

Artikkelit

Heidi Korhonen-Björkman: Konstuniversitetens egna disciplin? Synvinklar till konstnärlig forskning och institutionstillhörighet	3
Sakari Vainikka: Bach ja sectio aurea	37

Lektiot, arvostelut, puheenvuorot

Markus Mantere: Onko musiikintutkimuksella etiikkaa?	53
Jyrki Pölkki: Perusteos kanteleesta (Pekka Jalakanen, Heikki Laitinen ja Anna-Liisa Tenhunen: Kantele. Toimittanut Risto Blomster. Helsinki: SKS 2010.)	67
Timo Leisiö: Sata vuotta tornionjokilaaksolaista musiikkielämää (Marja Mustakallio: Musiikkia rajalla. Sata vuotta tornionjokilaaksolaista musiikkielämää. Helsinki Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 18. 2009)	73
Leena Heikkilä: Yksilö, traditiot ja historia	76
Elina Hytönen: Työstä nauttimisen salaisuus	80

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

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki; www.musiikkilehti.fi; **Päätoimittaja:** FT Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Tuomas Eerola (pj), Vesa Kurkela, Markus Mantere, Veijo Murtomäki, Risto-Pekka Pennanen, Ari Poutiainen, Tuire Ranta-Meyer, Riitta Rautio ja Juha Torvinen; **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

Konstuniversitetens egna disciplin? Synvinklar till konstnärlig forskning och institutionstillhörighet¹

Heidi Korhonen-Björkman

Konstnärlig forskning som nytt utbildnings- och forskningsbegrepp

Att utöva konst och vetenskap kräver liknande egenskaper av utövarna: stor kunskap, hög intensitet, förmåga att arbeta med långsiktiga mål, stark motivation och en stor personlig satsning – verksamheterna har sina grunder i samma mänskliga psykiska resurser (Kurkela 2008b, 54). Av den professionella konstnären och den professionella forskaren krävs med andra ord en ytterst hög expertis på sitt område. Det är därför inte långsökt att försöka finna konstnärliga paralleller till forskningsverksamhet. Konstnärlig forskning är ett begrepp som är intressant och fascinerande i sig och långt ifrån neutralt – det väcker starka känslor, nyfikna frågor, ofta förvåning och ibland misstänksamhet. Det förenar den akademiska världen och den konstnärliga världen, något som kan tyckas obegripligt och oförenligt och som inte gynnar aktörerna i någondera av världarna. Å andra sidan menar förespråkarna för begreppet att det representerar ett nytt forskningsfält, som inte kan bedömas med samma kriterier som akademiska discipliner.

”Konstnärlig forskning” är ett nygammalt begrepp; det handlar om ett fenomen som existerat i oartikulerad form. Verksamhetsformer som kan kallas konstnärlig forskning har en mångskiftande bakgrund. Exempelvis det franska IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) har sedan 1970-talet fungerat som ett forum för forskare och musiker som arbetar tillsammans. Konstnärlig forskning har också hänvisat till fritt formade projekt där konsthögskolor och vetenskapliga universitet samarbetar (Coessens & al. 2009, 176–177; KKK 2007).

Konstnärlig forskning hänvisar idag dock ofta till konstnärliga högre utbildningsformer. De konstnärliga licentiat- och doktorsexamina har under de senaste decennierna genomgått en betydande utveckling och expansion, både i Finland och på det internationella planet. I Finland har de konstnärliga doktorsutbildningarna existerat i närmare 30 år och antalet konstnärliga doktorander

¹ Artikeln har föregåtts av och baserar sig delvis på en kongresspresentation, ”Konstnärlig forskning och vetenskap”, som jag höll vid det 13. nationella symposiet för musikforskare i Finland, 27.3. 2009. En månad senare, i april 2009 utkom det en rapport över forskning vid konstuniversitet i Finland (RAFU 2009).

växer ständigt. Att vara kandidat eller magister i konst är redan etablerat, och det är en naturlig följd att söka sin egen profil också på högre utbildningsnivåer. I och med de akademiska graderna på forskarnivå har de konstnärliga utbildningarna blivit tvungna att konfrontera forskningsbegreppet, vilket man har gjort bland annat med hjälp av begreppet konstnärlig forskning.

I dagens läge uppfattas konstnärlig forskning ofta höra hemma i en universitets- och doktorsutbildningskontext. I den här artikeln fokuserar jag på hur konstnärlig forskning uppfattas och definieras vid konstuniversitet i Finland. Inom konstuniversiteten definieras konstnärlig forskning som den forskning som bedrivs vid konstuniversitet. Esa Kirkkopeltos (2007) och Jan Kailas² definitioner granskar jag utförligare nedan.

Jag är intresserad av konstnärlig forskning som begreppslig konstruktion i relation till sin tillämpningsmiljö. Trots institutionaliserandet av den konstnärliga forskningen är förståelsen av begreppet i ständig rörelse. Förståelsen är kontextberoende: begreppet används på ett mångtydigt och varierat sätt även av dem som arbetar vid samma slags institutioner, som konstuniversitet. Olikheterna av förståelsen gäller särskilt de praktiska former, som den konstnärliga forskningsverksamheten ska anta. Man kan dock urskilja vissa gemensamma ideologiska principer, som de olika manifestationerna av konstnärlig forskning har i bakgrunden. Förenklat bygger de på uppfattningen om en annorlunda kunskapsreserv, annorlunda metoder och annorlunda uttrycksmedel än de som är etablerade i de traditionella disciplinerna (Coessens & al. 2009; Hannula & al. 2003).

I den här artikeln fokuserar jag särskilt på en konstart, musiken, och granskar därför utförligare den konstnärliga utbildningen vid Sibelius-Akademien. Efter de institutionella och ideologiska ramarna formulerar jag tre kriterier, som i dagens läge definierar konstnärlig forskning. Kriterierna heter institutionskriteriet, synvinkelskriteriet och aktörskriteriet. Därefter granskar jag hur man motiverat de konstnärliga högre utbildningarna. Slutligen kommer jag att ta ställning till hur konstnärlig forskning i musiken skulle kunna stå i relation till musikvetenskapen och förespråkar alltså en utvidgning av de institutionella gränserna. Jag anser att begreppet konstnärlig forskning är för mångtydigt och mångsidigt för höra endast till utbildningar vid konstuniversitet. Den har möjligheter att öppna upp nya synvinklar i de akademiska konstforskningsdisciplinerna.

Artikels utmaningar

Ett problem med att behandla konstnärlig forskning i artikelformat ligger i hur man förenar det långsamma tempot i artikels utvärderingsprocess och publikation till en diskussion, som pågår och utvecklas kontinuerligt.³ En stor del

² Paneldiskussioninlägg, 12.2. 2010, Sibelius-Akademien.

³ Denna artikel skickades in för utvärdering till *Musiikki* i oktober 2009 och fick möjligheten att uppdatera den i maj 2010. Det här betyder att jag har kunnat kommentera Coessens & al. (2009), vilket inte hann med i den första versionen. Informationen i Sibelius-Akademins databas har också ändrats under den här tiden (se kapitlet Utbildningarna vid Sibelius-Akademien).

av diskussionen har skett muntligt vid kongresser och andra sammankomster.⁴ Mycket av det textuella materialet om konstnärlig forskning är i form av rapporter och utvärderingar (RAFU 2009; KKK 2007). Andra texttyper i området är texter med vetenskapsfilosofisk karaktär eller programförklararkaraktär om vad konstnärlig forskning är, var och av vem den ska bedrivas, vilken kunskap den frambringar och samt vilka etiska principer som ska gälla för den (Coessens & al. 2009; Kirkkopelto 2007; Hannula & al. 2003). En av de nyaste verken som helt är tillägnat konstnärlig forskning är *The Artistic Turn. A Manifesto* (Coessens & al. 2009). Boken ger en mångsidig inblick i den konstnärliga kunskapens karaktär och dess möjligheter att frambringa ett paradigmskifte och presentera nya synvinklar om den mänskliga kunskapens möjligheter. Begreppet konstnärlig forskning eller motsvarande har dessutom tangerats i vissa studier ur någon specifik synvinkel eller i ett specifikt sammanhang (exempelvis Kurkela 2008b, 41; Riikonen 2005, 25).

Konstnärlig forskning i de finländska konstuniversiteten

Det är också problematiskt, kanske rentav omöjligt, att avgränsa hanteringen av ett vidsträckt och mångtydigt ämne på ett sådant sätt att läsaren upplever att det essentiella hos begreppet beaktats. Artikelns inledande huvudkapitel blir därför relativt omfattande. För att kunna hantera "konstnärlig forskning" inom ramen av en artikel väljer jag att fokusera på den konstnärliga forskningens anknytning till särskilda institutioner, konstuniversiteten. Innan jag går vidare är det skäl att påpeka att "konstuniversitet" inte är någon självklar institutionsform runtom i världen. I Finland har konsthögskolorna successivt nått universitetsstatus, det vill säga en rätt att ge licentiat- och doktorexamen. I Sverige är situationen annorlunda: fram till 2010, då det finns möjlighet att ansöka om examensrätt, har konsthögskolorna varit tvungna att samarbeta med ett vetenskapsuniversitet för att kunna erbjuda licentiat- och doktorexamen. Definitionen av konstuniversitet som det forum där den konstnärliga forskningen kan och ska utövas kommer i det svenska perspektivet i ett annat ljus. När det gäller konstnärliga institutioner är mitt perspektiv i den här artikeln är det finländska, vilket innebär att "konstuniversitet" är en gångbar term. Eftersom mitt språk är svenska har den svenska terminologin dock en viss betydelse.

Finland har varit en av föregångarna till utformningen av konstnärliga doktortutbildningar. Karakteristiskt för Finland är också att en del av lärdomsprovet

⁴ Exempelvis stiftelsen Koneen säätiö, som beviljar stipendier uttryckligen "för konstnärlig forskning", ordnade diskussionstillfällen om konstnärlig forskning i april 2009. I Orpheus Institute i Ghent ordnades det den 14–15 september 2009 ett konstituerande möte för samarbetsorganet European Platform of Artistic Research in Music. I februari 2010 ordnade DocMus-enheten vid Sibelius-Akademins Fortsättningsutbildningsdagen (Jatkokoulutuspäivä) med temat konstnärsutbildningen. Ett av de centrala diskussionsämnena under temadagen, som var öppen för alla, var konstnärlig forskning. Dessutom hålls det regelbundet kollokvier om konstnärlig forskning. Nästa kommer att äga rum i Teaterhögskolan i Helsingfors under rubriken "Artistic Research in Action" i januari 2011.

i doktorsexamen vid konstuniversitet kan bestå av doktorandens konstnärliga arbetsprov. Den finländska debatten om konstnärlig forskning är kanske på grund av de konstnärliga utbildningarnas starka pionjärposition koncentrerad kring konstuniversitetens och deras utbildningsprogram. Internt, inom konstuniversitetens, har "konstnärlig forskning" i många sammanhang definierats som den forskningsverksamhet som bedrivs hos dem. Professorn i konstnärlig forskning vid Teaterhögskolan, Esa Kirkkopelto (2007, 21) definierar: "Konstnärlig forskning är forskning som bedrivs vid en konstnärlig institution, i det här fallet vid Teaterhögskolan."⁵ Sammanhanget där Kirkkopelto ursprungligen utfärdade sin definition var hans professorsinstallationsföreläsning, vilket gav specifika ramar för hans utlåtande. Kirkkopelto hävdar (ibid.) att hans definition främst har ett praktiskt syfte, nämligen att sammanföra lärdomsproven och forskningen vid Teaterhögskolan under en term. Föreläsningen fick senare en textform i tidskriften *Teatterikorkea*, och har fått en karaktär av programförklaring för både konstnärlig forskning och konstnärliga doktorsutbildningar – ett kontextbundet utlåtande har blivit ett allmänt. "Konstnärlig institution", (taidelaitos), är för Kirkkopelto ett konstuniversitet, den konstnärliga forskningens enda rätta hemvist:

För ett konstuniversitet är det vettigt att sträva efter att bedriva och stödja sådan forskning som inte kan bedrivas annanstans, en forskning som är karakteristisk för just konstuniversitetet, med andra ord: *som tjänar syftet att bli konstnär och utvecklingen av konstverken*. (Kirkkopelto 2007, 22.)⁶

Även doktoranden Ville Sandqvist (2007, 14–15) efterlyser i samma nummer av *Teatterikorkea* en egen identitet och tradition för både konstnärer som forskar och konstuniversitetens forskningsverksamhet. En vetenskaplig forskning gagnar inte konstarten enligt Sandqvist (ibid.).⁷

Definitionen av konstnärlig forskning som "den forskning som bedrivs vid ett konstuniversitet" uttalades också av Bildhögskolans professor Jan Kaila.⁸ Kailas och Kirkkopeltos definitioner är intressanta att betrakta mot den konstnärliga forskningens praktik. I praktiken är den forskning, som i dagens läge bedrivs vid

⁵ "Taiteellinen tutkimus on taidelaitoksessa, tässä tapauksessa TeaKissa tehtävää tutkimusta." Kirkkopelto reflekterar också mera generellt över det finska ordets "laitos" (institution, inrättning) betydelser, men anknäver konstnärlig forskning tydligast till konstuniversiteten.

⁶ "Taideyliopiston on järkevää pyrkiä tekemään ja tukemaan tutkimusta jollaista ei voi tehdä muualla, joka on juuri taideoppilaitoksen lähtökohdille ja tarpeille ominaista, toisin sanoen: *joka palvelee taitelijaksi tulemistä ja taiteenlajien kehitystä*." Här valde jag att inte översätta "taideoppilaitos" till "konstläroinrättning" utan till "konstuniversitet".

⁷ Sandqvist talar särskilt om konstnärsidentiteten. Ett behov att bekräfta sin identitet är en faktor den konstnärliga forskningens institutionsanknytning. Konstnärsidentitet tangeras här i kapitlet "Institution, synvinkel, aktör. Tre kriterier för konstnärlig forskning". En mer djupgående behandling av temat i anslutning till begreppet konstnärlig forskning får dock bli en uppgift för en annan studie.

⁸ Paneldebatt, Fortsättningsutbildningsdag (Jatkokoulutuspäivä), Sibeliuss-Akademien, Helsingfors, 12.2. 2010.

ett konstuniversitet och som identifieras som "konstnärlig", till en övervägande del doktorsutbildningar.⁹ Med andra ord: i dagens läge utgör examensarbetena i licentiat- och doktorsexamina den konstnärliga forskningens huvudsakliga korpus. Vid ett tillägnande av "konstnärlig forskning" till en konstnärlig universitetsinstitution ligger kopplingen mellan konstnärlig forskning och doktorsutbildning nära till hands.

För vissa parter, som Jan Kaila och Esa Kirkkopelto, är kopplingen mellan konstnärlig forskning och institution självklar. Andra, som professorn, numera även biträdande rektorn för Sibelius-Akademien Kari Kurkela (se t.ex. Kurkela 2004) använder inte begreppet konstnärlig forskning, även om han hänvisar till samma verksamhetsform och förespråkar de konstnärliga utbildningarnas specifika karaktär. Ett internationellt exempel: i samarbetsorganet European Platform for Artistic Research in Music vet diskussionsparterna inte vilkendera, utbildningsprogram eller konstnärlig forskning som ett bredare begrepp, som diskuteras – termerna blandas ihop så att de med lätthet kan uppfattas som synonyma.¹⁰

Att beakta diskussionen om konstnärlig forskning och konstnärliga doktorsutbildningar ur ett historiskt och globalt perspektiv vore en alltför omfattande uppgift för en artikel. Redan det finländska perspektivet på konstnärlig forskning är utmanande att hantera, eftersom tolkningen av begreppet varierar mellan de olika konstuniversiteten: Sibelius-Akademien, Teaterhögskolan, Konstindustriella högskolan och Bildkonstakademien.¹¹

Det är mycket som är gemensamt för de olika konstuniversiteten i Finland när det gäller utformningen och motiveringen av de postgraduala utbildningarna: man betonar sin egenart jämfört med vetenskapliga utbildningar (Hannula & al. 2003; Kirkkopelto 2007). Olikskheterna mellan konstuniversiteten är således minst lika slående som den gemensamma agendan. Vid Teaterhögskolan karakteriseras alla doktorandutbildningar som "konstnärlig forskning" och tanken är att man inte gör någon skarp åtskillnad mellan konstnärliga och vetenskapliga inslag. Vid Teaterhögskolan betonar man dessutom den utvecklande och den pedagogiska dimensionen i forskningen. Bildkonstakademins fokus finns i den konstnärliga produktionen, men man måste också åstadkomma en "teoretisk" del i examen. Vid Konstindustriella högskolan är det huvudsaken att man ska skriva och publicera en avhandling, men det kan (alltså inte ska) ingå en konstnärlig produktion i examen.¹² I beskrivningarna över utbildningarna vid de olika

⁹ Situationen återspeglas i rekommendationer om utvidgning av postdoc-verksamhet för flera konstuniversitets del (RAFU 2009; 39, 42). Postdoktorala konstnärliga forskarpositioner har på den senaste tiden dock introducerats. En sådan innehas för närvarande vid Sibelius-Akademien av pianisten Anu Vehviläinen.

¹⁰ Anne Sivuaja-Gunaratnam, muntl. 11.5. 2010.

¹¹ Konstuniversiteten har examensrätt efter magisternivån. Dessutom ges konstutbildning vid ett stort antal yrkeshögskolor. Dessa yrkeshögskolor motsvaras av utbildningar som skulle gå under kategorin "högskola" i Sverige.

¹² Konsthögskolornas hemsidor <http://www.kuva.fi> (Bildkonstakademien), <http://www.taik.fi> (Konstindustriella högskolan), <http://www.teak.fi> och <http://www.siba.fi> (Sibelius-Akademien) ger beskrivningar över utbildningarnas yttre format. Beskrivningarna är mest omfattande på finska.

universiteten nämns begreppet konstnärlig forskning ibland, men "konstnärlig forskning" på ett universitet betyder inte det samma som vid ett annat. Eftersom konstarterna är olika och påverkar examinationsformerna, och examinationsformerna är under ständig utveckling kan man förstå att man inte funnit en gemensam begreppsapparat. En detalj som illustrerar olika inställningar till begreppet "konstnärlig forskning" är professorstitlarna: exempelvis Jan Kaila och Esa Kirkkopelto är uttryckligen professorer i "konstnärlig forskning". Vid Sibelius-Akademien är exempelvis Anne Sivuoja-Gunaratnam professor i "forskning av utövande tonkonst".

