 36). Jalaksen mukaan “[y]leensä nämä kohdat kyllä selviävät verrattaessa esittelyä ja kertausta”.

¹⁰ Tunnettu esimerkki ensimmäiseen sinfoniaan säveltäjän oikoluvusta huolimatta ja ilmeisesti pitkään myös esittäjiltä huomiotta jääneistä virheistä on ensipainoksessa (myös stemmoissa) käyrätorvien osuuksista Scherzon tahdissa 282 puuttunut kvintti *des¹-as¹*. Tor Mann (1974, 99) kirjoitti virheestä seuraavasti: ”Jag har dirigerat verket många gånger sedan 1922, men först 1942 (vid ett uppförande i Helsingfors) varseblev jag felet och talade med S.[ibelius] om det. Han beriktigade ”glömskan” men påstod att ackordet fanns i stämmorna. (Så var det nu inte.)”

oli sinfonian editiossa erittäin tärkeä – monessa kohdin ratkaiseva – lähde, ja nuottitekstissä mahdollisimman lähelle säveltäjän intentiota pyrkivän kriittisen edition valmistamisessa toimitukselliset ratkaisut oli monesti perustettava käsikirjoitukseen, olkoonkin, että tämä johti ratkaisuihin päälähteen tekstiä vastaan. Painetun partituurin ja käsikirjoituksen välimaastoon sijoittuvat orkesteristemmat eivät varsinaisesti ohjanneet toimituksellisia ratkaisuja, mutta tarjosivat paikoin lisävalaistusta ja -tukea niiden tekemiseen. Pelkästään kolmen käytettävissä olleen keskeisen lähteen välisen vertailun ja erojen analysoinnin perusteella kriittisessä editiossa voitiin korjata kaikkiaan noin 200 painettuun partituuriin päätyttyä suoranaista virhettä ja osapuilleen saman verran erityyppisiä epätarkkuuksia.¹¹ Näiden lisäksi täydennyksiä ja korjauksia oli aiheellista tehdä analogiaperustein. Sellaiset toimitukselliset muutokset ja lisäykset, jotka eivät suoraan pohjaudu yhteenkään primäärlähteistä vaan on tehty esimerkiksi analogian tai muun musiikillisen kontekstin perusteella, on editiossa osoitettu katkokaarin tai hakasuluin ja toisinaan alaviitein.

Käsikirjoituksen ja painetun partituurin välisistä eroista

Vaikka sinfonian lähdeketjussa on käsikirjoituksen ja painetun partituurin välissä mitä todennäköisimmin ollut vielä kaivertajan kopio (C*), säilyneitä primäärlähteitä vertailemalla oli mahdollista monessa – ehkäpä yllättävänkin monessa – kohdin päätellä todennäköinen syy siihen, miten ja miksi jokin ero lähteiden välille oli syntynyt, toisin sanoen mistä virhe tai epätarkkuus painetussa partituurissa juontuu. Kuten on varsin tavallista, erot johtuvat yhtäältä kopistin ja kaivertajan, mahdollisesti myös kustannustoimittajan osallisuudesta ja toisaalta Sibeliuksen epätasaisesta keskittymisestä oikolukuun. Jotta edition käyttäjä saisi tiivistetysti mahdollisimman selkeän kuvan erojen syistä, kopistin ja kaivertajan työn seurauksena painettuun partituuriin päätyneet virheet on kriittisissä huomautuksissa (*Critical Remarks*) nimetty ja eritelty seuraavasti:

1. *"Oversight"*: kopisti on todennäköisesti epähuomiossa sivuuttanut jonkin yksityiskohdan Sibeliuksen notaatiossa. Tyypillisiä syitä:

- Sibelius ei kirjoittanut merkintää siihen, mihin se tarkalleen kuului; usein dynaaminen merkintä on kirjoitettu edeltävään tahtiin tai ennen nuottia, jonka yhteyteen se kuuluu (todennäköisesti tämän

¹¹ Virheilta ei ikävä kyllä kriittisessä editiossakaan täysin vältytty. Ensimmäisen sinfonian editioon liittyvä Addenda and Corrigenda -lista on nähtävillä Breitkopf & Härtelin kotisivulla (<http://www.breitkopf.com/feature/ausgaben/5061>). Listassa ilmoitetut korjaukset on tehty Breitkopf & Härtelin valmistamiin orkesterimateriaaleihin sekä kapellimestareiden käyttöön tarkoitettuun partituuriin (PB 5358) ja pienoispartituuriin (PB 5318).

vuoksi ovat esimerkiksi toisen osan tahdeista 137 ja 139 ensipainoksessa harpun osuudesta puuttuneet dynaamiset merkinnät);

- käsikirjoituksessa esiintyy useita merkintöjä tai merkintätasoja samanaikaisesti;
- jokin kohta käsikirjoituksessa on epäselvä lukuisten korjausten tähden tai siksi, että merkinnät on kirjoitettu osin päällekkäin (esimerkiksi kiila tai kaari kulkee dynaamisen merkinnän halki).

2. *"Inaccuracy"*: Sibeliuksen alkuperäisnotaatiota ei ole seurattu tarkasti; erittäin usein kiilojen (ja aksenttien) sijoittelu ja pituus on kopioitu ja/tai kaiverrettu epätäsmällisesti;

3. *"Misreading"*: Sibeliuksen epäselvän käsialan (tai jonkin muun seikan) aiheuttamat virheet; esimerkiksi **mp** on toisinaan kopioitu virheellisesti **mf**:ksi (ja päinvastoin), *poco f* kopioitu *più f*:ksi, **ffz** kopioitu **fz**:ksi j.n.e.

4. *"Misinterpretation"*. Tyypillisiä tapauksia:

- a) virheellisesti tulkittu sijoittelu: kaarien ja kiilojen alut ja loput, dynaamiset merkinnät;
- b) "yleistäminen": yksittäiselle soittimelle (esimerkiksi ensimmäiselle käyrätorvelle) tai soitinryhmälle (puupuhaltimet) tarkoitettu merkintä on virheellisesti kopioitu muille soittimille tai soitinryhmille (muille käyrätorville/vaskipuhaltimille; esimerkkinä tällaisesta on ensimmäisen osan johdanto, tahti 15, jossa käsikirjoituksessa ainoastaan patarummulle merkitty *morendo* on ensipainoksessa virheellisesti kopioitu myös klarinetille, tai tahdit 80–81 sekä 83, joissa käsikirjoituksessa vain ensimmäiselle ja kolmannelle käyrätorvelle merkityt kiilat on painettu koko käyrätorvikvartettia koskeviksi ja myöskin fagoteille);
- c) näennäisesti tarpeettomien merkintöjen jättäminen pois: jos Sibelius kirjoitti samanaikaisesti sulkeutuvan kiilan ja *diminuendon*, toinen näistä merkinnöistä jätettiin kopioimatta, peräkkäiset toistetut dynaamiset merkinnät – esimerkiksi Sibeliukselle tyypillinen, käsikirjoituksessa peräkkäisille nuoteille kirjoitettu (aksentuaalinen) **f f f**... tai muu toistettu dynaaminen merkintä – on karsittu jättämällä toistot pois, tuloksena pelkkä yksittäinen merkki (tällainen lienee kyseessä sinfonian 4. osan tahdeissa 30 ja 35–36, joissa käsikirjoituksessa oleva **f** :n toisto huilun ja klarinetin osuudessa sekä **p** :n toisto käyrätorvien ja patarumpujen osuudessa on ensipainoksesta jätetty pois).

Edelläoleva jaottelu ei tietenkään voi olla täysin selvärajainen, mutta toivoakseni se on omiaan lisäämään edition ja siinä tehtyjen toimituksellisten ratkaisujen ymmärrettävyyttä ja luotettavuutta. Virheet on eritelty niissä tapauksissa, kun se on tarkoituksenmukaista, ja erojen syyt ovat riittävän selvästi määriteltävissä: painetussa partituurissa voi toki myös olla virheitä "vailla näkyvää syytä", siis silloinkin, kun Sibeliuksen alkuperäinen notaatio näyttää sinänsä varsin selvältä ja yksitulkintaiselta.

Muut käsikirjoituksen ja painetun partituurin väliset erot voivat johtua esimerkiksi kustantajan ja kaivertajan standardeista. Tyypillisimpiä tällaisista – muissakin kuin ensimmäisen sinfonian tapauksessa – ovat dynaamisten ja muiden esitysmarkintojen sijoittelun lisäksi Sibeliuksen käyttämän *forte*-esitysmarkinnan pelkistäminen dynaamiseksi merkiksi *f*. Lisäksi ensimmäisen sinfonian painetussa partituurissa monet Sibeliuksen saksankielisistä esitysohjeista on muutettu italiantielisiksi: Sibeliuksen *gestopft*-merkintä (käyrätorville) on korvattu *con sordino* -merkinnällä, ja lautasille kirjoitettua *austönen*-merkintää vastaa painetussa partituurissa *ten[uto]*. JSW-editiossa Sibeliuksen alkuperäinen kirjoitusasu on säilytetty yhtä poikkeusta lukuun ottamatta: koska säveltäjä itse käytti vaihtelevasti merkintöjä *quasi niente* ja *kaum hörbar*, näistä on säilytetty päälähteen mukaisesti ainoastaan ensinmainittu. Sibeliuksen alkuperäinen kirjoitustapa on kuitenkin ilmoitettu kriittisissä huomautuksissa.

Toimituksellisia ongelmia ratkaisuiheen

Seuraavassa tarkastelen kuutta ensimmäisen sinfonian kriittisessä editiossa kohdattua toimituksellista ongelmaa. Ensimmäinen niistä, metronomimerkinnät, koskee sinfonian jokaista osaa, mutta ongelman ydinkohta on sinfonian finaalin tahti 38. Tämän jälkeen käsittelen viittä erityyppistä ongelmaa ratkaisuiheen sinfonian eri osista. Ongelmia yhdistää se, että jokainen niistä on JSW-editiossa ratkaistu päälähteestä poikkeavasti – juuri tällaiset ratkaisut on editiossa tehtävä selviksi ja myös perusteltava mitä huolellisimmin. Ratkaisut myös jäänevät avoimiksi eriävillä näkemyksille ja mielipiteille.

Ensimmäisen sinfonian metronomimerkinnät

Ensimmäinen on Sibeliuksen sinfonioista ainoa, jonka julkaistuun partituuriin on ensipainoksesta lähtien sisällytynyt metronomimerkintöjä.¹² Sibeliuksen kirjeenvaihdossa on säilynyt kesältä 1902, ensimmäisen (ja toisen) sinfonian julkaisemisprosessin ajalta, pieni maininta metronomista: “[kustantaja] Westerlund on tullut ja tervehtii. Metronomin olen hankkinut ja se tick tacka täällä. Ne ovat aloittaneet painattamaan 2^{sta} sinf.”¹³ Kirjeen perusteella näyttää siltä, että Sibelius oli hankkinut metronomin sinfonioiden julkaisemisprosessin yhteydessä ja olisi luultavasti myös itse ensimmäisen sinfonian partituuriin painettujen metronomimerkintöjen takana – toiseen sinfoniaan merkintöjä ei siis painettu.

¹² Esimerkiksi kolmannen sinfonian metronomimerkinnät ilmestyivät vasta vuoden 1952 pienoispartituuripainokseen.

¹³ Sibeliuksen kirje Aino Sibeliukselle 27.8.1902 (Kansallisarkisto, Sibelius-perhearkisto, kansio 95). Viittaus toiseen sinfoniaan on hieman arvoituksellinen. Teoksen julkaisemista alettiin valmistella jo ennen ensimmäisen sinfonian ilmestymistä painosta, mutta kuten Dahlström huomauttaa, toisen sinfonian *Stichvorlage* oli Helsingissä vielä syyskuussa 1902 (ks. Dahlström 2003, 197).

Kuitenkin ainakin Jalas ja Parmet ovat kyseenalaistaneet sekä merkintöjen alkuperän että niiden luotettavuuden. Parmetin mukaan "[...] som Sibelius talat om för mig, så härstammar metronomsiffran inte från honom själv utan infördes i partituret genom förläggarens försorg" (Parmet 1955, 10).¹⁴ Jalas puolestaan kohdisti huomion erityisesti yhteen ensimmäisen sinfonian metronomimerkinnoistä: "[s]ivulla 111 metronominumero taas on selvä painovirhe, sillä 'meno andantehan' tarkoittaa tempon nopeutumista [...]" (Jalas 1988, 38).¹⁵ Jalaksen (ibid., 9) mukaan Sibelius itse totesi seuraavaa: "[...] Metronominumeroita olen merkinnyt vain karkeimpien erehdysten välttämiseksi, ettei kävisi kuin jokin aika sitten, jolloin kuulin radiosta ulkomailta esitetyn Karelia-uvertyyrin kaksi kertaa liian hitaasti johdettuna. Metronominumeroni ovat yleensä päin helvettä".¹⁶

Sibelius ei kirjoittanut ensimmäisen sinfonian käsikirjoitukseen metronomimerkintöjä sillä musteella, jolla partituuri kaikkiaan on kirjoitettu. Käsikirjoitukseen on kuitenkin lisätty lyijykynällä kaksi merkintää, joista ensimmäinen on selvästi metronomimerkintä, ja jälkimmäinenkin mahdollisesti. Ainakaan ensimmäinen merkinnöistä ei ilmeisesti ole Sibeliuksen käsialaa. Se sijoittuu juuri Jalaksen mainitsemaan kohtaan sinfonian viimeisessä osassa, sivulla 111 (tahti 38): ensimmäisten ja toisten viulujen viivastojen väliin on käsikirjoituksessa merkitty puolinuotti ja metronomilukema 108 (ks. esim. 1a).¹⁷ Tämän merkinnän mukaisesti *Meno andante* olisi siis soitettava kaksi kertaa nopeammin kuin painettuun partituuriin on merkitty (♩=108)! Toinen metronomimerkinnäksi tulkittavissa oleva merkintä käsikirjoituksessa sijoittuu tahtiin 50 (*Allegro molto*), johon on lyijykynällä kirjoitettu numero 144, mahdollisesti Sibeliuksen käsialalla. Merkintä tarkoittaisi kaiketi luontevimmin metronomimerkintää ♩=144 (esim. 1b).

Seuraavaan taulukkoon on koottu kriittisessä editiossa käytetyissä lähteissä esiintyvät metronomimerkinnät tai kuultavilla olevat tempot sinfonian osissa. Ensipainokseen liitetyt merkinnät on siis luultavasti lisätty julkaisemisvaiheessa, ehkäpä vasta oikovedoksiin. Breitkopf & Härtelin vuonna 1942/1943 julkaisema *Jean Sibelius: Metronombezeichnungen zu seinen Symphonien (H-2)* vahvistaa

¹⁴ Parmet käsittelee tässä kohdin nimenomaan ensimmäisen sinfonian metronomimerkintöjä.

¹⁵ Toisin kuin monien muiden Jalaksen kirjaan päätyneiden kommenttien tapauksessa, edellä lainatut eivät sisälly Kansallisarkistossa säilytettävään Jalaksen muistiinmerkintöjen kokoelmaan.

¹⁶ Toisin kuin monien muiden Jalaksen kirjaan päätyneiden kommenttien tapauksessa, edellä lainatut eivät sisälly Kansallisarkistossa säilytettävään Jalaksen muistiinmerkintöjen kokoelmaan. Yhtäältä Jalas näyttää suhtautuneen Sibeliuksen metronomimerkintöihin melko varautuneesti, mutta kirjasi toisaalta muutamia metronomimerkintöjä omaan partituuriinsa (lähde **F**), johon hän myös tallensi Sibeliukselta saaduiksi merkitsemiään esitysohjeita.

¹⁷ Metronomimerkinnän alapuolelle niin ikään lyijykynällä kirjoitettu *risoluto* puolestaan on säveltäjän käsialaa. Kuten esimerkistä voidaan havaita, tahtia 38 edeltänyt tempomerkintä on ilmeisesti jossakin vaiheessa ollut *Moderato* (ks. yliviivaus). Osan alussa on alkuperäisiä sivuja korvattu muokkaamisten yhteydessä uusilla, eikä *Moderato*-merkintää ole nähtävillä sivua 5 edeltävillä uusi-
tuilla sivuilla.



Esimerkki 1a. Neljäs osa, tahdit 38–41; jousisoitinten viivastot käsikirjoituksen sivulla 5.



Esimerkki 1 b. Neljäs osa, tahdit 48–50; patarumpujen ja jousisoitinten viivastot käsikirjoituksen sivulla 6.

ensipainoksen metronomimerkinnät ja sisältää myös sellaisia, joita ei painettu partituuriin.¹⁸ Lähteiden joukossa on Kajanuksen johtama levytys (**K**).

Ensimmäisen sinfonian metronomimerkinnät/tempot lähteissä. Käsini lisätyt merkinnät lähteissä A ja F on kursivoitu.

¹⁸ Lähde **H-1** on tuntemattoman kopistin laatima metronomimerkintäluettelo luonnos (Kansallisarkisto, Sibelius-perhearkisto, kansio 41). Muutamia merkinnät on muutettu lopullisiksi (siis lähteeseen **H-2** painetuiksi) Sibeliuksen käsialalla.

I Andante, ma non troppo – Allegro energico (t. 29)

Tahti	D	F	H-2	K
1	–	$\text{♩}=48$	$\text{♩}=48$	$\text{♩}<48$
29	$\text{♩}=108$	$\text{♩}=84$	$\text{♩}=108$	$\text{♩}\approx 100$

II Andante (ma non troppo lento)

Tahti	D	F	H-2	K
1	$\text{♩}=54$	–	$\text{♩}=54$	$\text{♩}\approx 42-48$

III Allegro

Tahti	D	F	H-2	K
1	$\text{♩}=104$	$\text{♩}=84$	$\text{♩}=104$	$\text{♩}\approx 100$

IV Andante (poco stretto – a tempo) – Meno andante (t. 38) – Allegro molto (t. 50)

Tahti	A
38	$\text{♩}=108$ (lyijykynä, ei Sibeliuksen käsialaa)
50	$[\text{♩}]=144$ (lyijykynä, Sibeliuksen käsialaa?)

Tahti	D	F	H-2	K
1	–	–	$\text{♩}=48$	$\text{♩}\approx 50$
38	$\text{♩}=108$ $\text{♩}=80^{19}$	<i>painovirhe</i>	$\text{♩}=108$	$\text{♩}(!)\approx 100$
50	–	$\text{♩}=160$	$\text{♩}=168$	$\text{♩}\approx 160$

Kajanuksen johtama levytys tuo mielenkiintoista lisävalaistusta neljännen osan metronomimerkintäkysymykseen. Levytyksessä finaalin *Meno andanten* tempo ei aivan vastaa käsikirjoituksen lyijykynällä lisättyä metronomimerkintää, mutta on huomattavasti nopeampi kuin painetun partituurin metronomimerkinnän mukainen tempo. Toisaalta hänen levytyksessään tempo finaalin tahdissa 50 on lähempänä metronomimerkintäluettelossa ilmoitettua kuin käsikirjoituksen lyijykynämerkinnän mukaista tempoa.

Sekä Kajanuksen levytys että Parmetin ja Jalaksen huomautukset (vaikka merkintä Jalaksen partituurissa finaalin tahdissa 38 poikkeaaakin käsikirjoituksen lyijykynämerkinnästä) vaikuttivat osaltaan metronomimerkintöjen käsittelyyn JSW-editiossa. Partituuriin painettu ja metronomimerkintäluettelossa kertautuva finaalin tahdin 38 merkintä näyttäytyi kyseenalaisena erityisesti seuraavista syistä:

¹⁹ Jalaksen mukaan painetun partituurin (ja metronomimerkintäluettelon) merkintä on siis virheellinen, ja hän on korvannut sen mielestään oikealla ($\text{♩}=80$). Tämän merkinnän, kuten muidenkaan Jalaksen partituuriinsa lisäämien metronomimerkintöjen, ei kuitenkaan ole ilmoitettu olevan peräisin Sibeliukselta.

- Alun *Andante (alla breve)*, metronomimerkintäluetteloissa $\text{♩}=48$ ei juurikaan nopeutuisi *Meno andantessa* – tähän Jalaskin viittaa (“[...] ‘meno andantehan’ tarkoittaa tempon nopeutumista.”). Metronomimerkinnät ovat keskenään hieman ristiriitaisia, ja ainakin toinen niistä vaikuttaa siis epäluotettavalta. Käsikirjoituksessa *Meno andanteen* lyijykynällä lisätty merkintä johtaa huomattavasti nopeampaan tempoon (mikä yhdessä *risoluto*-ohjeen kanssa tuntuu luontevalta). Lisäksi metronomimerkintäluettelossakin osan alkuun annettu puoli- nuoteittain ilmoitettu pulssi vaikuttaisi myös tahdissa 38 helpommin ymmärrettävältä kuin neljäsosapulssi.
- Kajanus (joka Sibeliuksen sanojen mukaan oli omaksunut säveltäjän ”tempokäsityksen”) johtaa levytyksessä *Meno andanten* lähes yhtä nopeassa tempossa kuin mihin lyijykynämerkintä viittaa.
- Sekä Parnet että Jalas kyseenalaistavat metronomimerkinnät nimenomaan ensimmäisen sinfonian tarkastelun yhteydessä (osittain tosin varmaankin siksi, että se on sinfonioista ainoa, jonka partituuriin merkintöjä on painettu). Sibeliuksen aloitteellisuus ja osuus merkintöjen päätyttämisessä painettuun partituuriin myöskään ei ole selvillä.²⁰

Vaikka metronomimerkintöjen painaminen myös JSW-partituuriin olisi ollut päälähteelle uskollinen ratkaisu, se olisi myös voitu tulkita kannanotoksi niiden luotettavuuden puolesta, olkoonkin, että niiden kyseenalaisuutta ja ongelmaa kaikkiaan olisi toki käsitelty kriittisessä kommentaarissa.²¹ Kriittisessä editiossa on päädytty eräänlaiseen keskittien ratkaisuun: päälähteen metronomimerkintöjä ei ole painettu varsinaisen nuottitekstin yhteyteen, vaan alaviitteiksi, joissa edition käyttäjän huomio ohjataan myös aiheen laajaan käsittelyyn kriittisessä kommentaarissa. Lisäksi finaalin käsikirjoitussivut 5 ja 6 ovat editiossa nähtävillä faksimileina. Tällaisella ratkaisulla on toisaalta säilytetty päälähteeseen sisältyvä tieto, toisaalta otettu kantaa merkintöjen ongelmallisuuteen – sillä ongelmallisia ne ainakin tutkimuksen näkökulmasta ovat.

Ensimmäinen osa, tahdit 162–165

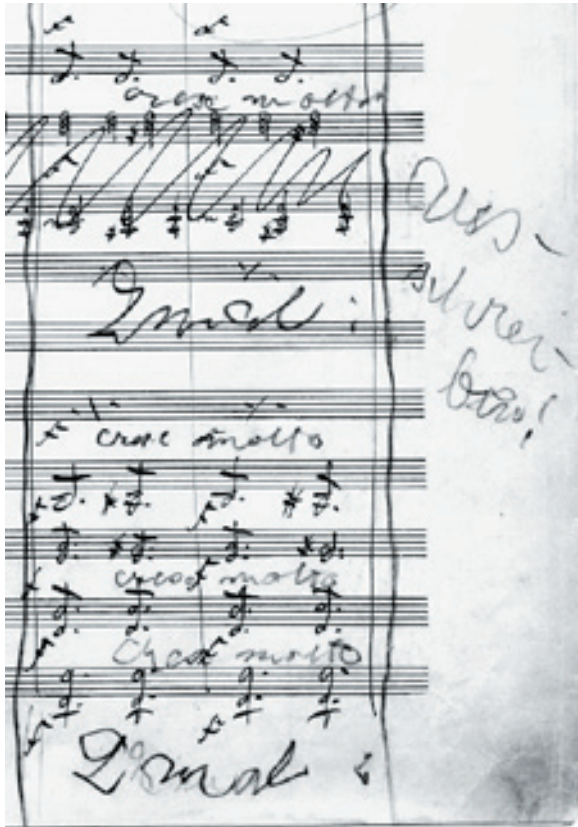
Käsikirjoituksesta ilmenee, että tämä nelitahtinen *crescendo* on alun perin ollut kaksitahtinen ilman *crescendoa* (ks. esim. 2).²² Sibelius on jossakin vaiheessa merkinnyt kaksitahtisen voimakkain lyijykynänvedoin ja kirjoittanut kopistille

²⁰ Myöskin se, että merkintöjä ei painettu ensimmäisen kanssa samanaikaisesti painettavaksi kaavaillun toisen sinfonian partituuriin, lisää osaltaan metronomimerkintöjen kyseenalaisuutta.

²¹ Ensipainoksessahan metronomimerkintöjä on neljä: ensimmäisen osan *Allegrossa*, toisen ja kolmannen osan alussa ja finaalin *Meno andantessa*. Vaikka yksi näistä neljästä on erityisen kyseenalainen, myöhemmässä metronomiluettelossa sama kyseenalainen merkintä toistuu, ja uusia merkintöjä on ilmestynyt kaksi, ensimmäisen ja viimeisen osan alkuun.

²² Käsikirjoituksen partituurisivu on nähtävillä JSW-editiossa faksimilena.

ohjeeksi *2mal* sekä *ausschreiben!*²³ Ilmeisesti samassa yhteydessä hän on lisännyt lyijykynällä kaikille soittimille *cresc. molto*. Alkuperäisissä musteella kirjoitetuissa tahdeissa on kummankin tahdin alussa puupuhaltimilla, patarummuilla ja jousisoittimilla aksentuaalinen merkintä *f*, joka on ilmeisesti tahteja kopioitaessa jätetty pois: miksi toistaa *f*, jos dynamiikka voimistuu *f*:sta *crescendo molton* myötä? Painetussa partituurissa onkin nähtävillä ainoastaan tahdin 162 *f*, jota seuraa *crescendo molto*.



Esimerkki 2. Ensimmäinen osa, tahdit 162–165; patarumpujen, harpun ja jousisoittinten viivastot käsikirjoituksen sivulla 25.

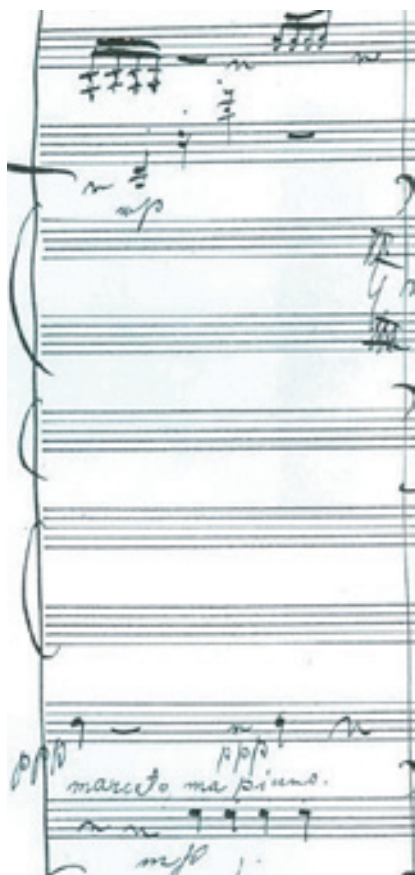
Poiston vuoksi on kuitenkin menetetty Sibeliuksen alkuperäinen aksentoitujen tahdin alkujen idea, joka toteutuu kertausjakson vastaavissa tahdeissa (t. 386–389) *fz*-merkinnöin – myös tahteja 162–165 edeltävissä tahteissa on *fz*-korostus. JSW-partituurissa tämä tahdin alkujen aksentointi on restauroitu. Kertausjakson vastaavat tahdit näyttäisivät siis tukevan tätä ratkaisua – niin käsikirjoituksessa kuin painetussa partituurissa on näissä tahteissa sekä *cresc.*

²³ Saksankieliset ohjeet viitannevat siihen, että kopisti on ollut saksalaissyntyinen Ernst Röllig. Koska Röllig kopioi ainakin vuoden 1899 kantaesityksen orkesteriäänilehdet, Sibeliuksen lyijykynämerkinnät voivat olla peräisin jo tältä vuodelta.

molto että jokaisen tahdin alussa **fz**. Kriittisessä editiossa tahteihin 162–165 ei kuitenkaan ole siirretty kertausjakson **fz**-merkintöjä, vaan siinä on pitäydytty käsikirjoituksen toistetuissa **f**-merkinnöissä, vaikka tämä siis saattaakin vaikuttaa ristiriitaiselta *cresc. molton* yhteydessä.

Toinen osa, tahti 104

Toisen osan tahteissa 101–102 triangelin tremolot kytkeytyvät klarinettien trillimäisiin kuudestoistaosiin. Käsikirjoituksessa näin on myös tahdissa 104: triangeli helähtää yhdessä klarinettien kuudestoistaosarepetitioiden kanssa neljäsoin tahdin ensimmäisellä ja viidennellä neljäsosalla, kummallakin neljäsosalla **ppp** (ks. esim. 3). Painetussa partituurissa tämä idea ei toteudu tahdissa 104, vaan triangeli helähtää tasavälein tahdin ensimmäisellä ja *neljännellä* neljäsosalla. Kummallekin neljäsosalle on painettu staccatopiste, ja **ppp** esiintyy ainostaan tahdin alussa.²⁴



Esimerkki 3. Toinen osa, tahti 104; klarinettien, fagottien, vaskipuhallinten, triangelin ja patarumpujen viivastot käsikirjoituksen sivulla 21.

²⁴ Sen sijaan patarumpujen osuudessa ei painetussa partituurissa eikä stemmassa ole staccatopisteitä. Käsikirjoituksessa pisteet ovat kuitenkin – joskin melko heikosti – nähtävillä, ja ne on myös sisällytetty JSW-partituuriin.

JSW-partituuriin on painettu käsikirjoituksen mukainen versio, koska

- käsikirjoituksessa soitinnuksellinen idea (klarinetit+triangeli) on selkeä ja johdonmukainen,
- käsikirjoituksessa (ja triangelin stemmassa) *ppp*:n toistaminen noudattaa tahtien 101 ja 102 mallia ja on Sibeliukselle varsin luonteenomainen merkintätapa; painetussa partituurissa jälkimmäinen *ppp* on mahdollisesti poistettu tarpeettomana, ”redundanttina” – tällainen kopistin tai kaivertajan omavaltaisuus on melko tyyppillistä ensimmäisen sinfonian (ja monen muunkin teoksen) painetussa partituurissa,
- painetussa partituurissa (ja tosin myös stemmassa) esiintyvät staccato-pisteet ovat poikkeuksellisia triangelin notaatiossa, ainakin Sibeliuksen teosten partituureissa.

Jälkimmäisen helähdyksen sijoittuminen painetussa partituurissa (ja stemmassa) tahdin neljännelle neljäsosalle on tulkittu kopistin epätarkkuudeksi. Päälähteen versio on kuitenkin painettu kriittiseen editioon *ossia*-tyyppisesti alaviitteeksi.

Kolmas osa, tahdit 143, 145 ja 146

Näihin *Scherzon* tahteihin sijoittuu monta kyseenalaista yksityiskohtaa (ks. esim. 4):

1) Tahdissa 143 sellojen puolinuotti on painetussa partituurissa *H*, käsikirjoituksessa (pikemminkin) *A*.

2) Tahdissa 145 ensimmäisten ja toisten viulujen viimeinen kahdeksasosa on painetussa partituurissa *c'*, käsikirjoituksessa *a*.

3) Tahdissa 146 kontrabassoilla on painetussa partituurissa terssi *H-dis*, käsikirjoituksessa pelkkä *H*.

Tarkastelen seuraavassa yllämainittuja kohtia toimituksellisine ratkaisui-
neen.

1) Sibelius on tehnyt tässä tahdissa muutoksia alttoviulujen ja kontrabassojen osuuteen. Alttoviulujen osuudessa on ylempi terssin *h-dis'* sävelistä pyyhitty yli. Kontrabassoille on ensin kirjoitettu *H*, mutta sittemmin se on muutettu *A*:ksi. Sellojen viivastollakin nuotti on epäselvä, mutta todennäköisesti ensin *H*:n kohdalle piirrettyksi aiottu nuotinnuppi on uudelleen muotoilemalla muutettu *A*:ksi, kuten kontrabassoilla. Olisiko kopisti lukenut tai tulkinnut Sibeliuksen muuttaman nuotin sellojen osuudessa virheellisesti, eikä Sibeliuskaan ole huomannut virhettä? Uskoakseni näin juuri on tapahtunut, joten JSW-partituuriin on selloillekin painettu *A*.

2) Painetussa partituurissa on ilmiselvää (kopistilta tai kaivertajalta juontuva) virhe, joka on jäänyt säveltäjältä oikoluvun yhteydessä huomaamatta. Viulujen kulun tulisi varmastikin – ja siis käsikirjoituksen mukaisesti – vastata tahdin 141 kulkua. JSW-partituurissa on noudateltu käsikirjoitusta.