I den här artikeln ska jag redovisa för hur man dragit paralleller mellan den konstnärliga utbildningens examinationsformer och begreppet konstnärlig forskning med särskilt fokus på mitt eget universitet, Sibelius-Akademien. Sibelius-Akademien har en relativt lång tradition av att utexaminera doktorer.¹³ Sibelius-Akademins situation är intressant att iakttä, eftersom utbildningarna är indelade i tre olika program för vilka just uttrycken *vetenskapligt* och *konstnärligt* är utslagsgivande för indelningen. Dessutom skiljer sig tolkningen av begreppet konstnärlig forskning mellan de sex avdelningarna som ger doktorsutbildningar, vilket gör Sibelius-Akademins situation specifik.¹⁴ En del av mitt forskningsmaterial för denna artikel har varit dokument från och om Sibelius-Akademins utbildningar (Fortsättningsexamensstadgar och de konstnärliga doktorandernas skriftliga arbeten). Även seminariediskussionerna, där personer från olika avdelningar vid Sibelius-Akademien och personer från andra universitet varit representerade, har haft en stor betydelse för den här artikeln.¹⁵

Konststartsöverskridande och konststartsspecifikt

Konstnärlig forskning har hittills diskuterats som ett allmänt, konststartsöverskridande fenomen. Coessens & al. (2009) diskuterar konstnärernas kunskap på ett övergripande sätt med ett stort antal konkreta exempel från olika konstområden. Hannula & al. (2003) skriver främst ur bildkonstens perspektiv, men på det stora hela strävar de efter en generell överblick. Det verkar alltså tills vidare saknas en teoretisk litteratur om konstnärlig forskning som fokuserar på en konststarts specifika egenskaper, vilket vore viktigt om man enligt den konst-

¹³ Konstindustriella högskolan var också tidigt ute med de konstnärliga doktorsutbildningarna (sedan början av 1980-talet).

¹⁴ DocMus-enheten, samt avdelningarna för jazzmusik, komposition och musikteori, musikpedagogik, kyrkomusik och Art's Management. En sjunde avdelning finns i Kuopio, men där gäller det också kyrkomusik.

¹⁵ Den nationella forskarskolan för musik och scenkonst (Musiiikin ja näyttämötaitteen tutkijakoulu) ordnade en seminariedag, där professor Esa Kirkkopelto höll ett föredrag om konstnärlig forskning i januari 2008. Kirkkopeltos föredrag, som delvis baserade sig på hans professorsinstallationsföreläsning (2007), gav den ursprungliga impulsen för mitt intresse för ämnet. Jag vill också tacka professor Anne Sivuoja-Gunaratnam för informativa diskussioner om konstnärlig doktorsutbildning vid Sibelius-Akademien, doktorandkollegerna vid Sibelius-Akademien, vilkas arbete jag har haft möjlighet att bekanta mig med.

närliga forskningens programförklaring vill betona erfarenhetskunskapens betydelse i kunskapsproduktionen. För en konstnär är erfarenheten knuten till den specifika konstarten. Jag avgränsar ämnet därför ytterligare genom att i huvudsak koncentrera mig på en konstart, musiken.¹⁶ Ur en konststartsspecifik synvinkel blir frågan om den konstnärliga forskningens gränsdragning mot den närliggande konstforskningsdisciplinen aktuell, vilket intresserar mig som musiker och forskare. Avgränsningen till musiken är inte uteslutande, eftersom diskussionen om konstnärlig forskning alltid i någon utsträckning överskrider konstarternas gränser. Då det saknas teoretisk litteratur om konstnärlig forskning i musiken, fungerar texter och föredrag av forskare som representerar andra konstarter och discipliner som en reflektionstya.¹⁷ Esa Kirkkopelto (2007) representerar scenkonsten och Hannula & al (2003) bildkonsten. Jag ser deras texter som viktiga ideologiska och utbildningspolitiska ställningstaganden i den finländska diskussionen om konstnärlig forskning.

Konstnärlig forskning och därmed relaterade termer

Jämförelser av konstnärlig forskning med liknande, nära relaterade termer kan liksom granskandet av vetenskapens och forskningens definitioner själva utgöra studieobjekt och skapa i sig ett diskussionsämne. I den här artikeln nämner jag bara kort de relaterade termerna (med betoning på musiken) och fokuserar i stället på konstnärlig forskning, som är mest känsloladdat och omtvistat av dem och trots olika tolkningar redan är i allmänt bruk, även utanför högskolegränserna.¹⁸

”Konstnärlig forskning” är en term som hänvisar till två motsatta fenomen: den ska å ena sidan representera en motsvarighet till den akademiska forskningen. Å andra sidan svarar den mot ett nytt kunskapsbehov och är ett alternativ till akademisk forskning. Den verksamhet, som konstnärlig forskning hänvisar

¹⁶ Dock finns det texter som säger sig *representera* alternativ musikforskning (konstnärlig) forskning, som avsåger sig traditionsbandet till konstforskningen. Tuomas Mali (2004, 13) säger: ”En halunnut tehdä perinteistä musiikkiteollista tutkimusta, eikä se olisi ollut minulle mahdollistakaan.” (Jag ville inte genomföra en traditionell musikvetenskaplig studie, och det hade inte ens varit möjligt för mig.)

¹⁷ Kari Kurkela (2004) har dock skrivit om Sibelius-Akademien som forskningsmiljö. Dessutom tolkar jag en del av de skriftliga arbeten, som är gjorda vid de konstnärliga licentiat- och doktorsutbildningarna, som arbetsprov av konstnärlig forskning. För musikens del saknas ändå sådan metalitteratur om konstnärlig forskning, som Hannula & al. (2003) publicerat som representanter för bildkonsten.

¹⁸ Exempelvis vissa stiftelser och fonder som beviljar stipendier för doktorander har tillägnat sig uttrycket för att kvotera finansieringsresurser enbart för doktorander vid konstnärliga utbildningar. Hur det enskilda universitet då definierar konstnärlig vs. vetenskaplig utbildning är då sannolikt avgörande för vilken kvot den sökande placeras i.

till kan diskuteras med olika termer, vilka jag kort ska presentera här. Gemensamt för de här termerna att de utgår från att forskningsbegreppet kan ha flera betydelser (jfr. Kurkela 2008b, 47–52). En mer ingående diskussion om forskningsbegreppets olika konnotationer hör dock inte hemma i den här artikeln.¹⁹ Här kommer jag att koncentrera mig på att betrakta forskningsbegreppet i första hand i anslutning till universitetsmiljön.²⁰

Termerna *research in and through music* och *practice based research* (se exempelvis Kurkela 2004) liknar *konstnärlig forskning* i det avseendet att ordet *research* är en central komponent i uttrycken. De sistnämnda begreppen har dock fördelen att de är mindre mångtydiga än *konstnärlig forskning*. Dessutom kan man motivera deras användning utanför de konstnärliga institutionerna: vilken *research* skulle inte kunna baseras på praktisk verksamhet? *Practice based research* syftar på forskningsmetoderna som har sin grund i det konstnärliga hantverket. *Research in and through music*, som troligen har sina rötter i uttrycket *research in and through the arts* (se exempelvis KKK 2007, 30–31) är en något mer mångtydig (och nästan poetisk) term – den lyfter fram att själva musicerandet är en forskningsverksamhet. Dessutom finns varianten *research in and through musical practice*. Med hjälp av alla dessa termer kan man säga att forskningen filtreras genom musiken och musicerandet och kan tolkas genom den breda förståelsen av begreppet forskning (Kurkela 2008b, 48–52). Man bör också nämna uttrycket *forskande konst* (översättningen är min; fi. *tutkimukselinen taide*, se t.ex. Kurkela 2008b, man har helt enkelt svängt om det finska ordet för *konstnärlig forskning*, *taiteellinen tutkimus*).²¹

Bakgrund till den svenska terminologin: *konstnärlig forskning* i annat bruk

”Konstnärlig forskning” är inte överallt reserverat endast för konstnärliga utbildningsprogram eller konstuniversitet. I Sverige föregicks uttrycket *konstnärlig forskning* av ”konstnärlig utveckling”, som ursprungligen betytt verksamhet på samma akademiska nivå och samma kunskapsnivå som forskningsarbete kräver. Det har alltså använts i stället för forskning och har varit förlagd till konsthögskolor. Den formella skillnaden till Finland är att i Sverige har högskolor, inräknat musikhögskolor, inte någon examensrätt på licentiat- och doktorsnivå och man samarbetar med något universitet som gett examina efter magisternivån.²²

¹⁹ Om mötet mellan vetenskap och konst, konstnärlighet, ”konstnärlig” vs. ”vetenskaplig” orientation se Kurkela (2008a; 2008b).

²⁰ Går man vidare med forskningsbegreppet kan man eventuellt påstå att *allt* konstnärligt arbete (och all annan mänsklig verksamhet) skulle kunna kallas forskning (jfr. Kurkela 2008b, 41).

²¹ Practice based research är uttryck som inte gäller bara konstpraktik utan täcker ett vidsträckt fält av discipliner.

²² Kungliga Musikhögskolan i Stockholm samarbetar över nationsgränsen med Sibelius-Akademien när det gäller konstnärliga doktorsexamina. De vetenskapliga forskarutbildningarna vid KMH samarbetar med Stockholms universitet. Se även <http://www.hsv.se> om det svenska högskoleväsendet.

Under 2000-talet har "konstnärlig forskning" eller "konstnärligt utvecklingsarbete" i Sverige också varit knutet till olika forskningsprojekt med konstnärliga inslag, för vilka Vetenskapsrådet gav understöd åren 2001–2005. Projekten var förlagda till konsthögskolor, men för att få finansiering förutsattes det ett samarbete med ett vetenskapligt universitet. Både anslagsgivarens och mottagarnas insatser samt användningen av anslagen blev utvärderade i en slutrapport (KKK 2007).²³

Ur rapporten framgår det att den ekonomiska satsningen på konstnärlig forskning på det stora hela inte gav de resultat man förväntat sig. Anslagen var ämnade för begränsade projekt som skulle utveckla nya metoder i ett samarbete över högskolegränserna. Däremot var det inte meningen att finansiera doktorander. Möjlighet att söka projektbidrag gjorde det lockande att använda medlen för doktorandlöner och trots direktiven hade konsthögskolorna i många fall använt anslagen för ändamålet. Att i princip utesluta doktorandfinansiering kan å ena sidan motiveras, för man tycker att doktoranders lön skulle höra till universitetets normala utgifter. Å andra sidan är det märkligt att Vetenskapsrådet inte var mer medveten om konsthögskolornas knappa möjligheter att finansiera sina doktorander med de normala medlen.

Mottagarna försvarade sig mot kritiken genom att påpeka att Vetenskapsrådets anvisningar om de gällande reglerna för medlens användning var otydliga. Otydligheten kan ha berott på Vetenskapsrådets okunskap om konstämnenas praktiska arbetssätt samt på bristande erfarenhet i att ha ett arbetsfält i gränslandet av konst och vetenskap.

I grunden var de svenska projektens uppgift att finna konstnärliga metoder och utveckla ett samarbete över högskolegränser, ett samarbete där konstnärer och forskare skulle kunna mötas. Den konstnärliga forskningen uppfattades alltså inte enbart vara förlagd till ett konstuniversitet (eller konsthögskola när det gäller Sverige). Man kan dock inte jämföra etablerad forskningsverksamhet och dessa avgränsade projekt. Den svenska rapporten visar i alla fall att förståelsen

²³ Ett exempel av projekten som fått omfattande understöd hette "Musikens vita fläckar", ett samarbete mellan Uppsala universitet och Musikhögskolan i Piteå. Meningen var att studera gränslandet mellan improviserad och noterad musik. Av en händelse råkade jag vara utbytesstudent vid Uppsala universitet hösten 2005 och blev ombedd att delta under en helg i en grupp där "klassiska" musiker och improvisationsmusiker (de flesta var amatörmusiker) skulle arbeta ihop och producera ett framförande. Man arbetade i grupp under två dagar och efter framförandet blev man intervjuad om hur man upplevt situationen. Att jag varit med i ett stort, mångårigt projekt med omfattande finansiering gick upp för mig först när jag under 2009 läste rapporten om Vetenskapsrådets anslag (KKK 2007). Jag deltog alltså i projektet utan att bli informerad om vad jag deltog i. För mig verkade det som om deltagarna (även vi som var med ett litet tag "på ett hörn") inte fick möjlighet att påverka projektets framtida utformning. "Musikens vita fläckar" framstod inte som ett planerat forskningsprojekt utan som en lösryckt helgkurs. Från KKK (2007, 49) får man veta att projektets ursprungsplan hade fallerat angående samarbetspartners.

av begreppet "konstnärlig forskning" är under ständig utveckling och det som hände 2001–2005 kanske redan är inaktuellt.²⁴

"Konstnärlig forskarutbildning" eller "konstnärsutbildning"?

Konstnärlig utveckling var alltså i Sverige ursprungligen ett begrepp som konstruerats för att ersätta forskning på områden där forskningsbegreppet kändes främmande (se exempelvis Källemark & Halleröd 2007). Så småningom introducerades begreppet forskning även i konstnärliga ämnen. I kombination med att man i Sverige utnämnt alla studier efter magisternivån som forskarutbildning etablerades termen *konstnärlig forskarutbildning*.²⁵ Ett behov av likvärdighet och traditionstillhörighet verkar ligga i bakgrunden av konstruktionen.

Debatten om den "konstnärliga forskarutbildningen" har varit polariserad i Sverige (ibid. 3). Motparterna i debatten har hållit på sin egen åsikt och man tar polemiska uttryck till hjälp för att klargöra vad konstnärlig forskning går för eller inte duger till. Det finns de som förespråkar att området ska vara en självständig disciplin och att det i den formen "lockar fram gränsöverskridande samarbeten" och "utvecklar nya forskningsmetoder". De som förhåller sig kritiskt har "svårt att se reflektion och gestaltning som forskning". Även ämnesråden inom humaniora och samhällsvetenskap förhåller sig kritiskt till konstnärlig forskarutbildning eftersom det har varit ett "särbehandlat område, som inte behövt söka pengar i konkurrens med andra forskningsfält".²⁶

²⁴ Gemene mans förståelse av "konstnärlig forskning" i Sverige är, på basen av min egen erfarenhet (jag bodde i Sverige 2008–2010) ungefär synonym med "utforskning av världen med konstens medel", och i utbildningsanknytning förknippat med några av den senaste tidens uppseendeväckande examensarbeten.

²⁵ Enligt samma princip kallas i Sverige alla utbildningar efter grundskolan för gymnasieutbildningar och alla eftergymnasiala utbildningar för högskoleutbildningar. I Finland är benämningarna för de olika utbildningsfaserna mycket mer varierande. De postgraduala studierna (för licentiat- och doktorexamen) kallas i Finland allmänt för fortsättningsstudier (jatko-opinnot) och doktorander kallas fortsättningsstuderanden (jatko-opiskelijat). En anledning till och en följd av ordet jatko-opiskelijat är att doktoranden uppfattas i huvudsak som student i Finland, medan i Sverige uppfattas en doktorand som en person som arbetar. I Sverige är finansiering för hela doktorandtiden en förutsättning för att få doktorandplats, medan man i Finland måste vara en bra bit inne på sitt doktorerande för att få en finansiering. Den svenska översättningen av "jatko-opiskelijat" varierar. Sibeliuss-Akademien menar att "påbyggnadsstudier" är fortsättningsstudier, vilket kan ge upphov till missuppfattningar i ett nordiskt sammanhang: i Sverige betyder påbyggnadsstudier ofta studier på magisternivå. Även Teaterhögskolans hemsida ger ordet "påbyggnadsstudier" för studier på licentiat- och doktorsnivå. I den här artikeln kommer jag inte att använda de finlandssvenska termerna utan talar om doktorander, med undantaget av Fortsättningsexamensstadgar (Jatko-opintosääntö) för Sibeliuss-Akademien.

²⁶ Citaten i det här stycket är hämtade ur webbtidskriften Tvärsnitt 2/2007 (www.tvarsnitt.se), där utvärderingen (KKK 2007) kommenteras.

En helt annorlunda hållning till termer har man vid Sibelius-Akademien, där de postgraduala konstnärliga utbildningarna heter *konstnärsutbildningar* (taiteilijakoulutus), medan de vetenskapliga doktoranderna går på *forskarutbildningar* (tutkijakoulutus).²⁷ I den här kontexten ser den svenska termen konstnärlig *forskarutbildning* ut som en meningslös hybrid: både konstnärsutbildning (taiteilijakoulutus) och forskarutbildning (tutkijakoulutus) är inbakade i begreppet. Vid första anblicken är termen konstnärsutbildning annorlunda än den svenska termen konstnärlig forskarutbildning. Men om man beskriver konstnärsutbildningens innehåll som konstnärlig forskning, är tankeprincipen nära det svenska uttrycket: termen "forskning" har slagit igenom.

En mångtydig terminologi

Terminologins varierande bruk i de olika universiteten återspeglas i Finlands Akademis rapport *Research in Art and Design in Finnish Universities* (2009; förkortat RAFU). Rapporten är baserad på arbetet av en panel sakkunniga som har utvärderat forskningen vid konsthögskolorna i Finland (inräknat konstfakulteten vid Lapplands universitet). I den uppfattas "konstnärlig forskning" som ett problematiskt begrepp:

"In art and design, however, such debates have a much shorter history. The community is still developing and debating the differences of perspective and valuation, sometimes uncertain of the positions and of their consequences. Perhaps, too, there is concern about the impact of misunderstanding by those outside the art and design community, particularly when a narrow margin of funding is at stake. Nowhere is this more evident than in the problematic concept of "artistic research" and debate over the status of artistic practice. Some in the art and design community argue that practice, itself, is a form of inquiry and research that should be recognized and rewarded as such, without need for further justification or explanation. In contrast, others argue, on the one hand, that such a view undermines the value of artistic expression and, on the other hand, is entirely contrary to the nature of research since it does not yield specific propositions, ideas, or insights that may be disseminated, tested, replicated and verified independently of a unique, individual practice or performance." (RAFU 2009, 22.)

Citatet, som är på originalspråket för att jag vill återge formuleringen exakt, tangerar många punkter i problematiken kring forskningsbegreppets tillämpning i konstnärlig verksamhet. En sådan punkt är oron över hur konstnärlig verksamhet ska uppfattas överlag i ett forskningssammanhang. Det finns de som menar att konstnärlig verksamhet i sig ska uppfattas som forskande verksamhet som producerar helt nya kunskapsformer, medan andra menar att en sådan syn inskränker konstens egenart. Frågan om var gränsområdet mellan konst och forskning ligger och vem som kan fritt röra sig i bägge områdena är känslig, eftersom den rent konkret handlar om fördelningen av ekonomiska resurser. Det ger ett behov av att lansera ett namn på det man gör, ett namn som markerar skillnaden till de närliggande områdena. Som term kan "konstnärlig forskning"

²⁷ Den här indelningen gäller inte för alla konsthögskolor i Finland.

motiveras att höra antingen till konst, till forskning eller ett helt nytt område som erövrats.

Kanske på grund av den korta erfarenheten av att diskutera samverkan mellan konst och forskning har de terminologiska ramarna i RAFU lämnats öppna och ger därför möjlighet till olika tolkningar och läsningar. Utvärderingspanelen har inte utvärderat konstuniversitetens tillämpning av begreppet konstnärlig forskning, även om man ställvis (ibid. 22) nämner det. Inför utvärderingen fick konstuniversiteten själva definiera begreppet (ibid. 77), och det heterogena resultatet återspeglas i rapporten. Det gemensamma begreppet är således inte "artistic research" utan "art research" (konstforskning). Variationerna i förhållandet mellan konstnärliga och vetenskapliga arbetssätt vid de olika konstuniversiteten är kanske anledningen till att rapportens begreppsapparat är öppet och att man kan tolka den på olika sätt. Exempelvis om konsten och forskningen står i växelverkan (interaction; ibid. 18) med varann, kan det uppfattas som att de är olika verksamhetsformer, som kommunicerar med varann (jfr. Kurkela 2008b, 40) men bedrivs av olika personer. Man kan också förstå att det är samma person i vars verksamhet bägge två formerna kommunicerar.

I rapporten kunde man inte behandla och utvärdera alla konstuniversitet med samma systematik, för utbildningsprogrammen är inte uppbyggda och fördelade på samma sätt vid de olika konsthögskolorna. Ett exempel på hur utbildningarna redan i sitt utgångsläge är olika är universitetens indelning i olika typer av program, där konst och forskning samt formatet av examensarbetet ser olika ut. Att utvärdera exempelvis Teaterhögskolan och Sibelius-Akademien enligt samma principer är en omöjlighet. I Teaterhögskolan karakteriseras utbildningen som "konstnärlig forskning" (Kirkkopelto 2007, 20), medan man vid Sibelius-Akademien håller fast vid indelningen forskarutbildning, konstnärsutbildning och innovatorutbildning. För Sibelius-Akademins del varierar förhållandet till begreppet konstnärlig forskning mellan de olika avdelningarna.²⁸

Följder

Trots mångfalden i terminologin verkar det som om en institutions- och utbildningsanknuten förståelse av konstnärlig forskning börjar etableras, både inom och utom högskolegränserna.²⁹ Jag ska belysa det med ett specifikt exempel om hur "konstnärlig forskning" har slagit igenom som en term som har praktiska

²⁸ Teaterhögskolans hemsida (<http://www.teak.fi>) beskriver studierna som "taiteellista, taiteilijälähtöistä ja taidepedagogista" (konstnärligt och konstpedagogiskt och utgår från konstnären). Den svenska versionen av sidan har en något förkortad beskrivning av studierna (som för övrigt kallas vilseledande för påbyggnadsstudier) och just den här karakteriseringen saknas.

²⁹ Exempelvis vissa stiftelser och fonder som beviljar stipendier för doktorander har tillägnat sig uttrycket för att kvotera finansieringsresurser enbart för doktorander vid konstnärliga utbildningar. Hur det enskilda universitet då definierar konstnärlig vs. vetenskaplig utbildning är då sannolikt avgörande för vilken kvot sökanden hamnar i.

konsekvenser. Stiftelsen Koneen Säätiö i Finland har en särskild kvot stipendier för personer som ska genomföra en konstnärlig doktorsexamen. Stiftelsen har dock åtminstone två år i rad (2008 och 2009) utannonserat dessa stipendier med rubriken: "Koneen Säätiön apurahat taiteelliseen tutkimukseen" (Koneen Säätiös stipendier för konstnärlig forskning).³⁰ Själva annonstexten talade dock om konstnärlig doktorsutbildning. Det ser alltså ut att finnas en ökande tendens till koppling mellan termen "konstnärlig forskning" och konstnärliga utbildningar. Kopplingen kan till och med vara tydligare utanför de aktuella universitetsmiljöerna, som i det här fallet när det gäller en privat stiftelse. Inom universiteten känner man kanske till de möjligheter och risker som terminologins komplexitet medför. Kopplingen konstnärlig forskning – konstnärliga utbildningar är hur som helst problematisk, dels för att det är det enskilda (konst)universitetet som avgör vilken sorts utbildning som är "konstnärlig", och doktoranden hamnar i en situation där institutionstillhörigheten avgör arbetets klassificering som konstnärlig forskning. Dels leder sammanförandet av "konstnärlig forskning" och "konstnärlig doktorsutbildning" till att det kan vara svårt att identifiera konstnärliga forskningskvaliteter annanstans än i särskilda institutioner (konstuniversitet).³¹ Definitioner, särskilt uttalade av auktoriteter i området (Kirkkopelto 2007) utsluter andra institutioner än konstuniversitet från den konstnärliga forskningens sfär.

Utbildningarna vid Sibelius-Akademien

Konstnärsutbildningen vid Sibelius-Akademien har en konstnärlig profil, forskarutbildningen en vetenskaplig och innovatorutbildningen en antingen vetenskaplig eller konstnärlig betoning enligt doktorandens studieplan. Doktoranden är tvungen att välja fokus på axeln konstnärligt/vetenskapligt. Tvånget förklaras med att enligt finsk lagstiftning måste man välja en konstnärlig eller en vetenskaplig inriktning. Ändå har man vid exempelvis Teaterhögskolan införlivat de konstnärliga och de vetenskapliga dragen i en enda konstnärlig utbildningsinriktning. Det innebär att den konstnärliga och den vetenskapliga utbildningen vid Sibelius-Akademien antas ha olika grundläggande egenskaper och att den avgörande skillnaden ligger mellan konst och vetenskap och att examensarbetena därför ska ha olika krav. Det tredje programmet, innovatorutbildningen, har en profil som först ger intrycket av att placera sig mellan det konstnärliga och det vetenskapliga. Innovatorutbildningen har dock sin egen ambition, att genomföra ett utvecklingsarbete (exempelvis pedagogisk eller metodologisk). Vid innovatorutbildningen måste man i alla fall enligt lagen välja att fokusera

³⁰ Både e-postmeddelandet som levererade annonsen och annonsen var rubricerade så här. Dessutom ordnade Koneen Säätiö två diskussionstillfällen i april 2009 med temat konstnärlig forskning.

³¹ I den här artikeln hänvisar "institution" till universitetsinstitution.

antingen vetenskapligt eller konstnärligt. Kravet att välja konstnärlig eller vetenskaplig sida kvarstår men är inte kopplat till utbildningsprogrammet.³²

De tre utbildningsprogrammen vid Sibelius-Akademien ger tre olika examinationsformer, men med samma titel, Doktor i musik.³³ Doktoranderna vid den vetenskapliga utbildningen producerar en "vanlig" avhandling som ska kunna mäta sig mot vilken (musik)vetenskaplig avhandling som helst vid ett vetenskapligt universitet. Vid innovatorutbildningen ska man göra ett utvecklingsarbete och samla resultaten i olika typer av dokument och tillställningar (ett skriftligt arbete samt exempelvis webbsidor, konserter, kompositioner eller inspelningar). Det konstnärliga doktorandprogrammet vid Sibelius-Akademien går ut på att doktoranden ger fem konserter eller motsvarande helhet efter ett genomtänkt tema. Därtill ska den konstnärliga doktoranden producera ett "skriftligt arbete" (*kirjallinen työ*), en studie, vars omfattning, stil samt vetenskapliga nivå och ambitionsnivå doktoranden rätt långt kan bestämma själv.³⁴ Det skriftliga arbetet ska stödja konsertserien och den konstnärliga utvecklingen (Fortsättningsexamensstadgar, punkt 3.1.1). Det skriftliga arbetet är alltså inte ett examensarbete, utan studier som ska stödja det egentliga examensarbetet, konserterna.

Att utvärdera positionen av begreppet konstnärlig forskning i samband med Sibelius-Akademins konstnärsutbildning är inte lätt, eftersom begreppet inte verkar ha en lika tydlig position där som exempelvis i Teaterhögskolan. I stället fokuserar jag därför på specialkaraktären i musikens examensarbeten, på konserterna och deras ställning i ett forskningssammanhang. Kan konserter som sådana kallas forskning? Eller måste konserterna relateras till andra (skriftliga) dokument? Därtill är det intressant att granska det skriftliga arbetets position: vid Sibelius-Akademien ska de konstnärliga doktoranderna också producera ett skriftligt dokument, som dock inte har några gemensamma kriterier, som gäller för hela universitetet. De olika avdelningarna har sina egna riktlinjer för hur det skriftliga arbetet ska genomföras, vilket beror på att arbetet inte har någon officiell position. Därför kan det vara svårt att se det skriftliga arbetet som en (konstnärlig) forskningsrapport.

³² Innovatorutbildningen är specifik för Sibelius-Akademien och en noggrannare betraktelse av dess utformning vore ett intressant studieobjekt för fortsatt forskning. I den här artikeln får den konstnärliga utbildningen huvudrollen.

³³ Att utbildningsprogrammen delas in på axeln vetenskapligt/konstnärligt i ett konstuniversitet har flera konsekvenser. En följd är att indelningen aktualiserar frågan om var den *vetenskapliga* utbildningen vid konsthögskola står i förhållande till vetenskapsuniversitetet? Man kan exempelvis inte hävda att den vetenskapliga forskningen vid konstuniversitet skulle vara en verksamhet, som inte kan bedrivas annanstans (jfr. Kirkkopelto 2007; Kurkela 2004).

³⁴ På engelska kallas det skriftliga arbetet ofta för "thesis" (Kari Kurkela 2004, 55) men även avvikande uttryck förekommer. Professor Glenda Goss (2007, muntl.) rekommenderar ordet "document" för det skriftliga arbetet för att man inte ska förväxla dess funktion med en (vetenskaplig) avhandling, Doctoral Dissertation/Thesis, Master's Thesis.

Det skriftliga arbetet i den konstnärliga doktorsutbildningen

Vid vetenskapliga universitet och vetenskapliga kretsar har man kritiserat nivån på konsthögskolornas forskning och avhandlingar (jfr. Kurkela 2004). Kritiken riktar sig mot den dokumenterade delen av examensarbetena, i de konstnärliga examinas fall de skriftliga arbetena, inte konserterna, det egentliga examensarbetet. Det här innebär att ett synligt och åtkomligt spår av en avlagd doktorsexamen är en sådan del av studierna som inte har någon avgörande betydelse för examensbedömningen. Eftersom majoriteten av doktoranderna vid Sibelius-Akademien går på den konstnärliga utbildningen har samlingen skriftliga dokument en brokig nivå när det gäller en vetenskaplig status. Det är den vetenskapliga nivån som kritiken riktar sig mot. För en oinvid, som inte vet vad den konstnärliga doktorsexamen går ut på, är det följaktligen enkelt att kritisera den "svaga" kvaliteten i de skriftliga dokumenten.³⁵

Det är dock inte bara den utomstående kritikerns ansvar om karaktären av det skriftliga arbetet missuppfattas. Det finns oklarheter i arbetets funktion i examen: hur examensprestationen och nivån på det skriftliga arbetet ska vara relaterade till varandra. Arbetet har en central ställning i studieplanen och är föremål för utvärdering när man ansöker om antagning till doktorsstudierna, på samma sätt som den doktorandens konstnärliga skicklighet bedöms av en jury. Enligt examensreglerna (punkt 3.1.1) *hör* det skriftliga arbetet *till* examen, en formulering som inte är helt entydig. Det skriftliga arbetet har dessutom en annan position än de övriga stödstudierna: i reglerna presenteras det *efter* att man presenterat kraven om stödstudier, vilket ger intrycket av att de inte hör till samma kategori. Planen för det skriftliga arbetet är ett kriterium vid antagningen till utbildningen. Det skriftliga arbetet ska utvärderas av en nämnd bestående av två medlemmar (den ena kan vara den egna handledaren) och det finns också noggranna anvisningar om hur det skriftliga arbetet ska ges ut (punkt 5.1.5).

Det skriftliga arbetet ska (helst) ha ett samband med konserterna och bidra till examenshelheten. De gemensamma bedömningskriterierna saknas dock, vilket är ett problem ur examensperspektiv. De skriftliga arbetena blir inte jämförbara ens med varann, än mindre att de skulle jämföras med avhandlingar. Även för doktoranderna själva är det oklart vad som förväntas av dem.³⁶ Utan specifika förväntningar och måttstockar kan det bli en ytterst krävande uppgift att åstadkomma ett skriftligt arbete. Nivån på examenskonserterna är däremot det som ska utvärderas som examensarbete. Det skriftliga arbetet, som alltså har en stödjande funktion och huvudsaken är det blir genomfört, blir trots sin

³⁵ Att musiker *skriver* är inget nytt; det har de gjort så länge det skrivits om musik över huvud taget. Det nya är skrivandets koppling till akademiska studier och examina. Dessutom har det i samband med doktorsexamina uppstått ett behov till och intresse för ett självreflekterande skrivande.

³⁶ Till detta har jag slutit mig efter samtal med flera doktorander vid den konstnärliga utbildningen vid Sibelius-Akademien. Det är också en stor utmaning att försöka utvärdera arbeten som inte har bedömningskriterier (Anne Sivuojan-Gunaratnam, muntl. 2009).

ställning dokumenterat och synligt i elektronisk databas och eventuellt publiceras på ett traditionellt sätt. Många doktorander vid den konstnärliga utbildningen har som skriftligt arbete producerat texter som har en viss referenslitteratur men vilkas huvudsakliga karaktär är att ge en personlig syn på skribentens musikerskap och musiken.³⁷ Andra konstnärliga doktorander har skrivit texter som har kvaliteter jämförbara med vetenskapliga avhandlingar, och skriftliga arbeten med högre ambitionsnivå är de som trycks och ges ut. Sammanfattningsvis kan jag konstatera att det skriftliga arbetet inte *behöver*, men *kan* uppfylla kriterierna för en vetenskaplig avhandling. Ett skriftligt arbete i konstnärlig doktorsexamen som fyller flera vetenskapliga kvaliteter är exempelvis Matti Raekallios studie över fingersättning (1996). Det metodologiska arbetet har sin grund i Raekallios praktiska konstnärsarbete, alltså pianospel. Trots att Raekallio har utnyttjat sin egen erfarenhet som metodologisk grund, fungerar hans arbete som en självständig studie – det är inte ett stödarbete för hans konserter. Även Assi Karttunens arbete (2006) fungerar som en självständig helhet. Både Raekallios och Karttunens arbeten har många kvaliteter som förväntas av vetenskapliga avhandlingarna. Å andra sidan är kvaliteten ingen examensrelaterad merit, eftersom det inte krävs någon vetenskaplig nivå alls i de skriftliga arbetena.

De olika avdelningarna har olika kutymer huruvida det ska ingå reflektion över konserterna och deras övningsprocess i det skriftliga arbetet. För DocMus-enheten gäller inga sådana krav – det skriftliga arbetet ska bidra helt generellt till den konstnärliga helheten (se också RAFU 2009, 62). Exempelvis Karttunen (2006) behandlar inte alls sina konserter. Anu Vehviläinen (2009) reflekterar över konstnärsskapet och spelandet på en generell nivå. Vid avdelningarna för folkmusik och jazzmusik ska det däremot ingå reflektion över konsertprocessen. Formatet av Maari Kallbergs arbete, som är genomförd på avdelningen för folkmusik, ska jag behandla i nästa kapitel.

En exkursion: de konstnärliga examensarbetenas tillgänglighet

För den konstnärliga doktorsexamen är det alltså konserterna som är examinationen och det skriftliga arbetet är stödstudier (tukiopinnot).³⁸ Om konserterna är den konstnärliga doktorandens examensarbete, så är det möjligt att hävda att konserterande i stället är (konstnärlig) forskning?

”Forskning” som ett brett begrepp innefattar kunskapssökning och -produktion på flera sätt än den traditionella vetenskapen och som på så sätt utmanar de akademiska disciplinernas grundvalar. Spela och sjunga kan fungera som kunskapsproducerande verksamheter och ett konsertframförande kräver en hög grad av expertis. Även om detta är sant kan det vara problematiskt att tala

³⁷ Många arbeten lyckas skickligt förena personlig erfarenhet och referenslitteratur, även om de inte eftersträvar vetenskaplig ambition. Det gör dock inte alla skriftliga dokument av konstnärliga doktorander: inte ens den subjektiva erfarenheten är något krav för det skriftliga arbetet.

³⁸ Stödstudierna är doktorandkurser, seminarier eller motsvarande. Det finns även krav på vetenskapsfilosofiska studier.

om forskning i samband med examination om kunskapen man producerar inte är dokumenterat och tillgängligt för offentlig kritik förutom av de personer som är närvarande vid det enskilda examenstillfället.

Ett exempel får belysa vikten av konsekvens i informationens tillgänglighet. Maari Kallbergs examensarbete (2008) över jokker i Vitahavskarelen representerar ny kunskap som producerats genom konstnärlig verksamhet.³⁹ I Kallbergs arbete fick kunskapen om sångtekniken i jokkerna en konstnärlig form i Kallbergs examenskonsert. En sådan kunskap är ju enligt flera kriterier omfattande, kreativ och kräver stor expertis. Jag var nyfiken på hur konserterna hade låtit och sett ut, men kontakten med Sibelius-Akademiens huvudbibliotek ledde mig inte vidare. Databasen med examensarbetena, eThesis, gav mig bara uppgiften om Kallbergs skriftliga arbete. I eThesis hittar man visserligen en träff på Kallbergs inspelningar, men närmare granskning avslöjar dock att uppgiften inte gäller Kallbergs doktorexamen, utan ett annat projekt från 1999. Efter att ha sökt i databasen eThesis i maj 2009, ville jag vara säker på att inspelningen verkligen inte fanns tillgänglig. Jag gjorde därför en förfrågning per e-post till Sibelius-Akademiens bibliotekschef Irmeli Koskimies.⁴⁰ Min fråga gällde bibliotekets förvaring av de konstnärliga examenskonserternas inspelningar. Koskimies beklagade avsaknaden av uppgifterna om inspelningarna och påpekade att inspelning av examenskonserterna tills vidare är frivillig. Koskimies nämnde också att saken skulle diskuteras snarast med DocMus-enheten.⁴¹ Att kalla Kallbergs examensarbete för "forskning" verkade falla med att det inte verkade vara inspelat och offentligt tillgängligt för senare utvärdering.

Ett år senare, i maj 2010 fick jag höra att alla examenskonsert vid avdelningen för folkmusik ska spelas in och att det därför finns en inspelning av Kallbergs examensarbete och att den förvaras i folkmusikavdelningens bibliotek. Information om flera inspelningar av Kallberg finns däremot i databasen ArscA (konsthögskolornas databas). En är från 2008, *Joikuja Karjalasta*.⁴² Ur ArscA framgår det dock inte om det är just den inspelningen som gäller Kallbergs examensarbete.