Esimerkki 4. Kolmas osa, tahdit 143–147; jousisoitinten viivastot käsikirjoituksen sivulla 15.

3) Olisiko Sibelius lisännyt *dis*:n kontrabassoille myöhemmin? Mutta miksi ainoastaan tähän tahtiin? – selloillahan terssi esiintyy myös tahdissa 141. Nähdäkseni on epätodennäköistä, että lisäys olisi säveltäjän (kontrabassojen terssi matalassa rekisterissä olisi myös tässä yhteydessä poikkeuksellinen). Luultavampaa on, että kopisti tai kaivertaja on epähuomiossa kirjoittanut/kaivertanut kontrabassoille saman terssin kuin selloillekin. Kriittinen editio perustuu tässäkin kohdin käsikirjoitukseen.

Varsin ilmeisten virheiden keskittymä näissä painetun partituurin tahdeissa kertonee osaltaan Sibeliuksen tarkkaavaisuuden herpaantumisesta oikolukijana.

Kolmas osa, tahdit 322–323

Luultavasti kolmannessa osassa tehtyjen uudelleenmuokkausten vuoksi tahdit 318–323 esiintyvät käsikirjoituksessa kahteen kertaan kirjoitettuina, käsikirjoituksen sivuilla 22 ja 41. JSW-editiossa nämä rinnasteiset sivut on merkitty lähdetunnuksin **A(a)** ja **A(b)**. Painettu partituuri ja stemmat perustuvat näistä jälkimmäiseen. **A(b)** on myös kronologiassa myöhäisempi, ja Sibelius on kopioinut sen **A(a)**:sta. Tämä on tapahtunut luultavasti melko nopeasti, sillä **A(b)**:ssa on ilmiselviä puutteita – Sibelius on siis kopsioidessaan ollut hieman huolimaton. Tämä käy ilmeiseksi muun muassa vertaamalla vastaavanlaisia tahteja 318 ja 319: **A(b)**:sta puuttuvat puupuhaltimien dynaamiset merkinnät.

Yksi ilmeisistä huolimattomuuksista on patarumpujen osuuden puuttuminen **A(b)**:n tahdeista 322–323. **A(a)**:ssa patarummuilla on soitettavaa näissä kahdes- sa tahdissa, **A(b)**:ssa nämä tahdit ovat tyhjä (ks. esim. 5a ja 5b).²⁵ Vertaaminen osan vastaavanlaisiin tahteihin 61–64 vahvistaa **A(a)**:n version, tai ainakin lisää huomattavasti sen uskottavuutta. Näin ollen kriittisessä editiossa patarumpujen



Esimerkki 5a. Kolmas osa, tahdit 320–323; patarumpujen ja ensimmäisten viulujen viivastot käsikirjoituksen sivulla 22.



Esimerkki 5b. Kolmas osa, tahdit 320–323; patarumpujen, harpun ja ensimmäisten viulujen viivastot käsikirjoituksen sivulla 41.

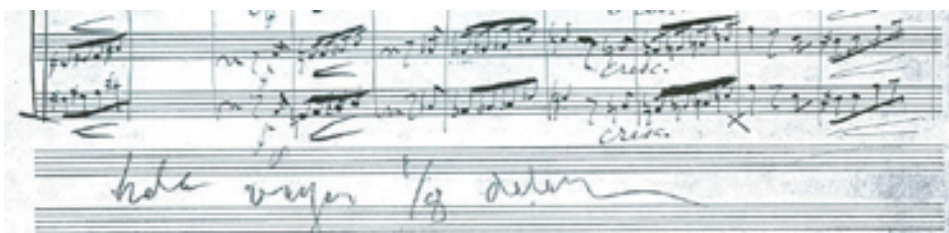
osuus on tahteissa 322–323 täydennetty **A(a)**:n ja osassa analogisten tahtien mukaisesti, mutta päälähteestä poikkeavasti.

Neljäs osa, tahdit 119–147

Käsikirjoituksesta voidaan havaita, että Sibelius nuotinsi kontrabassojen osuuden tahteissa 120 ja 124 sekä 130–147 – ilmeisesti epähuomiossa tahteja 136

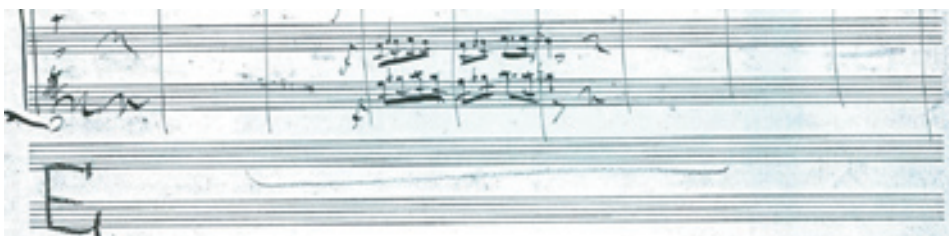
²⁵ Harpun viivastojen sijoittuminen patarumpujen ja ensimmäisen viulun viivastojen väliin **A(b)**:ssä on yksi todiste siitä, että tämä sivu on kirjoitettu myöhemmin kuin **A(a)**: harppu ei alun alkaen sisältynyt *Scherzon* soitinkokoonpanoon, vaan Sibelius lisäsi soittimen osuuden jälkikäteen, ja juuri käsikirjoituksen sivulle 22 saakka tuo osuus on nuotinnettu sivujen kahdelle ylimmälle, tyhjäksi jääneelle viivastolle. Tämän vuoksi harpun viivastoja ei siis ole näkyvillä esimerkissä 5a, mutta esimerkissä 5b kyllä.

ja 137 sekä 144 lukuun ottamatta – alun perin kuten sellojen osuuden, siis siten, että kahdeksasosot oli jaettu kuudestoistaosiksi. Myöhemmin hän kuitenkin muutti tahdit 120 ja 124 kahdeksasosiksi paksuntamalla palkkia ja peittämällä tällä tavoin kahdeksasosien jakoa merkitsevät poikkiviivat nuotinvarsien päällä (ks. esim. 6a). Lisäksi hän selvensi ja vahvisti muutoksen kirjoittamalla näille kohdin kontrabassojen viivaston alapuolelle lyijykynällä *hela vägen 1/8 delar*.²⁶



Esimerkki 6a. Neljäs osa, tahdit 117–126; sellojen ja kontrabassojen viivastot käsikirjoituksen sivulla 12.

”Koko matka” ei ilmeisesti kuitenkaan tarjoittanut ainoastaan käsikirjoituksen sivulla 12 näkyviä tahteja 117–126, vaan Sibelius piirsi lyijykynällä viivan kontrabassojen viivaston alapuolelle myös käsikirjoituksen seuraaville sivulle 13–15 (esimerkki 6b havainnollistaa viivan sivulla 13). Viiva päättyy tahdin 147 alkuun. Painetussa partituurissa tahdit 119–126 on nuotinnettu kontrabassoille kahdeksasosina Sibeliuksen musteella tekemän muutoksen mukaisesti, mutta tämän jälkeen (tahdit 130–147) kahdeksasosot on jaettu kuudestoistaosiksi.



Esimerkki 6b. Neljäs osa, tahdit 127–135; sellojen ja kontrabassojen viivastot käsikirjoituksen sivulla 13.

On toki mahdollista, että Sibelius palasi myöhemmin alkuperäiseen ajatukseensa kontrabassojen kuudestoistaosista, mutta todennäköisempää on, että hänen ohjeensa – ”hela vägen” sekä siihen viittaava sivujen alalaidassa kulkeva lyijykynäviiva – jääminen kopistilta huomaamatta tai ymmärtämättä kokonaisuudessaan johti siihen, ettei muutos säveltäjän tarkoittamassa laajuudessa

²⁶ Sinfonian viimeisen osan kopioi August Österberg. Merkintä lienee tämän vuoksi myös ruotsiksi.

päätynyt painettuun partituuriin.²⁷ Muualla sinfonian viimeisessä osassa tava-
taan kirjoitus- ja soitinnustapa, jossa sellot (ja muutkin jouset) soittavat kuudes-
toistaosia, ja kontrabassot puolestaan kahdeksasosia oktaaviunisonossa; näin
esimerkiksi tahdeissa 326–332. Tämä käsikirjoituksen mukainen notaatio myös
painettiin, mutta käsikirjoitus ja painettu partituuri poikkeavat toisistaan jälleen
seuraavien tahtien (333–337) osalta: käsikirjoituksessa neljäsosien varsilla on yksi
poikkiviiva, painetussa kaksi. Kontrabassojen kahdeksasosanaotaatio on jälleen
yhdenmukaistettu sellojen ja muiden jousten kuudestoistaosia vastaavaksi. Täl-
lainen yhdenmukaistaminen – mahdollisesti epähuomiossa – näyttääkin olleen
yksi kopistien ja/tai kaivertajien helmasynneistä. Sinfonian JSW-editiossa Sibe-
liusin tahteja 119–147 koskeva muutos on huomioitu sekä alkuperäisnotaatio
tahdeissa 333–337 on säilytetty lähteen vastaisesti, mutta nähdäkseni pai-
navin perustein.²⁸

Lopuksi

Edellä kuvatun kaltainen puuttuvien osuuksien ja merkintöjen täydentäminen
sekä ”väärin nuottien” korjaaminen lähteitä vertailemalla lienee yleensä miel-
letty nuottitekstin kriittisen toimittamisen keskeisiksi tehtäviksi, ja keskeisiä teh-
täviä ne toki ovatkin. Editioon sisältyy kuitenkin myös runsaasti täsmennyksiä,
joissa sinänsä varsin huomaamattoman tuntukselle yksityiskohdalle paljastuu
”restauroituna” uudenlainen musiikillinen sisältö tai ilme. Seuraavassa pieni
esimerkki tällaisesta. Ensimmäisen sinfonian neljännen osan tahtien 171–173
viulu- ja alttoviuluosuudet näyttävät ensipainoksessa (ja siihen pohjautuvissa
stemmoissa) tältä:

²⁷ Sibelius ehkä palasi alkuperäiseen ajatukseensa kontrabassojen osuudesta
tahdissa 127 (esimerkin 6b ensimmäinen tahti). Käsikirjoituksessa aksentoitu
neljäsosanuotti tahdin ensimmäisellä neljäsosalla on viivattu yli ja korvattu nel-
jäsosatauolla. Painetussa partituurissa kontrabassot kuitenkin kaksintavat selloja
myös tässä kohdin. JSW-partituuri noudattelee tältä osin lähdettä.

²⁸ Kysymystä mutkistaa hieman se, että käsikirjoituksen tahdeissa 303–306 on
alun perin ollut kuudestoistaosajako tarkoittavat poikkiviivat sellojen ja alto-
viulujen (t. 303–306) osuudessa, mutta Sibelius on raaputtanut nuo viivat pois.
Painetussa partituurissa jako kuitenkin on nähtävissä. Tässä kohdin painetun
partituurin notaatio on kuitenkin kriittisessä editiossa säilytetty seuraavista syis-
tä: 1) tahdissa 303 ei käsikirjoituksessa ole kaarta sellojen ja kontrabassojen
osuudessa, ei myöskään kontrabassoilla tahdissa 306 (vrt. fagotit kummassakin
tahdissa), joten käsikirjoituksessa artikulaatio poikkeaa painetun partituurin tah-
deista muiltakin osin, 2) vastaavissa tahdeissa 94–97 jako kuudestoistaosiin on
nähtävillä selloilla, tahdissa 97 myöskin ensimmäisillä ja toisilla viuluilla. Sibelius
on siis todennäköisemmin kuin muissa mainituissa kohdissa tehnyt vielä myö-
hemmin (käsikirjoitusvaiheen jälkeen) muutoksia tahteihin 303–306.



Esimerkki 7a. Neljäs osa, tahdit 171–173; viulujen ja alttoviulujen viivastot painetun partituurin sivulla 119.

Käsikirjoituksessa, johon kriittinen editio tässä kohdin nojautuu, tahti 171 on puolestaan tällainen:



Esimerkki 7b. Neljäs osa, tahti 171; viulujen ja alttoviulujen viivastot käsikirjoituksen sivulla 18.

Tuohon tahtiin ja noihin eleisiin – alttoviulujen avautuva kiila nousevan kulun yhteydessä ja pitkä (aksentuaalinen) sulkeutuva kiila viulujen avautuvaa, fraasin päätöksen *a*-sävellelle kohdistavaa kiilaa vastaan, sekä näiden yhteisvaikutuksena muodostuva ilmeikäs kokonaisuus – tuntuu kiteytyvän jotakin Sibeliuksen alkuperäisnotaation yksityiskohtien rikkaudesta. Tässäkin kohdin näyttäytyy kirkaana säveltäjän intentio, jota painettu partituuri ei kaikilta osin ole ilmentänyt.²⁹ Lähteiden vertailun ja niiden välisten erojen arvioinnin lisäksi juuri pyrkimys musiikillisen ”mielen” ja säveltäjän intension tavoittamiseen ovat olleet

²⁹ Jälleen olisi tietysti mahdollista, että Sibelius olisi muuttanut alttoviulujen kiilat ensipainokseen. Minun on kuitenkin kerrassaan mahdotonta uskoa, että kyse olisi tästä – olen tulkinnut ensipainokseen päätyneen notaation johtuvan kopistin tai kaivertajan huolimattomuudesta (tai virhetulkinnasta, ”yleistämisestä”) sekä säveltäjän tarkkaamattomuudesta oikolukijana. Kaaren puuttuminen toisen viulun osuudesta käsikirjoituksessa johtuu puolestaan ilmiselvästi Sibeliuksen huolimattomuudesta; sitä ei voitane pitää osoituksena alkuperäisnotaation yksityiskohtien rikkaudesta.

toimitustyössä tärkeä johtoajatus pyrittäessä kohti mahdollisimman huolellisesti punnittua editiota.

Vaikka edellä käsitellyt toimitukselliset ongelmat ovat johtaneet päälähteen tekstistä poikkeaviin ratkaisuihin, olen pyrkinyt osoittamaan, ettei lopputulos JSW-editiossa ole toimittajan mieltymyksiin ja mielikuviin perustuva – puhumattakaan mielivaltainen – lähteiden sekoitus. Käsikirjoituksen detaljeja ei suinkaan muutta mutkitta ole sisällytetty päälähteen tekstirunkoon, vaan editiossa on kaikissa tapauksissa pyritty huomioimaan myös päälähteen sisäiset, sekä pysty- (soitinosuuksien väliset) että vaakasuorat (rinnasteisten tahtien väliset) analogiat, muiden lähteiden tarjoama lisävalaistus, hyödyntämään kaikki käytettävissä ollut tieto ja kerätty kokemus Sibeliuksen notaatitavoista ja -tyylistä.

Käsilläoleva ensimmäisen sinfonian kriittisen edition tarkastelu on keskitynyt partituuriin, mutta JSW-edition julkaisut koostuvat muustakin kuin tarkistetuista partituureista. Niteiden tekstiosiin kuuluvat teoksen syntyhistoriaa, julkaisuprosessia, varhaista reseptiota, ja muuta teoksen varhaishistoriaa valottava johdanto (*Introduction/Einleitung*) sekä kriittinen kommentaari, jossa kuvaillaan ja arvioidaan seikkaperäisesti teoksen toimitustyössä keskeiset lähteet sekä esitellään yleisluonteisesti lähteistä johtuvat toimitukselliset periaatteet, luettelaan yksilöidysti lähteiden väliset erot nuottitekstissä ja perustellaan editiossa tehdyt toimitukselliset ratkaisut. Ensimmäisen sinfonian kriittisen edition kommentaariin on koottu lisäksi aikalaisten muistiin merkitsemiä Sibeliuksen lausumiksi dokumentoituja esitysohjeita ja muutoksia partituuriin sekä kattava luettelo ensimmäisen sinfonian luonnoksista. Täten JSW-editiolla on monia *historiallis*-kriittisen edition tunnuspiirteitä, ja sellaisena sen toivotaan tarjoavan niin muusikoille ja tutkijoille kuin muillekin kiinnostuneille moniulotteinen kuva nuoren Sibeliuksen mestariteoksesta.

Lähteet

Nuottilähteet

- Sibelius, Jean 1899/1902. Sinfonia nro 1, e-molli, op. 39 (partituurikäskirjoitus). Sibelius-museo, Turku.
— 1902. Sinfonia nro 1, e-molli, op. 39 (ensipainos). Helsinki: Helsingfors Nya Musikhandel (Fazer & Westerlund).

Äänite

- Sibelius, Jean 1930 [1902]. Sinfonia nro 1, e-molli, op. 39. [London] Symphony Orchestra, Robert Kajanus. Col. LX 65–69.

Kirjallisuus

- Dahlström, Fabian 1978. ”Eräs Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian käsikirjoitus”. *Musiikki* 2: 61–78.

- 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Jalas, Jussi 1988. *Tutkielmia Sibeliuksen sinfoniaista. Sinfonian eettinen pakko*. Helsinki: Fazer Musiikki Oy.
- Kilpeläinen, Kari (toim.) 2000. *Jean Sibelius Works – Jean Sibelius Werke, Series I, Volume 3. Symphony No. 2 in D Major [=JSW I/3]*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mann, Tor 1974. *Partiturstudier. Jean Sibelius, Symfoni nr 1 e-moll, opus 39*. Publikationer utgivna av Kungl. Musikaliska Akademien 12. Stockholm: Kungliga Musikaliska Akademien.
- Parmet, Simon 1955. *Sibelius symfonier*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Virtanen, Timo (toim.) 2008. *Jean Sibelius Works – Jean Sibelius Werke, Series I, Volume 2. Symphony No. 1 in E Minor [=JSW I/2]*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

The critical edition of Jean Sibelius's first symphony

Jean Sibelius's First Symphony was premièred in 1899, and the composer revised the work in 1900. He probably made further revisions to the work before the publication of the first edition (1902). For the critical edition of the Symphony three primary sources were available: the autograph score, the first edition of the score, and the first edition of the orchestral parts. In the chain of the sources, between the autograph score and the first edition there has been an engraving copy, which today is lost. The most problematic feature in the source situation is that the autograph score does not correspond with the printed version of the Symphony, nor do the published parts entirely correspond to either of the scores, i.e., there is no exact congruence between the sources. The first edition of the score represents the work in its final form and was ranked as the main source for the critical edition, but it also contains numerous questionable details and could not be evaluated as a reliable or decisive source in every respect.

In addition to a description of the source situation and the general editorial principles, six different editorial problems with their solutions in the critical edition are discussed in the article. The unifying feature between the problems is that they resulted in solutions which deviate from the reading in the main source.

In the case of Sibelius's First Symphony, a plausible text-critical edition could not be reached without a certain degree of amalgamation of the readings in the central sources. The "mixture" is based on analysis of the sources, Sibelius's notational practice, and style.

MuT Timo Virtanen (timo.virtanen@helsinki.fi) toimii Sibeliuksen koottujen teosten julkaisuhankkeen päätoimittajana Kansalliskirjastossa ja musiikkifilologian dosenttina Sibelius-Akatemiassa.

Mistä hiljaisuus kertoo?

Kokemuslähtöisiä huomioita konserttihiljaisuuden merkityksistä¹

Juha Torvinen

Suhteemme musiikkiin on aina esteettisten ennako-oletusten kyllästämää. Jokapäiväisessä musiikkielämässä (esittämisessä, säveltämisessä, kuuntelemisessa jne.) näitä oletuksia kuitenkin pohditaan harvoin ja niiden pohtimista saateen pitää jopa tarpeettomana, lähinnä erikoistuneiden tutkijoiden ja filosofien päänaivana. Carl Dahlhausin (1978, 7) tapaan voidaan sanoa, että esteettiset kysymykset ovat usein liian välittömiä tai liian olennainen osa toimiamme, jotta ne ylipäättään tunnistettaisiin tai tiedostettaisiin. Kuitenkaan musiikillinen toimintamme ei voi toteutua ilman joitain musiikkia koskevia ennakkokäsityksiä, sillä nämä muodostavat kulloisenkin toiminnan tavan ja laadun ehdot eivätkä siten ole niiden mahdollinen ”lisä” tai ulkoa tuotu tarkastelukulma.² Dahlhaus tarjoaa esimerkkinä halun kuunnella oopperaa tai lied-konserttia tutustumatta ennalta librettoon tai laulettavaan tekstiin: vaikka ajattelimme tämän asennoitumisen perustuvan vapaaseen harkintaan ja makuarvostelmaan, kyseessä on ilmentymä siitä, kuinka absoluuttisen musiikin esteettiseen paradigmaan liittyvä, historiallis-kulttuurisesti määrittynyt kanta määrittää ratkaisujamme esitteisellä tasolla. (Dahlhaus 1978, 7–8.)

Yksi klassisen musiikin konserttiperinteen voimakkaimpia ennako-oletuksia on, että musiikkia tulee kuunnella hiljaisuudessa. Tämä käytäntö kuuluu olennaisesti Dahlhausin erittelemään absoluuttisen musiikin ideaan ja on samalla hyvä esimerkki musiikkiesteettisten oletusten huomaamattomuudesta; onhan musiikin suojaaminen ympäristön ääniltä lähestulkoon itsestään selvyys nykyisissä klassisen musiikin konserttikäytännöissä ja usein muidenkin musiikin lajien parissa. Hiljaisuus on osa anonyymia ”konserttikuria”, jonka kulttuurihistoriaa ja yhteyttä absoluuttisen musiikin estetiikkaan, porvarillisen yhteiskuntaluokan arvomaailmaan ja autonomiseen musiikkikäsitukseen on tutkittu paljon (ks. esim. Dahlhaus 1978; Attali 1985; Goehr 1992; Dyrssen 1995, 107–125; Johnson 1995; Small 1998; Leppänen 2002).

Tarkastelen tässä artikkelissa hiljaisuuden sekä hiljaisuudessa esittämisen ja kuuntelemisen käytännön merkityksiä konserttitilanteessa. Artikkelin päätavoitteena on pohtia, Dahlhausin esimerkin mukaisesti, millaisia musiikkiesteettisiä ja -filosofisia ennako-oletuksia tämä käytäntö kantaa mukanaan. Kutsun näitä

¹ Tämä artikkeli on kirjoitettu osana Suomen Akatemian rahoittamaa ja professori Eero Tarastin johtamaa Philosophies of Performance -tutkimusprojektia.

² Toki esteettinen ja filosofinen kannanotto tällaisessakin funktiossa toimii, esimerkiksi musiikkifilosofiassa ja musiikin estetiikassa.

oletuksia *musiikilliseksi esiyemmärykseksi*.³ Itse tutkittavasta ilmiöstä käytän selvyyden vuoksi tiivistä ilmausta *konserttihiljaisuus*, millä siis viitataan koko siihen käytäntöön, jonka mukaan musiikkia on klassisen musiikin perinteessä totuttu esittämään ja kuuntelemaan äänettömyydessä, hiljaisuuden suojassa. Tietyssä mielessä päätavoitteeni on pohjimmitaan musiikkiontologinen, nimittäin sen pohtiminen, mitä konserttihiljaisuus kertoo yleisistä musiikin olemassaolon tapaan ja sen inhimilliseen merkityksellisyyteen liittyvistä käsityksistä ja uskoksista.

Lähtökohtanani päätavoitteen saavuttamiseksi on konserttihiljaisuuden *kokemus*. En siis tarkastele ilmiötä ensisijaisesti historiallisen tai esteettisen tarkastelun keinoin. Näitäkin tekijöitä toki käsittelen, mutta vain siinä määrin kuin konserttihiljaisuus tässä-ja-nyt-tyyppisenä kokemuksena niitä esille kutsuu. Tiivistetysti ilmaisten kysyn, millaisia musiikillisen esiyemmäryksen muotoja on analysoitavissa esille konserttihiljaisuuden fenomenologisesta kokemuksesta.

Kokemus ja kokemuksen käsite liittyy myös artikkelini sivutavoitteisiin. Mainitun pääasiallisen tavoitteen – konserttihiljaisuuden sisältämän musiikillisen esiyemmäryksen kysyminen – ohella artikkelilla on nimittäin kaksi luonteeltaan metodologista sivutavoitetta. Ensimmäinen näistä on musiikin ja hiljaisuuden suhdetta koskevan tutkimuksen kartoittaminen, esittely ja luokittelu tavalla, joka tuo esille musiikin ja hiljaisuuden suhteen eri vivahteita artikkelin päätavoitteen kontekstissa. Toinen sivutavoite liittyy haluuni painottaa ja eritellä kokemuksellisen lähtökohdan merkitystä myös tutkimuksessa, joka orientoituu pääasiassa teoreettisesti ja jopa spekulatiivisesti. Käytän tällaisesta tutkimuksesta termiä *kokemuslähtöinen tutkimus*. Kuten mainitsin, tarkasteluni ponnistaa ajatuksesta, että juuri välittömän tason kokemus konserttihiljaisuudesta on hedelmällinen lähtökohta ilmiön laajemmaksi erittelemiseksi. Palaan kokemuksen ja kokemuslähtöisyyden käsitteisiin tarkemmin tuonnempana.

Yksiselitteisten vastausten tarjoamisen sijaan pyrin pikemmin hahmottelemaan tutkittavaan ilmiöön liittyvän kohdallisen kysymisen mahdollisuuksia. Tosin sanoen pohdin, missä eri muodoissa kyseessä oleva ilmiö (musiikin kuunteleminen ja esittäminen konsertissa hiljaisuuden ympäröimänä) voi nousta kysymisen kohteeksi, minne kaikkialle tämä kysyminen voidaan suunnata kyseisen ilmiön mahdollisimman kattavaksi ymmärtämiseksi. Yleisellä tasolla tämäntyyppinen halu selvittää asioiden, ilmiöiden ja käsitteiden luonnetta pohtimalla niihin liittyviä kysymisen tapoja seuraa sokraattis-filosofista tutkimusmallia.

³ Myös kaikki tutkimus perustuu piilo-oletuksille. Jokainen metodologis-teoreettinen ote sisältää oman *ontologisen ratkaisunsa* eli oletukset siitä, mikä ja millainen tutkimuskohde luonteeltaan on ja mitä kysymyksiä sille tutkimuksessa esitetään ja mitä ei. Tässä suhteessa musiikintutkimus ei siis poikkea muusta musiikillisesta kanssakäymisestä. (Ks. Rauhala 2005, 14; Torvinen 2007, 52–58; ks. myös Goehr 1998, 28; Moisala 1998.) Tällöin tutkimus ei kykene tuottamaan tuloksinaan kuin sellaista, joka sen lähtökohdissa on jo asetettu. Voikin sanoa, että musiikkitieteellisen keskustelun kannustimena ei ole niinkään riittämättömät vastaukset asetettuihin kysymyksiin vaan erilaisten ontologisten ratkaisujen välinen kitka.

Rajaan kohteeni pääasiallisesti musiikin ja hiljaisuuden suhteeseen sellaisena kuin se ilmenee osana klassisen musiikin konserttitraditioita, vaikka esittäminen hiljaisuudessa ei tietystikään rajoitu tähän perinteeseen eikä edes musiikkiin kokonaisuutena; onhan hiljaisuudessa esittäminen tavallista esimerkiksi teatterin ja tanssin aloilla (ks. esim. Heimonen 2008). Olen myös tietoinen siitä, ettei klassisen musiikin traditiossakaan aina pyritä rikkomattomaan konserttihiljaisuuteen. Käytäntöä voi kuitenkin pitää lähestulkoon sääntönä, ja toisinaan nähtävät tietoiset pyrkimykset poiketa ”konserttikurista” esimerkiksi jalkauttamalla musiikki ravintoloihin tai sallimalla viinitarjoilu konserttisalissa tarkoituksellisuudessaan vain vahvistavat säännön olemassaoloa tai ainakin muistuttavat sen määräävyydestä.

Hahmottelen konserttihiljaisuuden kokemusta erityisesti kolmesta näkökulmasta. Ensimmäinen tarkastelee kokemusta musiikkiesityksen ja musiikkiteoksen materiaalisen organisoitumisen ja teoksen vaatiman ajallisen ”tilan” kannalta. Pohjimmiltaan kyse on siitä, mitä konserttihiljaisuuden kokemus kertoo musiikin ja musiikkiteoksen autonomisuudesta/ei-autonomisuudesta. Esitän, että musiikkia ja musiikkiteoksia voidaan tästä näkökulmasta tarkasteltuna lähestyä edelleen autonomisina ilmiöinä, mutta hiukan eri merkityksessä kuin mitä tällä esteettisellä näkökannalla tarkoitetaan musiikin absoluuttisuutta kannattavassa ajatustraditiossa. Toinen näkökulma taas on kulttuuris-ideologinen ja kysyy hiljaisuudessa esittämistä historiallisesti ja sosiaalisesti määräytyneenä käytäntönä omine kulttuurisine ja ideologisine kytköksineen. Millaiseen ideologiseen pohjavirtaan hiljaisuus tämän päivän konserteissa kävijän mukaansa tempaa ja miksi? On varsin yleisesti hyväksytty näkökanta, että klassisen musiikin konserttikäytännöt ovat kiinteässä historiallisessa yhteydessä porvarillisen yhteiskuntaluokan tapoihin ja arvomaailmaan. Esitän, että tämä yhteys ei ilmene vain jälkikäiteisanalyysin keinoin vaan konserttikäytäntöihin kuuluva liikkuminen hiljaisuuden, musiikin ja muiden äänten välillä symboloi (tai jopa representoi) ideologiaa valtamekanismeja myös sen synnyttämän välittömän kokemuksen tasolla. Mainittuihin kahteen ensimmäiseen näkökulmaan läheisesti liittyvää tutkimusta on tehty varsin runsaasti, mutta pyrin tarjoamaan niihin joitain tuoreita ideoita ja lähestymistapoja.

Suhteellisesti ottaen painotan sisällöllisessä mielessä eniten kolmatta, leimallisimmin filosofista näkökulmaa, jota nimitän eksistentiaalis-ontologiseksi. Siinä hiljaisuudessa esittämisen ja kuuntelemisen käytäntö asettuu (ihmisen) olemassaolon perusstruktuureja heijastavaksi ja pohtivaksi käytännöksi. Pohdin kysymystä, onko konserttihiljaisuuden perustana jokin erityinen musiikin eksistentiaalis-ontologiseen merkitykseen liittyvä seikka. Kolmas suunta painottuu käsittelyssäni enimmäkseen siksi, että se on näkökulmista vähiten musiikintutkimuksessa käsitelty alue ja on lähimpänä lähimmäksi artikkelin fenomenologista, kokemuslähtöistä perusotetta.

Hahmottelemani kolme näkökulmaa eivät ole varmaankaan ainoat mahdolliset suunnat kysyä konserttihiljaisuuden merkitystä enkä ota suoranaisesti kantaa siihen, kuinka nämä näkökulmat suhtautuvat yksittäisten ihmisten konserttihiljaisuuden kokemuksiin. Näkökulmat ovat nähdäkseni kuitenkin riittävän

erilaiset ja ehkä ristiriitaisetkin, jotta hiljaisuudessa esittämisen käytännön ja konserttihiljaisuuden kokemuksen moniulotteisuus tulee yleisemmälläkin tasolla hahmotetuksi. Filosofiselta kannalta ajatellen ristiriitainen ja epätäydellinen kysyminen voi olla jopa hyve: niin kauan kuin on ristiriitaisia kysymisen tapoja, voidaan myös luottaa siihen, että vastaukset eivät kivety liian jäykiksi oppikappaleiksi. Vain sellainen vastaus, joka säilyttää yhteyden omaan kysymiseen juontuvaan (kokemukselliseen) alkuperäänsä, voi säilyttää itsekriittisyyden ja mahdollisuuden oman ehdottomuutensa kyseenalaistamiseen.

Artikkelin lopuksi kokoaan pohdintojani yhteen sekä tarkastelen samalla, onko näillä kolmella näkökulmalla joitain yhdistäviä tekijöitä. Lopputarkastelussa käytän hyväkseni seuraavissa luvuissa esittelemiäni kokemuksen ja hiljaisuuden määritelmiä. Lopuksi ehdotan myös neljättä näkökulmaa konserttihiljaisuuden merkitykseen, näkökulmaa, joka on luonteeltaan hiukan poleeminenkin keino liittää artikkelin teemat yhteiskunnallis-poliittisella tavalla nykykulttuurimme musiikilliseen (äänelliseen) todellisuuteen. Johtopäätösmäisestä luonteestaan johtuen tämä neljäs kysymisen suunta jää tämän artikkelin puitteissa väistämättä luonnokseksi.