De här uppgifterna löser dock inte tillgänglighetsproblemet för en senare utvärdering för någon forskare som inte hör hemma i huset. Det är svårt att hitta uppgiften om att inspelningen över huvud taget finns. Avdelningsbiblioteken är lokala och i första hand menade för den egna avdelningens studenter och

³⁹ Coessens & al. (2009, 26) menar att det viktigaste resultatet av konstnärlig forskning är kunskapen om den kreativa processen. Den kreativa processens produkt, som ett konstverk (en tavla eller en konsert), är däremot inte forskningsmässigt intressant. Jag skulle nog kunna tänka mig att ett konstverk återspeglar kunskapen, konstnärens expertis, men det är svårt att tänka sig det som en kunskapsförmedlare utan någon som helst reflektion.

⁴⁰ E-postmeddelande 5 maj 2009.

⁴¹ En intressant detalj är att Koskimies nämnde endast DocMus-enheten i sitt svar, trots att jag frågat allmänt om examensinspelningar för alla licentiat- och doktorskonsert, och hänvisade själv därmed till alla avdelningar.

⁴² <http://lib.siba.fi>

personal. Sibelius-Akademiens huvudbibliotek saknar alltså fortfarande uppgifter om inspelningars och examensarbetens tillgänglighet i avdelningsbiblioteken. Slutsatsen är att Kallbergs doktorsexamen är dokumenterad, men inte så lätt tillgänglig om man inte vet att den finns. När det gäller huvudbibliotekets eThesis-databas, hade till och med uppgifterna om det skriftliga arbetet tyvärr tagits bort vid tidpunkten av min kontrollsökning den 29 maj 2010.

Episoden med min sökning av inspelningar av en specifik examenskonsertserie visar att det vore viktigt att finna en gemensam linje för hur universitetets examensarbeten i konsertform ska spelas in och förvaras och vilken är deras databas. Fortfarande behöver inte examenskonserterna vid alla avdelningar spelas in och lämnas in på offentligt bibliotek, även om det vore möjligt och enkelt att göra det.⁴³ Om konserterna ska vara en examination borde de inte förbli kunskap endast för den inre kretsen; för de personer som följer upp hela doktorandens utbildning, exempelvis nämnden som utvärderar konserterna eller en utvecklingserfarenhet för doktoranden själv.⁴⁴ De konstnärliga lärdomsproven fungerar som forskningsdokument om det finns en dokumentationsrutin som gäller alla.⁴⁵ Utan dokumentation ser man inte meningsfullheten i forskning genom musiken och den konstnärliga utbildningens mest åtkomliga arbeten förblir de skriftliga arbetena.

Utvärdering av Sibelius-Akademiens utbildningar

När det gäller behandlingen av Sibelius-Akademin har Finlands Akademiens utvärderingspanel slutit sig till att forskningsverksamheten numera har funnit sin plats i ett traditionellt konservatorium, efter att först gett intrycket av att vara främmande i musikermiljön (RAFU, 39). Arbetssättet som baserar sig på samarbetet mellan "mästare och lärling" anses inte självklart förenligt med universitetens arbetssätt. Rapporten omnämner de tre utbildningsprogrammen och att den konstnärliga utbildningen går ut på att ge konsalter. Utvärderingspanelen diskuterar den "high artistic proficiency" (ibid. 36) som den konstnärliga utbildningen eftersträvar.

En intressant anmärkning om utvärderingsgrunderna för Sibelius-Akademiens del är att panelen har utvärderat arbeten från endast den vetenskapliga utbildningen. Dock framgår det inte tydligt ur rapporten att man gjort det och att examensarbetena till stor del utgörs av konsalter. Att man begränsat sig till de examensarbetena vid de vetenskapliga programmen är i princip ett klart val, om det bara hade framgått ur rapporttexten och motiverats. Ändå diskuterar man för konstnärsdoktorandernas del både de skriftliga arbetena och konstnärsut-

⁴³ Vissa upphovsrättsliga frågor kan komplicera inspelningar av nyare musik.

⁴⁴ Examenskonserterna utvärderas av en nämnd.

⁴⁵ Kommunikationen mellan avdelningarna har kanske inte alltid fungerat på det mest ideala sättet. Kommunikationen över avdelningsgränserna när det gäller konstnärsutbildningen kan förbättras efter att nya arbetsformer förverkligas i form av gemensamma seminarier. Starten för verksamhetsformen var en sommarskola 31.5.–1.6. 2010.

bildningen som helhet på en allmänt beskrivande nivå, vilket är förvirrande, om deras nivå egentligen inte utvärderas. De konstnärliga arbetena – konserterna – förblir osynliga. Examensarbetena i exempelvis avdelningen för folkmusik och avdelningen för musikpedagogik får mest uppmärksamhet med beaktning av DocMus-enheten, där andelen konstnärliga doktorander är störst. Forskningsverksamheten som helhet får ett utlåtande om att vara anspråkslöst och sakna kontakter med grundutbildningen (ibid., 39). Det är anmärkningsvärt att avdelningar med många forskardoktorander (som alltså går den vetenskapliga utbildningen) får mest beröm för både forskningens kvalitet och förbindelserna till grundutbildningarna.⁴⁶ Panelen påpekar att forskningsverksamheten vid Sibelius-Akademien är starkt knuten till doktorsutbildningen och att det finns ytterst få postdoktorala forskarpositioner (ibid. 42).

Med en akademisk referensram är kan man förstå kritiken mot avsaknaden av annan forskningsverksamhet än doktorsutbildningar och på dem baserade lärdomsprov. Det saknas helt enkelt en modell för konstnärlig forskarkarriär innan postdoc-positioner har inrättats och postdoktorala studier genomförts i en större utsträckning. Som det är nu tenderar de konstnärliga doktoranderna tenderar att fortsätta sina karriärer som exempelvis konstnärer och pedagoger och inte som akademiska forskare. Man ska ändå komma ihåg att de konstnärliga doktorsutbildningarna fortfarande söker sin profil och och idén om disciplinen konstnärlig forskning är fortfarande ny. Även konstnärlig forskning som institutionsbunden disciplin kan förtydliga sin karaktär när det finns en system för en forskarkarriär.

Erfarenheternas demokrati som en riktlinje för konstnärlig forskning

Mika Hannula, Juha Suoranta och Tere Vadén menar i sin bok *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat* (2003) att de inte är helt nöjda med diskussionen kring konstnärlig forskning (ibid. 8). De menar att diskussionen om konstnärlig forskning har präglats å ena sidan av administrativa och institutionella gränser och å andra sidan av en ensidig uppfattning om vad vetenskap ska vara. Hannula & al. (ibid.) nämner inte närmare var, när, av vem och hur denna diskussion, som skribenterna vill undvika, har ägt rum. I stället för att delta i den tidigare diskussionen målar Hannula & al. upp en filosofisk grund för konstnärlig forskning, där erfarenheternas demokrati (kokemuksellinen demokratia) är den grundläggande principen. Det är en princip enligt vilken all slags erfarenhet är lika värdefull och kapabel att ifrågasätta andra slag av erfarenheter (ibid. 15). Den personliga erfarenheten, som konstnärligt arbete vilar på, kan också stå som en metodologisk grund för forskning. Det kan alltså vara lika motiverat att producera kunskap genom en konstnärlig verksamhet som genom de etable-

⁴⁶ Det är just den musikpedagogiska avdelningen och avdelningen för folkmusik som får en "klapp på huvudet" (RAFU 2009, 39).

rade akademiska disciplinerna. Följden är att den konstnärliga forskningen har sin egen identitet och sina egna villkor (ibid. 9).

Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat är till sin karaktär en ideologisk och filosofisk skrift. Ett centralt tema är förutom erfarenheternas mångfald bland annat det mångfacetterade forskningsspråket (ibid. 25). De tre praktiska exemplen representerar bildkonsten och ger därför ett lite ensidigt intryck.⁴⁷ När det gäller musiken erkänner skribenterna att musikutbildningen är en föregångare bland konstnärliga utbildningar i Finland (ibid. 9), men har inte beskrivit särdragen för musikexamina.

Enligt Hannula & al. (ibid. 13) anses konstens och den traditionella vetenskapens ideal oförenliga och ett konstnärligt examensarbete därför med lätthet splittras i två skilda delar, en teoretiskt-skriftlig och en praktiskt-konstnärlig. Som ett bättre alternativ förespråkar skribenterna en egen metodologi för den konstnärliga forskningen. Det konstnärliga forskningsarbetet ska belysa en utvidgad vetenskapssyn. Det ideala examensarbetet sammansmälter konstnärerfarenheten med forskningen till ett enda arbete, som "utstrålar både konstnärligt och vetenskapligt ljus" (ibid. 13).

Hannula & al. (ibid. 13) efterlyser alltså ett syntesverk som är en konstnärligt-vetenskaplig produkt men menar samtidigt att en skriftlig avhandling ofta kan vara det bästa formatet också för de konstnärliga examensarbetena (ibid., 18). Och hur blir detta skriftliga dokument ett syntesverk? En skriftlig avhandling kan ju inkludera bilder av bildkonstverk, eller en skiva med en musikinspelning, men är det då ett sådant kombinationsarbete som skribenterna menar? Är det inte fortfarande väsensskilda produkter i samma omslag? Själv ser jag ingen större problematik i om det råkar bli två skilda delar i examensarbetet, en vetenskaplig och en konstnärlig. Det kan dessutom vara svårt att tillämpa idén om ett konstnärligt-vetenskapligt syntesverk på olika konstarter. Jag har också svårt att se hur en musiker i sin konsertserie skulle kunna baka in *vetenskapliga* kvaliteter i själva konserterandet på det sättet som Hannula & al. menar (ibid). Jag har också svårt att tänka mig hur ett skriftligt dokument för musikens del skulle kunna fungera som ett vetenskapligt och ett konstnärligt arbetsprov. En konsert och en skriven text är företeelser med olika mål och olika följder. Även om en konsert skulle vara inspelad, är det en händelse som har försvunnit i den musikaliska världshistorien och inte på samma sätt handgriplig som en skriven och publicerad text, så att man kan utvärdera den om och om igen. En text kan i bästa fall ge en aning om vad man upplever i konserten.

Hannula & al (ibid.) ifrågasätter inte behovet av termen konstnärlig forskning, utan de utgår ifrån att termen är tillräckligt etablerad för att man ska kunna diskutera dess principer. De tre praktiska exemplen representerar bildkonsten och fokuserar på färdiga examensarbeten, trots att en beskrivning av forsknings- och utbildningsprocessen egentligen skulle göra mera rättvisa till den konstnärliga forskningens karaktär och mening.⁴⁸

⁴⁷ Ett av exemplen handlar om Jan Kailas, Bildhögskolans nuvarande professors, avhandlingsarbete.

En fråga som jag tycker skulle förtjäna en större uppmärksamhet av Hannula & al. (ibid.) är diskussionen om skillnaderna mellan konstforskning och konstnärlig forskning. Skribenterna använder mycket utrymme för att jämföra konstnärlig forskningsmetodik med naturvetenskapliga metoder och låter bli att gå in på konstforskningsämnenas revir. Det är ju lätt att se olikheterna mellan naturvetenskap och konstnärlig forskning men en intressantare utmaning vore att försöka formulera de essentiella skillnaderna mellan konstforskning (humaniora) och konstnärlig forskning. En intressant tolkning är att se konstnärliga dimensioner i naturvetenskaplig forskning (ibid. 20). Den här tolkningen har dock ingenting att göra med disciplinens egna forskningsmetodologi, utan är en filosofiskt-estetisk beskrivning av olika erfarenheter, som kan existera samtidigt.

Hannula & al. (2003, 8) tar avstånd från institutionella gränsdragningar och tar därmed inte tydligt ställning till den konstnärliga forskningens institutionstillhörighet. Tendensen hos dem verkar ändå att vara att avstå från tudelningen konst och vetenskap (ibid. 13; 18–19) och jag vågar därför dra slutsatsen att för dem är konstnärlig forskning inte enbart konstuniversitetens forskning.

Institution, synvinkel och aktör: tre kriterier för konstnärlig forskning

Det är lätt att förstå konstnärlig forskning som sådana fortsättningsstudier som leder till konstnärlig licentiat- eller doktorsavhandling och som bedrivs vid konsthögskolor. Kan man således utifrån den här uppfattningen hävda att konstnärlig forskning inte kan och får bedrivas i andra miljöer, alltså utanför konstnärliga institutioner? Eller ska man i stället gå åt motsatt håll och hävda att även en vetenskaplig forskning vid en konsthögskola automatiskt får en konstnärlig karaktär, tack vare konsthögskolans inspirerande anda och det gemensamma språkbruket bland konstnärer, som ger ett internt samförstånd? Kirkkopelto (2007, 21) poängterar konstnärlig forskning inte är lika med den konstforskning, som bedrivs vid vetenskapliga universitet. Att man i konstuniversiteten velat ta distans till konstforskningen handlar naturligtvis om att berättiga sin egen existens; man hävdar att man gör något som inte kan göras någon annanstans (Kirkkopelto 2007; Kurkela 2004).

På basen av tillgängliga dokument kan tre existerande kriterier för konstnärlig forskning formuleras: institutionskriteriet, synvinkelskriteriet och aktörskriteriet. Alla tre kriterier hör ihop, men kan också betraktas var för sig. Institutionskriteriet, som Esa Kirkkopelto (2007) och Kari Kurkela (2004) talar varmt för, är

⁴⁸ Skribenternas bakgrund har naturligtvis påverkat bokens utformning i hög grad. De representerar filosofi (Vadén), pedagogik (Suoranta), bildkonst och statsvetenskap (Hannula). Hannula var rektor för Bildkonstakademien vid tidpunkten för publiceringen av boken. Kommentatorn till manuskriptet, Reijo Kupiainen är filosof och forskare i pedagogik.

schablonmässigt.⁴⁹ De som arbetar vid en konstnärlig institution har rätten att bedriva konstnärlig forskning. Konstnärerna, de konstnärliga forskarna ska ha möjlighet att etablera sig vid en institution som inte belastas av en alltför stel forskningstradition. I ett konstuniversitet kommer den konstnärliga kunskapen till rätta. Konstens kunskapsintresse är annorlunda än konstforskningens och den försvaras bäst av en konstnärlig institution. Som citaten av Esa Kirkkopelto och Jan Kaila (se inledningen) visar, används institutionskriteriet används som förklaring om den konstnärliga forskningens innehåll, men också som motive-ring för konstnärliga högre utbildningar (se även nästa kapitel).⁵⁰

Institution är lätt att definiera, *aktör* är lite mer komplicerat. Den grundläggande tesen är att konstnärlig forskning baseras på erfarenhet av konstnärlig arbete, som bara en konstnär kan ha. Om institutionen definierar aktören, det vill säga institutionen definierar dig som en tillräckligt kvalificerad konstnär, är din forskning automatiskt konstnärlig (jfr. Kirkkopelto 2007, 21). Med andra ord: är man antagen till den konstnärliga institutionen har man bekräftat konstnärsidentiteten.

Även *synvinkel* är svår att definiera. Esa Kirkkopelto (2007, 21) påpekar att akademisk konstforskning utgår från "existerande teorier". Konstnärlig forskning är därmed "tydligen inte teori- utan konstbaserat". Han menar att konstens praktik "skapar ny teori och "utmanar de existerande teorierna". En central utgångspunkt för konstnärlig forskning är konstnären själv, som är initiativtagaren till forskningen. Det är dock inte fullt så enkelt att en vetenskaplig forskning alltid har en teoretisk utgångspunkt och att forskaren ser på ett konstverk utifrån ett teoretiskt system. I musikvetenskapen talar man exempelvis om ett teoribaserat (teorialähtöinen) eller ett verkbaserat (teoslähtöinen) närmelsesätt i musikanalys. Den här indelningen har påverkats av verkbegreppet, ett av den traditionella musikvetenskapens fundament. Verkbegreppet har påverkat sättet att på musiken och gett upphov till den grova indelningen i teoribaserat och verkbaserat närmelsesätt. För närvarande är det emellertid populärt att utmana musikverkets status och identitet (Goehr 1992). Man vill undvika ordet verk och betona musikerns verksamhet och framförandet (Cook 2003; Riikonen 2005). Om man vill placera konstnärlig forskning utanför konstforskningen, kan man alltså inte reservera *konstverkets* perspektiv för konstnärlig forskning.⁵¹ Att tala om konstens perspektiv (Kirkkopelto 2007, 21) i konstnärlig forskning kan ses som något annat än verkets men då har man tagit ett steg åt det abstrakta hållet: är det förenligt med den *practice based research* (Kurkela 2004) som konstnärlig

⁴⁹ Som det framgått, så menar jag med *institution* i den här artikeln en universitetsinstitution, inte institution i ordets mera abstrakta betydelse (jfr. finskans *laitos* och *instituutio*).

⁵⁰ Institutionskriteriet kunde användas även för andra slags institutioner än konstuniversitet, exempelvis IRCAM. Dem behandlar jag dock inte här.

⁵¹ Nära musiken är exempelvis scenkonsten; texten till ett skådespel kan liknas vid ett musikpartitur. Musik och teater skapas först när musikern/skådespelaren skapar verket med sin insats (jfr. Cook 2003). Musikern som aktiv skapare av verk hör till den "nya" verksynen (exempelvis Virtanen 2007).

forskning ska vara? Dessutom förknippas begreppet konst till traditionell konstforskning. Om man vill finna den konstnärliga forskningens egna metodologiska utgångspunkt, är det mera lyckat att fokusera på konstnären och konstnärligt arbete (arbetsprocessen). Därför kunde man tala om aktörskriteriet även som ett alternativ för synvinkelskriteriet.

Uppfattningen om konst och vetenskap som representanter för olika kunskapstyper (Coessens & al. 2009, 17–18; Hannula & al. 2003) skulle kunna vara ett argument för att skilja åt traditionell akademisk konstforskning och konstnärlig forskning. Ett annat argument för att placera konstnärlig forskning och konstforskning i olika "läger" är institutionskriteriet (se ovan). Enligt den måste konstnärlig forskning bedrivas vid konstuniversitet och konstforskning vid vetenskapsuniversitet. Synvinkels- eller aktörskriteriet (där fokus är på utövaren) som argument för att skilja på konstforskning och konstnärlig forskning håller bara delvis. Att påstå att det är just en professionell konstnär som bedriver konstnärlig forskning och att det är en vetenskapsman som bedriver vetenskaplig forskning under beskydd av en lämplig institution (jfr. Kirkkopelto 2007, 22) antyder också att det inte kan vara samma person som kan hålla på med bägge.

Det finns något mytiskt över konstnärens identitet: hon har en magisk förmåga att förvandla all verksamhet, även akademiska studier, till konst. "Utgångspunkten tycks vara att allt som konstnären vidrör förvandlas till konst"⁵² (Kirkkopelto 2007, 21). Uttrycket är färgat av en inte särskilt dold spydighet och får läsaren att undra, vem det är som får vara konstnär med rätten att skapa konstnärlig forskning genom sin blotta närvaro? Kirkkopelto (ibid) lämnar där efter den spydiga tonen och menar att det är institutionen med sitt kollegium som avgör vem det är som hör till kretsen som får utöva konstnärlig forskning; ett samfund av konstnärligt och akademiskt meriterade personer berättigar en konstnärlig doktorands (konstnärlig forskares) arbete.

Samfundet och institutionen har förstås betydelse också när det gäller vetenskapliga institutioner och deras forskare. För forskare vid vetenskapliga institutioner är dock mera beroende av en institution. Det finns inte forskningsarbete utanför institutionen i samma utsträckning som konstnären fungerar som konstnär utanför institutioner. Kommer konstnärernas arbetsprofil att ändras med institutionaliseringen av den konstnärliga forskningen?

Motiveringar för konstnärliga högre utbildningar

Den konstnärliga forskningens egna villkor

I inledningen presenterade jag Esa Kirkkopeltos (2007) och Jan Kailas⁵³ definitioner av konstnärlig forskning som den forskning som bedrivs vid konstuni-

⁵² Lähtökohtaisesti näyttää pätevän, että kaikki mihin taiteilija koskee, muuttuu taiteeksi.

⁵³ Paneldebatt 12.2. 2010.

versiteten. Vid konstuniversitet har forskningsverksamheten hittills i hög grad representerats av doktorsutbildningar. Motiveringarna för att överhuvudtaget driva igenom konstnärliga högre utbildningar utgör ett brett argumentationsfält, inom vilket begreppet konstnärlig forskning är en viktig komponent.

Av tradition är verksamheterna konst och vetenskap förlagda till olika institutioner: konstämnen undervisas vid konsthögskolor och de vetenskapliga disciplinerna vid vetenskapliga universitet. Det förekommer motstånd mot vetenskapliga forskningsmetoder vid konstuniversitet (Sandqvist 2007, 14–15). Den konstnärliga hantverkarmiljön och den akademiska forskningsmiljön har helt enkelt inte traditionellt passerat under samma tak (jfr. RAFU 2009, 39). De konstnärer som är antagna till ett konstuniversitet innehar ändå en hög expertis och kan därmed också producera kunskap som till sin nivå är likvärdig med de vetenskapliga disciplinerna, men på sina egna villkor. Det kan vara en anledning till att institutionskriteriet är så viktigt för konstnärlig forskning.

Kari Kurkela, som skrivit speciellt om Sibelius-Akademien som forskningsmiljö (Kurkela 2004, 53) menar att de konstnärliga doktorsexamina inom musiken inte behöver motiveras med akademiska standarder, de konstnärliga utbildningarna har sitt eget värde och poängen med forskningen är att musikerna reflekterar över sitt musicerande. Reflektionen ska hjälpa musikern att utveckla sina färdigheter och "find out more about their domain". Det är uppenbart att en lång process, som en doktorsexamen, tvingar doktoranden att skärpa sina färdigheter och bli specialist på det utvalda området. De här är dock egenskaper som utmärker också de akademiska, "research proper" (ibid.), disciplinerna. Den avgörande egenskapen som utmärker forskning vid konstuniversitet tycks ofta beskrivas med orden "sitt" och "färdigheter". Den individuella och personliga insatsen tillsammans med den praktiska expertisen utmärker "research undertaken by practical musicians" (ibid.). För Kurkela är dessutom institutionskriteriet viktigt och en central poäng i musikerns forskning, eftersom han utgår från "a Practical Research Environment", som konstuniversitetet ska utgöra (ibid.). Kurkela talar från en professors och avdelningschefs synvinkel – han var chef för Sibelius-Akademins DocMus-enhet vid tidpunkten för publiceringen av artikeln. Sibelius-Akademien som forskningsomgivning och forskarsamfund blir en viktig faktor i Kurkelas argumentation, som han genomför utan begreppet konstnärlig forskning.⁵⁴

Den konstnärliga verksamheten vill utöva forskning på egna villkor och enligt sin egen logik och den varken kan eller får därför jämföras med vetenskaplig forskning (jfr. Kurkela 2004 och 2008a; Hannula & al. 2003; Källemark & Halleröd 2007). Att åberopa sina egna, av andra discipliner oberoende villkor kan medföra utmaningar. Den kan ge den konstnärliga forskningen stämpeln som en ansvarsfri verksamhet. Epitetet "konstnärlig" kan i sådana fall med lätthet tolkas fel: det kan låta som en omskrivning av en pseudoforskning, en sådan som inte lyckas uppfylla de vetenskapliga kriterierna. "Konstnärlig" kan också låta som det vilda och det okontrollerade i motsats till den vetenskapliga kontrollen.

⁵⁴ Citaten i det här stycket står på originalspråket för att formuleringen är en central faktor i Kurkelas argumentation.

Konstnärlig forskning som inte fungerar på ett tillfredsställande sätt kännetecknas av att forskaren tar till sig de egenskaperna av forskning och vetenskap som hon vill ha och förkastar de mindre attraktiva dragen (jfr. även Kälvemark & Halleröd 2007; KKK 2007, 3). Den kännetecknas också av ett undvikande av kritik: konstnärs-forskaren borde inte spela dubbelspel genom att åberopa än sin konstnärsposition, än sin forskarposition (Kirkkopelto 2007, 29).

Samhällspolitisk och ekonomisk motivering

Det finns en förväntan i samhället på allt högre utbildningar, prestige och formell status. Inte heller konstämnen har kunnat undvika trenden. Utbildningarna kan också ha en ekonomisk motivering och ha att göra med den allt kärvare arbetsmarknaden, framför allt inom konst och humaniora. En studieplats kan leda till en anställning eller annan form av tillfällig finansiering, så att man kan få utkomst av sitt doktorerande. Det leder dock inte oftast till en arbetsplats på lång sikt. En större mängd licentiater och doktorer leder till utbildningsinflation och konkurrensen på arbetsmarknaden skjuts upp till allt högre utbildningsnivåer. Bland annat på grund av utbildningsinflationen har det höjts kritiska röster mot en produktion av alltför många doktorer. Det är förväntat att de "gamla" disciplinerna försvarar sitt revir och konstämnen som nykomlingar på doktorsnivån måste motivera sin verksamhet inför de vetenskapliga universiteten och samhället i övrigt. De konstnärliga doktorsutbildningarna har således fått kritik på två grunder: kritiken mot den stora mängden doktorer (utbildningsinflation) och en kritik mot ämnets lämplighet för akademiska examina. Konstuniversitet måste med andra ord ta emot kritik i högre grad än vetenskapsuniversitet. Att doktorera konstnärligt förstås som en legitim anledning att ge en finansiering för en konstnär och få pengar in för universiteten.⁵⁵

En formulering av en samhällsmotivering för konstnärliga doktorexamina är "förväntningarna från samhället på konstområdena och på de digitala medierna, som de krav unionen ställer på utveckling av forskning och utbildning" (KKK 2007, 29).⁵⁶ Jag tolkar att detta "krav" överensstämmer med planerings- och rapporteringskulturen som utmärker de flesta branscher idag. Man ska producera en metakunskap och visa förmåga att placera sin bransch i relation till andra områden. Jag tror det här är en universell samhällelig trend och inte bara ett EU-direktiv (ibid.), även om direktiven styr utbildningspolitiken och examensstrukturen.

⁵⁵ Själv är jag inte avogt inställd mot konstnärliga högre utbildningar i sig.

⁵⁶ Den svenska utvärderingsrapporten (KKK 2007) beskriver konstnärliga utbildningar i allmänhet och inte särskilt doktorsutbildningar med detta citat. Tanken kan dock tillämpas även på högre utbildningar. "Forskning" som begrepp har börjat användas för att ge hög status för de mest varierande slag av verksamheter. Ett par av de mest typiska är inläring och undervisning.

Den grundläggande idén i konstnärliga högre utbildningars kunskapsmotive-ring är att konstnärliga högre utbildningar behövs för att svara mot ett nytt kunskapsbehov (jfr. Coessens & al. 2009, 17–18; Hannula & al. 2003, 13). Det arbete de konstnärliga doktoranderna gör kommer att göra det möjligt för konstnärer att producera och synliggöra sin unika kunskap på ett annat sätt än den traditionella vetenskapen vid vetenskapliga universitet. Sätten som musiker-kunskapen får sitt uttryck i och sätten som musikerna uppfattas arbeta på kan ha svårt att finna sin plats i en miljö, där kunskapen är en produkt av andra arbets- och uttryckssätt. Hantverkarmiljön och forskningsverksamheten har helt enkelt inte varit traditionellt förenliga (jfr. RAFU 2009, 39). Den verksamhetsform som karakteriseras som ”konstnärlig” kännetecknas av en icke-verbal, semiotisk karaktär som kommer till sin rätta i en särskilt skraddarsydd utbildningsform i en lämplig forskningsmiljö (Kurkela 2008a och 2004). Hannula & al. (2003, 18) menar att en skriftlig avhandling kan fungera väl – om än inte alltid – för att förmedla en konstnärlig kunskap. Coessens & al (2009, 179) säger också att kunskapen kan ta andra än verbala uttryck, men de påpekar att de verbala uttrycksmedlen även kan förmedla en kunskap som den icke-verbala företeelsen ensam inte har möjlighet till.

Den personliga motivationen att utvecklas är utmärkande för ambitiösa personer inom vilken bransch som helst. Inom konsten går dock inte konstnärskapet och den formella utbildningen hand i hand. I samband med konstnärliga doktorsutbildningar betyder inte ”konstnärens utveckling” det samma som en utveckling för att bli konstnär. Ordet ”konstnärsutbildning”, som Sibelius-Akademien tillämpar, beskriver dåligt de konstnärliga utbildningarnas syfte och ordet har inte samma syfte som ”forskarutbildning”. Musikerna som antas till den konstnärliga doktorsutbildningen är redan konstnärer. Doktoranderna vid den vetenskapliga utbildningen är inte professionella forskare i samma bemärkelse som de konstnärliga doktoranderna är professionella konstnärer. Esa Kirkkopelto-citatet, som jag har anledning att upprepa här, kan läsas på flera sätt.⁵⁷

För ett konstuniversitet är det vettigt att sträva efter att bedriva och stödja sådan forskning som inte kan bedrivas annanstans, en forskning som är karakteristisk för just konstuniversitetet, med andra ord: *som tjänar syftet att bli konstnär och utvecklingen av konstarterna.* (Kirkkopelto 2007, 22.)⁵⁸

I inledningen fokuserade jag på citatets påstående om den konstnärliga forskningens tillhörighet i konstuniversitet. Här granskar jag uttrycket ”bli konstnär”, som naturligtvis borde antas vara beroende av akademiska examina eller forsk-

⁵⁷ En anledning till mångtydigheten kan vara att Kirkkopeltos text baserar sig på ett tal där talsituationen påverkade förståelsen.

⁵⁸ ”Taideyliopiston on järkevää pyrkiä tekemään ja tukemaan tutkimusta jollaista ei voi tehdä muualla, joka on juuri taideoppilaitoksen lähtökohdille ja tarpeille ominaista, toisin sanoen: *joka palvelee taitelijaksi tulevista ja taiteenlajien kehitystä.*”

ning. Kirkkopeltos tanke om att förena tillblivelsen av konstnär med något så långsiktigt och teoretiskt som "utvecklingen av konststarten" är intressant men komplicerad.⁵⁹ Kirkkopeltos uttryck kan å ena sidan uppfattas som den enskilda individens utveckling till professionell konstnär. Då ligger det nära till hands att ifrågasätta behovet av att konstnären ska forska vid konstuniversitet för att få konstnärstiteln. Men man kan å andra sidan uppfatta uttrycket så att forskning vid konstuniversitet ska bidra till förståelsen av konstnärlig verksamhet överlag. Den personliga utvecklingen hos den enskilda konstnären gynnar även konststarten, eftersom det utvecklas allt kunnigare experter inom området.

Den centrala funktionen med en traditionell, vetenskaplig doktorsexamen är den formella meriteringen. En sådan funktion gäller inte vanligen för konstnärliga utbildningar och tjänster. En anställning vid konsthögskola fås i första hand på de konstnärliga meriterna. Numera är det i och för sig allt vanligare att en professor vid konsthögskola har en konstnärlig doktorsexamen (exempelvis genom att redan anställda personer har doktorerat), men många professorer har andra typer av examina, som magisterexamen, eller ingen examen alls.⁶⁰ Det är inte säkert att en doktor i konst är mera kompetent än en magister i konst (Kirkkopelto 2007, 22). Således finns det ingen anledning att påstå att en konstnär inte skulle kunna nå en ytterst hög kompetens också utan någon högre examen.⁶¹ De formella högre utbildningarna kan utvidga synen på konstnärens potentiella arbetsformer och -miljöer, men konstnärerna kan utöva sin expertis ute i samhället och är inte i huvudsak verksamma inom en akademisk institution i samma bemärkelse som forskarna är knutna till universiteten.

Institutionsdemokrati för konstnärlig forskning

Vetenskapliga och konstnärliga arbetsformer behöver inte utesluta varann. Den konstnärliga forskningen kan tvärtom ge en impuls till ett paradigmskifte i uppfattningen om den mänskliga kunskapens natur (jfr. Coessens & al. 2009, 15). Paradigmskiftet kan nå till de etablerade disciplinerna, för konsten och vetenskapen är inte isolerade från varann och inte från samhället.

De konstnärliga utbildningsprogrammen är institutionsbundna: de kan genomföras endast vid konstuniversitet. En konstnärlig doktorsexamen kan ha en

⁵⁹ Detta utvecklingsfokus utmärker inte Sibelius-Akademien enligt den officiella "visionen", utan man menar att ett mer centralt utvecklingsområde är kommunikationen inom musiken (RAFU 2009, 37).

⁶⁰ Dramaturgen och Teaterhögskolans professor i konstnärlig forskning Esa Kirkkopelto har en humanistisk doktorsexamen (FD). Bildkonstakademins förre rektor Mika Hannula, som är en av författarna till *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat* (Hannula & al. 2003) är doktor i statsvetenskap.

⁶¹ På begäran, för att undvika missförstånd, översätter jag denna mening till finska: Ei ole siis mitään syytä väittää, etteikö taiteilija voisi saavuttaa äärimmäisen korkeaa kompetenssia myös ilman korkeampaa tutkintoa.

trovärdig funktion utan forskningsbegreppet. Det är intressant att se hur konstnärliga licentiat- och doktorsexamina kommer att fortsätta att etablera sig och hur begreppet konstnärlig forskning kommer att användas i samband med dem. Om tjugo år har man större erfarenhet, inte bara av doktorsutbildning utan även av annan konstnärlig forskningsverksamhet vid konstuniversiteten. Då kanske det råder en större konsensus om vad man avser med de konstnärliga utbildningars förhållande till varandra och till närliggande forskningsfält.

Begreppet konstnärlig forskning behöver däremot inte vara institutionsbundet. Avståndstagandet till de institutionella gränsdragningarna (Hannula & al. 2003, 8) kan också tillämpas på konstuniversiteternas institutionella gränser. En anledning till att jag vill ta avstånd från begreppets beroende av institutionen är de varierande tolkningarna av konstnärliga forskningens praktiska innehåll i de olika konstuniversiteten och till och med inom ett specifikt universitet, där Sibelius-Akademien utgör ett utmärkt exempel. En annan anledning är att begreppet används i andra kontexter än konstuniversitet: det har varit knutet till samarbetscentra som IRCAM (se inledningen) och forskningsprojekt som engagerat flera högskolor (KKK 2007). En tredje anledning är att konstnärlig forskningsmetodologi trots allt har fått in en fot vid vetenskapsuniversitet. Vid Tammerfors universitet ingår det konstnärliga metoder (violinspel) i forskaren Tuuli Talvitie-Kellas pågående avhandlingsarbete. Å andra sidan karakteriseras forskningen vid konstuniversitet inte automatiskt som konstnärlig forskning: konstuniversitetet Sibelius-Akademien har ett vetenskapligt inriktat utbildningsprogram. Ett konstuniversitet får alltså själv bestämma vad som är konstnärlig forskning.⁶²

Konstnärlig forskning kan alltså bedrivas utanför konsthögskolornas utbildningar. Om man däremot skulle begränsa sig till konsthögskolors konstnärliga doktorsutbildningar blir upplägget själv motsägande. Vill man att konstnärlig forskning ska kännetecknas av en personlig utveckling och uppnående av de individuellt satta målen kan man inte hindra aktörer utanför konsthögskolans krets att sätta upp konstnärliga individuella mål för sin forskning. Jag är dock medveten om att jag ifrågasätter en av de grundläggande motiveringarna för att konsthögskolorna ska bedriva sina egna doktorsutbildningar, den att det är just institutionen som ger de adekvata ramarna för konstnärlig forskningsverksamhet.

Av min "institutionsdemokrati" (jfr. erfarenheternas demokrati hos Hannula & al. 2003, 13) följer att i bruket av begreppet konstnärlig forskning finns ett krav på ömsesidighet, en generös attityd mot dem som på goda grunder vill använda uttrycket. Om konstuniversiteten tillägnar sig vetenskaplig forskning, måste även vetenskapsuniversiteten få tillägna sig konstnärlig forskning. Termen borde alltså kunna tillämpas även på forskning med konstnärlig metodik, förlagd till ett vetenskapsuniversitet.

Jag föreslår att begreppet konstnärlig forskning ska vidareutvecklas: konstnärlig forskning skulle kunna betyda *forskning med en metodologi, som grundar*

⁶² En uppgift för fortsatt forskning vore att systematiskt granska huruvida indelningen i "vetenskaplig" och "konstnärlig" inriktning existerar vid de olika konstuniversiteterna och hur den i så fall fungerar.

sig på konstnärlig expertis. Jag kompletterar synvinkels- och aktörskriteriet med metodkriteriet, enligt vilket det ska ingå ett konstnärligt arbetssätt i konstnärlig forskning. Synvinkels- och aktörskriterierna betyder att forskarens personliga förhållningssätt till konsten är synligt i konstnärlig forskning. Aktörskriteriet räcker inte ensamt till: det räcker inte med att forskaren är konstnär utan forskningsresultaten ska påverkas och påverkningen synas av forskarens verksamhet och identitet.⁶³ Å andra sidan bestämmer inte forskarens verksamhet och yrke, det vill säga hans eller hennes identitet, automatiskt forskningens konstnärlighet. Aktörskriteriet ses i ett annat ljus om man inte längre har en institution som definierar konstnärens tillräckliga expertis.⁶⁴ Aktörskriteriet handlar om medvetenhet: forskaren ska vara medveten om att hans eller hennes forskning har en konstnärlig kvalitet. Den konstnärliga aspekten ska följa med från planeringsstadiet. Det räcker inte med att forskaren i efterhand identifierar sin forskning som konstnärlig: det går inte ihop med den medvetenhet om processens gång som ska känneteckna konstnärlig forskning.