Metodologiasta 1: Kokemuksesta kokemuslähtöisyyteen

Kuten mainitsin, metodologiani kannalta keskeinen käsite on ”kokemus”. Kokeemus, kokemuksellisuus ja kokemusten tutkiminen on teemarypäs, josta viimeaikaisessa suomalaisessa musiikintutkimuksessa on keskusteltu runsaasti erityisesti fenomenologiaan, muusikkoututkimukseen ja taiteelliseen tutkimukseen liittyvänä teoretisointina (ks. esim. Torvinen 2008a; Sivuolja-Gunaratnam & Kurkela 2008). Muillakin tieteenaloilla (kuten psykologiassa, historiassa, filosofiassa, taiteentutkimuksessa ylipäätään) kokemus on varsin yleinen mutta samalla usein huomattavan ”aliteoretisoitu” käsite (Riikonen 2008, 65). En pyri tässäköön artikkelissa varsinaisesti teoretisoimaan kokemuksen käsitettä, mutta esitän siihen liittyen seuraavassa joitain lähestymistapaani selventäviä huomioita.⁴

Kaiken kaikkiaan keskusteluun kokemuksesta ja kokemisesta tuntuu liittyvän varsin usein oletus, että kokemus on pohjimmiltaan aina jonkun ”minän” kokemusta – joko oman tai toisen ”minän”. Toisin sanoen kokemuksesta keskustelua hallitsee länsimainen ajatus (psykologisesta) subjektista kokemuksen keskuksena. Oletetaan, että on olemassa *joku*, joka kokee ja että tämä joku on ontologisesti ja loogisesti ensisijainen kokemuksen olemassaolon kannalta. Toisaalta usein

⁴ Taina Riikonen (2008) on tarttunut kokemusten tutkimisen problematiikkaan etsimällä teitä ”ohi” sisäpuolisuuteen (oma kokemus) ja ulkopuolisuuteen (toisen kokemus) perustuvan jaottelun ja kyennyt samalla havainnollistamaan hyvin kokemuksen käsitteen ja kokemusten tutkimisen monikasvoisuutta. Riikonen hahmottelee kokemusten tutkimisen mahdollisuuksia neljän eri tutkimusparadigman (fenomenologia, etnografia, kriittinen historiankirjoitus ja taiteellinen tutkimus) kautta sekä useiden esimerkkitutkimusten analyysien avulla.

oletetaan, että subjektiivisenakin tämä kokemus määrittyy sosiaalisten rakenteiden ehdollistamana, esimerkiksi sukupuolen, rodun, yhteiskunnallisten olosuhteiden, taloustilanteen, erilaisten valtasuhteiden, iän, seksuaalisuuden, erilaisten kehollisten ominaisuuksien ja lukuisien muiden kategorioiden ja sosiaalis-diskursiivisten rakenteiden kautta. Näiden rakenteiden muodostama ylätaso "selittää" kokemuksen luonteen yksilön tapauksessa. Yksilöllinen kokemuksellinen erityisyys selittyisi siis yksinkertaistettuna sillä, että näiden erilaisten ylätasojen yhdistelmät ja sekoittumisen tavat ovat äärettömän moninaiset; ne vaikuttavat meihin eri tavoin, olemme osallisia niistä eri tavoin ja eri suhteissa.

Edellisestä poiketen oletan tässä artikkelissa, että subjekti tai subjektiivisuus ei ole kokemuksen edellytys tai seuraus vaan pikemminkin yksi kokemuksen mahdollinen muoto. Kokemukset ovat usein yksilöistä piittaamattomia, asubjektiviisia. Ne kumpuavat historiasta, perinteestä ja koko ympäristöstämme, *Daseinistamme* laajasti ymmärrettynä. Kyseessä ei tällöin ole kokemus, joka minulla on vaan pikemminkin kokemus, jossa minä olen tai joka vaikuttaa minuun (ks. esim. Vadén 2004; Torvinen 2008b, 9; ks. myös Vadén 2009, 15). Ei ole olennaista, *kuka* kokee tai että onko ylipäätään *joku*, joka kokee. Kiinnostavaa on kokemus itsessään. Filosofi Tere Vadén (ks. esim. Vadén 2004 & 2009) on kirjoittanut paljon subjektin rajat ylittävistä kokemuksen muodoista ja mainitsee esimerkkinä kielen. Kieli asettaa meidät kokemukselliseen (etenkin kehollis-kokemukselliseen) yhteyteen kuolleiden esi-isiemme kanssa. Emme puhu kieltä vaan kieli puhuu meissä. Kokemuksen subjektiivisuus voi häilyä myös vaikkapa ylevän kokemuksissa, luontokokemuksissa, ahdistuksessa, juhlahuimassa ja taiteen, etenkin musiikin, vaikutuksesta. Olennaista on, että näihin kokemuksiin ei kuulu kokemuksestaan tietoista subjektia, minää, vaan ainoastaan kokemuksellinen läsnäolo.

Konserttihiljaisuus ei ole historiallisessa määräävyydessään suoraan esimerkiksi kieleen verrattavissa oleva ilmiö, mutta sekin on kokemuksena monessa suhteessa yksittäistä ihmistä vahvempi. Konserttihiljaisuudessa on tekijöitä, jotka ylittävät yksilön rajat sekä historiallisesti (samoja kokemuksia on ollut olemassa ennen yksilöä) että yhteisöllisesti (sama kokemus voi olla muillakin). Konserttitradition edessä meillä on hyvin vähän vastaansanomista. Koemme saman hiljaisuuden ja musiikin välisen vastakkainasettelun sekä samat konserttirituaalit kuin minkä monet sukupolvet ovat meitä ennen kokeneet. Voidaan toki esittää, että konserttihiljaisuuden yhteydessä relevantit perinteestä kumpuavat kokemuksen muodot eivät ole varsinaisesti kokemusta itseään vaan mainittuja kokemusta määrittäviä sosiaalis-kulttuuris-historiallisia ylätasojen rakenteita, jotka määrittävät yksittäisen ihmisen konserttikokemuksen luonteen. Näitä rakenteita voisivat olla vaikkapa Dahlhausinkin erittelemä absoluuttisen musiikin esteettinen dogmi tai konserttikäytäntöjen yhteys porvarillisen yhteiskuntaluokan arvomaailmaan (ks. alla). Mutta nämä ovat kaivettavissa esille vasta analyysin keinoin, kokemuksen objektivoinnin (ja subjektivoinnin) avulla.

Konserttihiljaisuuden merkityksen tulkinta osaksi porvarillista käytöskultuuria tai absoluuttisen musiikin estetiikka on fenomenologisessa mielessä

ongelmallista. Nimittäin itse konserttihiljaisuuden sekä hiljaisuudessa esittämisen ja kuuntelemisen *välittömän* tason kokemukseen näitä porvarillisuuksia tai absoluuttisuuksia ei sisälly. Koemme vain eri tavoin ajassa ja kehossamme jäsentyneitä äänellisiä ja äänettämiä tapahtumia. Taipumus selittää konserttihiljaisuus lähtökohtaisesti jollain esteettisellä tai ideologisella teorialla kertoo selitettävää asiaa enemmän siitä, että selittäjän elämäkokonaisuudessa ko. teorioilla on poikkeuksellisen suuri osuus ja ne siten vaikuttavat poikkeuksellisen voimakkaasti yksittäisen konserttikokemuksen esiympäryykseen. Kenellekään konserttikävijällä ja konsertista nauttivalla henkilöllä ei tulisi mieleen selittää konserttihiljaisuutta esimerkiksi absoluuttisen musiikin estetiikkaan liittyvänä käytäntönä, jollei näitä käytäntöjä ole jostain muualta aikaisemmin teoreettisella tasolla opittu.

Kokemuksiin liittyvä tutkimus voi toteutua monella tavalla. *Kokemuksellisiksi tutkimuksiksi* voisi kutsua sellaisia tutkimuksia, joissa keskiöön nousee yksittäisen ihmisen kokemuksellinen ainutlaatuisuus ja jossa esiteoreettinen ja jopa esitutkimuksellinen kokemusaines tuodaan tutkimuksen keskiöön. Hyvä esimerkki tällaisesta tutkimuksesta on Kirsi Heimosen artikkeli tanssin ja hiljaisuuden suhteesta (Heimonen 2008). *Kokemusten tutkiminen* taas voi olla hyvin monenlaista. Kokemuksia (omia tai toisten) voi tutkia mainitulla tavalla kokemuksellisesti tai fenomenologisesti, mutta yhtä hyvin niitä voi lähestyä vaikkapa etnografisesti, psykologisesti, lääketieteellisesti tai tilastollisesti. Kokemusten tutkiminen ei siis välttämättä sisällä menetelmien tasolla mitään välittömästi kokemuksellista – ellei tutkijan kokemusta tutkimusvälineistä ja teorioista lasketa sellaiseksi. Nämä kaksi tutkimustapaa ovat usein myös yhdessä sitten, että kokemuksellista lähestymistapaa perustellaan ensin kokemusten tutkimiseen liittyvällä teorialla tai toisin päin, jolloin kokemuksellinen tutkimusaineisto liitetään teoreettisella tarkastelulla laajempaa tutkimukselliseen kontekstiin (ks. esim Järviö 2008; Aho 2008).

Kolmatta kokemuksiin liittyvää tutkimustapaa voi nimittää, kuten olen tässä artikkelissa tehnyt, *kokemuslähtöiseksi tutkimukseksi*. Tutkimuksen kokemuslähtöisyydellä viitataan siihen, että tutkijan oman kokemuksellisuuden rooli voi olla keskeinen myös tutkimuksessa, jonka kysymyksenasettelu ja tavoitteet ovat lähtökohtaisesti teoreettisia eikä omien kokemusten erittely muodosta osaa varsinaisesta tutkimustekstistä. Yhdyn filosofi Tere Vadénin (2008, 126) esittämään näkemykseen, jonka mukaan 1900-luvun (mannermaisena) filosofian opetuksista tärkein on ehkä se, että filosofiset abstraktiot, käsitteet ja rakenteet toimivat vain ”ruumiillistuneina” ja ”maallisina” käytäntöinä. Tämä on ymmärrettävissä niin, että myös lähinnä teoreettisella ja käsitteellisellä tasolla liikkuvan tutkimuksen mielekkäys perustuu mahdollisuuteen koetella tätä tutkimusta (toimintana tai tuloksina) kokemusta ja käytäntöä vasten. Kokemuslähtöinen tutkimus on siis tässä katsannossa sellaista tutkimusta, jossa teoreettinen kysymyksenasettelu motivoituu tutkijan omassa esi-teoreettisessa kokemuksessa ja kääntäen, sellaista tutkimusta, jossa teoreettisena kysymisenä toteutuvan tutkimuksen mielekkäys riippuu mahdollisuudesta palauttaa kysymyksenasettelu omiin kokemuksellisiin juuriinsa.

Vaikka konserttihiljaisuuden kokemus on varmaankin jokaisen kohdalla hiukan erilainen, kuuluu siihen jaettuja tekijöitä, joita analysoimalla tutkimus voi koskettaa myös muita ihmisiä, muita kokemuksellisia kokonaisuuksia. Analysointi voi lähteä kuitenkin liikkeelle vain omasta kokemuksesta ja siihen liittyvistä aineksista, jotka ovat yhteydessä konserttihiljaisuuteen ja sen merkityksiin. Kokemuslähtöinen tutkimus onkin eräänlaista aukikirjoitettua fenomenologista reduktiota, jossa lähtökohtaiseen avoimeen ja ennakko-oletuksista vapaaseen kokemukseen pyrkimisen sijaan eritellään tämän kokemuksen osatekijöitä ja ennakkoehtoja. Purku paljastaa, että kokemuksessa on paljon tekijöitä, jotka vetävät eri suuntiin ja joista jotkut ovat teoreettisia jotkut käytännöllisiä, jotkut jaettuja jotkut vähemmän jaettuja ja jotka kaikki sekoittuvat kokonaiskokemuksen reflektoinnissa. Tarjoan itseni ikään kuin esimerkiksi ilmiön tutkimisen kokemuksellisesta lähtökohdasta.

Metodologiasta 2: hiljaisuus ja musiikintutkimus

Koska tarkasteluni lähtee liikkeelle esitys- ja konserttitilanteesta, on yksi luonteva teoreettinen kehys artikkelilleni esitystutkimus (engl. *performance studies*) tai muusikkoututkimus. Itse asiassa jossain määrin näihin alueisiin liittyviä kirjoituksia hyödynnänkin (esim. Judkins 1997; Berleant 1999; Riikonen 2008; myös Sivuoja-Gunaratnam & Kurkela 2008). Pääasiallisesti menetelmällinen orientaationi on kuitenkin toisaalla, fenomenologian ja muun mannermaisen filosofian sekä lähinnä kulttuurisesti orientoituneen musiikintutkimuksen suunnalla. Haluan korostaa kokemuksellista lähtökohtaa (fenomenologia) ja erilaisia yhteisöllis-kulttuurisia situaatioita, ajallis-paikallisia tilanteita tämän kokemuksen ehtoina (fenomenologia, kulttuurinen musiikintutkimus). Tosin sanoen haluan perustaa artikkelini paitsi kokemukselliseen todellisuuteen, josta ihmettely hiljaisuudessa esittämisen käytäntöä kohtaan kumpuaa myös yhteisölliseen ja kulttuuriseen todellisuuteen, jossa musiikki koettavana ilmiönä vaikuttaa ja josta tämä kokonaiskokemus (konserttihiljaisuus) nousee.

Koska konserttihiljaisuutta pidetään varsin usein lähes itsestään selvyyttenä länsimaisessa klassisen musiikin perinteessä, voidaan sanoa, että etsin tässä artikkelissa merkitystä ilmiölle, joka nähdään helposti ei-merkkinä, tyhjyytenä, enemmän merkkejä ja merkityskenttiä rajaavana ilmiönä kuin itsessään merkityksellisenä kokonaisuutena (ks. Kukkonen 2008, 169; vrt. Tarasti 2000, 19). Tässä mielessä lähestymistapani sisältää hiukan aineksia myös semiotiikasta. Esimerkiksi Eero Tarasti on omassa eksistentiaalisemioottisessa teoriassaan pohjittanut mainitun kaltaisten ei-vielä-merkkien semioottista funktiota esi-merkin (engl. *pre-sign*) käsitteen avulla (ks. esim. Tarasti 2000; 2004). Semiotiikan kannalta tässä on olennaista pohtia, Tarastin tapaan, sitä, missä menee ei-minkään ja merkin raja (Tarasti 2000, 13).

Musiikintutkimuksessa hiljaisuutta on käsitelty monin tavoin, ja pyrin artikkelissani kartoittamaan ja hyödyntämään tätä kenttää mahdollisimman laajasti.

Hiljaisuuden roolia yksittäisissä sävellyksissä on pohdittu sävellystyylin, musiikillisen kudoksen ja musiikillisten sisältöjen näkökulmasta (esim. Clifton 1976; Cumming 1997; Harris 2005; Sivuoja-Gunaratnam 2005; Metzer 2006; Doctor 2007; myös Losseff & Doctor [ed.] 2007). Hiljaisuus on ollut keskeisellä sijalla myös kokeellisen musiikin ja avantgarden estetiikkaa pohtivissa kirjoituksissa (esim. Cage 1961; Kahn 1999, 158–240; Brooks 2007; ks. myös Sontag 2002, 3–34; Uimonen 2008). Musiikkia on sivuttu myös hiljaisuutta yhteiskunnallisena ja ympäristöllisenä kysymyksenä tarkastelevissa tutkimuksissa (Englund 2004, 13–30; Sim 2007; Ampuja 2008), mihin ryhmään voidaan liittää erityisesti äänimaisematutkimus (esim. Schafer 1977; Järviluoma & Wagstaff (toim.) 2002; Uimonen 2005; Vikman 2007) sekä jo edellä mainitsemani konserttikäytäntöjen historian tutkimus. Kinnostava ilmiö on myös hiljaisuuden merkitys audio-visuaalisessa mediassa (ks. esim. Richardson [2010, tulossa]). Lisäksi hiljaisuuden erityisluonne musiikissa – kuten hiljaisuus ylipäättäänkin – on kirjoittanut runsaasti filosofisesti orientoituneita tarkasteluja esimerkiksi hiljaisuuden mahdollisuudesta ja mahdottomuudesta sekä ilmiön ontologisesta ja jopa metafysisestä luonteesta (esim. Picard 1959 [1948]; Brelet 1958; Jankélévitch 2003 [1961], 130–155; Burrows 1990, 22; Goehr 1998, 27–34; Küle 2002).

On selvää, että nämä alueet limittyvät käytännön ja yksittäisten tutkimusten tasolla monin tavoin. Esimerkiksi musiikkianalyttinen lähestymistapa sisältää usein esteettisiä ja/tai filosofisia pohdintoja, avantgarde liittyy usein läheisesti politiikkaan, filosofinen analyysi tulee harvoin toimeen ilman musiikkianalyttisiä huomioita jne. Limittyminen on väistämätöntä jo pelkästään siksi, ettei hiljaisuus ole koskaan ”yksi” eikä koskaan vain yhdellä tavalla ja yhdestä näkökulmasta hahmotettavissa. Vaikka keskityn tässä artikkelissa aivan erityiseen musiikin ja hiljaisuuden suhteen muotoon, konserttihiljaisuuteen, ovat hyvinkin monenlaiset musiikin ja hiljaisuuden suhdetta tarkastelevat tutkimukset relevantteja kysymyksenasetteluni kannalta. Saman limittyneisyyden vuoksi uskon konserttihiljaisuuden ilmiöön rajoittuvan tarkasteluni auttavan musiikin ja hiljaisuuden suhteiden ymmärtämistä myös laajemmassa mielessä.

Hiljaisuus on käsite, jonka yksiselitteinen määrittelemineen on vaikeaa, ellei mahdotonta. Hiljaisuutta voidaan käsitellä ainakin kielitieteellisesti puhetta rytmittävänä tekijänä, yleisempänä diskursiivisena ja sosiaalisena strategiana tai taiteellisena ilmaisukeinona kuvataiteessa, tanssissa, kirjallisuudessa ja tietenkin musiikissa. Hiljaisuus voi liittyä paitsi äänellisiin ilmiöihin (puhe, musiikki, häly) myös fyysiseen, konkreettiseen ympäristöön (jokin tila voi vaikuttaa hiljaiselta vaikka ei ole äänetön), psyykkisiin ilmiöihin (poissaolon tunne, irrallisuus, psyykinen ahdistus) tai se voi olla keskeinen kommunikaatiokeino (kuten sanonta ”hiljaisuus on myöntymisen merkki” jne.). (Vrt. Kukkonen 2008, 169, 175.)

Nojaan tässä artikkelissa lähtökohtaisesti Bernard P. Dauenhauerin hiljaisuuden ontologiaa käsittelevään tutkimukseen (Dauenhauer 1980). Dauenhauerin (1980, 24–25) mukaan erityyppisiä hiljaisuuksia yhdistää neljä piirrettä, jotka toimivat artikkelissani paitsi hiljaisuuden määrittelyn lähtökohtina myös, artikkelin lopussa, johtopäätösten muodostamisen apuvälineinä. Piirteitä voidaan kuvata seuraavasti:

1) *Hiljaisuus on aktiivista inhimillistä toimintaa, joka on yhteydessä johonkin ilmaisun muotoon* (engl. *utterance*). Ilmaisun muotona voi olla puhe, musiikki tai vaikkapa käyttäytyminen. Osana ilmaisun muotoja hiljaisuus ei ole biologinen tai vaistonvarainen toiminto vaan itsessään merkityksiä kantava ja aktiivisuutta vaativa kulttuurisesti määrittynyt ilmiö.

2) *Hiljaisuus ei ole koskaan autonomista*. Osana ilmaisun muotoja hiljaisuus on väistämättä myös julkinen ilmiö, jonka vaikutuksia hiljaisuuden toteuttajaan ei voida ennakolta määrätä. Tämä tarkoittaa nähdäkseni sitä, että hiljaisuus antaa tilaa jollekin toiselle ja tämän toisen omaehtoisen toiminnan vaikutuksille. Samoin esimerkiksi jonkin tilan kutsuminen hiljaiseksi ei tarkoita, että ko. tila olisi hiljainen ihmisestä riippumatta vaan että ainoastaan aktiivinen hiljaisuuden tuottaminen (esimerkiksi konserttialissa) mahdollistaa jonkin ympäristön kokemisen hiljaisena.

3) *Hiljaisuus on joustavuutta, joka seuraa kunnioituksesta ja äärellisyyden tiedostamisesta*. Tämä hiljaisuuden piirre liittyy läheisesti edelliseen. Hiljaisuuden toteuttaminen on ikään kuin antautumista jollekin, johon ei ole mahdollista vaikuttaa sekä samanaikaisesti tietoisuutta siitä, että tämä jokin on itsestä riippumaton merkitysten keskus. Oleminen hiljaa on myös joustavuutta, sillä se on halua antaa tämän oman kontrollin ulkopuolisen merkityksellistäjän vaikuttaa itseän.

4) *Hiljaisuuden joustavuus on luonteeltaan yhdistävää ja sitovaa*. Esimerkiksi ilmaisun muotoa edeltävä ja seuraava (engl. *fore-and-after*) hiljaisuus sitoo Dauenhauerin mukaan kyseisen ilmauksen kokonaisuudeksi ja keskeyttävä (engl. *intervening*) hiljaisuus sitoo keskeytetyn tiukasti ei-vielä-ilmaistuun. Oleminen hiljaa voi yhdistää ihmisen myös johonkin, joka on itsen ulkopuolella. Esimerkiksi kveekareiden uskontokunnalle hiljaisuus on yhdistymistä Jumalaan (ks. Sim 2007, 7–8) ja konserttikävijöille se on yhdistymistä kuultavaan musiikkiin ja myös toisiin konserttiyleisön jäseniin.

Hiljaisuus ja kysymys musiikkiteoksen autonomisuudesta

Ensimmäinen erottamani tapa kysyä konserttihiljaisuuden merkitystä on lähestyä sitä musiikkiteoksen sisäisen erityisyyden ja ontologisen statuksen näkökulmasta. Tässä suhteessa yleinen tapa lähestyä musiikin suhdetta hiljaisuuteen on tarkastella hiljaisuutta musiikin tilana, taustana, josta musiikki nousee ja jonka se edellyttää oman erityisyytensä esille tuomiseksi. Tällaisen näkökulman mukaan hiljaisuus on jotain, jota vasten musiikki äänellisenä ja kuuluvana ilmiönä toteutuu. (Esim. Jankélévitch 2003 [1961], 130; Littlefield 2001, 58–73; Kūle 2002, 108.) Kysymys liittyy läheisesti keskeiseen musiikkiesteettiseen teemaan, musiikin ja musiikkiteoksen autonomian problematiikkaan. Voidaankin kysyä, onko konserttihiljaisuus ”vaatimus”, jota musiikin autonomisuus asettaa vai päinvastoin ylläpitääkö hiljaisuuden käytäntö ajatusta musiikin autonomisuudesta. Kysymys on usein esitetty, mutta relevantti erityisesti siksi, että musiikin

autonomisuus tai ei-autonomisuus on väittämäni mukaan asia, jota ei ole lainkaan mahdollista kokea välittömällä tasolla yksittäisenä hetkenä konserttitilanteessa. Sen sijaan se voi toki kuulua yksittäisen kuulijan kokonaiskokemukseen, ”jo ennen” olevaan, jonka vaikutuksen konserttitilanne voi toki aktivoida.

Näkemykseni hiljaisuudesta musiikin tilana on kiinnostava, koska se sisältää yhtäaikaisesti sekä vahvan, lähes metafysisen aspektin (musiikki nousee tyhyydestä) että hyvin arkipäiväisen ajattelutavan (ääniä ei voi erottaa, jos häiriöääniä ei vaienneta). Metafyysistä oletusta hiljaisuudesta perustavana, kaikkiallisena ilmiönä on kannattanut muun muassa saksalainen filosofi Max Picard (1959 [1984]). Picardille hiljaisuus (saks. *Schweigen*) on alkuihmiö, perikuva (saks. *Urpänomen*), joka on ollut olemassa ennen olevaa ja joka ”sisältää kaiken, ei odota mitään, on aina kokonainen ja täyttää aina koko sen tilan, jossa se ilmenee” (Picard 1959 [1948], 10; ks. myös Doctor 2007, 26). Vastaavasti musiikki on Picardin mukaan jotain, jossa äänet johdetaan esiin hiljaisuudesta (Picard 1959 [1948], 17). Kuten jo todettu, myös tällaisesta metafysisestä spekulatiosta vapaa arkiajattelu käsittää hiljaisuuden useimmiten musiikin tilana (vrt. Sivuolja-Gunaratnam 2005, 403). Tällöin on kyseessä ikään kuin husserlilaisen luonnollisen asenteen mukainen itsestään selväksi muodostunut ajatus: emme kuule musiikkia, jos muut äänet häiritsevät, siis pitää olla hiljaista.⁵

Hiljaisuudessa kuunteleminen sisältää implisiittisen ajatuksen musiikin absoluuttisuudesta ja musiikkiteoksen autonomisuudesta. Lisäksi se sisältää oletuksen, että ei-absoluuttisenakin musiikin tapa luoda merkityksiä on niin erityinen, että sille tulee antaa häiriötön tila toteutua. Kuunteleminen esimerkiksi keskustelun lomassa ei tämän oletuksen mukaan onnistu, koska se edellyttäisi liikkumista kahden erilaisen merkkijärjestelmän välillä. Konserttihiljaisuuden eronteko vaaditaan, koska musiikin merkitykset oletetaan jollain tavalla erityiseksi; musiikki joko representoi vain itseään tai sitten jotain toista todellisuutta tavalla, johon vain se kykenee.

Keskityn seuraavaksi kolmeen musiikintutkimuksen käsittelemään musiikillisen hiljaisuuden kategoriaan, jotka liittyvät hiljaisuuden ”tilallisuuteen”.

- 1) Musiikkia ympäröivä, *suojaava* hiljaisuus (Brelet 1958; Sivuolja-Gunaratnam 2005, 407–410), joka mahdollistaa musiikin olemassaolon kuultavana ilmiönä.
- 2) Musiikin kudoksen *sisäiset* hiljaisuudet, tauot.
- 3) Musiikkia *kehystävä* hiljaisuus (esim. Judkins 1997; Littlefield 2001, 58–73), joka osoittaa ja merkitsee musiikin ja musiikillisten jaksojen alkuja ja loppuja.

Ranskalaisen ajattelijan Gisélé Brelet’n (1958, 103–105) mukaan musiikkia (ja musiikkiesitystä) ympäröivän hiljaisuuden tehtävä on suojella musiikkia siihen ulkomaailmasta mahdollisesti tunkeutuvilta ja sekoittuvilta ääniltä. Erityisesti musiikkiesityksen aloittava hiljaisuus, johon kuuluu jännittynyt odotus ja kohonnut tarkkaavaisuus, on jotain, jota musiikki Brelet’n mukaan vaatii. Tässä

⁵ Luonnollisen asenteen käsitteestä Husserlilla ks. esim. Husserl 1995: 33–44.

muodossaan hiljaisuus olisi siis musiikin olemassaolon välttämätön ehto. Sellaiset konserttitilanteissa kuultavat äänet, kuten kuulijoiden juttelu vierustoverien kanssa, konsertista myöhästyneiden kuulijoiden askeleet, käsiohjelmien kahistelu, yleisön yskiminen ja niistäminen salissa soivasta kännykästä puhumattaakaan ovat ei-toivottuja häiriötekijöitä, jotka uhkaavat tuhota musiikkia suojaavan hiljaisuuden ja jotka siten lopulta uhkaavat koko musiikin olemassaoloa. (Ks. Sivuoja-Gunaratnam 2005, 407–410; Littlefield 2001, 63–64.)

Paljon käsitelty John Cagen pelkistä tauoista koostuva 4'33"-teos itse asiassa kyseenalaisti juuri tämän ajatuksen: nimittäin ajatuksen, että musiikkiteos tarvitsisi hiljaisuuden tuomaa suojaa ulkomaailman ääniltä. Tämän 4'33" teki muuttamalla ulkomaailman tunkeutuvat äänet teoksen varsinaiseksi äänimateriaaliksi. Cage antoi mahdollisuuden esityspaikan ja luonnon synnyttämille äänitapahtumille ja loi siten yhden muodon sattumamusiikista (Uimonen 2008, 66). Cagen mainitun teoksen suhteen on kuitenkin olemassa aina vaarassa rajoittua yksipuolisen estetisoivaan asennoitumiseen, nimittäin 4'33'-teoksen (ja muiden vastaavien hiljaisuudesta koostuvien teosten) käsittämiseen nimenomaan *musiikkiteoksena* – siis teoksena, jossa vaikkapa pelkistä tauoista koostuvasta partituurista huolimatta on aina joitain ääniä, aina jotain musiikkia. Samalla saattaa syntyä houkutus nähdä teos osana länsimaisen musiikin historiaa ja kaanonia. Toki erikoisena osana, mutta osana kuitenkin. Paitsi että 4'33" on musiikilliselta kannalta erikoinen ja paitsi että se kyseenalaistaa sattumanvaraisuudessaan säveltäjän perinteisen roolin, on teoksen kiinnostavin aspekti ehkä kuitenkin se, että se *nostaa musiikin materiaaliksi ilmiön, joka on perinteisesti käsitetty musiikin olemassaolon ehdoksi*, siis (suojaavan) hiljaisuuden itsensä. Toisin sanoen se nostaa huomion keskipisteeseen sen rajalinjan, joka sijaitsee autonomiseksi oletetun musiikkiteoksen ja muun maailman välillä. Tästä seuraa samalla, kuten Sim (2007, 113) huomauttaa, että 4'33"-teos on kiinnostavampi käsitteelliseltä kannalta kuin varsinaisena musiikillisena kokemuksena.⁶

Sen lisäksi, että hiljaisuus on musiikkia suojaava ilmiö, liittyy se myös musiikin kudokseen sen sisäisinä äänettöminä hetkinä, taukoina, joita niitäkin voidaan luonnollisesti luokitella ja määritellä hyvin eri tavoin (esim. Clifton 1976; Judkins 1997, 47–50; vrt. myös Sim 2007, 14–15). On kiinnostavaa, että vaikka musiikin tekstuuriin kuuluvat hiljaiset hetket ovat tämän tekstuurin olennaisia osia, musiikintutkimus on useimmiten käsitellyt niitä alistaisina äänille ja sävelille. Kuten Anne Sivuoja-Gunaratnam (2005, 400) on huomionnut, erilaiset musiikin käsitteen määritelmät sivuuttavat hiljaisuuden. Musiikin on siis ajateltu olevan vain *äänien* musiikillista, kulttuurista ja/tai kokemuksellista järjestäytymistä. Samaan hengenvetoon musiikintutkimus on käsittänyt musiikin äänettömät hetket äänen *poissaolona* eikä hiljaisuuden *läsnäolona* (näin esim. Littlefield 2001, 58; vrt. Nattiez 1990, 67). On myös oireellista, ettei hakusanaa "hiljaisuus" löydy sen paremmin *Grove Music Online* -hakuteoksesta

⁶ Konserttitilanteessa teoksen alku ja loppu (sekä osien välit) voivat kuitenkin esittäjän liikehännän ja elehdännän myötä hahmottua hyvinkin "perinteisellä" tavalla.

kuin *New Grove Dictionary of Music* -teoksen vuoden 2001 painoksestaakaan (ks. Doctor 2007, 15–16).

Musiikin sisäisten hiljaisuuksien luonteen valaisemiseksi voisi nojata Bernard P. Dauenhauerin (1980) ajatuksiin. Dauenhauerin (1980, 7) mukaan jokaisessa ilmaisumuodossa (engl. *utterance*) – oli se musiikillinen, kielellinen tai mikä tahansa (ks. Sim 2007, 97) – sisäisillä hiljaisilla hetkillä⁷ on *melodiselta* kannalta suhteellisen vähäinen merkitys. Ehkä erilaisten musiikkimääritelmien taipumus vältellä hiljaisuuden huomiointia johtuukin lopulta siitä, että nämä määritelmät ovat kasvaneet länsimaisen, melodia-parametrin kyllästämän musiikin ja musiikki-ideologian maaperässä. Ja ehkä samasta syystä musiikin sisäisiä hiljaisuuksia ei ole ollut tapana *harjoitella* erikseen vaan niiden on ajateltu hoituvan äänten harjoittamisen ohella (Judkins 1997, 50). Sisäinen hiljaisuus itsessään merkityksellisenä ilmiönä on saanut osakseen eniten huomiota tapauksissa, joissa sille on osoitettavissa jokin vaikkapa traumaan, torjuntaan, kieltoon, symbolisaation mahdottomuuteen tai kuolemaan liittyvä semanttinen funktio – kuten Susanna Välimäen (2005, 161–162, 281–283) psykoanalyttis-semioottis-hermeneuttisessa analyysissä Pjotr Tšaikovskin *Pateettisesta sinfoniasta* (ks. myös Cumming 1997; Sivuoja-Gunaratnam 2005, 410; Harris 2005, 537).