Den konstnärliga forskarens relation till andras forskningsarbeten är en känslig fråga, och en fråga där det inte råder någon enighet mellan de olika konstarterna och universiteten. Hannula & al. (2003, 18) menar att den konstnärliga forskaren ska vara förtrogen med den akademiska traditionen men "använda dess redskap på ett nyskapande sätt". Relationen till tidigare forskning är knuten till uppfattningen om huruvida den konstnärliga forskningen är en självständig disciplin. Det handlar också om hur man vill lyfta fram konstnärens individuella skapande. Det kan finnas kvar en rädsla för att den akademiska traditionen kan störa det individuella skapandet (Coessens 2009, 21; Sandqvist 2007). Kanske man därför inte kräver eller ens vill ha en diskussion med tidigare forskningsresultat och kännedom om andras liknande arbeten, vilket vore viktigt för att "inte eventuellt uppfinna hjulet på nytt" (jfr. RAFU 2009, 63). Själv betonar jag vikten av att känna till det närliggande forskningsfältet, åtminstone så att man kan motivera om man behöver ta avstånd till det. Det konstnärliga forskningsarbetets offentlighet är också viktigt: i konstnärlig forskning görs forskningsprocessen offentlig genom en lämplig och konsekvent dokumentation som är tillgänglig – åtminstone måste man ha information om tillgängligheten. Sättet att dokumentera Sibelius-Akademins examenskonsert, som jag ovan nämnde, är inte entydigt definierat.

⁶³ Vem som kan definieras som (en tillräckligt högklassig) konstnär kan vara mindre klart utan institutionen som utvärderare. Vanligen får man definiera konstnär med sunt förnuft. En konstnär har bland annat dessa egenskaper, men inget kriterium utom det första är absolut nödvändigt: ett konstnärligt kunnande inom något område, en konstnärlig utbildning, aktiv verksamhet som konstnär, ett erkännande från omgivningen.

⁶⁴ Tuuli Talvitie-Kella och jag höll våra kongresspresentationer i samma session i det 13. symposiet för musikkforskare i Finland, 27.3. 2009, Åbo. Hon talade om sitt avhandlingsarbete där violinspel och en konsert ingår, och mitt föredrag hette "Konstnärlig forskning och vetenskap".

Konstnärlig forskning i musiken har uppstått i ett behov av att ge plats för alternativa kunskapskällor, som musikernas erfarenhetsbaserade kunskap. Den traditionella musikvetenskapen erbjuder inte ett lämpligt diskussionsforum för den kunskapsresurs som musikerna innehar, vilket många musiker har uttryckt som en vilja att ta avstånd till disciplinen (t.ex. Mali 2004, 13).

Konstnärlig forskning ligger alltså inte utom konstforskningen, utan den har möjlighet att vara något *utöver* konstforskning. Exempelvis musikanalys kan få nya dimensioner av en utövande musiker som berättar vilka hennes inblickar hennes spelerfarenhet ger till musikverk. Det är förstås inte okänt att många musikvetare, särskilt de som agerat inom den "västerländska konstmusikens" forskning, också är skickliga instrumentalister (oftast pianister), och att deras kunskap och forskning har sina rötter i spelerfarenheten. Av tradition har man inte lyft fram utan gömt de praktiska rötterna i metodologin, vilket musiker kanske upplever som ett förbiseende av deras kunskapsintresse. Janet Schmalfeldt (1985) gjorde ett tidigt försök att gestalta mötet mellan instrumentspel och musikanalys, men kunde inte frigöra sig från den musikvetenskapliga diskursens begränsningar. Ibland hittar dock musikernas erfarenhetsvärld fram till andra musiker. Ett klassiskt exempel är Heinrich Schenkers analys, som musiker – av vilka den mest kända är pianisten Murray Perahia – har kunnat tillämpa på ett till och med meningsfullare sätt än många teoretiker (jfr. även Coessens & al. 2009, 25). Kanske tack vare den uppmärksamhet, som konstnärlig kunskap har fått, har utvecklingen av forskningen på den senaste tiden gått mot praktisk metodologi hos musikanalytiker och till och med musikvetare med intresse för musikhistoria (Leong & Korevaar 2005; Le Guin 2006).

En tolkning som betonar den konstnärliga musikforskningens möjligheter för musikvetenskapen kan med lätthet uppfattas som en inskränkning av den konstnärliga forskningens egenart och som en degradering till ett instrumentellt värde, med andra ord att den ska vara i första hand i musikvetenskapens tjänst. Coessens & al. (2009) talar särskilt om konstnärlig forskning för dess egen skull. Ett eget paradigm förutsätter ändå en positionsbestämning känna till det gamla: om en disciplin kallas konstnärlig musikforskning står den oundvikligen inför en utmaning till att göra upp med sitt förhållande till musikvetenskapen. Dessutom behöver verksamhetsområdena inte utesluta varann. Det finns aktörer som fungerar smidigt inom både konst och forskning och lyckas göra sina arbetsresultat till meningsfulla helheter: musiker och musikforskare lever inte alltid i vitt skilda världar.⁶⁵ Att systematiskt kartlägga och exemplifiera fält där musik och musikvetenskap kan mötas får dock bli en uppgift för framtiden. Ett intressant

⁶⁵ Pianisten Charles Rosen har skrivit ett stort antal betydelsefulla musikvetenskapliga böcker. Laurence Dreyfus är både forskare och musiker (gambist), har ett flertal examina och ett stort antal publikationer. Rosens musikvetenskapliga studier hör dock till traditionell musikvetenskap på ett sådant sätt, att de inte lyfter särskilt fram hans erfarenhet som pianist. Konstnärpositionen avgör inte forskningens konstnärlighet på ett igenkännbart sätt.

område för fortsatt forskning vore alltså att på teoretiskt plan förtydliga den specifika karaktären av konstnärlig forskning i olika konstarter.

Diskussionen om konstnärlig forskning pekar på en tendens i en tudelning: man diskuterar å ena sidan konstnärlig forskning som institutionaliserad, akademisk disciplin och å andra sidan som en generell ideologi. I framtiden kunde man undersöka om det finns grunder att skilja på flera deldiscipliner inom konstnärlig forskning: konstnärliga forskning som gammal verksamhetsform och konstnärlig forskning som universitetsdisciplin (jfr. Kirkkopelto 2007, 20). Coessens & al. (2009, 18) verkar urskilja den konstnärliga forskningens "byråkratiska" tolkning och en diskussion om konstnärlig forskning som ett ideologiskt paradigmskifte. Dock kan det uppstå problem av en ytterligare kategorisering: Coessens & al (2009, 176) frågar om det snart finns konstnärer, konstnärs-forskare och forskare?

Sammanfattande slutord

"Konstnärlig forskning" är ett begrepp som hänvisar till en verksamhetsform, som pågått länge, men som inte har varit artikulera och institutionaliserad. På senaste tid har den börjat beteckna forskningsverksamhet vid konstnärliga institutioner. Den konstnärligt inriktade forskningsverksamheten vid konstuniversitetet består i dagens läge i hög grad av konstnärliga doktorsutbildningar, varför det ligger nära till hands att tolka de konstnärliga utbildningarna som konstnärlig forskning.

I Finland kännetecknas konstuniversitetet av att deras utbildningsprogram och examensarbeten varierar sinsemellan med den påföljd att de också tolkar forskningsbegreppet olika. Sibelius-Akademien kännetecknas dessutom av en intern diversitet ifråga om hur begreppet tolkas. Gemensamt för konstuniversitetet är dock vissa kriterier för konstnärlig forskning, vilka kan sammanfattas som institutionskriteriet, synvinkelskriteriet och aktörskriteriet. Konstnärliga högre utbildningar har motiverats med att institutionen ger de rätta förutsättningarna för aktörernas, konstnärernas, kunskapsproduktion. Institutionskriteriet är dock snävt med tanke på det konstnärliga forskningsbegreppets breda bakgrund.

Konstnärlig forskning kan anses som ett grundbegrepp vid beskrivning av konstnärliga utbildningsprogram. Själv menar jag att utbildningsprogrammen utmärker sig av för stora olikheter och att särskilt postdoc-forskningen vid konstuniversitet inte ännu är tillräckligt etablerad för att man ska kunna dra direkta paralleller mellan begreppen. Konstnärlig forskning, precis som annan forskning, kännetecknas av produktion av ny kunskap, en tillförlitlig dokumentation och ett relaterande till tidigare forskning. En konstnärlig musikkforskning kan ha möjlighet att ge uttryck för den kunskap som musikvetenskapen hittills inte kunnat artikulera.

I den här artikeln har jag fokuserat på tendensen att förstå konstnärlig forskning som den forskning som bedrivs vid ett konstuniversitet. Det har inte varit

möjligt att granska den finländska diskussionen ur ett perspektiv som gör rättvisa till alla parter, för diskussionen har pågått och pågår till stor del genom muntliga debatter. Debatterna tillsammans med texter som har en filosofisk, programförklarande karaktär fungerar som en grund där den formella debatten, metadiskussionen, kan börja.

Referenser

- Coessens, Kathleen; Crispin, Carla och Douglas, Anne 2009. *The Artistic Turn: a Manifesto*. Orpheus Research Centre in Music Series. Leuven: Leuven University Press.
- Cook, Nicholas 2003. Music as Performance. I verket *The Cultural Study of Music: a critical introduction*: Ed. Martin Clayton; Trevor Herbert and Richard Middleton. New York: Routledge, 204–214.
- RAFU 2009. *Research in Art and Design in Finnish Universities*. Buchanan, Richard; Nikula, Riitta; Ahlbäck, Sven; Calabrese, Omar & Jeschke, Claudia 2009. *Research in Art and Design in Finnish Universities*. Helsingfors: Finlands Akademi.
- Fortsättningsexamensstadgar 2005/ 2008 (Sibelius-Akatemian Jatkotutkintosäntö). http://www.siba.fi/fi/info/saadokset/jatkotutkintosanto_uusi/
- Goehr, Lydia 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford. Clarendon Press.
- Hannula, Mika; Suoranta, Juha och Vadén, Tere 2003. *Otsikko uusiksi. Taiteellisen tutkimuksen suuntaviivat*. Tampere: 23^o45.
- Huhtanen, Kaija 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä*. Studia Musica 22. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Karttunen, Assi 2006. *Humanismin perintö ranskalaisessa kantaatissa vuosina 1700–1730*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Kirkkopelto, Esa 2007. Taiteellisesta tutkimuksesta. Text som är baserad på professorsinstallationsföreläsning vid Teaterhögskolan 4/10 2007. *Teatterikorkea* 2, 20–29.
- KKK 2007. *Kontext – kvalitet – kontinuitet. Utvärdering av Vetenskapsrådets anslag till konstnärlig forskning och utveckling*. Stockholm: Vetenskapsrådets rapportserie 6, 2007.
- Kurkela, Kari 2004. A Case Study of a Practical Research Environment: Sibelius Academy, Helsinki. I verket *The music practitioner: research for the music performer, teacher and listener*. Editerat av Jane W. Davidson och Hubert Eiholzer. Burlington. Aldershot, England: Ashgate, 53–63.
- Kurkela, Kari 2008a. "Taiteellinen" maailman kohtaamisen muotona: psykoanalyttinen näkökulma. *Musiikki* 2, 27–42.
- Kurkela, Kari 2008b. Oivaltavan kohtaamisen tila – näkökohtia tieteen ja taiteen vuorovaikutukseen. *Musiikki* 3–4, 40–62.
- Kälvemärk, Torsten & Halleröd, Björn 2007. Kan konst förmedla kunskap? *Tvärsnitt* 2007/2. <http://www.vr.se/huvudmeny/tvarsnittnr22007>. Hämtad 14.4. 2009.
- Le Guin, Elisabeth 2006. *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*. Los Angeles: University of California Press.
- Leong, Daphne & Korevaar, David 2005. The Performer's Voice: Performance and Analysis in Ravel's *Concerto pour la main gauche*. *Music Theory Online* 11(3). <http://www.societymusictheory.org>. Hämtad 5.5. 2007.
- Mali, Tuomas 2004. *Pianon sisältä: kokemuksia George Crumbin pianomusiikin soittamisesta*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.

- Raekallio, Matti 1996. *Sormituksen strategiat*. Tutkimus pianonsoiton sormitusvalinnoista. EST- julkaisusarja, no 6. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- RAFU 2009. *Research in Art and Design in Finnish Universities*. Buchanan, Richard; Nikula, Riitta; Ahlbäck, Sven; Calabrese, Omar & Jeschke, Claudia 2009. *Research in Art and Design in Finnish Universities*. Helsingfors: Finlands Akademi.
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon musiikissa*. Åbo: Åbo universitet.
- Sandqvist, Ville 2007. Mitä tapahtui taiteelliselle tutkimukselle? *Teatterikorkea* 2, 14–15.
- Schmalfeldt, Janet 1985. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29(1), 1–31.
- Vehviläinen, Anu 2009. *Heittäyty: kuusi kirjoitusta muusikkoudesta*. Skriftligt arbete i doktorsexamen. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- Virtanen, Marjaana 2007. *Musical Works in the Making: Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti*. Åbo: Åbo universitet.

The Art's Universities' Own Discipline? Perspectives on Artistic Research and Institutional Affiliation

"Artistic research" refers to an old practice, but has not until recently been articulated and institutionalized. In the present article, I focus on the concept in an academic context. Currently, artistic research refers to research at art universities, which so far consists mainly of artistic doctoral studies. "Artistic research" and "artistic doctoral studies" can therefore easily be understood as synonymous.

The doctoral studies, as well as the understanding of the concept "artistic research" differ considerably between the different art universities in Finland. I focus on the Sibelius Academy, which is characterized by an internal diversity. Some common traits of the principles of artistic research can nevertheless be recognized: I express the traits as the institution criterion, the perspective criterion, and the agent criterion.⁶⁶ The higher artistic education is justified by the institution criterion, which says that only an art university department provides the sufficient research environment for the knowledge production of the agents (the artists). The concept artistic research is one of the most important means to describe the contents of the artistic doctoral programmes.

However, taking the broad background of the concept "artistic research" into account, the institution criterion is too narrow. Instead, I advocate an "institutional democracy" for the practice and the methods of artistic research. Artistic research in music may provide an opportunity to express the kind of knowledge that traditional musicology has so far been unable to articulate.

⁶⁶ In Swedish, the word "institution", refers both to institution in general and to a university department.

*Musikforskaren och pianisten Heidi Korhonen-Björkman (heidi.r.m.korhonen@gmail.com) är doktorand vid forskarutbildningen vid Sibelius-Akademien. I sitt avhandlingsarbete *The Performer's Voice in the Music of Betsy Jolas* analyserar hon Jolas musik, särskilt pianomusik, ur musikerns perspektiv. Korhonen-Björkmans forskning finansieras för närvarande av stiftelsen Emil Aaltosen Säätiö med ett stipendium för projektet *Tactile Resources of Musical Style, Musical Instruments and the Musician* där Korhonen-Björkman samarbetar med FD Marko Aho (projektledare) och kantelemusiker Ritva Koistinen.*

Bach ja sectio aurea

Sakari Vainikka

Eukleides (n. 330–275 eKr) osoittaa *Elementan* kirjassa II, kuinka jana AB jaetaan pisteellä C siten, että suuremman osan AC neliö on yhtä suuri kuin suorakulmio, jonka sivut ovat CB ja AB. Yhtälö kirjoitetaan yleisimmin muotoon $AB/AC=AC/CB$, mikä tarkoittaa, että kokonaisuuden suhde suurempaan osaan on sama kuin suuremman osan suhde pienempään.

A

C

B

Jos piste $A=0$ ja $B=1$, $C=0,61803398874989$. Yleensä on käytännöllistä rajoittaa luvun desimaalit kolmeen. Matematiikassa tätä jakosuhdetta on alettu kutsua ”kultaiseksi leikkaukseksi” ja sen symboliksi on vakiintunut kuuluisan antiikin kuvanveistäjän Feidiaan (n. 490–430 eKr) nimen mukaan kreikkalaisten aakkosten 21. kirjain ϕ (fii). Feidias toimi Ateenan Parthenonin rakennus- ja koristelutyön johtajana. Parthenon on klassillinen esimerkki kultaisen leikkauksen käytöstä arkkitehtuurissa. Eukleides antoi matemaattisen hahmon ilmiölle, joka oli tunnettu ennen häntä, ja joka on ollut yksi keskeisimpiä periaatteita visuaalisissa taiteissa.

Italialaisen matemaatikon Leonardo Pisanon eli Fibonaccin (1170–1250) mukaan nimetty lukujono etenee siten, että jokainen luku on kahden edellisen summa. Lukujonon alkupää on seuraava: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55. Mitä pitemmälle lukujono etenee, sitä lähemmäksi peräkkäisten lukujen suhde tulee kultaista leikkausta.

H. E. Huntley (1970) puhuu luonnosta ja matematiikasta sen tulkitsijana kaiken kauneuden lähteenä. On helppo ymmärtää, että luonnolta ikään kuin puuttuu kyky tuottaa visuaalista tai auditiivista rumuutta. Luonnon tilassa olevan maiseman värit ja muodot ovat aina kauniita. Myöskään luonnon tuottamia äänimaisemia, kuten tuulen, veden tai ukkosen ääniä ei voi pitää rumina tai vastenmielisinä, vaikka ne olisivat pelottaviakin.

Monien luonnonilmiöiden rakenneperiaatteissa, alkaen DNA-molekyylillä ja päätyen aurinkokunnan planeettajärjestelmään ja galaksien spiraaleihin, Fibonaccin lukusarja ja kultaisen leikkauksen suhde ovat havaittavissa. Voi siis olla, että tämä ”jumalallinen jakosuhte” on ihmisten kollektiiviseen piilotajuntaan juurtunut luonnollisuuden ja sen myötä kauneuden lähde.

Eukleides esittää kultaisen leikkauksen pinta-alageometrisella todistuksella, jonka perustana on Pythagoraan suorakulmaista kolmiota koskeva lause. Pythagoraan lause saa musiikillisen vastineensa duurin kvarttisekstisointuna jo yläsävelsarjan alkupäässä (3:4:5). Samoin Fibonaccin lukujonon alkupäällä on

vastineensa säveljärjestelmissä: 1:1 on priimi, 2:1 on oktaavi, 3:2 on kvintti, 5:3 on suuri seksti ja 8:5 on pieni seksti. Tässä vaiheessa Fibonaccin lukujonon peräkkäiset luvut ovat vielä melko kaukana *sectio aurea*sta, joka ei varsinaisesti toteudu säveljärjestelmien intervallisuhteissa eikä siis melodian tai harmonian muodostuksessa. Ellisin senteiksi muutettuna kultainen leikkaus on 1200-senttissä logaritmisessa oktaavissa 833 sentin laajuinen, siis pienen ja suuren sekstin välissä, mutta niin kaukana kummastakin, että se on käyttökelvoton. Asia ei muutu miksiäkään, jos 1200-senttiselle oktaaville lasketaan lineaarinen kultainen leikkaus, joka on 742 c. Se on hyvin lähellä barokin keskisävelviritysten ”susi-kvinttiä”, *quinte-de-loup* (ks. Jeans 1937, 173). Vaikka kultaisella leikkauksella ei ole sijaa ainakaan tunnetuimmissa 12-sävelisissä asteikoissa, sillä on kuitenkin monien sävelteosten arkkitehtuurissa ja dramaturgiassa keskeinen tehtävä ajassa etenevän muodon periaatteina. Esimerkkejä tästä löytyy keskiajan gregoriaanikaasta oman aikamme suurmuotoihin asti. (Ks. Vainikka 2001, 101, 167–168; Kuokkala 1992, 195–209.)