Dauenhauerin mukaan sisäisten hiljaisuuksien *rytmisen* merkitys on kuitenkin erilaisissa ilmaisun muodoissa yhtä suuri kuin kuuluvien äänten. Rytmisen funktio korostuu eroissa, joita musiikkia ympäröivän (suojaavan tai kehystävän, ks. alla) ja musiikkiteoksen ja -esityksen sisäisten hiljaisten hetkien välillä on. Eroavaisuuksista kertoo jo se, että näihin kahteen äänettömyyden muotoon on viitattu eri termein. Esimerkiksi Zofia Lissa (ks. Sivuoja-Gunaratnam 2005, 401–402) on kutsunut musiikin (musiikkiteoksen) sisäisiä äänettämiä hetkiä tauoiksi (saks. *Pause*) ja vain musiikkia ympäröiviä äänettömyyksiä hiljaisuuksiksi (saks. *Stille*). Kuvaava on myös Roland Barthesin tapa käsitellä latinan termejä *tacio* ja *silere*. Ensimmäinen tarkoittaa hiljaisuutta osana puhetta ja muita, esimerkiksi musiikin kaltaisia ilmauksen muotoja (vrt. musiikkitermi *tacet*, tauko) kun taas jälkimmäinen on Barthes'n mukaan ”eräänlaista olioiden ajatonta koskemattomuutta ennen kuin ne ovat syntyneet tai sen jälkeen kun ne ovat kadonneet” (Barthes 2005, 22). *Sileo* on näin ollen astetta filosofisempi termi, joka tulee lähelle mainittua Picardin ajatusta hiljaisuudesta ikuisena, metafyyysisenä taustana. Palaan *sileo*-käsitteeseen myöhemmin.

Musiikkia ympäröivien ja musiikin sisäisten hiljaisuuksien eroihin on törmännyt jokainen, joka on joskus kuunnellut hiljaisuudessa toteutettua konserttiesitystä. Kokemuksen kautta käy helposti ilmi ainakin se, että musiikin sisäiset hiljaisuudet eivät rajoitu siihen aikaan ja tilaan, jonka esitetyn ja kuunnellun musiikin ensimmäinen ja viimeinen sävel rajaavat. Nimittäin myös hetki ennen musiikin ensimmäistä säveltä ja hetki jälkeen musiikin viimeisen sävelen päättymistä koetaan hiljaisuutena, joka kuuluu pikemminkin teokseen ja sen esitykseen kuin näiden ulkopuolelle. Tätä näkemystä on kannattanut muun muassa Edward T. Cone (siteerattu Littlefield 2001, 64). Esityksen rajat muodostuvat

⁷ Dauenhauer käyttää termiä *intervening silence*.

paremminkin muusikkojen tai kapellimestarin eleistä, joiden kautta esitys saattaa venyttää esitettävää teosta alustaan ja lopustaan suhteellisen pitkilläkin äännettömillä jaksoilla. Kiinnostava esimerkki tässä suhteessa on venäläisen säveltäjän Sofia Gubaidulinan (s. 1931) teos *Stimmen... Verstummen* (suom. Äänet... hiljaisuus...; 1986), jossa on kapellimestarille kirjoitettuja soolojaksoja ja teos muun muassa loppuu usean minuutin mittaiseen äänettömään kapellimestarin käsien liikutteluun.⁸

Suojaava hiljaisuus on siis ymmärrettävissä koko musiikin ja musiikkiesityksen olemassaolon ehdoksi. Tämän vuoksi musiikkia suojaava hiljaisuus mahdollistaa myös sen, että musiikin sisäiset hiljaisuudet on mahdollista kuulla sellaisina, sillä muuten nämä äänettömät kohdat musiikin kudoksessa täyttyisivät ympäristön äänillä (vrt. Bowie 2007, 70). Siksi voi myös sanoa, että musiikkia suojaava hiljaisuus ei häviä mihinkään musiikin alun myötä, vaan jatkaa olemassaoloaan musiikin alla jatkuvana olemassaolon ehtona paitsi musiikin äänille myös musiikin sisäisille tauoille. Musiikkia suojaava hiljaisuus ei siis ole äänettömyyttä vaan pikemminkin äänettömyyden mahdollisuutta.

Kysymys siitä, onko musiikin alussa ja lopussa koettavat hiljaisuudet luettava musiikin sisäisiksi hiljaisuuksiksi kutsuu pohtimaan myös kolmatta musiikillisen hiljaisuuden luokkaa. Musiikin alussa ja lopussa voi sanoa olevan kyse musiikkia *kehystävästä* hiljaisuudesta. Kehystävä hiljaisuus eroaa suojaavasta hiljaisuudesta ainakin siinä, että se lakkaa olemasta musiikin soidessa – suojaava hiljaisuus on siis paitsi taukojen myös kehystävän hiljaisuuden ehto. Kehystävä hiljaisuus on myös vahvasti esittäjien esityskohtaisella tavalla luoma ilmiö (Judkins 1997), siinä missä suojaava hiljaisuus on staattisempi – vaikka siihenkin luonnollisesti vaikuttaa esimerkiksi konserttitilan akustiikka sekä yleisön ja esiintyjien ominaisuudet.

Jako musiikin sisäisiin ja musiikkia ympäröivään suojaavaan ja/tai kehystävään hiljaisuuteen on toki varsin mustavalkoinen. Kuten Littlefield (2001, 67) on huomionnut, musiikkia kehystävät hiljaisuudet voivat esiintyä myös musiikin (musiikkiteoksen) sisällä. Tällöin hiljaisuudet kehystävät musiikin osia, jaksoja, fraaseja tai muita erillisinä hahmottuvia kokonaisuuksia. Kyseessä eivät siis ole ”vain” tauot vaan vahvasti musiikin kudosta ja tekstuuria hahmottavat rajaavat äänettömät hetket. Esimerkkinä voi mainita vaikkapa kenraalitaует, joilla Anton Bruckner sinfoniaissaan usein erottaa pää- ja sivuteeman toisistaan. Tähän kah-tiajakoon suhteutettuna vaikeita määriteltäviä ovat myös moniosaisen teoksen osien välit: ovatko kyseessä musiikkia rajaavat hiljaisuudet vai musiikin sisäiset hiljaisuudet? Ehkä molemmat. Esimerkiksi eräässä tutkintokonsertissa soittaes-sani yksi lautakunnan jäsenistä moitti minua siitä, että pidin osien välillä liian pitkät tauot. Kyse on siitä, että liian pitkänä tauot voivat katkaista musiikin jännitteen ja muuttua teoksen sisäisistä kehystävistä hiljaisuuksista esityksen aloittavien ja lopettavien hiljaisuuksien kaltaisiksi. Samalla moniosainen teos muuttuu sarjaksi pikkukappaleita.⁹ Lisäksi, jos jaetaan edellä esitetty Conen ajatus siitä, että musiikkiteosta esitystilanteessa kehystävät hiljaisuudet kuuluvat musiikkiin

⁸ Kiitän Susanna Välimäkeä huomioni kiinnittämisestä tähän Gubaidulinan teokseen.

itseensä pikemminkin kuin sen ulkopuolelle, voidaan sanoa, että kehystävä hiljaisuus on musiikin sisäisten hiljaisuuksien yksi erityistapaus. Näin on silloinkin, kun kehystävä hiljaisuus sijoittuu musiikkiteoksen ja sen esityksen ”reunoille”, alkuun ja loppuun.

Sävellysten yksilöllisistä ominaisuuksista johtuen ei ole aina selvää, missä musiikkia kehystävän hiljaisuuden ja varsinaisen musiikin (musiikkiteoksen) raja menee. Esimerkiksi useat Erik Bergmanin teokset alkavat niin hiljaa, että konserttitilanteessa musiikin alku erottuu usein vain esiintyjien eleiden perusteella. Samalla musiikin alku (ja joskus myös loppu) muuttuu audiitiivisesta ilmiöstä visuaaliseksi tapahtumaksi. Siksi näin radikaalin hiljaisten teosten esittäminen radiossa on lähes mahdotonta. Vaikkapa Bergmanin teoksen *Borealis* op. 101 (1983) alusta kuuluisi kotivastaanottimiin vaimennettujen lautasten tremoloiden ja näppäillen, suoraan sammutetulta kieleltä *pianissimo*-dynamiikassa soitettavan pianon sijaan parin minuutin ajan pelkää äänettömyyttä.¹⁰ Hyvä esimerkki löytyy myös Kalevi Ahon tuotannosta. Aho ikään kuin sävelsi musiikkia kehystävän (alku)hiljaisuuden ja musiikkiteoksen alun välisen rajankäynnin orkesteriteoksellaan, joka kantaa sattuvasti nimeä *Hiljaisuus* (1982). Teos alkaa nimittäin hiljaisilla sointikentillä, ja on mahdollista soittaa siten, että Ahon oma viulukonsertto (1981–1982) voi seurata sitä esityksessä tauotta. (Ks. myös Judkins 1997, 45.) Kiinnostava tapaus on myös puolalaisen Wytold Lutosławskin teos *Livre pour orchestre* (1968), jonka osien välit on sävelletty aleatoris-kontrapunktiseksi ”pulinaksi” joiden aikana partituuri kehottaa kapellimestaria toimimaan kuten minkä tahansa teoksen osien välissä.

Mitä kaikki edellä mainittu lopulta kertoo konserttihiljaisuuden merkityksestä musiikin autonomisuuden kysymyksen suhteen? Toisin sanoen, miksi musiikki tarvitsee hiljaisuutta oman itsenäisen olemassaolonsa varmistamiseksi? Triviaalisti näihin kysymyksiin voi vastata, että on ensinnäkin kohteliasta kunnioittaa esiintyjän ja säveltäjän työtä sekä toisia yleisön jäseniä, sellaisia, jotka haluavat kuunnella musiikkia häiriöttä. Toisaalta yksittäisen teoksen ja sen tulokinnan (esityksen) karakteristiikan hahmottaminen on helpompaa ilman muita ääniä; kuten mainittu, musiikkia suojaava hiljaisuus on esimerkiksi ehto sille, että paitsi musiikin äänet myös musiikin sisäiset hiljaisuudet havaitaan. Yksinkertaisimmillaan voidaan siis sanoa, että musiikkia pitää esittää hiljaisuudessa, jotta musiikki ja sen esitys koettaisiin ja vastaanotettaisiin mahdollisimman täydellisesti ja monipuolisesti.

Kaiken kaikkiaan konserttihiljaisuuden ilmentämä musiikillinen esiyymmärrys ei mielestäni sisällä autonomiaesteettisiä ennako-oletuksia; välittömästi, ”tässä-ja-nyt” -tyyppisestä konserttihiljaisuuden kokemuksesta ei löydy musiikin tai musiikkiteoksen autonomisuuden esteettistä ideaa. Sen sijaan tämä esiyymmärrys sisältää kokemuksen musiikin ja musiikkiteoksen autonomisuudesta *siinä*

⁹ Tässäkin kohtaa on kyse historian kuluessa muuttuneesta käytännöstä. Esimerkiksi vielä 1800-luvulla oli tavallista, että laajan moniosaisen teoksen, esimerkiksi sinfonian osien välillä taputettiin.

¹⁰ Sain kuulla tämän halutessani kerran soittaa kyseisen kappaleen levytyksen eräässä radio-ohjelmassa.

hetkessä. Tämä on ajatussuunta, jota hiukan eri tavoin on kannattanut muun muassa David Clarke (2003) ja Eric Clarke (2005). David Clarke (2003) on esittänyt, että musiikin kuuntelu muodostaa autonomisen musiikillisen merkityksen hetken. Tulkitsen Clarken ajatusta niin, että musiikin kuunteleminen ”ikään kuin” autonomisena (esimerkiksi hiljaisuuden suojaamana ja rajaamana) (vrt. Clarke, E. 2005, 128) ei ole välttämättä implisiittinen ontologinen kannanotto musiikin itseriittoisuuden puolesta vaan pikemminkin halua korostaa musiikille ominaista tapaa muodostaa kulttuurisia merkityksiä. Samalla on kyse halusta etsiä erilaisia kokemuksia, joiden erilaisuus hahmottuu vain osana laajempaa kulttuurista kontekstia.¹¹

Eric Clarken ”ekologinen” näkökulma (joka ei liity luonnonsuojeluun, vaan viittaa kunkin hetkisen kuunteluympäristön huomiointiin musiikillisessa merkityksenmuodostuksessa) lähestyy asiaa hyvin samalla tavalla. Eric Clarken mukaan musiikin merkitysten havaitseminen on tietoisuutta näistä merkityksistä nimenomaan silloin, kun musiikkia kuunnellaan (Clarke, E. 2005, 4–5). Tällöin musiikin ja musiikkiteoksen autonomia ei tarkoittaisi musiikin irrallisuutta muusta todellisuudesta vaan merkitysten syntyminen ja kokemisen hetken tilapäistä erottuvuutta ympäristöstä.

Hiljaisuus ja ideologian tukahduttava kehys

Kuten esimerkiksi Eric Clarke (2005, 128) on huomauttanut, musiikin autonomiaan liittyvä kuunteluasenne on edelleen vahva sosiaalinen konstruktio, joka vaikuttaa ihmisten kuuntelun tapoihin. Tällaisena se on totuttu liittämään yhdessä konserttihiljaisuuden kanssa porvarilliseen ideologiaan ja sen konserttikäytäntöihin. Toinen näkökulmani konserttihiljaisuuden kokemukseen keskittyä näihin ideologisiin seikkoihin.

Edellä käsittelemäni musiikin vastaanottoon liittyvän näkökulman yhteydessä esittämäni kaksi ajatusta (musiikin sisäiset hiljaisuudet edellyttävät musiikkia suojaavaa hiljaisuutta ja musiikki tarvitsee suojaavaa ja kehystävää hiljaisuutta voidakseen tulla mahdollisimman vastaanotetuksi merkitsevänä kokonaisuutena) toimivat siltana tähän toiseen näkökulmaan; ajatukset ovat yhdessä suhteessa samankaltaisia. Kuten latvialainen filosofi Maija Küle (2002, 113; vrt. Sim 2007, 13) on esittänyt, hiljaisuus on ymmärrettävissä vain osana jotain tiettyä situaatiota, osana jotain ajallis-paikallista tilannetta ja siten ymmärrettävissä vain tietyssä kontekstissa. Musiikin sisäisten hiljaisuuksien, taukojen, kohdalla tämä

¹¹ Clarken (2003: 166) kirjoittaa: “[--] this might support the dialectical notion of an autonomous *moment* of musical signification within the larger interplay of social and cultural codes that bring that signification to its full articulation:” Clarken antaa esimerkkeinä intialaisen klassisen musiikin, rock-musiikin ja detroitilaisen teknon, joissa kaikissa on hänen mukaansa löydettävissä ”musiikkiin itseensä” liittyvää kiinnostusta mutta ilman ”suuren taiteen”, absoluuttisen musiikin tai musiikin autonomisuuden kaltaisia esteettis-ideologisia ajatuskonstruktioita.

konteksti on kulloinkin kyseessä olevan musiikkiteoksen ja sen esityksen kokonaisuus. Musiikkia ja musiikkiesitystä kehystävälle hiljaisuudelle tämä konteksti on puolestaan konserttitapahtuman kokonaisuus akustisine tiloineen, yleisöineen, soittajien ominaisuuksineen, esitettävine teoksineen jne. (Judkins 1997, 40–41). Mutta mikä tämä tilanne on musiikkia suojaavan hiljaisuuden tapauksessa? Mielestäni juuri vastaaminen tähän kysymykseen siirtää tarkastelun kohti hiljaisuudessa esittämisen tradition ideologisia kytköksiä.

Se, että hiljaisuus on ymmärrettävissä vain osana jotain tilannetta tarkoittaa, että hiljaisuus absoluuttisena ilmiönä on mahdottomuus (ks. Jankélévitch 2003, 136, 139; Cage 1961, 8, 13–14). Hiljaisuus on aina vain joidenkin, mutta ei suinkaan kaikkien äänien poissaoloa, ja hiljaisuuden luonne määrittyy ensi sijassa sen mukaan, mitkä äänet kulloinkin tulevat vaiennetuiksi. Samasta tilanteesta riippuvuudesta johtuen hiljaisuuksia on myös lukemattomia erilaisia,¹² ja hiljaisuus voi olla relevantti jopa tilanteissa, joissa äänillä ei ole mitään fyysikaalista roolia, kuten mielensisäisessä lukemisessa tai modernin kuvataiteen ”kuvalisissa hiljaisuuksissa” (Dauenhauer 1980, 4; Sim 2007, 9–10; Sontag 2002).

Vladimir Jankélévitchin (2003, 139) mukaan musiikki itsessään on yksi hiljaisuuden muoto, sillä musiikin olemassaolo edellyttää akustista itsenäisyyttä eli muiden äänien vaienemista. Musiikki on toisin sanoen, paradoksaalisesti, hiljaisuutta siksi, että se edellyttää (tai sen oletetaan edellyttävän) hiljaisuuden suojaa. Koska Jankélévitchin ja monien muiden musiikin ja hiljaisuuden suhdetta pohtivien näkökulma on länsimaisen taidemusiikin esityskäytäntöjen mukainen, on pakko kysyä: mitä ääniä juuri tämä traditio haluaa vaientaa ja miksi se haluaa tehdä niin. Ja minkä vuoksi juuri näiden vaiennettujen äänien ajatellaan vaarantavan musiikin olemassaolon?

Edellä esitin, että musiikki vaatii hiljaisuuden muodostamaa kehystä ja suojaa, jotta se voitaisiin vastaanottaa mahdollisimman kokonaisvaltaisesti, autonomisena merkityksen hetkenä. Mutta jos viedään loppuun asti ajatus siitä, että suojaava hiljaisuus olisi musiikin ja musiikkiesityksen olemassaolon ”mahdollisuuden ehto” (kuten jotkut filosofit sanoisivat), tullaan pian lähes absurdeihin johtopäätöksiin. Olisi nimittäin pakko väittää, että esimerkiksi rock ei ole musiikkia, sillä rock-yhtyeiden ja -artistien esityksiä ympäröi useimmiten suojaavan hiljaisuuden sijaan aivan päinvastainen ilmiö: suojaava melu.¹³ Eri-laisten musiikkigenreen ja traditioiden tilkkutäkkiä tarkastellessa vaikuttaa kuitenkin pikemminkin siltä, että konserttiesityksiä ympäröi useimmiten akustisesti strukturoimaton tila, joka voi tilanteesta riippuen hahmottua hiljaisuutena tai hälymäisenä äänikaoksena; ikään kuin esitettävälle musiikille haluttaisiin tarjota koskematon kenttä, johon musiikin ilmentämä akustisen järjestys voi piirtyä mahdollisimman terävänä. Huutaminen, viheltäminen ja käsien taputtaminen tai muusikkojen eleiden ja kapellimestarin kohoavan käden aikaansaama jän-

¹² Ks. esim. Anne Sivuola-Gunaratnam (2005) tutkimus Kaija Saariahon musiikin sisältämistä erityyppisistä hiljaisuuksista.

¹³ Toki moni ajattelee edelleen, että rock ei ole musiikkia. Uskallan kuitenkin väittää, että tällainen näkemys heijastaa jonkinasteista vieraantumista todellisuudesta.

nittynyt hiljaisuus tai rumpalin kapuloillaan kappaleen ”eteen” laskema, odotuksen synnyttävä tyhjä tahti (vrt. Brelet 1958, 109–110; Jankélévitch 2003 [1961], 133; Judkins 1997, 41) – nämä ovat kaikki musiikkientologisesti analogisia ilmiöitä, joiden muodostaman taustan musiikkiesitys omalla yksilöllisellä tavallaan merkityksellistä. Tämä akustisen kontrastin tarve selittäisi myös sen, miksi myös hiljaisuuden tai hälyn (suosionosoitukset eri muodoissaan) voimakkuus on totutusti suorassa suhteessa siihen, miten esitetty musiikki kykenee tempaamaan kuulijat (ja esittäjän) mukaansa. Vastaavasti vaisut aplodit tai epäintensiivinen hiljaisuus taas kertovat siitä, että yleisö ei ikään kuin salli esitetylle musiikille sen vaatimaa akustista itsenäisyyttä. (Torvinen 2007, 95–105.)

Hiljaisuus on siis musiikin olemassaolon ehto vain joidenkin musiikkigenrejen piirissä, lähinnä siis länsimaisen taidemusiikin kentällä. Hiljaisuus *kaiken* musiikin olemassaolon välttämättömänä ehtona on varsin kestävä argumentti myös historiallisesti tarkasteltuna – vaikka liikuttaisiin tämän niin kutsutun klassisen musiikin tradition sisälläkin. Kuten tunnettua, hiljaisuudessa (ja hämärässä) esittämisen käytäntö on historiallisesti varsin nuori ja satunnainen ilmiö. Se on osa 1800-luvun taitteessa alkanutta romanttis-modernistista ideologiaa, joka kantaa mukanaan esimerkiksi uskoa musiikin ja musiikkiteoksen¹⁴ autonomiaan, säveltäjän auktoriteettiaseman korostusta sekä virtuoosisuuden palvontaa esityksissä. Tällaisessa kulttuurissa esitys on, Edward T. Conen (siteerattu Littlefield 2001, 63) tapaan ilmaisten siirtymistä todellisesta maailmasta taideteoksen maailmaan (ks. myös Dahlhaus 1978). Jacques Attali (1985) kutsuu tämän noin 1800-luvun taitteessa alkaneen aikakauden mukaisia käytäntöjä termillä *representatio*. Representaatiossa musiikki irtautuu aikaisempien vuosisatojen rituaalisesta funktiostaan ja musiikin ja yleisön välille avautuu kuilu. Vasta tässä vaiheessa hiljaisuudesta tulee musiikin autonomisen olemassaolon ehto (Attali 1985, 47). Samalla musiikista tulee speaktaakeli, imaginaarisen, täydellisen harmonian esitys (representatio), joka palvelee porvarillisen yhteiskuntaluokan arvoja. Musiikista tulee porvariston korvike uskonnolle, ideaalin ihmisyyden esitys, harmonisen, ristiriidattoman ja abstraktin ajan sekä ennakoitavan historiallisen kulun esitys (Attali 1985, 61–62). Musiikki tarjoaa illuusion paremmasta, täydellisestä maailmasta ja samalla illuusion kuulijoista tämän täydellisen maailman asuttajina. Ei ihme, että konserttitilannetta on verrattu pyhydessään kirkolliseen toimitukseen (Dahlhaus 1979; Berleant 1999).

Käsitys musiikista akustista itsenäisyyttä vaativana ilmiönä (ja siis hiljaisuudessa esittämisen traditio) paljastuukin vahvasti ideologisesti ja valtahierarkioihin liittyvällä tavalla latautuneeksi. Keskeistä tässä, konserttihiljaisuuden kannalta, ei ole konserttitapahtuman ja musiikin valjastaminen ideologian palvelukseen sinänsä, vaan se, että konserttihiljaisuus representoi tämän käsityksen ja tradition halua symbolisesti – ja toisinaan konkreettisestikin – *vaientaa* muut kuin porvarillisen ideologian ja arvomaailman äänet. Siksi hiljaisuuden välttämättömyyden yleistäminen kaikkea musiikkia koskevaksi määritelmäksi on lipsumista

¹⁴ Musiikkiteos koskemattomana ja siis myös siten hiljaisuuden suojaa vaativana kategoriana on historiallinen ja filosofinen käsite, jota olen käsitellyt toisaalla (Torvinen 2007: 128–176).

kolonialismin ja puolelle; maailmanlaajuisessa musiikkien erilaisten kulttuurien ja historioiden mittakaavassa länsimaisen taidemusiikin ylläpitämät käytännöt ovat vain yksi mahdollinen ja historiallisessa katsannossa jopa marginaalinen toimintamuoto.¹⁵

Tiettyä kolonisoivaa asennetta ilmentää myös se, että klassisen musiikin konserttikäytännöissä suotavin kuuntelemistapa on ollut lähinnä kuuntelemista hiljaa paikallaan istuen, ehkä kontemploiden, ehkä musiikin orgaaniseen kasvuun ja yksityiskohtien hienouksiin keskittyen - siis autonomiaesteettisin ennakkoletuksin asennoituen. Kolonialismia tämä on suhteessa kokemuksellisuuteen, eräänlaista "kokemuksellista totalitarismia" (vrt. Vadén 2004). Konserttikäytännöistä johtuen sellainen henkilö, jolle "autonominen merkityksen hetki" (vrt. edellä) rajoittuu esitettävän teoksen "parhaisiin paloihin", ei ole konserttisaliin tervetullut – ainakaan mikäli hän ei osaa olla hiljaa koko esityksen keston ajan. Sellaisia varsinkaan ei haluta mukaan, jotka halusivat jutella, syödä tai juoda musiikkiesityksen aikana. Tällaisten toimintojen sulkeminen konsertti- tai oopperasalin ulkopuolelle on historiallisesti varsin tuore ilmiö. Samansuuntainen kehitys on tapahtunut myös kirkoissa, jotka saattoivat ennen olla hyvinkin meluisia paikkoja, joissa käytiin kauppaa ja flirttailtiin (Englund 2004, 27). Voikin sanoa, että porvarillisen musiikkikulttuurin käytösnormit ovat tulleet pahimmillaan niin vahvoiksi, että esimerkiksi oopperanäytöksen aikana tietyn roolin mukaan toimiminen on yleisölämpiöissä lähes yhtä velvoittavaa kuin mitä se on esiintyjille näyttämöllä. Vaientaminen ulottuu varsinaisen konserttihiljaisuuden ulkopuolelle.

Maija Külen (2002, 114–115) mukaan hiljaisuus muuttuu tukahduttavaksi (engl. *suppressive*) silloin, kun se estää sanomasta sen, "mitä tulee sanoa", jolloin "tukahduttaminen tuhoaa hiljaisuuden kirkkauden ja selkeyden". Tämä tarkoittaa, että tukahduttavana hiljaisuus ei ole "kirkas ja selvä" tausta kaikille mahdollisille äänille – Barthesin *sileo* tai Picardin *Urphänomen* – vaan tausta, joka koostuu *hiljennetyistä* äänistä. Tarve esittää hiljaisuudessa on siis vallankäyttöä, tulkittavissa symboloivan tietyn ideologian, tietyn kulttuurin tarvetta vahvistaa omaa olemassaoloaan tukahduttamalla kaikki konkreettiset ja metaforiset vastaaänet. Musiikkia suojaava hiljaisuus ei siis ole vain suojaa häiritseviltä ääniltä, jotta musiikin vastaanotto voisi olla mahdollisimman kokonaisvaltaista (vrt. edellinen vastaus). Se on suojaa myös häiritseviltä yhteiskunnallisilta, poliittisilta ja ideologisilta ääniltä. Tässä mielessä hiljaisuudessa esittäminen on hiljennetyssä esittämistä, tukahdutetussa esittämistä. Konserttihiljaisuuteen liittyvä ajallinen tapahtuma, joka liikkuu yleisön hälystä hiljaisuuden kautta musiikkiin on symbolinen kokemus tukahduttamisen tuomasta vallasta. Se symboloi pohjimmiltaan *kaikkien ei-toivottujen äänten tukahduttamista*. Tällöin konserttihiljaisuus on valjastettu ideologiseen käyttöön.¹⁶ Tämä ideologisesti väritynyt esiyymmärrys on symbolisesti läsnä myös konserttihiljaisuuden välittömässä kokemuksessa, vaikkakin sen merkityksen ja sisällön tarkempi analyysi edellyttää tästä kokemuksesta irtautumista ja ilmiön teoreettista analyysia.¹⁷

¹⁵ Länsimaisia konserttikäytäntöjä on kritisoinut viime aikoina esseissään esimerkiksi säveltäjä Eero Hämeenniemi (2007).

Kolmas näkökulmani on filosofisin ja siten myös spekulatiivisin. Lähden liikkeelle Martin Heideggerin ajatuksista, joita täydennän muun muassa Roland Barthesin (2004) neutri-ajatusta käsittelevien luentojen hiljaisuus-pohdinnoilla.¹⁸ Oletuksenani on, että hiljaisuudessa esittäminen on eräänlainen yhteisöllinen, ei-käsitteellinen vastaus tiettyihin väistämättömiin filosofisiin kysymyksiin. Ideologisen latautuneisuuden rinnalla tämä käytäntö ja traditio näyttäytyy siis myös kollektiivisena reagointina (eksistentiaalis-)ontologisiin haasteisiin. Lähtökohtana on kysymys siitä, kuinka tulkita hiljaisuuteen usein liitetty kaksinaisuus: sen yhtäaikainen kaikkiallisuus ja täyteys sekä tyhjyys ja olemattomuus.

Heideggerin varhaisajattelussa *ei-mikään* (*Das Nichts*) liittyy tämän eksistentiaalis-ontologisiin pohdintoihin sekä metafysiikan olemuksen tulkintaan. Teema on esillä erityisesti luennossa ”Was ist Metaphysik?” vuodelta 1929 (Heidegger 1976 [1929]). Metafysiikan pyrkimys mennä ”yli” olevan kokonaisuuden (kreik. *meta ta fysika*) ei Heideggerin perinteitä vastustavan näkemyksen mukaan päädy johonkin korkeampaan tai täydelliseen olevaiseen, kuten Jumalaan, vaan johonkin, joka on jotain aivan muuta kuin oleva, jokin sille radikaalisti toinen – siis ei-mikään (Heidegger 1976 [1929], 118–119; Luoto & Backman 2006, 20). Ei-mikään viittaa toiseuteen, kaikesta olevasta radikaalisti poikkeavaan, joka kuitenkin yhdistää kaikkea olevaa ja johon kaikella olevalla on samanlainen suhde. Ei-mikään ei kuitenkaan ”ole” mitään (olio, alue tms.) vaan tuo ilmi olevan *olemisen*, joka taas on koko Heideggerin ajattelun keskeisin teema. Ei-mikään on läpinäkyvä, kaiken olevan sisäänsä kietova ”olemisen huntu” (Heidegger 1976 [1943], 312). Vain ei-mikyyttä vasten oleva näyttäytyy nimenomaan olevana, omassa olemisessaan. Oleminen avautuu kysymykseksi tästä ei-mikyyden ja olevan välisestä erosta; olemisen ajattelu ajattelee tätä eroa itseään (Luoto & Backman 2006, 20–21). Heidegger päättääkin luentonsa vaikeasti suomennettava ”metafysiikan peruskysymykseen”: ”Miksi ylipäänsä on olevaa eikä pikemminkin ei-mitään?” (Heidegger 1976 [1929], 122).¹⁹

¹⁶ Historioitsija Peter Englund on esseessään ”Hiljaisuuden historiasta” (Englund 2004: 13–30) tarkastellut muun muassa William Hogarthin kuparipiirrosta *The Enraged Musician* vuodelta 1741. Piirros esittää muusikkoa, jonka harjoittelua kaupungin moninaiset äänet häiritsevät. Kuvaavaa kuitenkin on, että piirroksessa ympäristön äänistä raivoissaan on asunnostaan kadulle kurkkiva yläluokkainen viulisti. Kadulle piirrettyä katusoittaja-klarinetistia tai pientä rumpalia nämä äänet eivät tunnu häiritsevän millään muotoa, vaikka ainakin itse pitäisin heitäkin (ainakin aikuisikäistä klarinetistia) muusikkoina.

¹⁷ Cagen 4’33” osoittautuu jälleen kiinnostavaksi: Muuttamalla musiikin olemassaolon oletetun ehdon (hiljaisuuden suojaavassa merkityksessään) musiikkiteoksen materiaaliksi, teos kykenee osoittamaan, kuinka musiikki voi olla tukahdutettavan hiljaisuuden muoto. 4’33” ei hiljennä muita ääniä vaan kykenee – koska ei tarjoa omaa akustista, kuvitteellista maailmaansa – hiljentämään sen tosiasian, että musiikki voi pyrkiä hiljentämään muita ääniä.

¹⁸ Kiitän Anne Sivuoja-Gunaratnamia vihjeestä näitä Barthesin luentoja koskien.