Seuraavassa esityksessä on analysoitu eräitä J. S. Bachin *Das Wohltemperierte Klavier* I:n preludeja ja niiden tulkintoja. Tarkoituksena on osoittaa, miten kultaisen leikkauksen jakosuhte toteutuu näissä teoksissa ja niiden soivissa tulkinnoissa. Analyysi on luonteeltaan teknistä ja mahdollisimman yksiselitteistä, omalla tavallaan geometrista. *Sectio aurea*n paikka määritellään nuottikuvasta yksinkertaisesti laskemalla teoksen tahdit ja kertomalla niiden lukumäärä luvulla 0.618. Jos halutaan laskea *sectio aurea*n jakosuhte siten, että lyhyempi osa on ennen pitempää, käytetään kertoimena lukua 0.382. Nämä laskelmat toimivat niissä teoksissa, joissa ei ole säveltäjän määräämiä tempoa vaihteluita.

Jos teoksessa on partituuriin merkittyjä tempovaihteluita, ajassa tapahtuva muoto rakentuu valittujen tempojen mukaisesti, eikä sitä voida nähdä suoraan nuottikuvasta. Äänitteestä *sectio aurea* määritellään esityksen keston perusteella. Tulkintojen analyysissä on laskettu eräiden esitysten tempot metronomiarvoina. Laskuperustana on tällöin ollut koko teokseen käytetty aika eikä näissä laskelmissa ole otettu huomioon loppuritenutoja tai muitakaan rubatoja. Poikkeuksena on Gouldin es-mollipreludin esitys, jossa on laskettu metronomiarvot erikseen teoksen alku- ja loppupuolelle.

Monissa tapauksissa *sectio aurea*n kohdassa on ympäristöstään erottuva muutaman tahdin mittainen vyöhyke. Joskus siinä on tarkasti rajattu taitteiden saumakohta. Muodon kannalta merkittävät taitekohdat ja -vyöhykkeet on seuraavassa esityksessä pyritty selvittämään soitin- ja tekstuurianalyysillä ja havainnollistamaan nuottiesimerkeillä.

Barokkimusiikissa usein käytettyjä retoriikasta otettuja malleja ei ole käytetty, vaikka niihin on viitattu C-duuripreludin yhteydessä. Myöskään teosten affektisisältöihin tai esteettisiin ominaisuuksiin ei ole otettu mitään kantaa. (Retorisesta muototeoriasta ja tunne-estetiikasta ks. esim. Murtomäki 1993, 8–10, Haynes 2007, 165–174.) Nykyisin niin monessa yhteydessä esiin nostettu Schenkerin *Ursatz*-abstraktio ei avaa soitinvirtailun dynaamisia muotorakenteita eikä ole tämän esityksen kannalta relevantti näkökulma. (Ks. Cook 1987, 27–48.)

Tarkastelun kohteeksi on valittu WKl I:n 10 ensimmäisen preludin joukosta ne, joiden sävellysprosessi on perustunut kenraalibasoon, ja joiden kultainen leikkaus ei välittömästi ja yksiselitteisesti näy nuottikuvasta. Tarkemman analyysin ulkopuolelle ovat siis jääneet preludit III, IV, VII ja IX seuraavista syistä: Preludi III Cis-duuri on kahdesta a-b-a -sikermästä muodostuva 104 tahdin laajuinen kaksinkertaisessa kontrapunktissa etenevä invention kaltainen kaanon. Sen kultainen leikkaus sijoittuu tahdin tarkkuudella sikermien saumakohtaan tahdissa 63, josta myös alkaa dominanttiurkupistejako. Preludi IX E-duuri on 24 tahdin mittainen a-b-a -sikermä, jossa sectio aurea osuu täsmällisesti kertaustaitteen alkuun tahdissa 15. Preludi IV cis-molli on fuugatekniikalla sävelletty arioso, joka perustuu ensimmäisessä tahdissa esitellyn teeman kahden motiivin kontrapunktiseen käsittelyyn. Preludi VII Es-duuri koostuu kolmesta erityyillisestä ja erimittaisesta jaksosta, jotka ovat johdanto, *stile antico* -fugato ja kaksoisfuuga (Keller 1965–1983, 62; Bazzana 1997, 188).

Analyysin kohteeksi on otettu valitun kriteerin täyttävät preludit I C-duuri, II C-molli, V D-duuri, VI D-molli, VIII Es-molli ja X E-molli.

WKl I:n kokonaislevytyksistä tätä esitystä varten on analysoitu seuraavat: Edwin Fischer (1933–34), Wanda Landowska (1949–51), Glenn Gould (1962–63), Sviatoslav Richter (1970), Friedrich Gulda (1972), Mieczyslaw Horszowski (1979–80), Andras Schiff (1984), Sergey Schepkin (1998) ja Daniel Barenboim (2004). Landowskan levytys on soitettu Pleyel-cembalolla, muut käyttävät pianoa.

Preludi I, C-duuri, BWV 846

WKl I:n ensimmäinen preludi on ikään kuin prototyyppi, jonka monet piirteet toistuvat useissa kokoelman preludeissa. Teos jakautuu viiteen jaksoon: lyhyt sointusarja, pitkä sointusarja, harmoninen tihentyä, dominanttiurkupiste ja coda. Näille jaksoille voitaisiin melko luontevasti antaa myös retoriikasta lainatut nimet *exordium*, *narratio*, *propositio*, *argumentatio* ja *peroratio*. Musiikin ulkopuolelta tuleva selitysmalli ei kuitenkaan tuo mitään lisäselvyyttä sectio aurean havaitsemiseen.

C-duuripreludi on lähes kauttaaltaan isomorfisella arpeggiokuviolla läpi viety sointuvirta. Siinä ei ole juuri lainkaan hajasäveliä, mistä syystä se voidaan helposti palauttaa pylvinä etenevien sointujen sarjaksi.

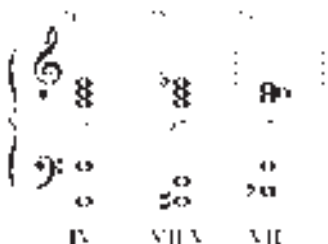
Lyhyt sointusarja on neljän tahdin mittainen täyssointulopuke T-S-D-T. Useissa WKl I:n preludeissa on tämän tyyppinen ingressi:



Pitkä sointusarja on neljä kertaa lyhyen sointusarjan mittainen. Se sisältää kaksi bar-rakennetta, joista jälkimmäinen on ensimmäisen alakvinttisekvenssi:



Pitkän sointusarjan viimeinen välidominanttisointu johtaa tihentymään, jossa harmonian intensiteetti tiivistyy tahti tahdilta. Ylä-äänien laskevan kromatiikan kontrapunktina basso muodostaa sävellajin dominantille sekä ala- että yläpuolisen johtosävelsuhteen. Vaikka barokissa ei vielä käytetty ylinousevia sekstisointuja, tässä basson melodiassa sellainen on ikään kuin lineaarisessa muodossa. Werckmeister-Bachin temperointi tuotti fis-as vähennetyin terssin laajuudeksi puhtaan sekunnin, 204 c. Jos Kellnerin kuvaus Bachin temperoinnista pitää paikkansa, fis-as jakautui C-duurin dominanttiin nähden epäsymmetrisesti siten, että fis-g oli 109 c ja as-g 95 c. (Ks. Vainikka 2006, 11–12, jossa on kuvaus Bachin käyttämästä temperoinnista Kellnerin mukaan. Ks. myös Haynes 2002, 190–191.) Näin subdominantin, alajohtosävelen ja yläjohtosävelen muodostama tendenssi kohti dominanttia tiivistyy tahti tahdilta basson kromatiikan seurauksena. Harmonisen tihentymän aikana myös sointujen alimman ja korkeimman sävelen väli supistuu suuresta septimistä vähennetyin septimin kautta tritonukseen. Tihentymän viimeisessä tahdissa on teoksen ainoa vallitsevaan harmoniaan kuulumaton lomasävel. Tietysti tämäkin muodostelma voitaisiin palauttaa terssipylvään muotoon h-d-f-as-c, jolloin kyseessä olisi vähennetty septimi-noonisointu. Tässä yhteydessä c on kuitenkin h:n ja d:n välinen lomasävel ja on selvää, että kysymyksessä on modaalisesti muunnettu VII asteen sekuntisointu. (Schenker jättää omasta esityksestään johtosävelen pois ja pitää tätä tahtia II asteen kvinttisekstisointuna. Tämä herättää kysymyksiä: miksi joku sävel pitää jättää analyysin ulkopuolelle, ja jos joku sävel pitää jättää, miksi juuri johtosävel? Miten jäljelle jäävästä muodostelmasta saa kvinttisekstisoinnun? Sehän on terssikvarttisointu!)



Harmoninen tihentymä purkautuu dominanttiurkupisteeseen, joka muodostuu kahdesta sointukierroltaan lähes identtisestä neljän tahdin jaksosta:

A musical score snippet showing two measures of a harmonic thickening in A major. The notes are arranged in two staves (treble and bass clef). The chord symbols below the notes are: V, I, V, V, VII V, I, V, V.

Coda rakentuu toonikaurkupisteelle. Siinä teoksen arpeggiorakenne muuttuu. Codan harmoniakierto on ingressin toisinto:

A musical score snippet showing a coda structure with arpeggiated chords. The notes are arranged in two staves (treble and bass clef). The chord symbols below the notes are: V, V, I, I.

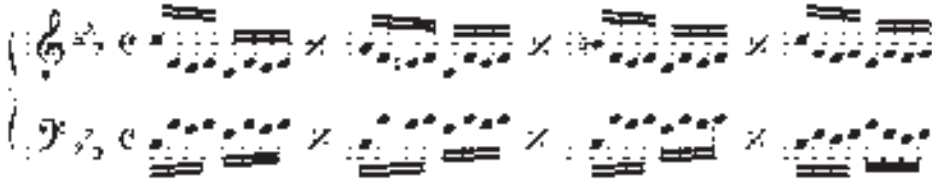
Teoksessa on 35 tahtia. Partituurista laskettu sectio aurea osuu 86. ja 87. neljäsosan puoliväliin, siis harmonisen tihentymän alkuvaiheeseen, tahdin 21 jälkimmäisen puolinuotin alueelle. Sectio aurean lyhyt jakosuhte osuu tahtiin 13, siis pitkän sointusarjan bar-rakenteiden saumakohtaan.

Esitysten tempot vaihtelevat Fischerin MM 100:sta Landowskan MM 57:een. Myös Gould on hidas, vain muutaman sekunnin Landowskaa nopeampi. Fischerin, Gouldin, Richterin, Horszowskin ja Schiffin esityksissä kultainen leikkaus on harmonisen tihentymän viimeisessä tahdissa (23), Landowska, Gulda, Schepkin ja Barenboim osuvat urkupisteen alkuun (24).

Preludi II C-molli BWV 847

C-mollipreludin sointuvirtailu on kauttaaltaan ambivalentti siten, että neljäsosan mittaisen kuudestoistaosapalkin korolliset kolmannet sävelet tulevat vallitsevan soinnun ulkopuolelta. Tämä antaa soinnutukselle eräänlaisen lepattavan sävyn, joka poikkeaa C-duuripreludin yksiselitteisestä selkeydestä. Ingressi on toonikaurkupisteen päälle rakennettu täyssointulopuke T-S-D-T. Jokaisessa tah-

dissa on kuitenkin aineksia kahdesta sointufunktiosta. Tahti 1: T-S, tahti 2: S-VD, tahti 3: D-T, tahti 4: T-S:



Tahdista 5 alkava pitkä sointusarja päättyy tahdissa 21, jossa alkaa 8 tahdin mittainen dominanttiurkupiste. Tekstuuri pysyy alkuperäisessä muodossaan urkupisteen puoliväliin saakka, jossa se muuttuu kolmen tahdin mittaiseksi aaltoilevaksi arpeggioksi:



Coda muodostuu kolmesta taitteesta, joissa jokaiselle on määrätty eri tempo: tahdissa 28 alkaa Presto, jossa palataan alkuperäiseen ambivalenttiin harmoniavirtailuun. Tahti 34 on Adagio, jossa harmoniat ovat V⁷/IV ja IV:



Codan viimeinen taite, Allegro (tahdit 35–38) lepää Adagiosta alkaneella toonikaurkupisteellä ja on tekstuurityypiltään jossain määrin tahtien 25–27 arpeggion kaltainen:



Jos *sectio aurea* paikka laskettaisiin pelkästään tahtien lukumäärän pohjalta, se sijoittuisi tahdin 23 puoliväliin. Monitempoisessa teoksessa tällainen aritmeettinen määrittely ei tietenkään toimi, vaan muoto rakentuu esityksen tempovalinnoista.

Teokseen käytetty aika ja kultaisen leikkauksen paikka:

Fischer:	1'15" <i>f</i> 0'46"	tahdin 28 alku.
Landowska:	1'59" <i>f</i> 1'14"	tahdin 34 alku
Gould:	2'07" <i>f</i> 1'18"	tahdin 26 puoliväli.
Richter:	1'17" <i>f</i> 0'48"	tahdin 27 alku.
Gulda:	2'13" <i>f</i> 1'22"	tahdin 22 puoliväli.
Horzowski:	1'36" <i>f</i> 0'59"	tahdin 29 alku.
Schiff:	1'50" <i>f</i> 1'08"	tahdin 26 puoliväli.
Schepkin:	1'27" <i>f</i> 0'54"	tahdin 28 puoliväli.
Barenboim:	1'30" <i>f</i> 0'56"	tahdin 30 neljäs neljäsosa.

Kun sectio aureaa haetaan nuottikuvan perusteella, tekstuurityypin muutos tahteissa 25–27 näyttää luonnolliselta valinnalta. Esityksissä tälle alueelle osuvat Gould, Richter ja Schiff. Fischerin sectio aurea Preston alussa on myös hyvin perusteltu. Schepkin myöhästyy tästä hieman, Horzowski ja Barenboim myöhästyvät enemmän, mutta Landowskan kultainen leikkaus siirtyy aina Adagion alkuun asti, mikä on selvästi muista poikkeava tulkinta. Toiseen suuntaan poikkeava on Guldan tulkinta, jonka sectio aurea osuu lähelle tahtien lukumäärän kultaista leikkausta (23). Tämä johtuu siitä, että päinvastoin kuin Landowska, Goulda ei suostu Adagiossa viivyttelävään meditaatioon.

Preludi V D-duuri BWV 850

Teoksen lyhyt sointusarja T-S-D-T on kahden ja puolen tahdin mittainen:



Pitkän sointusarjan tekstuurityppi pysyy alun kaltaisena appogiaturavirtailuna. Tahteissa 12–13 on pääsävellajin II-V-I -kadenssi:



Seuraava II-V-I -kadenssi on tahdeissa 24–25:



Kolmitahtisen dominanttiurkupisteen viimeisestä tahdista alkaa coda (tahdit 29–35):



Kun *sectio aurea* lasketaan teoksen tahtien perusteella, tullaan tahtiin 22, jossa ei tapahdu mitään muodon kannalta merkittävää. Jos sen sijaan tarkastellaan kultaista leikkausta käänteisesti siten, että lyhyempi jakosuhte otetaan teoksen alkuun, tullaan tahtiin 13, jossa on ensimmäinen ingressin jälkeinen harmoniavirtailun taitekohta. Tämä kultaisen leikkauksen lyhyt-pitkä-jako ei kuitenkaan toteudu millään havaittavissa olevalla tavalla teoksen esityksissä.

Tempovaihtelut ovat tässä preludissa aikaisempia vähäisemmät. Fischer on jälleen nopein, MM 125 ja Landowska ja Schiff hitaimmat, MM 107.

Tässä preludissa *sectio aurean* pitkä-lyhyt-jako luodaan rubatoilla. Landowska osuu täsmällisesti dominanttiurkupisteen alkuun (27), Gould Codan alkuun (29). Molemmat ovat tekstuurin taitekohtia. Richer, Horzowski, Schiff ja Barenboim ovat *sectio aurean* kohdalla tahdin päässä dominanttiurkupisteestä (26) ja Schepkin sen keskellä (28). Fisherin ja Guldan *sectio* osuu lähelle toista ingressin jälkeistä välikadenssia (24).

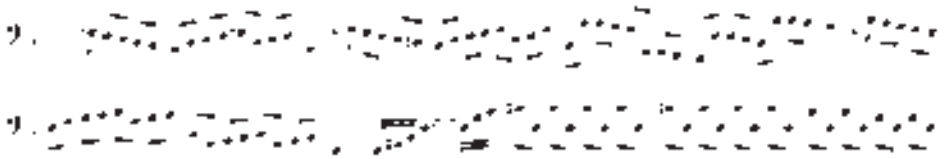
Preludi VI D-molli BWV 851

Lyhyt sointusarja T-S-D-T lepää toonikaurkupisteellä:



Ingressin jälkeen alkaa modulaatio kohti rinnakkaisduuria, joka vahvistetaan kadenssilla tahdissa 6. Pitkän sointukierron a-b-a -rakenne hahmottuu basson melodian pohjalta.

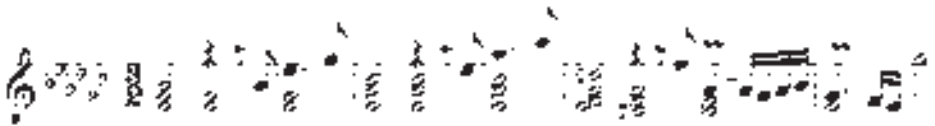
Basson melodiakaaros päättyy tahdissa 15, jossa tekstuurityyppi muuttuu. Viiden ja puolen tahdin mittainen toonikaurkupiste alkaa tahdistä 16.



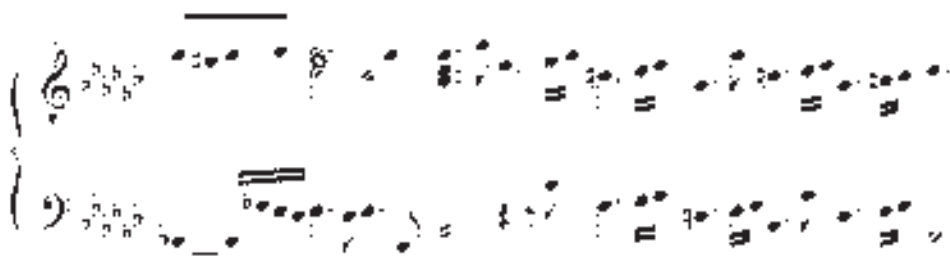
Teoksessa on 26 tahtia. Tahtien mukaan laskettu sectio aurea osuu tahdin 16 alkuun. Tempoalinnat vaihtelevat Schiffin MM 51:stä Schepkinin MM 90:een. Lähes kaikissa esityksissä sectio aurea osuu dominanttiurkupisteen puoliväliin (18). Tässä preludissa on kuitenkin myös toinen huomion arvoinen muotoa luova jakosuhte: useissa esityksissä teoksen aikajanan puoliväli osuu tahdin 15 alkuun, jota voidaan pitää teoksen kulminaatiopisteenä. Gouldin ja Schiffin esityksissä tämä toteutuu täsmällisesti, Landowska, Richter, Gulda, Schepkin ja Barenboim myöhästyvät sekunnin, Fischer ja Horzowski 3,5 sek.