Siirtyminen ei-mikyyden tematiikasta hiljaisuuteen on sikäli luontevaa, että näiden kahden ilmiön rinnastaminen (jopa samastaminen) ei ole vierasta Heideggerillekaan (ks. Bowie 2007, 70–71). Hiljaisuutta on myös muiden toimesta luonnehdittu hyvin samanlaisin sanankääntein kuin miten Heidegger ei-mikyyttä pohtii. Esimerkiksi Jankélévitch (2003, 154) kirjoittaa, että ”hiljaisuus ei ole ei-olevaa (engl. *Nonbeing*) vaan pikemminkin jotain muuta kuin oleva”, jonka moninaisuus on jokapäiväisyyttä inspiroivampaa ja joka siten ”kääntää ympäri tavallisen täyteen ja tyhjyyden välisen suhteen”. Myös Barthesin (2005, 22), Jankélévitchin pianonsoittokaverin, mukaan hiljaisuus (merkityksessä *sileo*, ks. edellä) on esi-paradigmaattinen ja merkeistä vapaa tila, jota luonnehtii täyteys: ”Hiljaisuus on täyden merkityksen merkittäjä” (Barthes 2005, 26). Ajatellaan esimerkiksi tilannetta, jossa henkilö haluaa sanoa jotain, mutta ei löydä siihen sopivia sanoja. Kyse voi olla siitä, että henkilö ei osaa sanoa mitään, ei kykene puhumaan mitään, signifikaatio on tyhjää. Mutta kyse voi olla myös signifikaation suhteen liian kylläisestä tilanteesta, jolloin silloinkin ainoa mahdollinen tapa reagoida on hiljaisuus. Hiljaisuus on siis muuta kuin vain äänettömyyttä. Se on tila, johon merkityksellinen artikulaatio voi ilmaantua. (Bowie 2007, 70.) Samaan tapaan Brelet (1958, 105) toteaa hiljaisuuden ja musiikin suhteesta seuraavasti:

Voisi sanoa, että hiljaisuus on musiikin varsinainen substanssi, sillä hiljaisuudessa yksittäiset äänet sulautuvat kaikkien äänen mahdollisuuteen. Tässä mielessä jokin tietty soiva muoto määrittää sitä alkuperäistä hiljaisuutta, jossa kaikki soivat todellisuudet uinuvat.²⁰

Hiljaisuuden suhde ääniin ja musiikkiin sekä ei-mikyyden suhde olevaan näyttäytyy siis hyvin samankaltaisena eri ajattelijoiden näkemyksiä verrattaessa. Kyse on eräänlaisesta dualismista, kvalitatiivisista vastakohtapareista, joiden olemassaolo on samalla parien molempien osapuolien olemassaolon edellytys. Kuten Jankélévitch (2003, 132) toteaa musiikin ja hiljaisuuden suhteesta, musiikki ”tarvitsee hiljaisuutta kuten elämä tarvitsee kuolemaa” (ks. myös Sontag 2002, 11). Joten ehkä musiikki ei olekaan, varèselaisittain, organisoitua ääntä vaan myös organisoitua hiljaisuutta. Ehkä musiikki ei olekaan edes ääniä vaan tapa, jolla äänet nousevat hiljaisuudesta – kuuluuhan muun muassa Mozartin, Debussyn, Cagen ja Jimi Hendrixin suihin pantu toteamuskin, että ”musiikki on hiljaisuutta, joka on sävelten välissä” (Doctor 2007, 19).

Hiljaisuudessa esittäminen heijastaa omalla tavallaan olemisen ontologista perusstruktuuria, eroa olevan ja ei-mikyyden välillä. Tähän eroon – jonka ajattelu on siis varhais-Heideggerille olemisen ajattelua – liittyy kaksi keskeistä piirrettä: 1) se kohdataan eksistentiaalis-ontologisella tasolla ahdistuksen esikä-

¹⁹ Alkup. ”Warum ist überhaupt Seindes und nicht vielmehr Nichts?”

²⁰ Alkup. ”One might say that the silence is the very substance of music, since in it the individual sounds dissolve into the possibility of all sounds. In this way the sonorous form would be the determination of an original silence in which sleep all the virtualities of sonority.”

sitteellisessä kokemuksessa; ja 2) sitä ei voi representoida objektina. Tarkastelen seuraavassa lyhyesti näitä molempia aspekteja.

Konserttitilanne osoittaa poikkeuksellisen selkeästi sen, kuinka ihmisten on vaikeaa sietää hiljaisuutta. Esitystä ympäröivä hiljaisuus muuntuu pian joko musiikin merkityksellistämäksi (esityksen alku) tai tapatuksiksi, yskimiseksi, tuollissa väantehtimiseksi jne. (esityksen loppu). Kummassakin tapauksessa syntyvä hiljaisuus on liian pitkään jatkuessaan sietämätön tila yleisölle, ja sama koskee musiikin sisäisten hiljaisuuksien venymistä. Jos musiikki tai esiintyjät eivät täytä tätä hiljaisuuden tilaa, yleisö alkaa tahallisesti tai tahattomasti äännellä.

Perussy tälle ei ole pitkästyminen. Kuten Brelet (1958, 111) on huomauttanut, hiljaisuudet, joita musiikki ei enää hallitse, paljastavat yksinäisyytemme (vrt. Sivuoja-Gunaratnam 2005, 410). Hiljaisuus alkaa ahdistaa, sillä se uhkaa sitä, jota länsimainen metafysiikka kutsuu subjektiudeksi. Hiljaisuuden signifiikaatio on yhtäaikaaisesti liian "täynnä" ja liian "tyhjä", jotta se asettuisi subjektin kokemusmaailmassa luontevasti olevan kokonaisuuden osaksi. Ylipäätään ihmisen jokapäiväinen tarve on tarttua olevaan erilaisin tavoin, jotta tämän olevan kokonaisuuden oleminen ei joutuisi häilyvään tilaansa. Barthes (2005, 26) toteaa, että sellainen, mikä tuotetaan merkkien ulkopuolella, merkkejä vastaan palautetaan aina hyvin pian merkiksi. Hiljaisuus saattaa alkaa muistuttaa liikaa sellaista tilaa, joissa asioilla ei ole kiinteitä merkityksiä.

Väli, joka erottaa hiljaisuuden alkua sen merkityksellistymisestä musiikilla tai muilla äänillä on ajanjakso, jossa ei-mikyyden läpinäkyvä "huntu" alkaa muuttua hiljalleen näkyväksi, koettavaksi, pelottavaksi ja lopulta ahdistavaksi. Näin on esityksen alussa, jolloin musiikki merkityksellistää hiljaisuuden, ja esityksen lopussa, jolloin suosionosoitukset merkityksellistävät hiljaisuuden *ennen* kuin ei-mikyyden huntu alkaa kokemuksena erottua. Ei-mikyyden uhka tulla esille myös yllättävissä, odottamattoman pitkissä tai muuten arvaamattomissa hiljaisuuksissa. Kuten mainittu, näissä tapauksissa ihmisillä on taipumus merkityksellistää hiljaisuus moninaisin, useimmiten tahattomin äänin. Konserttitilanteessa nämä välit – siis hetket hiljaisuudessa ennen sen merkityksellistämistä jollain toiminnalla – ovat kokemuksellisesti kaikkein intensiivisimpiä hetkiä: voimakas mutta hauras hiljaisuus juuri ennen esityksen ensimmäisiä säveliä, pysähtynyt hiljaisuus esityksen päätyttyä sekä esimerkiksi kenraalipausit, jotka musiikin sisäisinä äänettöminä hetkinä ovat äärimmäisen jännityksen täyttämiä. Esimerkiksi Jennifer Judkins (1997, 41–42) on huomionnut, että CD-levytyksen kuunteleminen kotona hävittää paljon siitä jännityksestä, joka konserttitilanteessa musiikin alkamista odottavan yleisön (ja soittajat) valtaa. Tässäkin tapauksessa säilyy kuitenkin musiikin alkamisen yllätyksellisyys ja sen alkamisen odottaminen. Suurempi ero kuin elävän konsertin ja kotikuuntelun välillä sinänsä onkin ehkä erilaisten kotikuuntelun medioiden välillä. LP-levyn katoaminen hävitti nimittäin yhden kotikuuntelun musiikkia kehystävän hiljaisuuden muodon: neulan rahinan levyä vasten. Ainakin itseleni tällä oli valtava merkitys: eri levyt rahisivat eri tavoin, ja riippuen siitä, mihin kohtaan levyn reunaan neulan asetti, musiikki saattoi alkaa hyvin ennalta-arvaamattoman ajan kuluessa.

Kaikki mainitut hetket ovat myös aivan erityisellä tavalla ”ajattomia”, sillä niihin ei kuulu kokemusta kellolla mitattavan ajan kulumisesta. Pikemminkin kyse on mahdollisimman täyden läsnäolon kokemuksesta. Esimerkiksi Jean Sibeliuksen 5. sinfonian Es-duuri op. 82 (1919) loppusointujen väliset tauot tulevat teoksen hyvin tuntevallekin aina yllättäen. Tällä en tietenkään tarkoita sitä, että kyseiset tauot olisivat jotenkin unohtuneet teoksen hyvin tuntevalta vaan kyse on niiden kokemuksellisesta radikaaliudesta. Ne ikään kuin nollaavat edellä kuullun täyteläisen, sibeliaanisesti keinuvan musiikin, joka kuitenkin samanikäisesti jatkaa läsnäoloaan taukojen aikana. (Loppusoinnuthan toistavat teoksen finaalin ”joutsenteeman” hahmoa.) Olemme ei-mikyyden edessä mutta emme kuitenkaan, sillä musiikki täyttää (vielä) hiljaisuuden tilan. Tällainen hiljaisuuden ja musiikin (äänien) rajalla pysyminen on pysymistä olevan ja ei-mikyyden erossa. Kun emme kuule musiikkia (ääniä) ja kun emme koe hiljaisuutta hiljaisuutena olemme niiden välisessä erossa itsessään.

Heideggerin ajattelussa mainittu ”ontologinen differenssi”, ero ei-minkään ja olevan välillä, on siis olemisen ajattelun kohde. Mutta kuten mainittu, tämä ero, olemisen itsessään, ei voi tulla representoiduksi objektiksi (Luoto & Backman 2006, 20–21). Olemisen ei siis ”ole” mitään. Olemisen ”käsitetä” ei voi määrittellä. Olemisen ajattelu on sitä vastoin ajattelua toimintana, tekona, ajattelun liikkeenä, kasvuna – ajattelua kysymisenä (kuten tässä artikkelissa pyritään tekemään). Heidegger kritisoi länsimaista metafysiikkaa olemisen unohtamisesta, mikä tarkoitti juuri sitä, että länsimainen ajattelu on pitäytynyt aina joissain olemisenymmärryksissä, läsnäolon metafysiikassa, tietyissä tavoissa tulkita oleva sillä seurauksella, että olevan olemisen itsessään on jäänyt kysymättä ja ajattelemta.

Ajattelunsa 1930-luvulla tapahtuneen käänteen jälkeen Heidegger suuntaisi yhä enemmän runouteen, runoilijoihin ja kieleen olemisen paljastamisessa; vain runoileva ajattelu voi pitää olemista paljastuneena kiinnittymättä erilaisiin olemisenymmärryksiin (esim. Heidegger 1996 [1936]; 1998 [1935/1936]; 2000 [1951]; ks. myös Välimäki 2008). Sen sijaan varhais-Heideggerin enemmän eksistentiaalis-ontologisesti painottuneiden ajatusten mukaan olemisen paljastuu (siis se paljastuu, että oleva on pikemminkin kuin olisi ei-mitään) täsmälleen sillä hetkellä, siinä kokemuksessa, kun *Daseinin* häilyy (saks. *schweben*) olevan ja ei-mikyyden erossa. Voidaankin ajatella – jos olemisen kysyminen mielekkyydeksi otetaan vakavasti – että ontologisen eron kohtaaminen on väistämätöntä ja ainakin eksistentiaaliselta kannalta jopa välttämätöntä. Tällaiset kokemukset ovat luonteeltaan *asubjektiiivisia*. Niihin ei kuulu subjektiuden tuomaa ”kokemusallustaa”, yhtä länsimaisen metafysiikan perusoletusta.

Jos olemista ei voi sellaisenaan representoida, on luonnollisesti väärin väittää, että hiljaisuuden ja äänten (musiikin) suhde konserttitalanteessa representoi tai symboloi olemiseen liittyvää ontologista eroa. Siitä ei olekaan kyse. Musiikin ja hiljaisuuden suhteen kannalta ei ole ylipäätään – ainakaan tämän kolmannen näkökulman puitteissa – olennaista se, mitä sen voi tulkita missäkin tilanteessa representoivan. Musiikin ja hiljaisuuden raja on sitä vastoin ontologisen eron esikäsitteellistä ”ajattelua” sellaisenaan, ilman representaatiosuh-

teita.²¹ Konserttitilanne hiljaisuuden rajankäyntinä ei representoi ontologista differenssiä vaan tietyltä osaltaan "on" sitä; hiljaisuuden ja musiikin vastakkainasettelu "on" ontologinen ero olemisen ja ei-mikyyden välillä. Toimintana ja kulttuurisena käytäntönä tämä representaatiosuhde voidaan tietysti lavastaa, kuten esimerkiksi tässä kirjoituksessa tehdään. Konserttiyleisön (ja esiintyjien) kohdalla on olennaista kuitenkin esikäsitteellinen, asubjektiiivinen kokemus erosta sinänsä – ei ne tulkinnat, joita sille annetaan. Ehkä ajatus musiikista hiljaisuuksina sävelten välissä onkin lopulta hyvin osuva: musiikkihan on jatkuvaa ja eriaikaista yksittäisten äänten alkamista ja loppumista. Musiikkia kuunnellessa kuullaan jatkuvaa olemisen ja ei-mikyyden eroa, ollaan jatkuvassa erossa. Jos edellisessä, konserttihiljaisuuden ideologiaa kytköksiä painottavassa näkökulmassa keskeiseksi nousi *ajallinen* liike musiikin ja hiljaisuudenvälillä, on tässä kolmannessa näkökulmassa olennaista se, että konserttihiljaisuus muuttaa musiikin eksistentiaalis-ontologisen kysymisen tilaksi.

Lopuksi: (konsertti)hiljaisuuden tulevaisuus

Olen kartoittanut tässä artikkelissa konserttihiljaisuuden merkitystä ja erityisesti sen sisältämää musiikillista esiyymmärrystä, siinä piileviä musiikkia ja musiikin merkitystä koskevia esteettis-filosofisia ennako-oletuksia. Lähtökohtanani on ollut käsitys konserttihiljaisuudesta kokemuksena, joka sisältää yhteisiä ja asubjektiiivisia tekijöitä.

Mainitsin artikkelin alussa, että tämän tekstin pohjana oleva hiljaisuuskäsitys nojaa Bernard P. Dauenhauerin (1980) hiljaisuustutkielmassaan esittämiin määritelmiin. Dauenhauerille hiljaisuus on aina 1) on aktiivista inhimillistä toimintaa, joka on yhteydessä johonkin ilmaisun muotoon, 2) ei-autonomista, 3) kunnioituksesta ja äärellisyyden tiedostamisesta seuraavaa joustavuutta sekä 4) joustavuudessaan luonteeltaan yhdistävää ja yhteen sitovaa.

Dauenhauer siis tahtoo sanoa, että hiljaisuuden esiintymis- ja esitystavat eivät ole biologisesti määräytyneitä vaan liittyvät aina johonkin kulttuuriseen ilmaisumuotoon, kuten puheeseen, musiikkiin, filosofiaan kysymyksiin, uskontoihin jne. Ja siis olennaisesti myös konserttikäytäntöihin. Toisaalta konserttikäytäntöihin liittyvänä hiljaisuus on eri muodoissaan ei-autonominen ilmiö: musiikin kehystävät ja sisäiset hiljaisuudet, tauot, ovat mahdollisia vain suhteessa musiikin soivaan kudokseen ja laajemmassa mielessä musiikkia suojaavaan hiljaisuuteen; musiikkia suojaava hiljaisuus on ymmärrettävissä vain suhteessa joko esteettiseen käsitykseen musiikin tarpeesta tulla suojatuksi (autonomiseksi) tai suhteessa sen ideologiseen merkitykseen tukahduttamisen symbolina; filosofiselta kannalta tarkasteltuna konserttihiljaisuus asettuu suhteeseen eksistentiaalis-ontologisten kysymysten kanssa.

²¹ Asubjektiiivisuudesta ks. esim. Pylkkö 1998; Vadén 2004; ks. myös Torvinen 2008b.

Ei-autonomisena hiljaisuus asettuu siis aina yhteyteen ympäristönsä kanssa, minkä vuoksi hiljaisuuden tekona ja toimintana täytyy olla jonkin ulkopuolisen tekijän vaikutuksiin mukautuva tai niitä kunnioittava. Tämäkin on erityisen selvästi esillä konserttitilanteessa. Kuunteleminen hiljaa on tilanteesta riippuen halua asettua alttiiksi musiikin tapahtumille ja halua kunnioittaa sen muodostamaa ”autonomista hetkeä”. Se voi olla myös tietyn yhteiskuntaluokan arvojen hyväksymistä ja niiden kunnioittamista. Se voi olla myös perustavien olemassaolon kysymysten käsittelemisen paikka. Myös kaiken äärellisyyden tiedostamisen tuoma joustavuus sekä tähän liittyvä hiljaisuuden yhdistävä voima näkyy kaikissa erittelemissäni konserttihiljaisuuden merkityksissä. Esimerkiksi musiikin sisäiset hiljaisuudet yhdistävät niitä ympäröiviä ääniä ja musiikin jaksoja ja kokemus autonomisesta merkitysten muotoutumisen hetkestä on kuulijoiden kesken jaettu kokemus. Konserttihiljaisuuden ideologisissa aspekteissa hiljaisuuden yhdistävä merkitys on myös selkeä muodostaessaan yhteisen ja kyseenalaistamattoman rituaalin ja kokemuksen muodon. Eksistentiaalis-ontologiset kysymykset taas ovat, määritelmällisesti, ihmisen olemassaoloon liittyviä kysymyksiä ja koskevat siten kaikkia. Myös tässä suhteessa konserttihiljaisuus voidaan nähdä yhdistävänä tekijänä.

Hiljaisuuden yhteisöllinen merkitys on Dauenhauerin erottelemassa hiljaisuusmääritelmässä tämän artikkelin kannalta kiinnostavin, sillä konserttitapahtuma on aina vahva sosiaalinen tapahtuma. Hiljaa ja keskittyen kuunteleminen (ja esittäminen) ei ole yksilöiden sulkeutumista omiin sisäisiin maailmoihinsa vaan itsensä asettamista alttiiksi yhteiselle, jaetulle kokemuksellisuudelle. Lopulta kaikki erittelemäni tekijät – konserttihiljaisuus autonomisen signifiikaation hetken luomisena, konserttihiljaisuus ideologisen tukahduttamisen symbolina, konserttihiljaisuus eksistentiaalis-ontologisten kysymisen mahdollistajana – on nähtävissä nimenomaan jaettuna kokemuksellisuutena. Ehkä konserttihiljaisuuden kokonaismerkitys onkin nimenomaan tässä: *pyrkimys kokemukselliseen asubjektivointiin*. Ensimmäisessä näkökulmassani subjekti liudentuu musiikin tapaan luoda merkityksiä ja toisessa subjekti liudentuu ideologiseen samastumiseen. Kolmannessa näkökulmassa subjekti liudentuu oman olemassaolonsa mahdollisuuden ”kysymiseen”. Konserttihiljaisuuden sisältämä musiikillinen esiymmärrys olisi siis vahvasti juuri kokemuksen subjektikeskeisyyden murtaamisessa.

Hiljaisuus toimii vastaavalla tavalla myös esimerkiksi keskustelussa: puhuminen, puheenvuorojen pitäminen erottaa puhujan muista, tuo esille tämän yksilöllisen sanottavan kun taas hiljaa oleminen, kuunteleminen asettaa keskustelun osapuolet yhteiseen avoimeen ja odottavaan tilaan. Samoin konserttihiljaisuuden kokemus *itsessään*, ei konserttihiljaisuuden kokemus *jonkun* subjektiivisena kokemuksena, on se, joka tempaa kuulijan asettumaan yhteisesti alttiiksi musiikin signifiikaatiolle, nauttimaan sen sosiaaliluokkaa vahvistavasta voimasta tai ”kysymään” sen kautta eksistentiaalisia peruskysymyksiä. Tällaisella yhdistävyydellä ei ole suoranaista tekemistä sen kanssa, missä määrin yleisön jäsenet tuntevat toisiaan (ks. Small 1998, 41–43; vrt. myös Heimonen 2008, 137).

Nykypäivän länsimaisesta näkökulmasta tarkasteltuna Dauenhauerin erottelemiin hiljaisuuden piirteisiin voisi liittää vielä yhden: hiljaisuus on harvinaista. Maailmamme on melun täyttämä. Melu, jota ei pääse pakoon missään, muodostuu muuriksi ihmisten välille poistaen hiljaisuuden tarjoaman liikkumatilan. Tuotettu ja vastaanotettu ääni yksilöi ja subjektivoi, mutta samalla eristää ja irrottaa, tekee erityiseksi. Hiljaisuuden yhdistävä voima on käynyt harvinaiseksi länsimaisissa yhteiskunnissa.

Melu on nyky-yhteiskuntien ideologioiden käyttämä ase, eivätkä lukemattomat tutkimukset taustamelun negatiivisista vaikutuksista terveydelle, hyvinvoinnille ja ajattelulle ole saaneet tätä asetta deaktivoitumaan; juontuuhan jo esimerkiksi englannin melua ja hälyä tarkoittava sana *noise* latinan sanasta *nausea*, joka tarkoittaa merisairautta (Sim 2007, 16). Hiljaisuutta taas on puolustettu jo vuosikymmenien ajan erilaisin filosofisin tutkimuksin ja pamfletein – kuitenkin ilman mainittavaa vaikutusta yhteiskunnallis-kulttuuriseen äänimaisemaan (esim. Picard 1959 [1948]; Attali 1985; Sim 2007; Ampuja 2008; ks. myös Englund 2004).

Tätä taustaa vasten hiljaisuudessa tapahtuvalla musiikkiesityksellä (ja musiikilla hiljaisuuden muotona) on todella suuri tilaus nykymaailmassamme. Mitkä ovatkaan paremmin ulkomaailman melulta eristettyjä alueita kuin konserttisalit? Tilat, joissa voi keskittyä musiikkiin, ”järjestettyyn hiljaisuuteen” yhdessä muiden kanssa paossa taloudellisten intressien ja teknologisen ajattelun ohjaaman maailman melusta. Missä onkaan paremmat mahdollisuudet keskittyä hiljaisuuteen *ilmiönä* kuin konserttisaleissa kuuntelemalla hiljaisuutta sisältäviä teoksia? Susan Sontag (2002, 13) on huomauttanut kuinka historian kuluessa taiteen ja taiteilijoiden tehtävänä on ollut huomiomme kiinnittäminen uusiin ilmiöihin ja alueisiin. Kääntämällä korvamme esimerkiksi Erik Bergmanin, John Cagen, György Ligetin, Luigi Nonon, Kaija Saariahon, Toru Takemitsun tai monien muiden hiljaisuutta tutkiskelevien säveltäjien teosten puoleen voimme vielä kokea nykymaailmasta lähes kadonneen ilmiön, hiljaisuuden. Samalla kysymys siitä, mikä on konserttihiljaisuuden merkitys muuttuu kysymykseksi, mihin me tarvitsemme musiikin tarjoamaa hiljaisuutta. Kuten Sim (2007, 39–40) kiteyttää:

Hiljaisuudella on merkitystä [—] sillä melu merkitsee ideologista valtaa, epäsensitiivisyyttä inhimillisen olemassaolon luonnolliselle rytmille. [—] Hiljaisuuden puolustaminen on ihmisen puolustamista.

Lähteet

- Aho, Marko 2008. Fenomenologinen kuvaus Perhonjokilaakson kanteleensoittotyölin kehollisesta oppimisprosessista. *Musiikki* 3–4/2008, 101–121.
- Ampuja, Outi 2008. *Oikeus hiljaisuuteen*. Barrikadi-sarja no 2. Helsinki: WSOY.
- Attali, Jacques 1985 [1977]. *Noise: The Political Economy of Music*. Käänt. Brian Massumi. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Barthes, Roland 2005. *The Neutral*. Käänt. Rosalind E. Krauss & Denis Hollier. New York: Columbia University Press.

- Berleant, Arnold 1999. Notes for a Phenomenology of Musical Performance. *Philosophy of Music Education Review* 7 (2), 73–79.
- Bowie, Andrew 2007. *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge (UK): Cambridge University Press.
- Brelet, Giselé 1958. Music and Silence. Teoksessa Susanne K. Langer (toim.), *Reflections on Art*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 103–121.
- Brooks, William 2007. Pragmatics of Silence. Teoksessa Nicky Losseff & Jenny Doctor (toim.), *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot: Ashgate, 97–126.
- Burrows, David 1990. *Sound, Speech, and Music*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Cage, John 1961. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Clarke, David 2003. Musical autonomy revisited. Teoksessa Martin Clayton et al. (toim.) *The Cultural Study of Music*. New York and London: Routledge, 159–170.
- Clarke, Eric F. 2005. *The Ways of Listening*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Clifton, Thomas 1983. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Cumming, Naomi 1997. The Horrors of Identification: Reich's "Different Trains". *Perspectives of New Music* 35 (1), 129–149.
- Dahlhaus, Carl 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Dauenhauer, Bernard P. 1980. *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Doctor, Jenny 2007. The Texture of Silence. Teoksessa Nicky Losseff & Jenny Doctor (toim.), *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot: Ashgate, 15–35.
- Dyrsen, Catharina 1995. *Musikens rum: metaforer, ritualer, institutioner*. Göteborg: Chalmers tekniska högskola.
- Englund, Peter 2004. *Hiljaisuuden historia*. Helsinki: WSOY.
- 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: Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Berkeley: University of California Press.
- Harris, Ellen T. 2005. Silence as Sound: Händel's Sublime Pauses. *Journal of Musicology* 22 (4), 521–558.
- Heidegger, Martin 1976 [1929]. Was ist metaphysik? *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 103–122.
- Heidegger, Martin 1976 [1943]. Nachwort zu: „Was ist Metaphysik?“. *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 303–312.
- Heidegger, Martin 1996. Hölderlin ja runouden olemus. Suom. Miika Luoto. *Nuori voima* 4, 33–40. [Alkuper. Hölderlin und das Wesen der Dichtung.]
- Heidegger, Martin 2000 [1926]. *Oleminen ja aika*. Käänt. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. [Alkuper. *Sein und Zeit*.]
- Heidegger, Martin 2000 [1951]. „...dichterisch wohnet der Mensch...“ *Vorträge und Aufsätze*. 9. Auflage. Stuttgart: Neske, 181–198.
- Heimonen, Kirsi 2008. Tanssi hiljaisuudesta. Juha Torvinen (toim.) *Fenomenologinen musiikintutkimus*. (= *Musiikki* 1/2008), 135–149.
- Husserl, Edmund 1995. *Fenomenologian idea: viisi luentoa*. Suom. Juha Himanka et al. Helsinki: Loki-kirjat.
- Hämeenniemi, Eero 2007. *Tulevaisuuden musiikin historia*. Helsinki: Basam Books.
- Jankélévitch, Vladimir 2003 [1961]. *Music and the Ineffable*. Käänt. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.
- Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris: a Cultural History*. Berkeley and Los Angeles (CA): University of California Press.

- Judkins, Jennifer 1997. The Aesthetics of Silence in Live Musical Performance. *Journal of Aesthetic Education* 31 (3), 39–53.
- Järviluoma, Helmi & Gregg Wagstaff (toim.) 2002. *Soundscape Studies and Methods*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- Järviö, Päivi 2008. Michel Henry ja puhuva musiikki – resitatiivin laulaminen elämän läsnäolevaksi saattamisena. *Musiikki* 1, 89–118.
- Kahn, Douglas 1999. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge (Mass.) & London: The MIT Press.
- Kūle, Maija 2002. *Phenomenology and Culture*. Rīga: University of Latvia, Institute of Philosophy and Sociology.
- Kukkonen, Pirjo 2008. Silence, Language, and Experience. Teoksessa Robert S. Hatten et al. (toim.) *A Sounding of Signs: Modalities and Moments in Music, Culture, and Philosophy*. Acta Semiotica Fennica XXX. Imatra: The International Semiotics Institute.
- Leppänen, Taru 2003. Hiljaiset kohteet ja korvaton tutkija. Kuunteleminen musiikkitieteellisesti orientoituneen musiikintutkijan metodina. *Etnomusikologian vuosikirja* 2002. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 7–20.
- Littlefield, Richard 2001. *Frames and Framing: The Margins of Music Analysis*. Imatra & Helsinki: International Semiotics Institute.
- Losseff, Nicky & Jenny Doctor (toim.) 2007. *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot: Ashgate.
- Luoto, Miika & Jussi Backman 2006. Johdannoksi ajattelun aiheisiin. Teoksessa Miika Luoto & Jussi Backman (toim.), *Heidegger: ajattelun aiheita*. [Helsinki]: 23–45.
- Metzer, David 2006. Modern Silence. *Journal of Musicology* 23 (3), 331–374.
- Moisala, Pirkko 1998. Var befinner sig musiken? Den ontologiska synen påverkar metodvalen. *Musiikki* 1, 5–10.
- Nattiez, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Picard, Max 1959 [1948]. *Die Welt des Schweigens*. Frankfurt am Main & Hamburg: Fischer Bücherei.
- Pylkkö, Pauli 1998. *The Aconceptual Mind: Heideggerian Themes in Holistic Naturalism*. Amsterdam & Philadelphia (PA): Benjamin.
- Richardson, John [2010, tulossa]. *Envisioning Sound: Popular Music and the Audiovisual Surreal*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Riikonen, Taina 2008. Soittamisen kokemukset ja musikon ruumiillisuuden tutkiminen taidemusiikkikulttuureissa. *Musiikki* 3–4, 64–83.
- Schafer, R. Murray 1997. *The Tuning of the World*. New York: Alfred Knopf.
- Sim, Stuart 2007. *Manifesto for Silence: Confronting the Politics and Culture of Noise*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2005. Hiljaisia hetkiä Kaija Saariahon musiikissa: musiikkiesteettinen analyysi. Teoksessa Juha Torvinen & Alfonso Padilla (toim.), *Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*. Helsinki: Yliopistopaino, 397–429.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne & Kari Kurkela (toim.) 2008. *Muusikkoututkimus*. (=Musiikki 3–4/2008). Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Small, Christopher 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover (NH): Wesleyan University Press / University Press of New England.
- Sontag, Susan 2002 [1966–1969]. *Styles of Radical Will*. New York: Picador.
- Tarasti, Eero 2000. *Existential Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Tarasti, Eero 2004. *Arvot ja merkit*. Helsinki: Gaudeamus.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Torvinen, Juha 2008a (toim.). *Fenomenologinen musiikintutkimus* (=Musiikki 1/2008). Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

- Torvinen, Juha 2008b. Fenomenologinen musiikintutkimus: johdatus kriittiseen keskusteluun. *Musiikki* 2/2008, 3–17.
- Uimonen, Heikki 2005. *Ääntä kohti. Ääniympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*. Acta Universitatis Tamperensis 1110. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Uimonen, Tanja 2008. Altistaminen todellisuuden satunnaisuudelle: näkökulma kokeellisen musiikin estetiikkaan. *Synteesi* 3, 58–70.
- Vadén, Tere 2004. Mitä on paikallinen ajattelu? niin&näin 40 (1), 49–55.
- Vadén, Tere 2008. Myyttinen vallankumous ja tavalliset teot. Teoksessa Tere Vadén (toim.) *Linkolan ajamana*. Helsinki: Like, 103–142.
- Vikman, Noora 2007. *Eletty ääniympäristö. Pohjoisitalialaisen Cembran kylän kuulokulmat muutoksessa*. Acta Universitatis Tamperensis 1271. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Acta Semiotica Fennica XXII. Imatra/Helsinki: The International Semiotics Institute.
- Välimäki, Susanna 2008. Olemisen soinnit – Heideggerilainen tulkinta musiikin ja äänen merkityksistä Terrence Malickin elokuvassa *The New World*. *Musiikki* 1, 49–88.

What does silence tell us?

A few experience-based remarks on the meanings of silence in live concerts

Silence is an essential part of the musical performances in the classical music tradition. The article analyses the general significance of concert silence from several overlapping and often contradicting points of view (musical, ideological, political, and existential-ontological) that are seen as complementary to each other. Accordingly, the article suggests that the phenomenon as a whole is to be understood as a form of a historically conditioned experience.

FT Juha Torvinen on musiikintutkija (HY, musiikkitiede) ja Finnish Music Quarterlyn päätoimittaja.

Dark Swallows in Helsinki: Fredrik Pacius Score for Bécquer's Rhyme LIII¹

Marta Palenque

To Adriano Duque, who brought Pacius to me.

On April 8th 1942, Agustín de Foxá published in *ABC* a chronicle about an anecdote between poet Gustavo Adolfo Bécquer and a music score composed by Fredrik Pacius entitled *Dark Swallows in Helsinki*. The anecdote is so extraordinary that it appears as a fantastic story, a fiction created to move lovers of poetry and sublime coincidences.

The well known Spanish writer and diplomat was in Helsinki himself when he wrote this chronicle, mainly born out of his own admiration for the author of the rhymes. Agustín de Foxá y Torroba (1903–1959) had started his diplomatic career in 1930 and after posts in Bucarest and Rome came to the Helsinki snows in 1941, where he stayed until 1943. The landscape reminded him of the sad destiny of the Granadian Ángel Ganivet—whose stay in those lands, also as a diplomat, he followed in “Ganivet’s tracks”—and led him to evoke the mists of Bécquer’s poetry, that he thought of Nordic or German inspiration, in coincidence with the poet’s name and surname, so common in those latitudes. Once in the Finnish capital city, Foxá would have the chance to talk with his new friends about his own country and people. He would tell them about this German named poet from Sevilla, and that could have led to be referred to the life of another Finnish Becker, not a poet, but one who lived as a romantic and legendary hero, and whose task as a mediator between a queen, María Cristina of Austria, mother of Alfonso XIII, and a musician, Fredrik Pacius, favoured the fact that now we have access to such a unique score for rhyme LIII.

Foxá’s chronicle was included in the book *Un mundo sin melodía: notas de un viajero sentimental* (A world without melodies: Notes by a sentimental traveller, 1949) and later also in the second part of his own *Obras completas* (Complete works).² This writing testifies of the author’s prose, full of lyric tone because he adopted a sentimental and intuitive point of view that can be seen in the images and metaphors characteristic to his style. In the Foxá’s own words: “A literary article can be a jewel. The article writer, differing from a novelist, has

¹ Artikkele on alkukielellään “Las Golondrinas en Helsinki: una partitura de Fredrik Pacius para la rima LIII”. Englanninkielisen käännöksen on tehnyt Rafael L. Junchaya. Käytännön toimituksellisista syistä artikkeli julkaistaan alkuperäisessä formaatissaan ja englannin kielellä.

² Madrid, Prensa Española, 1972, 2nd. ed., pp. 245–248. In *Un mundo sin melodía* (Madrid, Prensa Española) it appears in pp. 33–38.

to write imprisoned by the clock and the calendar. He has to be born and die every day and make eternal what is ephemeral; he has to convert a telegraphic report into something that can survive as a wonderful achievement. If something have I done in literature, it is to bring poetry to journalism...".³

The coldness and ice of Helsinki also left tracks in his poetic work, as happened to the already cited Ganivet. In the section "Varia poética" (Poetry variety) from volume I of his *Obras completas* there are texts that were written in the Finnish capital in 1941; among these are found "Poema de Sur y Norte. Recuerdo de Ganivet" (Poem from North and South. Remembering Ganivet), "Temblor primero" (First trembling), "Aino" and "Estatua finlandesa" (Finnish statue).⁴

When I first read Foxá's chronicle, many years ago already—which I include at the end of this article— I did not trust on the veracity of the story. After I met the music score, I wonder if it could be a fiction to explain why it was composed by a German-Finnish musician who never travelled into Spain. After following Foxá's own tracks in the mists and snow country, I can now document those names pointed out in the chronicle, and can also recall that reality is sometimes more wonderful than literature itself.

Characters: Gustaf Becker and Fredrik Pacius.

Gustaf Becker

The Finnish Becker in this story was Evert Gustaf Waldemar Becker (Helsinki, 1840–Rome, 1907), although he used to undersign only with his third name Waldemar, and was known by the nickname "Becker-Bei". His career as a soldier and mercenary, as Foxá recounts, brought him to a diversity of destinations. He serves in Poland as a lieutenant of the Finnish Guard and, in search for action and glory, comes to Spain to the end of the 1850s to fight in the war with Morocco, where he takes part in the actions of the Spanish army against the Moroccan revolutionaries, the last episode of which was the battle of Wad-Ras (February of 1860) that leads to the final peace signature. Due to his boldness in the battle field, Becker is awarded the Cross of San Fernando.⁵ In the same decade he also collaborates in the Mexican Civil War in favour of emperor Maximiliano, where he managed to be saved from the death sentence dictated by the revolutionary forces against him, and after that he also collaborates in the Greek campaign against Turkey. In Egypt he fights in favour of Pasha Ismael, who names him Bey (since that his nickname of "Becker-Bei"), and in Serbia,

³ Cited by Joaquín de Entrambasaguas in *Las mejores novelas contemporáneas* (Best contemporary novels), vol. IX, Madrid, Planeta, 1968, p. 905. Foxá was awarded Mariano de Cavia Prize for his article "Los cráneos deformados" (Deformed skulls).

⁴ Madrid, Prensa Española, 1963, pp. 171–178.

again fighting against the Turks, he reaches the rank of Colonel of the General Staff of his army. He also takes part of the Pope's Swiss Army in Rome and, among other failed projects, was the idea of fighting at Garibaldi's side in Italy. Foxá offers more data, in a much attractive way, seasoned with his rich prose and probably also by the admiration aura of his informers (Beaurin sisters, Pacius' descendants). On the other hand, Becker's love adventures help to build his unavoidable romantic profile: an escape with his regiment's chief's wife (he was chased and sentenced to death), a marriage with a Mexican girl, for which he converted to Catholicism in 1868, a commitment with a Spanish aristocrat in 1881, and, after that, a marriage with the rich Angela Komnenos, family of the ancient Byzantine emperors, who lived with him in Naples until his death. His corpse was brought to Finland after the country's independence.

The causes he defends and the sides he prefers introduce him as a convinced monarchist, an ambitious and dedicated soldier, for whom war has a special aura of adventure and idealism.⁶ But Waldemar Becker was not only an action man but one with ideas. He lives in Paris since 1880; his life still nomadic, but he seems to begin a new stage marked by reflexions on his experiences in so many fronts. He does not forget his own country and claims for liberty, this time with a quill: he publishes an article "La Finlande indépendante et neutre" (1880)⁷ in the newspaper *Le Contemporain*, an important and forerunner statement towards Finnish independence that aroused severe criticisms among his country's rulers, and later he continues as a prominent politics analyst in *La Russie, son passé, son présent* (Naples, 1906).

Short after his stay in Paris, Becker returns to Spain and we are now in the years of his "encounter" with poet Gustavo Adolfo Bécquer.⁸ The return is in 1881, in the last years of King Alfonso XII, who died in November 1885 when his widow, María Cristina who was expecting the future king (born in 1886), starts her regency. Foxá, perhaps aimed by certain romantic affection and guided by the nostalgia that always leads his memories of times gone by, distorts the facts and makes coincide the new King Alfonso XIII's infancy with Waldemar Becker's visit to the Royal Palace against true history. The Finnish Becker is in Spain during Alfonso XII's life when, obviously, his son is still not born. The image of a mourning Queen, passionate for violets—as it appears in the chronicle—coin-

⁵ There is no document in the military archives that I have researched that tells about Becker's actions (Military General Archives of Madrid, Military General Archives of Segovia, Military Historic Service and Army's Museum of Madrid), nor of the San Fernando's award. Erik Becker (*Becker-Bei suomalaisen sotilas ja poliitikko*, Hämeenlinna, Karisto, 1968, p.56) documents the veracity of this award on the letters that Waldemar Becker sent to his mother during his stay in Spain, interesting letters that let know the young soldier's aspirations, where he laments that during the short campaign he could have obtained better personal achievements.

⁶ In this point, he is just as his contemporary Pedro Antonio de Alarcón, volunteer soldier and war reporter from Africa in the same years, whose impressions are collected in *Páginas de un testigo de la guerra en África* (War in Africa witness's pages).

cides with monarchist Foxá's poem "Dead King's Romance", this time referring to the death of Alfonse XIII in Rome. The final verses of it:

"Su madre, en El Escorial,
entre violetas le aguarda,
y al otro lado del mar
Madrid enluta sus casas".⁹

("His mother, in El Escorial,
waits for him among the violets,
and in the other side of the sea
Madrid mourns in its houses")

In those years Waldemar is director of the newspaper *La Europa*, where his signature appears on June 8th 1881 under the section of foreign news commenting the legality of the expansion of Spanish influence in Morocco. It seems that it was the King Alfonso XII himself who, after reading some of his articles published in the French press and admiring his knowledge of the European politics, offered him this post.¹⁰ In the edition of May 28th of this newspaper, a trip to Aranjuez for Spanish and foreigner press representatives as part of the celebra-

⁷ Finland was part of the kingdom of Sweden since 12th century, although, from a political point of view, kept its own identity. In 1809 it became part of Russia with the status of Great Duchy under the dominion of the Russian Emperor, but keeping its autonomy, laws and traditions. Towards the middle of the century a national Finnish feeling started to develop, which is exemplified in the national epic *Kalevala* by Elias Lönnrot, and a struggle for an independent Finnish state is promoted, which would lead to the creation, in 1878, of a Finnish Army. The following events killed these expectations: the Soviet government does not grant the independence until December 1917 (Cf. Matti Klinge, *A Short History of Finland*, Helsinki, Otava, 1997).

What has been said to this point about Waldemar Becker comes from *Otavan iso tietosanakirja. Encyclopaedia Fennica* (Keuruu, 1963, 5th ed., p. 1103), which I acceded thanks to Minna Helander, from the Library of Helsinki University and to Erik Becker, *cit.*, which I found after I closed the present article, but those data have confirmed, and partly widened, the character's biography. From cited Erik Becker there are several texts from his personal archives, sources for the former book, in the National Library of Helsinki (Sign. HYK Coll. 19 and Coll. 19.5), among them are found some articles in French and English by Waldemar himself. Also here it is found the article "Dark Swallows in Helsinki", without reference data, wrongly attributed to Becker-Bey. More information about this character's biography and, over specially about his value to the shaping of a Finnish identity, can be obtained from: Werner Söderhjelm, *Profilur ur finkst kulturliv Werner Söderhjelm*, Helsingfors, Lilius & Hertzberg, 1913; and Juhani Paasivirta, *Becker bey och hans idé om ett självständigt Finland 1880*, Ekenäs, Ekenäs tryckeri, 1961.

⁸ According to Erik Becker, Waldemar would have come back to Spain also before, towards 1868, and here continues his military career before moving to the United States Army in 1871.

⁹ The poem is dated in Rome, March 1841. In *Complete Works*, I, *cit.*, p. 169.

tions for Calderón de la Barca's death centennial is reviewed. Here the name of "Colonel Waldemar Becker of LA EUROPA" is found. His prose style says vastly of his knowledge of languages that Foxá also reports in his chronicle, and in general of his culture knowledge. The Finn was in Spain for five years and also adventured other commercial businesses with wood and marble.¹¹

Becker shows his very good knowledge of Spain and Spanish politics in his short thirty two pages booklet *De la reorganización militar de España* (On Spanish military reorganization, 1882), dedicated to the president of the Ministry Council Práxedes Mateo Sagasta,¹² where he offers a strategic plan to reinforce the Spanish influence in Africa and America, based on the redistribution of the military resources. I will not extend on his argumentations that today, after the conflicts with Cuba and the Philippines and the continuation of the problems in Africa, seem quite right and almost prophetic. I am interested in noting that Becker does not speak as a profane but as a deep connoisseur of the Spanish army, and refers to his own experience when he deals with the soldiers character and their reactions in the battle field, because to the end of his text he mentions that he made his first military attempts under the Spanish flag.

As Foxá's Finnish friends, Beaurain sisters—grand granddaughters of Pacius—told him, Waldemar Becker is a habitué in Madrid cafés and salons invited by his aristocrat friends, and contacts politicians and journalists as a colonel and cultured man, with ample experience and knowledge. His prestige would lead him to the Queen of Spain's private salon and it is here where the relationship with Gustavo Adolfo Bécquer starts. Again, the common surname—maybe not the first Christian name, as the Finnish character uses the other one—would be the link and the memory: the Queen, according to Foxá, has talked to Waldemar about the poet from Sevilla and recites some verses from one of the

¹⁰ So is assured by Erik Becker, pp. 134–135. According to this author, due to Waldemar Becker's prestige, the king did not mind that in former times he had claim his sympathy for the Charlist causes and, also, had collaborated actively with its defendants. Only three numbers of this newspaper are preserved in the Madrid Municipal Newspapers Library, corresponding to May 25th (n. 116), May 28th (n. 119) and May 30th 1881 (n. 121, dedicated to Calderón de la Barca's centennial). Only in n. 119 Becker's signature is found. The administration offices of the newspaper were in San Gregorio 8, Madrid. Juan Eugenio Hartzenbusch mentions in his catalog some other papers of the same name but they are unrelated to this one (*Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, facsimile ed., Madrid, Biblioteca Nacional / Ollero & Ramos, 1993, pp. 136, 172 and 231).

¹¹ Cf. Erik Becker, p. 140.

¹² Madrid, Typography of "La Correspondencia Ilustrada", 1882. The signature reads: Waldemar de Becker, Colonel of the Serbian General Army Staff. The particle "de" (of) could be due to Alfonso Ordax, responsible for the Spanish version of the book. There are some examples of this booklet in the National Library of Madrid and the Royal Academy of History. On the other hand, in the archives of the National Library of Madrid is found the booklet *Polka espagnole*, by G. Becker (Madrid, G. Becker & Cie. s. d.), that I think is not by our character.

most known poems (“The Dark Swallows”) and complains on the lack of a good melody to sing those words with the piano, as none composed to date had captured the poem sense. “Maybe a musician from the North might know how to better understand its melancholy” says Queen María Cristina, as the chronicle reads. Waldemar, attentive and polite, makes his the Royal wish and carries it to Pacius.

Without any doubt, only the actors would tell with detail and truth what really happened in that salon and the exact words word first exchanged between the soldier and the Queen, and later, between the soldier and the musician. And fortune and determination have helped for one of them to do it: Eduard Pacius, the composer’s great grandson, keeps the manuscripts of the five letters that Waldemar Becker sent to his ancestor between July 7th 1881 and April 7th 1882, which are mentioned by Foxá himself in his chronicle. His kindness of sending me copies of the originals and their transcriptions offered me a satisfaction that I could hardly correspond.¹³ These letters tell directly about the Queen’s wishes and how the project continued until the score came to his hands. Before that, however, it is necessary to introduce Fredrik Pacius.

Fredrik Pacius

Finnish music of 19th century is represented in Spain mainly by Jean Sibelius, the most well known composer outside the borders of Finland and the most recorded to date. A different fate is that of Fredrik Pacius (Hamburg, 1809–Helsinki, 1891, nationalized Finnish), hardly known in Europe when in his country the situation is the opposite, as he is the author of the National Anthem and the first Finnish opera, based on a historical motive: *Kung Karls jakt* (King Charles hunt, 1852), with libretto by Zacharias Topelius.

Young Pacius’s exceptional gifts as singer and violin player lead him, together with his teacher Louis Spohr, to a brilliant career as concert performer. He got a job offer in Sweden in 1827, where he would stay until 1834. He comes to Finland in 1835 with a contract as music teacher at the University of Helsinki. His work as teacher and as leader of the Academic Kapell was fundamental for the musical life in this capital city. Even more: his stay in Finland was so decisive for the consolidation of a Finnish music that it can be assured that he incarnates himself its musical life in the 19th century. Influenced by German Romantic music by Mendelssohn and Spohr, Pacius studied and used popular music resources and was appreciated by the contemporary high society that, by then, was looking for national references to feed the desire of independence from the Russian environment, that would end in the adaptation in 1843 of the Swedish poem *Vårt Land* (Our Land), by the romantic Johan Ludvig Runeberg, that would become Finland’s National Anthem. Besides, Pacius composed the

¹³ Eduard Pacius owns these letters by heritage. Thanks to Anni Heino, directress of the classical music section of the Finnish Music Information Center, I obtained the necessary data to contact Eduard Pacius in the far Espoo. In his cited essay, Erik Becker also uses partially this letter, which he cites translated into Finnish.

opera *Die Loreley* (1887), music for a *singspiel* entitled *Princessan af Cypem* (1860), several cantatas, a violin concerto, other orchestral pieces and a number of songs for chorus and solo voice. During his long life, the composer was admired as father of the Finnish national music and was called “Genius” and “Master”.¹⁴

Pacius work, then, is framed into the Romantic period and can be linked to the nationalistic assurance environment that, like in the rest of Europe, recovered the ancient history and culture, those which represented the roots of its identity. Since 1827, the University of Helsinki became the centre of the romantic patriotic concern that would be symbolized by Elias Lönnrot, keen researcher of popular poetry, who—inspired by this Medieval tradition—composed the Finnish national poem, *Kalevala*.

It is not difficult to suppose that Waldemar Becker, part of the high society of the capital city, would have grown up aware of Pacius’s name and musical activities. Becker was educated in times of romantic effervescence and his own life seems to be the affirmation of his creed. Foxá points out that they were friends, but the letters tell the opposite. What seems to be clear is that Becker had no doubt on who to choose among the Finnish composers. The musician was then seventy-two and, known and admired in the whole Finland, lives half retired on his property at Backas.¹⁵

Becker’s letters to Pacius.

Waldemar writes to Pacius in Swedish, the Finnish social and intellectual elite’s language during 19th century, that without contradiction and considering the country’s history and its status of part of Sweden until the beginnings of the same century, was used by many romantic poets in their revolutionary claims (for example, by the already mentioned Topelius and Runeberg). This explains why the latter’s poem, the basis for the Finnish National Anthem (*Vårt Land*), was written in Swedish, although was translated into Finnish in 1848 (*Maamme*). In the headings of the first four letters it is written the date and probable Becker’s address: Cuesta de Santo Domingo no. 18 duplicado; the last one is sent from Paris, with the Hotel du Palais stamp, 28 Cours-la-Reine, 28, at the Champs Élysées.

Becker requests Pacius a score to the rhyme LIII (“The Dark Swallows”) in July 1881. For him the Queen’s request becomes a means to demonstrate, being so far from his country, his Finnish sensibility, capable of transmitting in a new musical structure the rhyme’s feeling. The linkage that the Austrian born

¹⁴ There is a vast bibliography on Pacius’ musical career and his representation into Finnish music, most of it in Swedish and Finnish. I take this information from A. V., *Finnish Music* (Helsinki, Otava, 1996, pp. 27–30).

¹⁵ Some photographs of Pacius and his family on this farm are found in the archives of the National Library of Finland.

Queen had done between the becquerian rhymes and the Nordic mists has been the argument topically repeated during many years. Here is the transcription of the letter:¹⁶

Madrid, July 6th 1881

My much appreciated Maestro:

Some days ago Queen María Cristina said with insistence that she wanted to sing "The Swallows" by the very popular poet Bécquer, but the Spanish composer who has made the music has not understood absolutely the poetry that the poem entails, which, she added, claims for a Nordic composer.

My mind travelled to Finland in a flaming desire to take the chance to show the South, without the need to fall into disputes, that the North is also able to accomplish these lyric tasks.

I expect that this introduction can be forgiven as you do not know me, and that I have taken the liberty of asking Mister Maestro if he would be so kind to compose some music for "The Swallows", the text of which I here attach in a bad but reliable translation into Swedish. If the Maestro agrees with the purpose of these lines, I ask him to dedicate the song to Her Majesty the Queen María Cristina of Spain and that one copy would be sent to me, that I will be honoured to bring it to her in the Maestro's name and I am sure that Her Majesty will correspond with a merited distinction. Anyway, I am sorry for the stolen time.

With a profound acknowledge, the humble server of Mister Maestro,
Waldemar Becker, Chief of the General Staff.

This letter is attached with a MS copy of the rhyme LIII in Spanish (Holland size, headed with *La Europa* and different handwriting); the Swedish version was not among the papers accessed.

Pacius hurried to accomplish the Queen's request and in September the music score was already in Becker's hands, who passed it to another musician for an opinion and to have another copy for the Queen, that was by then absent from Madrid. Its premiere at the Royal Palace at the beginnings of October aroused warm praises from the court members and the Queen María Cristina herself, who expressed to the Finn her wish to thank the musician for the beautiful present in a personal way, which she accomplished by naming him as Commander of the Order of Elizabeth the Catholic. After its success in the Palace, the Pacius's music for "The Swallows" became so popular among the ladies that, according to Becker, he was repeatedly asked for copies of the score to be sung with the piano. The last letter, sent from Paris next year, has as attachment the diploma of the naming as Commander of the Order of Elizabeth the Catholic, dated on March 29th 1882.¹⁷ Before that, Becker had sent a preformatted letter where the Marquis de la Vega de Armijo, Ministry of the General Staff and president of the Congress, let Pacius know of the concession (March 13th in the same year).¹⁸ Here I transcribe the whole text of the letters:

¹⁶ The letter was literally translated into Spanish by Yvonne Schneider. I have adapted the text to the Spanish syntax in an effort to make the sense clearer, but I have kept the politeness formulas.

Madrid, September 11th 1881

Much esteemed Maestro,

I want to thank you sincerely for the score for "The Swallows" that I received yesterday with your honoured letter.

I have shown your composition to a great musician and he found it extremely warm, dramatic and really artistic, and due to my patriotic feelings, I am already convinced before listening to it. I have taken care immediately for your song to be properly copied. Her Majesty the Queen is still in Baden, but will return to Madrid on the 20th of this month.

When I have the honour to give her "The Swallows" I will tell you how Her Majesty liked it. Meanwhile I can let you know that she has a good ear for music and will appreciate your work's value.

While waiting to bring the score to Her Majesty, I thank your nobility and send you again my gratitude with my greetings.

Humble server of Mister Maestro,

Waldemar Becker.

Madrid, October 22nd 1881

Much esteemed Maestro,

Her Majesty the Queen María Cristina has given me the honour to let me send you Her effusive gratitude for your kindness and politeness of putting into music one of Her Majesty's favourite poems: "The Swallows".

Her Majesty has also expressed Her admiration for your beautiful music composition, its richness and sonorous melody and has wondered if you already knew

¹⁷ It reads on the face of the diploma: "DON ALFONSE XII CONSTITUTIONAL KING OF SPAIN. / Because, in an effort to prove My Royal appreciation to you Don Federico Pacius; I have decided to name you by My Decree of the thirteenth of the actual month, Ordinary Commander of the Royal Order of Elizabeth the Catholic, free of any expenses for your condition of foreigner. / So I concede you all the corresponding honours, distinctions and usage of the ensigns according to the Statutes, trusting that for the qualities that make you distinguished, you will make every effort to contribute to the glory of the Order. And of this titled signed by the Secretary of the Order and by the Great Chancellor will be noted in its accounts. / Given in the Palace on March twenty-ninth of year one thousand eight hundred eighty-two. / I, the King".

In the reverse it is read: "I, Don Evaristo Pérez de Castro, Ministry Secretary of this Royal Order, have it written on His command", and then follow the signatures of José Patriarca de las Indias, José Pizarro and Eduardo Díaz del Moral. Below: "Title of Ordinary Commander of the Spanish Order of Elizabeth the Catholic in favour of Don Federico Pacius". Both the originals of the letters and of the diploma are kept also by Eduard Pacius. [The use of the italics is to differentiate the handwriting in the official press.]

¹⁸ Heading of the Staff Minister; date: Madrid, March 13th 1882. Text: "My dear Sir: I have the honour to let you know that H. M. the King, my High Sovereign, has decided to name you by Decree in this day ordinary Commander of the Royal Order of Elizabeth the Catholic, the title of which I will be pleased to send you in the right time". / I take advantage of the occasion to express the security of my much distinguished consideration. The signature of Marqués de la Vega de Armijo and the name of the addressee follow. To Don Federico Pacius.

the Spanish language, because you have managed to create a complete harmony between the words and the music.

Although my personal gratitude is not as worth as Her Majesty's, I let myself thank you. Since yesterday you have been honoured in the Royal Palace of Madrid, and with you to the whole Finland. Besides, Her Majesty expressed Her wish to send you Her personal gratitude, so I expect that She will have a chance to congratulate you in a short time, although in Spain nothing goes so fast.

My gratitude, Mister Professor, I send you my most docile admiration,
Becker.

Madrid, March 22nd 1882

Much esteemed Maestro,

I have the special honour of being able to send you the attached communication from the Foreign Affairs Ministry, Marquis de la Vega de Armijo, where you are informed that the King has decided to name you as Commander of the Order of Elizabeth the Catholic as a reward for the beautiful song that you have dedicated to the Queen María Cristina.

Mister Maestro, let me be the first to congratulate you for so merited distinction and at the same time renew my gratitude for the kindness you have demonstrated personally.

When the diploma is ready I will have the honour to send it to you myself, and although it is not ready yet I want to tell you, as you already know, that you have been acknowledged by this country.

My most sincere gratitude,
Waldemar Becker.

Paris, April 27th 1882

Much esteemed Maestro

It is a pleasure for me to attach the diploma of the Cross of Elizabeth the Catholic that the Ministry President sent me yesterday.

At the same time I want to thank your polite letter from the 5th of the current month, but I also want to decidedly protest for the modest judgement the Maestro makes of such a valuable composition and that you, politely, have thanked Her Majesty the Queen.

If Mister Maestro, as I expect, has made copies of the composition or has another copy available, I would like him to send me another copy because Her Majesty has both the original and the copy that you sent me and I do not think it is appropriate to ask Her for them, and many ladies I know have asked me for a copy.

If Mister Maestro can satisfy my wish I beg him to send it to Madrid, where I will be back soon.

My most sincere acknowledgement, you have my gratitude Mister Professor,
Waldemar Becker.

Neither in the Palace General Archives nor in the Royal Library is there a record of either Pacius's letter or the score for rhyme LIII. Foxá tells that the Beaurain sisters gave him the original.

At the same time as we find a "poetry de salon" for bourgeois enjoyment, there is a salon music genre to the last third of the 19th century, the repertory of which—as Celsa Alonso González has explained—¹⁹ was fairly mediocre. This salon music was aimed to entertain, but it was also "essential embellishment for a social meeting", followed the current vogue and used several genres. Among these genres, the most important were vocal works in French, Italian and Spanish, usually with piano accompaniment, being this instrument an "unavoidable ornament in the 19th century's aristocratic and bourgeois salons". The musical magazines tell of the demand for new music scores for this purpose. Together with Andalusian and populist songs and melodies with French and Italian poets' texts, the songs with becquerian style poems are many: Ventura Ruiz Aguilera, Antonio Arnao, José Selgas, Eusebio Blasco, José Antonio de Viedma and Gustavo Adolfo Bécquer, among others, saw their compositions widening the musical albums and collections published those years. As Celsa Alonso reminds, these poets' interest on music is due to the success of their texts among the composers; poets and musicians worked together in the creation of a new lyric song inspired on the German *Lied*.²⁰

Bécquer's rhymes were put into the pentagrams in several occasions, to the point of becoming one of the musicians' and the public's favourite authors. Isidoro Hernández, Isaac Albéniz, José Casares, Tomás Bretón, Gabriel Rodríguez, Antonio Reparaz, José María Benaigues and Ruperto Chapí made musical adaptations of the rhymes.

Similarly to the bourgeoisie and aristocracy's salons but with higher pomp and quality, there were literary-musical evenings in the Royal Palace, which gathered musicians and poets together with politicians and military men. In those evenings there were songs and recitations with piano accompaniment, tradition that lead to the genre called "sinfomela" or "a sort of poetic meditations brought to the piano, with romantic virtuoso figurations, over which a poem is recited".²¹ Countess of Llorente composed *Álbum de melodías con letra*

¹⁹ *La Canción Lírica española en el siglo XIX* (Lyric Spanish Song in 19th Century), Madrid, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, especially pp. 455–480.

²⁰ *Ibid.* in pp. 409–417; about becquerian poetry and Bécquer himself, pp. 444–453. Concerning Bécquer's musical education: Gerardo Diego, "Bécquer y la música", *Estudios románticos*, Valladolid, Casa Museo Zorrilla, 1975, pp. 41–61; Enrique Sánchez Pedrote, "Bécquer y la música. La música en la época de Bécquer", *Archivo Hispalense*, n. 165 (Jan-Apr 1971), pp. 1–54; T. Ibarz Ferré, "Bécquer y la música: la música poética o la poesía musical", *Revista de la Sociedad de Musicología*, XIV, 1–2 (1991), pp. 429–434; and Pedro Ángel Soriano, "Gustavo A. Bécquer y la música", in J. Rubio Jiménez, ed., *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses / Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 291–298.

²¹ *Ibid.* p. 388.

(*para recitar al piano*) (Album of melodies with text—to be recited with piano), dedicated to queen Elizabeth II, formed by seven declamations with piano with texts from different authors, among them “The Swallows” by Bécquer.²² Songs made on other rhymes, “The Swallows” included, would be carried to her successor Queen María Cristina’s salon. Here also travelled Pacius’s score.

Music for rhyme LIII

In the CD edited by the National Library of the *Libro de los gorriones* (Book of the Sparrows) it is noted of the music scores on Bécquer’s rhymes that are kept in that library. From the one known as “Las golondrinas” (The Swallows) there are four, due to José María Casares: “Así no te querrán” (They will not love you like this, Madrid, 1872), José Rebollar: “Las golondrinas” (Madrid, 1881), Arturo Cuyás: “Como yo te he querido” (The way I have loved you, New York, 1883), and Tomás Bretón: “Las golondrinas” (Bilbao, 1890).²³ We have to add also one by Fermín María Álvarez, from 1873, noted by Rafael Montesinos and Celsa Alonso,²⁴ and Francisco García Villamala.²⁵ And finally, the one not noted until now, according to my data, work by Fredrik Pacius.

²² Ibid. p. 466 and n. 8.

²³ Cf. *Libro de los gorriones*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura / Biblioteca Nacional (col. Tesoros de la Biblioteca Nacional), 1999. Concerning the last title, Celsa Alonso gives the date 1888 (p. 448), and comments that this version was very successful. After being sold for 75 pesetas, Bretón wrote in his diary: “The famous Schumann was not often given that much”. Alonso also says that in the third contest organized by the philharmonic magazine *Notas musicales y literarias* in September 1883 a prize is offered for the best three melodies on the rhymes *Olas gigantes que os rompéis bru(a)mando* (Gigantic waves that bump in mist), *Volverán las oscuras golondrinas* (Dark swallows will return) and *Yo sé cuál es el objeto* (I know what the purpose is). Some others by the same author had been chosen in former contests (p. 445).

²⁴ Cf. Bécquer, *biografía e imagen*, Barcelona, Ed. RM, 1977, document number 145. Montesinos reproduces the first page of the score with the following footnote: “To the beginnings of our century there were still common the family evenings with piano, romances and poetry recitals. They were indeed the same reunions to which Gustavo had attended forty years earlier in Julia Espín’s house. But in 1900 [...], Bécquer –even though absent– was not an anonymous guest”. Also cited in Celsa Alonso, pp. 425 and 430.

²⁵ Celsa Alonso, p. 449.

The German *Lied* was part of the usual repertoire in the Finnish music environments, which can also be seen in its salons. In a parallel path with what happens in Spain, the native musicians tried to create a Finnish lyric song according to that model and made arrangements of compositions in Swedish and Finnish that would fit with the nationalistic and romantic expectations referred paragraphs above. Fredrik Pacius put into music poems by German and English authors, but also by Finnish poets as Runeberg or Topelius.

Concerning the text of the rhyme, Waldemar Becker sent a copy of the rhyme taken from one of the editions of *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer* (Gustavo Adolfo Bécquer's Works) published to date,²⁶ that Pacius arranges for his song: on one hand, breaks the verse unity and repeats some sections to adapt them to the musical phrasing; on the other hand, does not use the central part (verses 9 to 16). The result is dramatic: Pacius underlines the verse "iasí... no te querrán!" (thus... you will not be loved!). The lyrics and the score are included in the appendix.

As we know, the romantic *Lied*, a genre derived from the German folk song, is transformed into an artistic shape where musical ideas suggested by the words are articulated in its adaptation for voice and piano, to produce formal unity and to highlight details of the text. Thus the music—deriving from the words—serves as a rhetoric feature to paint metaphoric or literally the poetic writing. These descriptive features are evident in "The Swallows". The song is divided into three parts that are unequally correspondent to the poem's strophes. The omission of third and fourth strophes, where Bécquer writes about honeysuckles, is undoubtedly due to the composer's wish to describe in music only the verses related to the swallows, theme that gives the title and serves to the thematic unity of its musical shape.

The first part up to measure thirty-four begins with a pianistic introduction that sets the rhythm, the atmosphere and the main tonality of the whole piece, A-flat major. The repetition of groups of quavers evokes the agile and quite flight of the swallows. The second part starts in measure thirty-five that breaks with a sadder tonality, f minor, although the rhythm in the piano is identical to that of the former strophe. This section is rich in minor tonalities, which produces an effect of melancholy, especially in the measures that express the phrase "No volverán" (Will not return), repeated four times by the voice. It seems obvious that Pacius wants to emphasize this idea of loss, remoteness, solitude, lack of

²⁶ Besides the *princeps* (Madrid, Imprenta Fortanet, 1871), a second one had been edited (Madrid, Fernando Fe, 1877) and a third (id., 1881). In Waldemar Becker's copy, the last verse of the rhyme is "así... ino te querrán!" (thus... you will not be loved!), that in *Libro de los gorriones* Gustavo Adolfo Bécquer strikes out this verse and changes for "nadie así te amará" (nobody will thus love you). It is known that Bécquer's friends did not always follow his indications and corrections, and rhyme LIII is one of those cases. On this subject, see the noted edition of the *Rimas* cared by Robert Pageard (Madrid, CSIC, 1972, pp. 291–296).

love; that is why he inserts two measures where the solo voice is left, literally, alone (mm. 49–50), like the poem says. The fifth strophe is described in the last section and for the same melody of the beginning of the song is used for that purpose, but now Pacius transforms the dynamic melody into a slow praying, almost static, with religious shades, underlining the words “Dios” (God, m. 73), “altar” (m. 75), or the verb “adora” (to adore, mm. 71–72 and 76). This sentence is written with an ascending melodic movement to the words “adora” and “altar”, and slowly descends among them. The song seems to establish a relationship between God adoration in the first part of the strophe and the adoration of the poet for her beloved, hence the repetition of “como yo te he querido, nadie te querrá” (as I have loved you, you will not be loved).²⁷

As a whole, and to conclude, it can be said that Pacius knew how to create a musical structure that underlines the fundamental elements of the rhyme and fits to the proper verse rhythm, which is quite merited due to the fact that, even though he had a copy of the rhyme in Spanish, he constructed the music from a translation.

I only know of one recording of this score made in 1980 by Finlandia Records, reedited in 1991 (Fazer Music Inc.). Fourteen songs for voice and piano are collected under the title “Fredrik Pacius: Songs”, with words by Topelius, F. Berndtson, Runeberg and E. von Quanten. A complete stranger to the collection, “Las golondrinas”, de G. A. D. [sic] Bécquer appears as track six sung by Margareta Haverinen.

Concerning the music score, in lack of the original, here I reproduce a copy dated in 1943 that was offered also by Eduard Pacius.²⁸

Some reflections on the popularity of the rhymes in the salons, on the intense and varied environment of the Royal Palace music environment in Madrid²⁹ can be continued from the information in the letters by Waldemar Becker to Pacius, or on the relationship that the readers find between the spirit of the rhymes and the German poetry and music. My aim was mainly to tell a story and introduce the characters, stopping in the circumstances and motivations of a particular event. Foxá reached Bécquer though the Nordic frozen lands; now, the same trip is reconstructed in these pages, but from his sunny birth city.

²⁷ I want to thank José Luis López Aranda and Rafael Vélez invaluable help. I owe them this short harmonic comment on the score.

²⁸ An identical copy is in the Musicology Department of Åbo Akademi University (Sibelius Museum) in Turku.

²⁹ Concerning this point, José Subirá, *El Teatro del Real Palacio (1849–1851)*, Madrid, CSIC / Instituto de Musicología, 1950.

“Dark Swallows in Helsinki” by Agustín de Foxá³⁰

Even though Gustavo Adolfo Bécquer was a real Spaniard (from Andalucía and Soria, like Antonio Machado) there is something Nordic or German in his poetry. It seems that Heinrich Heine sings to his ear and his rhymes, lost in very sweet mists, wander a bit apart from our strong and realistic Spanish poetry. His surname seems of German origin and his name, Gustavo Adolfo, is Lutheran and Nordic.

There was another Gustaf Becker contemporary to ours born in 1840 in Helsinki’s surroundings; but this one was not a poet but a warrior.

Here I have been told his story by people who knew him. What a story! The Finnish Becker lived one of those passionate and brilliant lives that were so common in the 19th century. A student of the Military School he soon became part of the Finnish Guard. But he loved war and the North was then too quiet. Becker was tempted by the South’s warmth, sun and colours, so he travelled into Spain, where he appeared in that war from a heroic lithograph, from a historic depiction, of our campaign in Morocco. He saw the Queen Elisabeth II, pompous, as described by Valle Inclán, with her blue skirts with ribbons, green satins and opulent neckline, placing a scapular on O’Donnell’s chest, arched with medals, who secretly sighed for the Queen.

The newspapers, linking that war with the reconquest of Spain, talked about the Cid, of Saint Fernando and the unfaithful.

In one of those first trains with a high chimney (resembling a contemporary top hat) our blonde Finn departed to Morocco. He fought in Wad-Ras, met Prim de los Castillejos and was awarded a medal for his boldness, no less than the Ensign of San Fernando.

Back in Finland, Becker enters the Russian Army and in 1871 he is appointed Empire Guard in Grodno. He gets bored very soon. Now he is dazzled by Mexico. Empress Carlota plays the piano among the palm trees and emperor Maximiliano drinks refreshments, dismayed, in Cuernavaca. Becker fights for his side against Juárez, the Zapotecan native that pretends to revenge Cortés’s conquest in that blonde descendant of Charles V; and Becker, wounded under the sun, among aloes and lizards, is made prisoner by that tanned tropical Robespierre. He escapes of being executed by miracle, and in year 78 this son of a Protestant country goes to Rome to serve in the Pope’s army. Among the Swiss, dressed with coloured ribbons and high pointed helmets, drawn by Michelangelo, he stays in the castle of Sant’ Angelo. And when the Pontifical State starts to drain through the Porta Pia, Gustaf Becker sails to Egypt to offer (like the ancient Scandinavians did in Byzantine times) his sword to the Khedive, who honours him with the title of bey.

In 1876, Becker is in Belgrade, fighting as a Serbian officer against the Turks. Soon after, he travels among the dusted vineyards, the Acropolis marbles and Plato olives, studying Athens and Piraeus defences.

³⁰ In one of his collaborations for the newspaper *La Nueva España* (December 27th 1963), Dionisio Gamallo Fierros refers to this article without adding any new information (see Jesús Rubio Jiménez, “Dionisio Gamallo Fierros y Gustavo Adolfo Bécquer”, *El Gnomo. Revista de estudios becquerianos*, 9, 2000, p. 242). I got it thanks to Professor Rubio Jiménez.

Becker is a blonde, tall man, who speaks in eleven languages. Mundane and charming, wherever he goes he leaves not only enemies in the battle fields but also women's broken hearts. In the year 80 he writes in Paris about the independent Finland. Then he returns to Spain when the King Alfonso XII is dying, watching the blurred holm oaks in El Pardo and the cold blues of the Guadarrama River.

Becker is often found in Madrid's salons when the sad Queen Cristina rules with Sagasta. The Regent is mourning and loves the violets. Every Saturday evening she goes to pray to the church of Virgen de Atocha, together with the Infant King, blonde, pallid as Velázquez's infants.

One afternoon, among her closest friends, in her salon of yellow silks and music clocks, the Queen, undoubtedly due to the similar name, addresses the Finnish Becker and tells him about the death Sevillian. Her Majesty also recites the first strophe of "The Dark Swallows".

"It is such a pity—she says—that none of the melodies already composed to sing this rhyme with piano manages to interpret the meaning of our poet—and adds: Maybe a musician from the North might be able to better understand its melancholy".

The Finnish officer remembers then his friend Pacius, who lives there, distant, on his property in Backas in Helsinki surroundings. And he promises to write him, pointing out the Queen's wishes.

Fredrik Pacius is by then a happy old man. He is well known and appreciated in his country, being the author of the anthem *Maamme laulu* and of *Suomen laulu* or Finnish song. He lives on his ranch with his cows (kept inside in wintertime and fed with grass conserved in salt), his horses, geese and old furniture. He spends the long winter evenings dedicated to his grandchildren and his piano. When he is bored, wearing his long boots and walking in the snow for several kilometres, in spite of being seventy eight years old, he comes to Helsinki to drink some *snaps* with his old friends at the Societetshuset.

Becker's letter from Madrid inspires him.

"The Queen of Spain—he comments to his friends—wants me to compose a melody".

Pacius has received the famous rhyme from his friend, with a translation into Swedish. And with youthful passion he starts to compose. From the snows in Backas, under the ice hanging from his roof, he dedicates his romanza to the Queen of Spain, the Queen of the South and the birds.

The finished composition arrives in Spain during the summer. And Becker writes back that he has been unable to give it to Her Majesty because she is in her summer holiday. When the Queen returns to San Sebastián, *The Dark Swallows*, with the music by Pacius, is sung in the Royal Palace in Madrid. This audition becomes a great success. And the Queen ensures that, finally, she has found a music that interprets the rhyme. Thankful, she concedes to Pacius the Cross of Elisabeth the Catholic, and some days later, our State Minister, Marquis de la Vega de Armijo (an interference of the lyric in the bureaucracy) sends the diploma and ensigns to Helsinki.

I saw yesterday that old cross with its tired silks in Norra Kajen streets where Misses Beaurain, granddaughters of Pacius, live.

Together with the cross, the colourless letters of the Finnish Becker dated in Madrid, in Cuesta de Santo Domingo, with the rhyme carefully copied and its translation into Swedish.

At the evening, when the sun was turning red over the ice in the sea, these beautiful Finnish ladies, Anna and Elisabeth, have performed for me with the piano and in Spanish the sad rhyme by Gustavo Adolfo, moving me. I left towards the cold

street and the snow has fallen over the score, that I was carrying home as a present. At the harbour, the cars were parking in front of the Swedish Embassy where there is a big dinner tonight.

The ships, still, unmoving, seemed like houses or walls over the hard sea. A boat's siren sounded sadly. The snow piles whitened the Helsinki streets, dark because of the bombs.

And I, watching this score spilled with snow, have thought of the civilized Spain of our parents, not yet savaged by the Marxism and where (in an account proper to Rostand) it was possible this beautiful story where a Queen (impassioned with a poet) and a hero talk with a Finnish musician about some swallows' light poem.

ABC, Madrid, April 8th 1942³¹

Text and score of "Las golondrinas" by Fredrik Pacius

Text:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.
(bis)

Pero aquellas que el vuelo
que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha
tu hermosura a contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
ésas no volverán
ésas no volverán
ino volverán!
ino volverán!

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar;
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará
tal vez despertará.
Pero mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar
se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido; desengáñate,
¡así no te querrán!
como yo te he querido
ino te querrán!,
ino te querrán!

Translation:

The dark swallows will return again
to hang their nests from your balcony,

³¹ See reference in footnote 2.

again will their wings beat softly on your windowpane,
calling playfully.
But those that paused for a moment in their flight
to see your beauty and my happiness,
those that learned to sing our names...
they... will not return!
Love, again, will return
to sound with burning whispers in your ears;
again, perhaps, will your heart
be roused from languid sleep.
But silent and engrossed and fondly kneeling,
as God before his altar is adored,
as I have loved you... be not deluded,
thus... you will not be loved!
—Translated by Robert Lincoln Snavelly, revised by Rafael L. Junchaya

Marta Palenque is Professor of Spanish Literature in the University of Seville (Faculty of Philology). She has published many books, articles and reviews about 19th and 20th century literature. She is member of the Spanish Society of XIXe Century Literature and the International Hispanists Society. She is very interested in the relationship between music and other artforms.

Nuottien editoijan kommentti

Kuten professori Palenquen oheisesta artikkelista selviää, Paciuksen *Las Golondrinas*-laulun alkuperäinen käsikirjoitus on kateissa. John Rosas kopioi vuonna 1938 laulun nuotit erään rouva Snellmannin hallussa olleesta käsikirjoituksesta, joka ei kuitenkaan ollut Paciuksen tekemä. Rosaksen kopio, joka on tallennettu Turun Sibelius-museoon, on tähän painetun nuotin ainoa lähde. Soivana lähteenä on kuitenkin osittain hyödynnetty Margareta Haverisen ja Pentti Koskimiehen levytystä *Las Golondrinas*-laulusta (Fredrik Pacius: Songs. Finlandia FACD 902), joka parissa kohtaa eroaa Rosaksen kopion nuoteista.

Materiaalin saatavuudesta johtuen tämän edition johtavaksi periaatteeksi on noussut pyrkimys luoda nuottikuva, joka tekisi laulusta musiikillisesti toimivan. Täten on korjattu virheet, jotka johtuvat huolimattomuudesta, tai ovat musiikillisesti perustelemattomia. Lähdenuotin perusteella Rosas on kopioinut laulun melko nopeasti. On kuitenkin mahdotonta päätellä, ovatko hänellä ilmenevät virheet olleet olemassa jo alkuperäisessä kopiassa ja/tai Paciuksen omassa alkuperäiskäsikirjoituksessa. Joka tapauksessa laulu sisältää Rosaksen versiossa kohtia, jotka eivät voi olla oikein. Esim. tahdissa 73 pianon oikean käden ensimmäinen sointu (ks. alla olevaa luetteloa) on käsikirjoituksessa riitasointu, joka ei sovi tyyliin. Huolimattomuutta ilmenee melkoisesti kaarituksissa, jotka käsikir-

joituksessa selkeästi puuttuvat pianossa mm. tahdeissa 19–20, 33–34, 42, 60, 63 ja 79–81.

Myös dynaamiset merkinnät ovat usein varsin epämääräiset. Esim. tahtiin 81 on lauluäänelle viimeisen pisteellisen neljäsosan kohdalle merkitty dynamiikka piano, vastaavasti sama dynamiikka ilmaantuu pianon osuuteen heti seuraavassa tahdissa. Koska dynamiikka kuitenkin on merkitty pianoksi jo tahdissa 79, jää epäselväksi, onko tarkoitus tehdä esimerkiksi crescendo ja diminuendo tahtien 79–80 aikana. Tahdissa 45 pianoon yhtäkkiä ilmaantuva esitysmerkintä *con fuoco* jää sekin tulkinnanvaraiseksi tavalla, johon tämä editio ei puutu.

Käsikirjoituksessa muualla ilmenevät kudoksen elävöittämiset esimerkiksi ”pinnien” muodossa – etenkin *Un poco piú lento*-taitteessa – antavat ehkä osviittaa siitä, mitä nuoteista saattaa puuttua. Olisi esimerkiksi varmasti musiikillisesti aiheellista toteuttaa crescendo tahdissa 3 ja diminuendo tahtien 6–8 aikana, ja vastaavasti toteuttaa diminuendo tahdeissa 52–54.

Espanjankielisessä tavutuksessa on noudatettu Rosaksen käsikirjoitusta. Tavutuksen on tarkistanut ja parissa kohtaa myös korjannut Rafael Junchaya.

Alla on luetteloitu joitakin oleellisia korjauksia ja ongelmakohtia.

t. 14 ja 15: pianon oikea käsi, viimeinen pisteellinen neljäsosa. Käsikirjoituksen kulku des-ges-des korjattu muotoon des-g-des.

t. 14–15: pianon vasen käsi. Kulku as-es-b-es korjattu muotoon as-a-b-es.

t. 17: lauluääni, viimeinen pisteellinen neljäsosa. Kulku fis-e-fis korjattu muotoon fis-eis-fis.

t. 17: pianon oikea käsi, viimeinen pisteellinen neljäsosa. Sointu c-e-fis korjattu muotoon c-es-fis.

t. 35: lauluäänellä käsikirjoituksessa merkintä ”*expressivo*” (po. *espressivo*); virhe lienee Rosaksen.

t. 38: pianon oikea käsi, kolmas pisteellinen neljäsosa. Kulku des-b korjattu muotoon c-b.

t. 73: pianon oikea käsi, ensimmäinen pisteellinen neljäsosa. Sointu des-g-des korjattu muotoon des-ges-des.

t. 91: pianon oikea käsi, toinen pisteellinen neljäsosa. Kulku as-b-as korjattu muotoon c-b-as; korjattua versiota on käytetty myös Haverisen ja Koskimiehen levytyksessä.

Christian Holmqvist

Las Golondrinas

Allegretto con moto

The musical score for "Las Golondrinas" is presented in three systems. The first system (measures 1-3) is marked *p* and features a simple accompaniment. The second system (measures 4-6) is marked *f* and features a more complex accompaniment with triplets and sixteenth notes. The third system (measures 7-9) continues the accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

Las Golondrinas -teoksen partituuri, toimittanut Christian Holmqvist. Sibelius-museon arkisto.

9

Vol-ve-rán las o-scu-ras go-lon-dri-nas en tun bal-

12

cón sus ni-dos a col-gar, y o-tra vez con el a-la a sus cri-

15

sta les ju-gan

18

do lla - ma - rín. - - - - -

21

Vol - ve - rín las os - cu - ras go - lon - dri - nas en tu bal -

24

cón sus ní - dos - a col - gar y o - tra vez con el a - la a sus cri -

27

sta les ju - gan do

30

lla ma - rín.

33

espressivo

Pe-ro a-

36

quell - as que el vue - lo, que el vue - lo re - fre-

p

39

na - ban tu her - mo - su - ra y mi dich - a tu her - mo-

42

su - ra a con - tem - plar - , a quell - as qui ap - ren - di - ron nu - es - tros

45

nom - bres... le - sas... no vol - ve - rán - !

con fuoco

48

le - sas... no vol - ve - rán! - - - no vol - ve - rán! no vol - ve -

p

51

rán!

fz

54 *dolce*
Vol-ve - rín del a - mor en tus o -

57
í - dos las pa - la bras ar - di-en-tes a so - nar, tu co - ra -

60
zón de su pro-fuñ - do sue - no tal vez des per-ta -

63

rá, - - - tal vez des - per - ta - rá.

66

pp *Un poco più lento*

Pe - ro mu - do y ab-

69

sor - to y de ro - ñil - as co - mo se a -

72

do - ra a Dios - an - te su al -

73

tar se a - do ra a Di - os - an - te

78

tempo primo

su al - tar, - - - co - mo yo te he que -

81

ri - do... de - sen - gá ————— ña - te, la - si...

84

no te que ————— rán! co - mo yo te be que -

87

ri - do...; la - sí... no te que ————— rán!

espress.

dím.

Musical score for measures 90-92. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest in measure 90, followed by the lyrics "la - si... no te quer-" in measures 91 and 92. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is present above the vocal line in measure 91.

Musical score for measures 93-95. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a rest in measure 93, followed by the lyric "rín!" in measure 94, and a rest in measure 95. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

Musical score for measures 96-98. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has rests in measures 96, 97, and 98. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. A dynamic marking of *pp* is present below the piano part in measure 96.

Taiteellisen tutkimuksen haasteet Sibelius-Akatemiassa¹

Hannu Saha

Hyvät jatkokoulutuspäivän osanottajat, hyvä juhlaväki!

Kun aloitin Sibelius-Akatemiassa kansanmusiikkiosaston professorina viime vuoden alusta, sain melkein heti kutsun kirjoittaa yliopiston oman lehden *Äänenkuljettajan* pääkirjoituksen. Näin minulla oli mahdollisuus tuoreeltaan ottaa kantaa johonkin koko taloa koskevaan ajankohtaiseen aiheeseen. Sain mahdollisuuden myös julistaa omaa ohjelmaani taloon tullessani. Linaan seuraavassa suoraan tuota pääkirjoitustani:

Aloitin Sibelius-Akatemian palkkalistoilla vuoden alusta, kansanmusiikin professorina. Tunnen talon ja osaston. Tuntiopettajana olen toiminut kansanmusiikin koulutusohjelmassa sen perustamisesta alkaen. Viime vuosinakin olen ollut mukana jonkin verran, jatkotutkintojen lautakuntatyöskentelyssä. Mutta koska olen seurannut koulutusta ja osastoa aina ”ulkopuolisena”, minun tulee nopeasti ottaa haltuun osaston ja koko akatemian sisäinen maailma, sen logiikka, kieli, toimintakulttuuri.

Olen oppinut syvästi kunnioittamaan kansanmusiikkikoulutusta Heikki Laitisen monipuolisen elämäntyön yhtenä suursaavutuksena. Siksi minulla ei ole erityistä hinkua mullistaa nopeasti mitään. Ymmärrän, että juuri merkittävän alansa kansainvälisen palkinnonkin saavuttanut koulutustyö on suomalaisen kulttuurin huikeita menestystarinoita. Neljännesvuosisadassa on tapahtunut hämmästyttävän paljon, uusi kansanmusiikki on tärkeä osa musiikkivientimme menestystä, kansanmusiikin lonkerot ulottuvat moniaalle suomalaisen taiteen kenttään, uuteen teatteriin ja tanssiin, moneen kokeilevaan, tutkimukseenkin. Juuria ymmärtäen.

Kunnioitukseni ulottuu tietenkin kansanmusiikin osastoa pidemmälle, maamme ainoaan musiikkiyliopistoon kokonaisuudessaan. Ymmärrän akatemian historiallisen merkityksen suomalaisen taide-elämän keskeisenä rakentajana. Kulttuuripolitiikan parissa pitkään toimineena olen tietenkin havainnut yleisemminkin akatemiamme aseman suomalaisen kulttuurin arvohierarkian yläpäässä.

Erästä koko taloa koskevaa näkökulmaa korostan mielelläni jo tässä ja nyt. Olen ollut hieman hämilläni siitä, että eräs ”ulkopuolisin silmin” nähtävä Sibelius-Akatemian menestystarina vaietaan nykyään lähes hengiltä: taiteellinen tutkimus. Vaikka Sibelius-Akatemia on ollut pitkään tekemässä taiteellisen tutkimuksen pioneerityötä erinomaisin näytöin, sisäisessä kehittämistyössä siitä vaietaan. Viimeistelyä paitsi oleva strategia 2012 ei mainitse sitä edes sanana. Suomen Akatemialle mennyt materiaali taiteen tutkimuksen kansainväliseen arviointiin ei sitä myöskään hehkuta, kuten voisi.

Aihealue on minulle poikkeuksellisen läheinen. Edellisessä työssäni Taiteen keskustoimikunnan puheenjohtajana olin ajamassa viiden vuoden ajan prosessia taiteen ja tutkimuksen vuorovaikutus, muun muassa yhteisiä rahoitushankkeita Taiteen keskustoimikunnan ja Suomen Akatemian välillä. Niiden tarkoitus oli rahoituksen

¹ Teksti on professori Hannu Sahan virkaanastujaisesityelmä Sibelius-Akatemiassa 12.2. 2010.

lyhytaikaisen suuntaamisen lisäksi syvempi: se, että Suomen Akatemia tunnistaisi paremmin taiteellisen tutkimuksen osana rahoitustaan. Samaa jatkaa Suomen Akatemian taiteentutkimuksen kansainvälinen arviointi, jossa taiteellinen tutkimus on rinnasteinen taiteen (tieteelliselle) tutkimukselle.

”Taidekorkeakoulujen jatkotutkinnot ja taiteellinen tutkimus ovat suomalaisen kulttuurin vientituote”. Jotenkin näin asian ilmaisi Kuvataideakatemian silloinen rehtori Mika Hannula eräässä kulttuurivientiä haarukoivassa seminaarissa muutama vuosi sitten. Samaa mieltä olen minä.

Suomi ja Sibelius-Akatemia ovat pitkällä olevia taiteellisen tutkimuksen kehittäjiä. Siksi siitä saatava markkina-arvo tulee hyödyntää suhteessa muihin taideyliopistoihin, muihin korkeakouluihin, opetusministeriöön, muuhun valtiovaltaan, maailman tutkimusyhteisöihin, julkisuuspeleihin jne.

Tieteellisen tutkimuksen keskeinen asema taiteen tutkimuksessa ei ole uhatuna. Eikä kukaan sitä aja. Mutta perinteisen tutkimuksen ohessa ja rinnalla aivan uutta tietoa ja tietoisuutta tuo taiteellinen tutkimus: uutta metodologiaa, uutta teorianmuodostusta. Taiteellisen työn prosessin ollessa osa tutkimusta voidaan edetä muun muassa luovuuden tutkimukseen. Valtakunnalliset luovuusstrategiamme ovat korostaneet tätä. Näillä strategioilla maamme rakennetaan. Tässäkin keskeistä on taiteen ja tutkimuksen vuorovaikutus. Tieteellinen ja taiteellinen ote tutkimukseen vahvistaa kumpaakin. (Saha 2009: 3–4.)

Näin siis noin vuosi sitten, kun juuri taloon tulleena tuoreeltaan kirjasin lyhyesti, eräiltä näkökulmilta, suhdettani yliopistooni.

Pääkirjoituksessa mainittu taiteentutkimuksen kansainvälinen arviointi ilmestyi sitten myöhemmin viime keväänä. Sitä työtä olin seurannut pari vuotta aiemmin varsin läheltä, koska olin opetusministeriön nimittämänä, Taiteen keskustoimikunnan puheenjohtajan ominaisuudessa, tuon Suomen Akatemian kansainvälisen arvioinnin ohjausryhmän jäsen. Ohjausryhmä pohti mahdollisuutta kartoittaa koko taiteen tutkimuksen kenttä tiedeyliopistoissa tehtävästä tutkimuksesta taideyliopistojen tutkimukseen, mutta työssä kävi varsin nopeasti selväksi, ettei mahdollisuutta koko taiteentutkimuksen laajan kentän kartoittamiseen paikalla tehtävine auditointeineen ole. Oli siis keskityttävä neljän taideyliopiston (Taideteollisen korkeakoulun, Teatterikorkeakoulun, Sibelius-Akatemian ja Kuvataideakatemian) arviointiin lisättyinä Lapin yliopiston taiteiden tiedekunnalla. (Nykyään tiedekunta kuvaa itseään taideyliopistona tiedeyliopiston sisällä). Tiedeyliopistojen kenttä tuli arviointiin mukaan kuitenkin yleiskatsauksen omaisena referenssinä, mutta etupäässä vain numeerisina tietoina.

Seuraava mielenkiintoinen pohdinta ohjausryhmällä – jota veti silloisen Suomen Akatemian kulttuurin ja yhteiskunnan tutkimuksen toimikunnan jäsen, Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden professori Lea Rojola – oli suhtautumisessa taiteelliseen tutkimukseen. Asiasta keskusteltiin varsin elävästi useamassakin kokouksessa. Lopulta päätös oli helppo, sillä ohjausryhmälle tullut tehtävänanto korosti arvioinnissa nimenomaan taiteellisen tutkimuksen asemaa.

Kansainvälisen paneelin huomio koko taideyliopistojen tutkimuksen tilasta oli selkeä: suomalainen taiteentutkimus heijastaa samanlaista pluralismia kuin koko maailman taiteentutkimus. Moninaisuus heijastuu jopa yliopistojen sisällä. Mutta taiteellinen tutkimus – jota arviointi ei lähtenyt objektiivisesti määrittelemään vaan sen osalta toivottiin yliopistojen omia määritelmiä – sai kuitenkin

terminä ja terminologiana ymmärtäjänsä. Suhtautuminen taiteelliseen tutkimukseen ilmiönä oli varsin myönteinen, kuten arvion tiivistelmästäkin käy ilmi:

Yliopistoja suositellaan kehittämään tutkimusstrategiaansa pitäen silmällä taiteen kanssa vuorovaikutteisen tutkimuksen kehitystä ja sen yhteiskunnallista vaikuttavuutta. Paneeli pitää tärkeänä, että luodaan tapoja ja foorumeita taiteen kanssa vuorovaikutteisen tutkimuksen ja taiteen kentän kohtaamiselle kansallisella ja kansainvälisellä tasolla. Taiteen tekemisen kanssa vuorovaikutteisen tutkimuksen merkitys uudenlaisen tiedon tuottajana yhteiskunnassa on haaste ja mahdollistaa uudenlaisia tiedon tuottamisen tapoja. (Suomen Akatemia 2009: 7.)

Kansainvälisen arviointiryhmän varapuheenjohtaja, Helsingin yliopiston taidehistorian professori emerita Riitta Nikula, meni vielä paljon pidemmälle arvioinnin tuloksia esitellessään Suomen Akatemian virallisessa arvioinnin julkaisutilaisuudessa. Nikula piti kansainvälisen arvioinnin merkittävimpiä tuloksina ja saavutuksina mm. näitä:

- Taiteellinen tutkimus haastaa taiteiden tutkimuksen perinteiset paradigmat
- Taiteellinen tutkimus syventää taiteiden yhteiskunnallisen merkityksen ymmärrystä.
- Taiteellinen tutkimus tuottaa aitoja innovaatioita.
- Taiteellinen tutkimus kehittää taideyliopistoissa ammattikuvia.
- Taiteellinen tutkimus kehittää koulutusta kaikilla tasoilla, on kriittinen ja dynaaminen elementti yliopiston sisällä.

Riitta Nikula toivoi kuitenkin, että taiteellisen tutkimuksen periaatteita on selkiytettävä aidon innovatiivisuuden tavoittamiseksi.

Merkille pantavaa on, että tämän paneeliakin radikaalimman ja rohkeamman näkökulman taiteelliseen tutkimukseen otti tieteellisen yliopiston tieteellinen professori. Mutta kyllä hän kiinnitti huomiota myös ongelmiin: Taiteellisen tutkimuksen määrittäminen on syvä ongelma sekä käsitteellisesti että käytännöllisesti. Kyseessä on todellinen paradigmahaaste metodeineen ja teorioineen. Nikulan mukaan käsitteet ovat hämäriä kaikilla tahoilla, kullakin yliopistolla on omat käytännön kautta syntyneet määrittelynsä ja käytäntönsä.

* * *

Mitä siis taiteellinen tutkimus on? Mitä se on erityisesti taiteellisina jatkotutkintoina? Onko se edelleen jotakin epämääräistä tai määrittelemätöntä, vaikka sillä on jo varsin pitkä historiaansa?

Jatkotutkintojen osalta tätä historiaa on suomalaisissa taideyliopistoissa kohta 30 vuotta. Sibelius-Akatemiassa jatkokoulutus alkoi jo 1982, vuoden sen jälkeen kun Taideteollinen korkeakoulu oli aloittanut. Täyteen vauhtiinsa jatko-opis-

kelu Sibelius-Akatemiassa pääsi 1990-luvun alussa. Teatterikorkeakoulu aloitti jatkokoulutuksen 1988 (ensimmäinen tohtori valmistui 1999), Kuvataideakatemia aloitti jatkokoulutuksen 1997. Lapin yliopiston taiteiden tiedekunta sen sijaan aloitti koko toimintansa vasta 1990. Sibelius-Akatemiassa ensimmäinen musiikin tohtori valmistui 1990 ja viime vuoden loppuun mennessä Sibelius-Akatemiasta on valmistunut noin 100 tohtoria, joista taiteilijakoulutuksesta 60. Kansanmusiikin osastolta on tullut 12 tohtoria, joista 10 taiteilijakoulutuksesta.

Jatkokoulutuksen ja tohtorinopintojen järjestämisen muodot vaihtelevat eri taideyliopistoissa varsin paljon. Sibelius-Akatemiassa järjestelmä on moninaisin: jatkotutkintoina voi suorittaa musiikin lisensiaatin tai tohtorintutkinnon peräti kolmenlaisessa koulutuksessa: taiteilijakoulutuksessa, tutkijakoulutuksessa tai kehittäjäkoulutuksessa. Nämä ovat kuitenkin nykyisen yliopistoasetuksen² mukaisesti joko taiteellisia tai tieteellisiä.

Tuon asetuksen 5. luku määrittää tieteellistä ja taiteellista jatkokoulutusta. Sen pykälän 21 ensimmäisen momentin mukaisesti jatkokoulutuksen tavoitteena on että opiskelija

perehtyy syvällisesti omaan tutkimusalaansa ja sen yhteiskunnalliseen merkitykseen sekä saavuttaa valmiudet tutkimusalan piirissä itsenäisesti ja kriittisesti soveltaa tieteellisen tutkimuksen menetelmiä ja luoda uutta tieteellistä tietoa.

Tähän on kuitenkin pari tarkennusta:

Taideteollisella alalla jatkokoulutuksen tavoitteena voi olla 1. momentissa tarkoitettujen tavoitteiden lisäksi myös, että opiskelija saavuttaa valmiudet luoda itsenäisesti taiteellisen toteuttamisen menetelmiä tai korkeat taiteelliset vaatimukset täyttäviä tuotteita tai suoritteita.

Kuvataidealalla, musiikin alalla sekä teatteri- ja tanssialalla jatkokoulutuksen tavoitteena voi olla 1. momentissa tarkoitettujen tavoitteiden ohella tai sijasta, että opiskelija saavuttaa valmiudet luoda itsenäisesti taiteellisen toteuttamisen menetelmiä tai korkeat taiteelliset vaatimukset täyttäviä tuotteita tai suoritteita.

Miten Sibelius-Akatemia sitten toteuttaa asetuksen tavoitteita?

Tutkijakoulutuksena tehdään tieteellisten vaatimusten mukainen lisensiaatin-tutkimus tai väitöskirja. Erityisin akatemian jatko-opiskelumuoto on kehittäjäkoulutus, jossa ”tutkinto suoritetaan erikoistumalla tiedollisesti ja taidollisesti johonkin musiikinalan erityiskysymykseen”. Soveltavaa tutkimusta korostavan kehittäjäkoulutuksen tavoitteena on antaa uusia, musiikin alalla soveltamiskelpoisia valmiuksia, testattuja menetelmiä, sovelluksia ja käytäntöjä. Kehittäjäkoulutuksen tutkinnon keskeisenä osana on opinnäytekokonaisuus, joka voi sisältää erilaisina osioina konsertteja, äänitteitä, sävellyksiä, nuottieditoita, opetusnäytteitä, oppimateriaaleja, laitteita tai tietokoneohjelmia.

² Asetus yliopistojen tutkinnoista 794/2004.

Kansanmusiikin osaston tähän mennessä ainoan kehittäjäkoulutuksen tohtorintutkinnon suorittaneen Rauno Niemisen opinnäytteen otsikko oli ”Soitinten tutkiminen rakentamalla – Esimerkinä jouhikko”. Opinnäyte koostui kolmesta osasta: museosoitinten kopioiden rakentamisesta ja näytteille asettamisesta, *Jouhikko – The Bowed Lyre* -kirjasta sekä kirjallisesta raportista.

Taiteilijakoulutuksessa tohtorintutkinnon jatko-opinnot jakautuvat taiteellisiin opin- ja taidonnäytteisiin, taiteellista työtä tukeviin opintoihin sekä kirjalliseen työhön. Konserteista koostuvan taiteellisen opin- ja taidonnäytteen tulee laajuudeltaan vastata lisensiaatintutkinnossa vähintään kahta ja tohtorintutkinnossa vähintään viittä konserttiohjelmaa. Julkaistuilla tallenteilla voi korvata osan näistä. Eri osanäytteiden tulee muodostaa taiteellinen kokonaisuus. Tohtorintutkinto pyritään saamaan valmiiksi enintään viiden vuoden aikana jatko-opinto-oikeuden myöntämisestä.

Taiteellista työtä tukevat opinnot voivat olla taidollisia, tiedollisia tai tutkimusluonteisia. Niihin voidaan sisällyttää myös Sibelius-Akatemian ulkopuolella suoritettuja yliopistotasoisia opintoja sekä kirjallisuuteen perehtymistä. Opintoihin tulee sisältyä myös tieteen- tai taiteenfilosofisia opintoja.

Kirjallisen työn aihepiiri ilmoitetaan jatko-opintosuunnitelmassa. Taiteellisten opin- ja taidonnäytteiden sekä kirjallisen työn tulee muodostaa tarkoituksenmukaisella tavalla taiteilijan kehitystä edistävä kokonaisuus.

* * *

Kun taiteelliset jatkotutkinnot tulivat näkyvämmiin julkisuuteen pitkin 1990-lukua, olin enemmän tai vähemmän niitä vastaan. Tai ainakin suhtauduin asiaan epäillen. Olin itse käynyt läpi tieteellisen koulutuksen, tuntenut sen tavoitteet, vaatimukset ja tuloksetkin. Ehkä en ollut uutta suuntausta suoranaisesti vastaan, mutta niin monien muiden mukana esittämässä kysymystä miksi taiteellisen jatkokoulutautumisen tulisi rinnastua tieteelliseen tohtoroitumiseen? Miksi sille ei kehitetä jotakin ihan omaa formulointia, omaa viitekehystä, miksei jopa omaa tittelinimikettä tohtorinarvon oheen? Nyt, vajaat parikymmentä vuotta myöhemmin, olen täysin eri mieltä ja kiivaasti puolustamassa juuri taidekorkeakoulujen taiteellisen tutkimuksen asemaa, identiteettiä, profiilointia.

Mikä on aiheuttanut muutokseni?

Vastustajasta kannattajaksi minut muutti erityisesti se runsaan kymmenen vuoden ajanjakso, jona olen hyvin tiiviisti seurannut Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston jatkokoulutusta. Olen ollut paljon mukana jatkotutkintojen lautakunnissa, ja niissä arvioinut sekä taiteellisia että kirjallisia opintojen osioita. Olen saanut nähdä useita taiteilijan tutkimusmatkoja, jotka ovat avanneet omal-

la alallamme, kansanmusiikin taiteellisessa ja tieteellisessä kehittämisessä, aivan uusia näkymiä, sellaisia, jotka eivät olisi olleet ilman jatkokoulutuksen taiteellisia prosesseja mitenkään mahdollisia.

Kerron muutamia esimerkkejä.

Kansanmusiikin osaston ensimmäisen tohtorin Arja Kastisen työtä seurasin pitkin 1990-luvun loppua aina hänen tohtoroitumiseensa vuonna 2000. Olin tuossa prosessissa jatkotutkintolautakunnan puheenjohtajana näköalapaikalla seuraamassa miten taitava ja tutkimansa ilmiön syvällisesti ymmärtävä taiteilija saattoi panostaa koko energiansa, kyvykkyytensä ja intohimonsa aihealueeseen tavalla, joka ei koskaan ennen ollut ollut mahdollista.

Arja Kastinen tutki prosessissaan mennyttä aikaa, jolloin musiikki oli suomalais-karjalaisessa kulttuurissa erottamaton osa ihmisten jokapäiväistä elämää, soittimina muun muassa vähäkieliset, koverretut kanteleet. Olennainen osa vuosisatoja aina 1800-luvun lopulle ja osin vähäisesti 1900-luvun alkuun elänyttä ilmiötä oli meditatiivinen musisointi, jonka kansanmusiikintutkija A. O. Väisänen nimesi ”hiljaiseksi haltioitumiseksi”. Jotkin soittajat, joilta tietoja vielä saatiin talteen, kertoivat musiikkinsa ilmentävän ”oma mahtia”. Meidän onneksemme kirjallisia mainintoja näistä haltioitumisen hetkistä jäi, kun A. O. Väisänen ja muutama muu tallentaja ehti 1900-luvun alkupuolella saattamaan tästä musiikista tietohippuja jälkipolville nuotteina, fonografi-äänityksinä, valokuvina, soiton kuvauksina. Siltä perustalta Arja Kastinen perehtyi syvällisesti soittotekniikoihin, ohjelmistoon, erityisesti meditatiiviseen musiikintekoon ja vanha-kantaisen improvisaation malleihin. Kaiken saatavilla olevan tiedon perustalta Kastinen halusi päästä eroon kirjallisen kulttuurimme kahleista muistinvaraisen menneen ajan käytäntöjä omassa mielessään testaten. Syntyi upea viiden konsertin sarja sekä kirjallinen tutkielma kanteleen akustisesta tutkimuksesta, mm. siitä, miten soittotekniikan muutos vaikuttaa sointiin.

Jotta voisin todistaa omaa innostustani koko tutkintoprosessista, lainaan itseäni, lautakunnan puheenjohtajan ominaisuudessa laatimaani lausuntoa Opetus- ja tutkimusneuvostolle 16.12.2000:

Kanteleimprovisaation ”ideologiana” Kastinen pitää juuri hiljaista haltioitumista, muusikkouden ominta mahtia. Musiikkimeditatiivista asennetta korostaa omaperäisellä tavalla myös esiintymisen, lavalla olon, persoonallinen konsepti. Konserttisalin lattialla istuminen, lattiapinnan resonanssivahvistajana käyttäminen, taiteilijan rauhallinen olemus ja ulospäin huokuva mielenrauha heijastuvat ulkoisen ohella sisäiseen eli musiikkiin. Vuorovaikutus yleisöön syttyy musiikillisten tekijöiden lisäksi myös ulkomusiikista. Meditaation hiljaisuudesta kasvaa ekspressio.

Arja Kastisen kaikki konsertit edustivat todellista luovaa prosessia. Konserteissa oli aina ”aitoa”, välitöntä ja hetkessä tapahtuvaa improvisaatiota ennalta tarkkaan harkitun kokonaisrakenteen puitteissa. Arja Kastisen luovassa musisoinnissa yhtäältä ennalta harjoiteltu ja harkittu, toisaalta esityshetken haltioitumisesta syntyneet ovat jatkuvassa vuoropuhelussa, musiikin pienimmätkin muodot elävät ja kasvavat ameban tapaan, laajemmat muodot syntyvät kuin itsestään. Muusikko ja hänen instrumenttinsa ovat yhtä, usein syntyy tunne, että soitin soittaakin soittajaa. (Saha 2000)

Omilla web-sivuillaan Arja Kastinen kuvaa itseään taiteilijana nykyään seuraavasti:

Vanha yhdysantoinen kanteleensoittotekniikka antaa soittajalle kaikki eväät vanhakantaisen meditatiivisen musiikin soittamiseen. Lähtökohtana on hiljaisuus ja aika. Soittaessa ei tarvitse suunnitella, analysoida, ei edes muistaa. Soittotekniikka tulee olla hallussa niin, ettei sitä tarvitse ajatella. Sormet kulkevat omia ratojaan, soittaja keskittyy kuuntelemaan, ja musiikki valtaa ihmisen. Siitä alkaa polku, joka yhdessä muiden risteilevien polkujen kanssa muodostaa päättymättömän taipaleen. Tai ehkä kyseessä on ennemminkin mielentila, missä kaikki on samanarvoista; ei ole olemassa hyviä tai huonoja ratkaisuja, hyviä tai huonoja ääniä – heti syntyessään kaikki on tasavertaisesti osa kokonaisuutta. Jos jatkamme ajatusleikkiä eteenpäin, voisi sanoa, että tuon mielentilan saavuttaessaan ihminen pääsee maailmaan, missä kaikki musiikki on jo valmiina – se on ikiaikaisia ääniä, jotka kertovat soittajalleen, mitä ratkaisuja tehdä, minne polulle kääntyä seuraavaksi.

Kuten muutakaan länsimaisen musiikkikulttuurin ulkopuolella olevaa musiikkia, myöskään karjalaista kantele-improvisaatiota ei pysty kuvaamaan pelkällä nuottikirjoituksella. Meditatiivinen improvisaatio saattoi kestää tuntikausia. Soittaja soitti elämänsä, omia sielunliikkeitään, omaa mahtiaan – kuinka sitä voisi kuvata mustilla pisteillä viiden viivan päällä?³

Arja Kastisen jatkotutkimuksen prosessi oli mitä syvimmässä määrin taiteellista tutkimusta omalla alallamme. Siinä taiteilija lähtee kaiken haalimansa ja omaksumansa tiedon perustalta luomaan jo menneestä musiikkikulttuurin osasta persoonallista tulkintaa, tutkimuskysymystä, jossa fuusioon tai synteisiin pyrkivät yhtäältä niin sanottu aitous juurien etsimisenä ja toisaalta uuden, ennen kokemattoman, persoonallisen, usein kokeellisenkin etsintä. Tutkimus sisälsi ajatusmallinsa kautta teoreettisen ja menetelmällisen viitekehyksen sekä aineiston käsittelyn sekä johtopäätökset sekä musisoivana taiteena että kirjallisena työnä.

Yhtä innostuneesti voisin kertoa muista kansanmusiikin osaston jatko-opintojen prosesseista, tavoitteista ja saavutuksista. Mainittakoon vain lyhyesti muutamia muita esimerkkejä.

Jouko Kyhälä, maamme ensimmäinen huuliharppuohdori, kartoitti omassa jatkotutkinnossaan varsin tuntemattomia alueita. Hän nosti huuliharpun erilaiset mallit ja soittotyylit esille täysin uusilla ja ennen kokemattomilla tavoilla. Yhtäältä hän loi huuliharpun vapaalehdykän virtuoosisen taivuttamistekniikan, jonka avulla pieni diatoninen harppu kasvoi kromaattiseksi, toisaalta märetyksyräudan eli munniharpun soittotekniikan omaksuminen huuliharpuille tuotti soittimen, jollaista ei ikinä ennen ollut ollut. Projekti tuotti myös erinomaisen hienon soitto-opiaan sekä sarjan korkeatasoisia konsertteja. Siitä on ollut helppo jatkaa eteenpäin: Jouko Kyhälän työ jatkuu nykyään mm. Sväng-huuliharppuyhtyeen kansainvälisenä menestyksenä.

Timo Väänänen taas etsi ja löysi kanteleelle täysin uudistuneet Väinämöisen kasvot useilla eri tavoilla, sekä musiikin että symbolien tasolla. Uudenlaiset soittimet ja efektilaitteet loivat äänimaailmaa, jota ei ollut koettu, monitaiteiset

³ Arja Kastisen kotisivut <http://www.temps.fi/temps/>.

osiot toivat mukaan eläviä elementtejä tanssista kuvataiteisiin. Tutkinnon erityiskysymys korosti vielä monin tavoin kuinka kanteleen keskeisenä ongelmana on sen 100–150 vuoden lähihistorian aikana ollut olla juuri kansallisen symboliailman vankina. Tämän Väänänen toi esille hienolla tavalla sekä esityksissä että kirjallisessa materiaalissa.

Monia muita esimerkkejä voisin mainita: Maria Kalaniemi löysi itsestään uudenlaisen kamarimuusikon, kun hän prosessinsa aikana alkoi saada innoituksensa sävellystyöhön runonlaulusta, paimenmusiikista ja muusta arkaaisesta musiikista. Hänestä tuli – kuten hän kuvasi – uudenlainen runonsoittaja. Useat laulajat (Sinikka Kontio, Anna-Kaisa Liedes, Maari Kallberg, Sanna Kurki-Suonio, Sari Kaasinen) lähestyivät suomalaista tai sukukansojemme laulukulttuureja niin erilaisista näkökulmista, että sellaista diversiteettiä olisi ollut vaikea kuvitella ilman näitä tutkintoja. Tansanialainen Arnold Chivalala taas loi suomalaisesta ja tansanialaisesta musiikista hämmäntävän taiturillisen ja ilakoivan fuusion. Myös kanteleensoittoa Arnold Chivalala uudisti alueille, joita ei ennen ole koettu.

Kaikki kansanmusiikin osaston taiteelliset tohtorintutkinnot ovat erinomaisia esimerkkejä siitä, kuinka taiteellinen jatkotutkinto on mahdollistanut sellaisia taiteen luomisväyliä, jotka eivät olisi olleet mitenkään muutoin mahdollisia. Näin taiteen kenttä on uudistunut merkittävästi. Jatkotutkintojen taiteellinen tutkimus teki tämän kaiken mahdolliseksi, tieteellinen lähestymistapa ei olisi synnyttänyt näitä kysymyksiä eikä antanut näitä vastauksia.

Jo tuo on merkittävä syy, miksi taiteellinen jatkotutkinto on niin erityisen tärkeä kehittämiskohde Sibelius-Akatemiassa. Esimerkit osoittavat kuinka tietomme, tietoutemme ja ymmärryksemme taiteesta on noussut – näissä esimerkeissä erityisesti kansanmusiikin saralla – aivan uudelle tasolle. Taiteena syntyy tutkimustuloksia, joita ei muulla tavoin saada. Seuraava hyötynäkökohta on se, että saavutettuja tuloksia ja niiden pedagogisia sovelluksia voidaan hyödyntää monin tavoin myös peruskoulutuksessa.

Taiteellinen tutkimus luo tutkimuksellista taidetta eli tuloksia, joita voi käyttää hyväkseen niin tutkimus, taide kuin pedagogiikka. Jo usein ennenkin on korostettu, että taiteellinen tutkimus ei olekaan tiedettä taiteesta, vaan taiteen kehittämistä. Tästä tietoisesta prosessista on sitten sivutuotteena tai taideteoksena mahdollista syntyä kokonaan uutta ja uudenlaista tietoa yhteisön käyttöön. (Hannula-Suoranta-Vaden 2005).

Palaan tuohon näkökulmaan vielä myöhemmin.

* * *

Sitä ennen toinen syy miksi olen kääntynyt taiteellisen tutkimuksen kannattajaksi. Se löytyi, kun aloin uudelleen pohtia omaa jatkotutkimusprosessiani ja tohtoroitumistani. Huomasin että oma pitkä tutkimusprojektini sisälsi yllättävän paljon piirteitä, jotka olisivat voineet olla sananmukaisesti taiteellista tutkimus-

ta, vaikka tein työni (Saha 1996) Tampereen yliopistoon tieteellisenä väitöskirjana, joka sai jopa yliopiston tiedepalkinnon.

Tutkimukseni aihe oli muuntelu kansanomaisen musiikkityylin keskeisenä tekijänä. Tarkastelin musiikillisen tyylin teoreettisia, metodologisia ja musiikki-analyttisiä ongelmia ja etsin niihin vastauksia suomalaisen pelimannimusiikin olemuksesta ja ilmaisusta. Varsinaisena tutkimusmateriaalinani oli vain yksi alueellinen ja soittimeen sidottu musiikillinen osakulttuuri, Keski-Pohjanmaan Perhonjokilaaksossa meidän päiviimme elävänä säilynyt kanteleensoiton vanha perinne. Tradition koti on ollut erityisesti kolmen pitäjän, Halsuan, Kaustisen ja Vetelin, alueella.

Perhonjokilaakson kanteleensoitto oli ja on edelleen täysin muistinvaraista kulttuuria. Tästä johtuen se heijastaa poikkeuksellisen hyvin suomalaisen historiallisen kansanmusiikin esteettistä ilmaisupohjaa. Lähtökohtani oli, että materiaaliini kautta voidaan laajemminkin tarkastella muistinvaraisen kansanmusiikin tyyliä konstituivia tekijöitä.

Kun työssäni etsin oman alani, kansanmusiikin, syvintä olemusta, nostin etnomusikologisestikin hyväksytystä syystä tyylin olemuksen keskeiseksi piirteeksi muistinvaraisuudesta kumpuavan persoonallisen luovan muuntelun. Muistinvaraisessa musiikkikulttuurissa musisointi ja muuntelu ovat usein muusikolle päällekkäisiä käsitteitä: muuntelu on luonnollinen ja erottamaton osa musisointia. Esityksellinen muuntelu on musisoinnin ydin ja sydän, kuten kirjasin jo väitöskirjani esipuheeseen.

Ennen kuin päädyin omaa jatkotutkintoani suorittamaan tein kenttätöitä (nauhoitin, valokuvasin ja videoin pelimanneja) lähes 15 vuoden ajan. Tämän tallentavan roolin otin kuitenkin vain ajoittain, sillä usein vain soittelin alueen mestaripelimannien ja muiden taitavien vanhojen soittajien kanssa. Harjoittelin korvakuulolta alueen pelimannien ohjelmistoa ja soittotekniikkaa ja aloin omaksua sekä ohjelmistoa että muuntelun tekniikkoja. Pyrin – kuten väitöskirjassani kerron – ”keskustelemaan musisoimalla”. Muistinvaraisessa musisoinnissa olevan ”esityksellisen ainutkertaisuuden aspektin” pyrin omaksumaan ”opettelevana myötäelämisenä”, mestari-kisälli -metodin johdannaisena. Väitöstyöni kirjallisessa osassa jaoin musiikin elementeiksi, joista esityksellinen muuntelu koostuu. Sitten kartoitin ja analysoin kaikkien soitossa ilmenevien muunteluelementtien kytkennät ja vuorovaikutussuhteet, jotka esitin mm. kaa-viokuvina.

Suurin osa omasta työstäni oli kaikin mahdollisin perustein taiteellista tutkimusta, vain se runsaan vuoden hyvin tiivis kirjoitusrupeama väitöskirjaksi teki siitä lopullisesti tieteellisen. Mutta samaan aikaan kuitenkin hyödynsin oppimaani myös omana muusikkoutenani. Kansanmusiikki-instituutin työntekijänä olin jo 1980-luvun alusta alkaen mielelläni tullut mukaan Heikki Laitisen koulukuntaan, josta sittemmin on käytetty nimitystä tutkiva muusikko, musisoiva tutkija. Viime vuosikymmenten kansanmusiikin tutkimuksessa se onkin erittäin leimallista. Amerikkalainen etnomusikologi Mantle Hood (1971: 319) totesi 1970-luvun alussa oivasti: se miltä joku soittotekniikka *tuntuu* ja se miltä sama tekniikka *näyttää* ovat joskus yllättävän erilaisia.

Soitin siis koko ajan tutkimusta tehdessäni monin eri tavoin: vanhojen pelimannien kanssa perinteisesti tai omalla tavallani mm. Salamakannel-yhtyeessäni, jossa hyödynsin täysin perinteistä kanteleen soittotapaa ja -tekniikkaa ihan erilaisissa musiikillisissa yhteyksissä. Tältä perustalta olisin varmaan edennyt taiteellisiin opinnäytteisiin, jos tuohon aikaan olisin opiskellut taideyliopistossa ja tehnyt erityisesti taiteellista tutkimusta.⁴

Tutkimusrupeamani aikana pohdin kuitenkin varsin paljon taiteen ja teorianmuodostuksen suhdetta, koska tapaamieni soittajien musiikkikäsitysten sanallistamisessa oli suuria eroja. Vain poikkeusyksilöt kykenivät sanallisesti tarkasti formuloimaan soittonsa sisältöä, suurin osa lausui sen vain soittamalla. Siksi yhdeksi keskeisimmistä teoreettisista näkökulmista lainautui minulle estetiikan tutkija Arto Haapalalta (1989: 55): vaikka taiteilijoilla vain harvoin on loppuun ajateltu, selväpiirteinen taideteoria, voidaan silti puhua taiteilijan taideteoriasta tai taidekäsituksesta: *teoria on teoksessa*.

Tämä näkökulma ”teoria on teoksessa” on minusta hyvä jarru kaikkein hurjimmille vaatimuksille siitä, kuinka paljon taiteellisen tutkimuksen tulisi menety- ja kirjaamistavoiltaan lähestyä tieteellistä tutkimusta.

* * *

Taiteellisessa tutkimuksessa tulee siis mielestäni korostaa taiteenteon lähtökoh-
taa, juuri sitä, että taiteen kehittämisenä se luo meille uudenlaista tietoa ja tie-
toisuutta.

Mutta kuinka pelkkä taiteen tekeminen sitten eroaa taiteellisesta tutkimuk-
sesta?

Tunnustettu taiteellisen tutkimuksen pohtija on hollantilainen Henk Borgdorff, jonka kattavia ajatuksia taiteellisesta tutkimuksesta lainasi mm. edellä mainittu suomalaisen taiteentutkimuksen kansainvälinen arviointi. Borgdorffin (2006) mukaan:

Taiteen tekemisestä tulee taiteellista tutkimusta, kun se omintakeisella tutkimus-
otteellaan laajentaa meidän tietoaamme ja ymmärrystämme. Työn tulee alkaa tut-
kimustaan ja taiteen maailmaan sovitetuista relevanteista kysymyksistä, jotka
ratkotaan tarkoituksenmukaisilla metodeilla. Tutkimustyö ja sen tulokset dokumen-
toidaan ja levitetään asianmukaisesti sekä tutkimusyhteisölle että laajemmalle ylei-
sölle.

Uskoisin, että Sibelius-Akatemiassa taiteellisen jatkotutkimuksen etukäteisarvioin-
ti, jonka muodostavat taiteellinen tasokoe ja jatkotutkintosuunnitelma, läpäise-
vät sen verran kovan kontrollin, että omintakeinen tutkimusote ja sen relevantit

⁴ Mainittakoon, että juuri tällä hetkellä Tampereen yliopiston etnomusikologias-
sa on meneillään kiinnostava vaihe: Tuuli Talvitie-Kella on tekemässä tohtorin-
väitöstä, jonka eräänä osana on ollut taiteellista työskentelyä julkisine konsert-
teineen. Onko taiteellinen tutkimus tulossa tiedeyliopistoonkin?

kysymykset metodeineen tulevat hyvin kontrolloitua. Uskoisin, että keskeisimmäksi pohdittavaksi jääkin kysymys dokumentoinnista. Miten taiteelliset taidon ja opinnäytteet ja niitä tukeva kirjallinen materiaali dokumentoidaan? Kuinka paljon niiden tulisi muistuttaa tieteellisen tutkimuksen dokumentointia?

Minulle oikea vastaus on, että ei liikaa. Taiteellista tutkimusta usein analysoinut ja kommentoinut filosofi Tuomas Nevanlinna (2008) on minusta varsin oikeilla jäljillä todetessaan, että taiteellisessa tutkimuksessa

taiteilija ei tutki omia teoksiaan, vaan omilla teoksillaan. Kirjoitetun osan ja teosten suhde ei ole sama kuin tiedeyliopiston opinnäytteistä tutun puheenparren mukainen jakautuminen yhtäältä teoreettiseen ja toisaalta empiiriseen osaan. Pikemminkin tutkimuksen kirjoitettu osa ja siihen kuuluvat teokset tutkivat samaa asiaa, kumpikin omalta kannaltaan mutta toinen toistaan valaisten.

Minusta oikea tapa on olla määrittämättä liian tarkkaan tuo dokumentaatio, jota emme määrittele myös tutkimusprosessin analyttisesti luovinta osaa hengiltä. Kukin tutkimusprosessi etsii ja löytää, oman tutkimusyhteisönsä tuella, parhaat tavat, jotka edistävät juuri oikeimmalla tavalla sen prosessin kokonaisuutta. ”Toinen toistaan valaisten”. Kansanmusiikin osastolla on tähän mennessä ollut hieno kirjo erilaisia dokumentteja varsinaisista kirjallisista tieteellisistä tutkielmista soitto-oppaisiin, nuottikirjoihin tai prosessikuvauksiin. Portfolion omainen analysoiva prosessinkuvaus on muodostunut useimmissa töissä hyväksi ratkaisuksi.

Tärkeämpää kuin eristää tai kiinnittää mitään yhtä mallia taiteelliselle tutkimukselle, on korostaa taiteellisen tutkimuksen reflektiivistä tutkimusluonnetta. Myös sitä Nevanlinna (mts) on korostanut:

En niinkään viittaa taiteilijan refleksiivisyyteen omien teostensa suhteen. Tarkoitin sitä, että jokainen taiteellinen tutkimus painokkaasti ja perustavasti tutkii aiheensa ohella ja sen kautta sitä, mitä taiteellinen tutkimus on. [--] ”Mitä taiteellinen tutkimus on” on jokaiselle [Kuvataide]akatemiassa tehtävälle opinnäytteelle elävä kysymys, jota se tutkii ja johon se antaa näkökulmastaan vastauksen oman varsinaisen aiheensa ohella ja kautta.

Kirjallisuuden ja kuvataiteiden tutkija Veli-Matti Saarinen taas on todennut, että

mikään taiteellinen tutkimus ei voi lähteä siitä, että jo tiedettäisiin, miten taiteellista tutkimusta tehdään, miten teoria ja taide liitetään toisiinsa. Sen sijaan lähtökohtana pitää olla persoonallinen, luova ratkaisu mainittuun kysymykseen.

Mutta on esitetty tiukempiakin näkemyksiä. Esimerkiksi Mika Hannula (2001: 82–87) on määritellyt erityisesti kuvataiteita varten varsin tarkkaan taiteellisen tutkimuksen metodologiset vähimmäiskriteerit. Silloin kun näkemyksiä ja mielipiteitä etsitään tieteellisten yliopistojen edustajilta, vähimmäiskriteerien määrä nousee ja niiden on lopulta tapana muistuttaa enemmän tai vähemmän tieteellisen tutkimuksen kriteerejä. Tätä on oivaltavasti kommentoinut filosofi Tere Vadén (2001):

Ei ole mitään järkeä siinä, että ihminen ensin tekee taidetta ja sitten asettuu tutkijaksi tutkimaan tuota taiteilijaa. [--] Kahden maailman oppi halkaisee paitsi tutkimuksen, myös tutkimuksen tekijän kahtia. [--] Kahden työn ja kahden maailman mallissa on metodologisesti katsottuna vain sattumaa, että tutkittavan taiteilijan ja tutkielman kirjoittavan tutkijan sosiaaliturvatunnus on sama.

Muutoinkin Vadénilla on ymmärrys tieteellisen ja taiteellisen prosessin erilaisesta luonteesta. Häntä kiinnostaa kokemuksellisen ainutlaatuisuuden säilyttäminen yhtä paljon kuin kokemuksen ja tutkimuksen välisen suhteen tietoinen reflektio.

Minun mielestäni taiteellisen tutkimuksen identiteettiä ja profiilia korostetaan parhaiten siten, että uskotaan sen omimpaan, taiteelliseen luovaan ja/tai esittävään prosessiin. Sen perustalta nousee dokumentointi, josta käyvät ilmi jo suunnitelmassa esitetty tutkimusongelma tai -kysymys, työskentelyn menetelmät sekä työn tulokset.

Olen varovasti, mutta luullakseni viisaasti halunnut esimerkeissäni pitäytyä vain oman osastoni töitä esitellen. Tämä siksi, että niitä minä parhaiten tunnen, niiden kanssa olen käytännössäkin eniten työskennellyt. Mutta korostan, että luottamukseni koko talon töiden laatuun ja innovatiivisuuteen on vankkumaton. Moniin tutkintoihin olen jo tutustunut ja entistä aktiivisempi yhteistyö osastojemme välillä on alkamassa ensi kesänä kaikille yhteisen taiteellisten jatkotutkintojen kesäkoulun muodossa. Myös uutta on tulossa: musiikkiteknologiassa ovat aloittamassa ensimmäiset jatko-opiskelijat ja huomenna saan olla mukana lautakunnan jäsenenä, kun musiikkikasvatuksen osaston ensimmäinen taiteellinen tohtorintutkinto, Aija Puurtisen monipuolisen taitava työ, julkisesti tarkastetaan.

Dekaanina olen P-talon yhteisössämme (johon kuuluvat jazz ja kansanmusiikki, musiikkikasvatus ja musiikkiteknologia) pyrkinyt panostamaan taiteellisen tutkimuksen kehittämiseen. Dekaaniyhteisössämme olemme viimeisen vuoden aikana ratkoneet yhteisesti taiteellisen tutkimuksen problematiikkaa, olemme tehneet myös tässä esittämäni tarkempaa määrittelytyötä, sitä, jota yliopiston viime vuonna ilmestynyt tutkimuspoliittinen suunnitelma⁵ viitteellisesti toivoi.

Lopuksi korostan, että taiteellisen tutkimuksen kysymykset ovat Sibelius-Akatemiassa paljon laajempia kuin vain osa taiteellisia jatkotutkintoja. Mutta juuri taiteellisten jatkotutkintojen kokemuksista rohkaistuneena meidän tulee panostaa tutkimukseen yleisestikin paljon laajemmin. Sen tulee koskea edes osittain koko henkilökuntaa, perusopintoja sekä erityisen painokkaasti post doc -toimintaa. Suomen Akatemian kansainvälinen taiteen tutkimuksen arviointi korosti erityisesti post doc -tutkimuksen kehittämistä. Sitä varten on luotava kansallisia ja kansainvälisiä tutkimushankkeita ja niille on etsittävä tutkimusrahoitusta yliopistomme ulkopuolelta. Toivottavasti tulevaisuus tuo myös sellaisia mahdollisuuksia, että tutkimusrahoitusta voisi enenevästi löytyä myös sisäisestä rahanjaosta.

⁵ *Sibelius-Akatemian tutkimuspoliittinen suunnitelma 2009*. Opetus- ja tutkimusneuvosto 8/2009.

Tieteellisen tutkimuksen asema ei käy uhanalaiseksi, vaikka taiteellisen tutkimuksen profiilia nostetaan. Keskeistä on vuorovaikutus. Kansanmusiikin osastolla on kokemusta tieteellisen ja taiteellisen näkökulman yhdistämisestä jo kahdestakin tutkijakoulusta. Paraikaa toimiva Musiikin ja näyttämötaiteen tutkijakoulu kerää piiriinsä kymmeniä tieteilijöitä ja taiteilijoita laajasti esittävän taiteen alalta, sekä tiede- että taideyliopistoista. Vuorovaikutus piristää silmin nähden kumpaakin.

Juuri siksi Sibelius-Akatemian tulee paremmin tunnistaa taiteellinen tutkimus ja sen mahdollisuudet. Taiteellinen tutkimus tulee nostaa sekä yliopiston strategian että tutkimuspoliittisen suunnitelman keskiöön. Meillä on todellakin syytä hehkuttaa asiasta samaan tapaan kuin muissa taideyliopistoissa.

Lähteet

- Borgdorff, Henk 2006. *The Debate on Research in the Arts. – Sensuous Knowledge, Focus on Artistic Research and Development*, no 2, Bergen National Academy of the Arts.
- Haapala, Arto 1989. Taito, taide ja tyyli. Joitakin huomioita taiteilijan olemisesta. *Syn-teesi* 3/1989.
- Hannula, Mika 2001. Tulkinnan vastuu ja vapaus. Teoksessa Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.): *Taiteellinen tutkimus*. Kuvataideakatemia 2001.
- Hannula, Mika, Suoranta, Juha & Vaden, Tere 2005. *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*. Kuvataide-Akatemia.
- Hood, Mantle 1971. *The Ethnomusicologist*. California: UCLA Press.
- Nevanlinna, Tuomas 2008. Mitä "taiteellinen tutkimus" voisi olla? *Mustekala* 5/08. <http://www.mustekala.info/node/835>.
- Saarinen, Veli-Matti 2008. Yksi näkökulma taiteen ja teorian kosketuksiin. *Mustekala* 5/08. <http://www.mustekala.info/node/835>.
- Saha, Hannu 1996. *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-instituutti.
- Saha, Hannu 2000. Lausunto Opetus- ja tutkimusneuvostolle Arja Kastisen tohtorintutkinnosta.
- Saha, Hannu 2009. Taiteellinen tutkimus esiin. *Äänenkuljettaja* 20/2008-2009, 3–4.
- Suomen Akatemia 2009. *Research in Art and Design in Finnish Universities*. Publications of the Academy of Finland 4/09.
- Vaden, Tere 2001. Väännetäänkö rautalangasta? Huomioita kokemukselliseen käytäntöön perustuvan tutkimuksen metodologiasta. Teoksessa Kiljunen, Satu & Hannula, Mika (toim.): *Taiteellinen tutkimus*. Kuvataideakatemia 2001.

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. Artikkelikäsitteilyohjeiden ohjeellinen maksimipituus on n. 60 000 merkkiä, ja tästä tulisi poiketa vain poikkeustapauksissa artikkelin sisällön ja argumentaattiorakenteen sitä vaatiessa.

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

Tekstin tallennusmuoto

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

Tekstin muotoilu

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

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin 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. Täl-

löin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa ”viite 10”. Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviiteinä, 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 kuvioita pdf- tai eps-tiedostona on fontit upotettava tiedostoon.

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

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969. 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 Hilka: *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 Liisamaja: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008, 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz violin improvisation*. HKI, 2009. 30 €

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!
- 5 Aldwell, E. & Schachter, C. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suomentanut Olli Väisälä. Tampere 2009. 40 €

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.