Preludi VIII Es-molli BWV 853

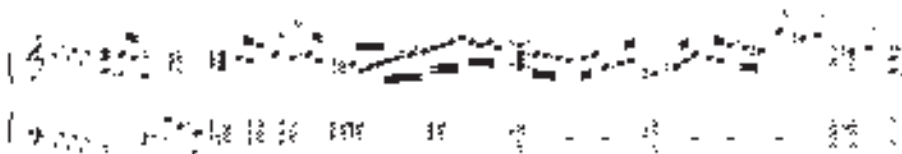
Teos on hidas monodiatyyppinen resitatiivi. Sen lyhyt sointusarja T-S-D-T on seuraava:



Pitkässä sointujaksossa on useita välikadensseja. Tahti 20 on teoksen partituurin puoliväli. Siinä tehdään kadenssi subdominantille Asm ja aloitetaan kahden tahdin mittainen tiheä oktaavistretta:



Tahdissa 25 tullaan vahvalla kadenssilla toonikasointuun, minkä jälkeen harmoniavirtailu kadensoi välittömästi uudelleen napolilaisen sekstisoinnun kautta harhalopukkeeseen Ces⁷:



Tahtien lukumäärästä (40) laskettu sectio aurea osuu tahtiin 25, siis tooni-kaan laskeutuvaan välikadenssiin.

Tempot vaihtelevat Richterin ja Guldän äärimmäisen hitaasta MM 27:stä Landowskan MM 39:ään. Gouldin esityksessä teoksen alkupuolen (tahdit 1–19) tempo on MM 41 ja jälkipuolen (tahdit 20–40) MM 26.

Kaikissa esityksissä sectio aurea osuu tahtien 26–28 välille. Gould on lähimpänä tahdin 29 harhalopukkeen Ces-septimisointua. Sectio aurean lyhyempi jakso osuu Gouldin esityksen aikajanalla täsmälleen teoksen puoliväliin, tahdin 20 välikadenssin As-mollisointuun. Tätä piirrettä ei ole muissa esityksissä.

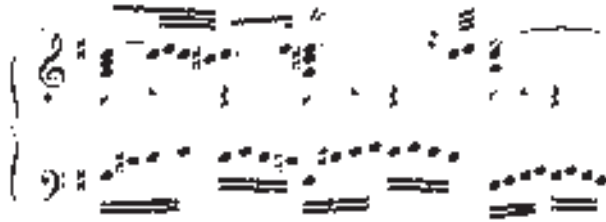
Preludi X E-molli BWV 855

E-mollipreludi on toinen niistä tarkastelun kohteina olevista teoksista, joissa on säveltäjän merkitsemä tempovaihdos. Preludin alkuosa on Adagio, jossa harmoniavirtailu muodostuu aläänen vaeltavasta basso-ostinatosta ja väliänten sointusävelistä, joiden päällä leijuu poeettinen figuroitu melodia.

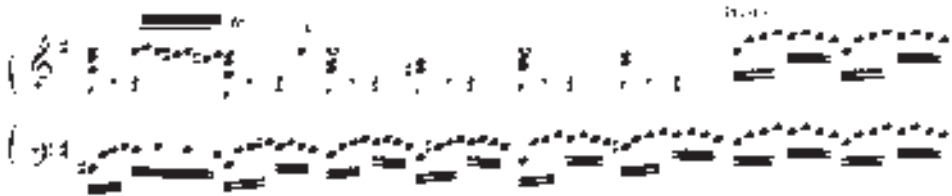
Lyhyt sointusarja T-S-D-T:



Ingressin jälkeinen pitkä sointujakso kadensoi toonikasointuun kaksi kertaa, ensin tahdeissa 10–11:



Toisen kerran kadensoidaan toonikasointuun tahdeissa 20–21:



Teoksen Adagio hahmottuu välikadenssien perusteella seuraavan tahtijaon mukaan: 3, 7, 10 (3+7). Viimeinen välikadenssi on nuottikuvassa teoksen puoliväli, jota seuraa kahden tahdin välinivelen jälkeen Presto. Siinä alun vaeltava ostinato siirtyy myös ylä-ääneen.

Koska teoksessa on säveltäjän määräämä tempovaihdos, sectio aurea määryytyy esityksen pohjalta.

Teokseen käytetty aika ja kultaisen leikkauksen paikka:

Fischer:	2'00" <i>f</i> 1'14"	tahdin 20 alku.
Landowska:	2'56" <i>f</i> 1'49"	tahdin 20 toinen neljäsosa
Gould:	2'50" <i>f</i> 1'45"	tahdin 21 alku.
Richter:	1'52" <i>f</i> 1'09"	tahdin 21 puoliväli.
Gulda:	2'18" <i>f</i> 1'25"	tahdin 20 alku
Horzowski:	2'36" <i>f</i> 1'36"	tahdin 20 alku
Schiff:	2'06" <i>f</i> 1'18"	tahdin 20 toinen neljäsosa.
Schepkin:	2'32" <i>f</i> 1'34"	tahdin 18 alku.
Barenboim:	2'20" <i>f</i> 1'27"	tahdin 20 alku.

Teoksen sectio aurea sijoittuu Gouldin esityksessä täsmällisesti alkupuolen kolmanteen välikadenssiin, tahdin 21 alkuun. Schepkiniä lukuun ottamatta kaikkien esitysten kultainen leikkaus on lähellä tätä taitekohtaa.

Tarkastelluissa teoksissa kultaisen leikkauksen jakosuhteella on sekä sävellyksille että niiden esityksille muotoa luova merkitys. Sectio aurea -hetki osuu partituurin saumakohtiin lähes kaikissa esityksissä, johdonmukaisimmin Gouldin tulkinnoissa. E-mollipreludissa toteutuu rakenne, jossa teoksen tahtina laskettu

puoliväli osuu yhteen *sectio aurean* pitemmän jaon kanssa. Tässä teoksessa on säveltäjän määräämä tempon vaihdos. Sen sijaan Es-mollipreludissa säveltäjän määräämää tempon vaihdosta ei ole. Hämmästyttävän muotorakenne on Gouldin esityksessä, jossa teoksen partituurin puoliväli ja esityksen *sectio aurean* lyhyempi jako osuvat sekunnilleen yhteen. Tämä johtuu teoksen jälkipuolen hidastetusta temposta, joka saattaa näyttää mielivaltaiselta, mutta osoittautuu äärimmäisen hyvin perustelluksi.

Bach oli Eisenachin latinakoulun ja Ohrdrufin luostarikoulun sekä Lüneburgin Michaelisschulen oppilaana saanut jonkin verran matematiikan opetusta (Boyd 2002, 20–30). Bachin kiinnostus numerologiaa kohtaan on tunnettua (Boyd 2002, 277–279). Vanhoilla päivillään hän myös liittyi Lorenz Mizlerin perustamaan musiikkitieteelliseen seuraan *Korrespondierenden Sozietät der Musikalischen Wissenschaften*. Mizler oli amatöörisäveltäjä, matemaatikko ja ajalle tyyppillinen monitieteilijä, joka oli tavallista syvällisemmin perehtynyt musiikin teoriaan. Mizlerin käsitys musiikista voidaan kiteyttää pythagoralaiseen näemykseen, jonka mukaan musiikki on soivaa matematiikkaa. Bachin viimeisten vuosien tuotannossa on nähty Mizlerin piirissä vallalla olleiden ajatusten vaikutusta (Boyd 2002, 237). On kuitenkin epätodennäköistä, että Eukleideen geometria kultaisine leikkauksineen olisi kuulunut Bachin tietoihin sävellysteknisiin keinovaroihin ainakaan vielä WKl I:n säveltämisen aikana, jos koskaan. Isänsä kuoleman jälkeen Carl Philipp Emanuel totesi, että ”vainaja ei, kuten en minäkään tai ketkään oikeat muusikot, rakastanut kuivaa matematisointia” (Boyd 2002, 237).

On myös epätodennäköistä, että edellä kuvatut WKl I:n preludien esitykset olisi rakennettu taskulaskimen ja sekuntikellon avulla.

WKl I sävellettiin Cöthenissa 1722. Edellä esiteltyjen preludien varhaisversiot olivat kokoelmassa, joka oli tarkoitettu Bachin vanhimman pojan Wilhelm Friedemannin musiikilliseksi kasvatukseksi (Boyd 2002, 122). Teoksissa on spontaanin musisoinnin leima ja on hyvin todennäköistä, että niitä esitettiin soittimella perhepiirissä ennen varsinaista partituurin kirjoitusta. Teosten nuottikuva on sävelkorkeuksia lukuun ottamatta niukka, ikään kuin improvisaatiosta tehty muistiinpano. Partituuri jättää monien barokkisävellysten tavoin esitykseen liittyvät yksityiskohdat avoimiksi, mistä johtuu, että esitysten autenttisuutta on vaikea arvioida. WKl I:n preludien yhteydessä *Werktreue* voi toteutua hyvin vaihtelevalla tavalla. (Ks. Butt 2002, 53–73.)

Artikulointiin ja fraseeraukseen partituuri ei ota mitään kantaa ja ne vaihtelevat esitysten välillä suuresti. Esimerkiksi d-mollipreludin bassomelodian Richter soittaa kauttaaltaan staccatona. Gouldin ja Schepkinin esityksissä melodia saa tulkinnan, joka tarkasti merkittynä olisi pelkkien kahdeksasosanuottien sijasta seuraava:



Schiffin nuottikuva taas olisi seuraava:



Ylipäättään legatojen ja staccatojen käytössä vallitsee suuri valinnan vapaus, mutta vapaudet eivät rajoitu tähän. Monissa esityksissä kirjoitetun partituurin ulkopuolelta tulee mukaan erinäisiä figurointeja ja ylimääräisiä arpeggiosointuja. C-mollipreludin viimeiseen tahtiin Landowska käyttää toistakymmentä sekuntia, mikä ei olisi mahdollista ilman nuottikuvaan kuulumattomia lisäyksiä. E-mollipreludin Adagio-osassa Schepkin osoittaa olevansa pikemminkin *Tondichter* kuin pelkkä pianisti: lähes jokaisessa tahdissa on partituurin ulkopuolisia lisäyksiä, tyyppisimmillään pitkien sävelten ornamentteja ja nousevia appogiaturia.

Edellä on todettu varsin suuret erot tempojen välillä eri esityksissä, mihin partituuri antaa täydet valtuudet: yhdessäkään preludissa aloitustempoa ei ole määrätty. Yleinen havainto on se, että tempovalinnoilla ja varsinkin rubatoilla on muotoa luova merkitys, joissakin teoksissa suorastaan ratkaiseva, mutta toteutus jää esittäjän tehtäväksi. Gouldia koskevassa kirjallisuudessa tämä on ollut esillä (ks. esim. Bazzana 1997, 188–203), mutta sama koskee luonnollisesti muitakin esityksiä.

WKL I:n kenraalibassopreludien tulkinnoissa korostuu se Gouldin käsitys, jonka mukaan esitettäessä teos luodaan kerta kerran jälkeen uudelleen (Bazzana 1997, 77; Mantere 2006, 66–71). Tähän Bachin partituuri suorastaan houkuttelee esittäjää. Eräänlaisena runollis-fiktiivisenä tavoitteena on tällöin sen tilanteen rekonstruktio, jossa säveltäjä soittaa teostaan ennen tarttumistaan sulakakynään. Syntyy luomisen *ad hoc* -hetki, jossa musiikki toimii sekä säveltäjälle että esittäjälle psykoanalyysin tavoin tuoden esiin tiedostamattoman ja samalla erehtymättömän muototajun.

Jos sectio aurea olisi teosten rakenteissa tietoisesti valittuna muotoperiaatteena, sen pitäisi ilmentyä ennen muuta niissä teoksissa, jotka perustuvat älylliseen prosessointiin. Kuitenkaan WKL I:n renessanssista periytyvillä imitointitekniikoilla rakennetuissa fuugissa sectio aurealla ei ole samanlaista muotoa luovaa merkitystä kuin harmoniavirtailuun perustuvissa sävellyksissä. (Ks. Czaczkes 1965, 47–145.) Fuugaa ei luoda klaviatuurin ääressä musiikillisen tajunnanvirran kiteytymänä, vaan kontrapunktisten keinojen harkitun käytön, siis sanan varsinaisessa merkityksessä komponoinnin tuloksena. Siinä missä fuuga perustuu tietoiseen kontrolloituun älylliseen prosessiin, harmoniavirtailu aktivoi tiedostamattoman muototajun.

Eukleides jakoi janan, Bach jakoi kenraalibassopreludeissaan ajan. He ovat kiivenneet samalle vuorelle eri rinteitä. Vuoren huipulla he ovat saaneet ihailta samaa kauneutta.

Lähteet

Nuottijulkaisu

Johann Sebastian Bach: *Das wohltemperierte Klavier Teil I, Nach der Eigenschrift und Abschriften aus Bachs Schülerkreis* herausgegeben von Otto von Irmer, München-Druisburg 1960.

Levytykset

Edwin Fisher 1933–1936, Naxos Historical.
Wanda Landowska 1949–1951, Naxos.
Glenn Gould 1962–1963, Sony.
Sviatoslav Richter 1970, RCA Victor.
Friedrich Gulda 1972, Philips Classics.
Mieczyslaw Horszowski, 1979–1980, Vanguard Classics.
Andras Schiff 1984, Decca.
Sergey Scepkin 1998, Ongaku Records.
Daniel Barenboim 2004, Warner Classics.

Kirjallisuus

Bazzana, Kevin 1997. *Glenn Gould, The Performer in the Work. A Study in Performance Practice*. USA: Oxford University Press.
Boyd, Malcolm 2002. *Bach*. Suomentanut Kati Hämäläinen. Keuruu: Otava.
Butt, John 2002. *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*. USA: Cambridge University Press.
Cook, Nicholas 1987. *A Guide to Musical Analysis*. USA: Oxford University Press.
Czaczkes, Ludwig 1965. *Analyse des wohltemperierten Klaviers, Form und Aufbau der Fuge bei Bach, Band I*. Wien.
Haynes, Bruce 2002. *A History of Performing Pitch, The Story of "A"*. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press.
Haynes, Bruce: *The End of Early Music, A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. USA: Oxford University Press.
Huntley, H.E. 1970. *The Divine Proportion, A Study in Mathematical Beauty*. New York: Dover Publications.
Jeans, Sir James 1937. *Science & Music*. New York.
Keller, Hermann 1983. *Das Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach*. Bärenreiter Kassel.
Kellner, Herbert Anton 1980. *The Tuning of my Harpsichord*. Frankfurt: Schriftenreihe 18, Das Musikinstrument.
Kuokkala, Pekka 1979. *Sectio aurea Joonas Kokkosen oopperassa Viimeiset kiusaukset* teoksessa *Ihminen musiikin valtakentässä*, toim. Reijo Pajamo. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston julkaisuja.
Kuokkala, Pekka 1992. *Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana*. Jyväskylä: Jyväskylä Studies in the Art.
Mantere, Markus 2006. *Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseptioon*. Helsinki: Yliopistopaino.

- Murtomäki, Veijo 1993. *Skemaattisesta muoto-opista dynaamiseen muotoajatteluun*. Helsinki: Sibelius-Akatemian julkaisuja MUTU 10.
- Schenker, Heinrich 1969. *Five Graphic Music Analyses (Fünf Urlinie-Tafeln)*. New York: Dover Publications.
- Thompson, Jan (toim.) 1994. *Matematiikan käsikirja*. Helsinki: Tammi.
- Vainikka, Sakari 2001. *RADICES CANORVM, Näkökulmia gregoriaanisten Kyrie- ja Gloria-melodioiden muotoutumiseen*. Tampere: Tampereen yliopisto.

W/W/W-materiaalit

Tietoa Bachin teoksista:
<http://www.jsbach.org/>

Yleistä tietoa kultaisesta leikkauksesta:
<http://goldennumber.net/>

Sectio aurea calculator:
<http://koti.mbnet.fi/loga/convert/secau.php>

Tietoa Werckmeister-Bachin temperoinnista:
http://plaza.ufl.edu/wnb/baroque_temperament.htm

Vainikka, Sakari: Johdatus säveljärjestelmien teoriaan, 2006
<http://www.uta.fi/mute/luentomoniste1.pdf>

FT Sakari Vainikka (sakari.vainikka@uta.fi) on diplomisäveltäjä ja vapaa tutkija.

Bach and *Sectio Aurea*

Sectio Aurea, that is, the Golden section, is normally associated with architecture, sculpture and painting. Too often goes unnoticed the fact that it can function as a formal construction principle in temporal arts as well: music, literature and theatre.

Most preludes in J.S. Bach's *Das Wohltemperierte Klavier I* are based on a simple thorough bass –practice. The origin of many of these pieces may have been more obvious than one might think: spontaneous improvisation at the keyboard. Interesting feature in many of these pieces, however, is that at the very point of the Golden section, there is often a certain musical culmination point: an increased harmonic density, change of texture, arrival of a strong tonic cadence, or an arrival of a dominant pedal point in the bass.

In this article, I analyze six preludes in the WKL I in which the composition process is not based on fugal imitative counterpoint and in which the use of Golden section is not conclusively obvious in the score. The preludes in question are the C-major prelude, c-minor prelude, D-major prelude, d-minor

prelude, e-flat-minor prelude, and e-minor prelude. In all these pieces, Golden section functions as a formal principle.

Aside from a purely music-analytical interest, the article also focuses on one interesting additional question: how does the Golden section play itself out in different interpretations of the music? To go about answering this question, I have included the following recordings of the *WKL I* in my research material: Edwin Fischer (1933–34), Wanda Landowska (1949–51), Glenn Gould (1962–63), Sviatoslav Richter (1970), Friedrich Gulda (1972), Mieczyslaw Horszowski (1979–80), Andras Schiff (1984), Sergey Schepkin (1998) and Daniel Barenboim (2004).

In most of these examples, excluding some slight temporal flexibility, the Golden section in the score coincides with the calculated point in time in the performances. The most surprising exception from this is Gould's recording of the e-flat-minor prelude, in which the latter part of the piece is played in a clearly slower tempo than the first part, which locates the "inverse" point of Golden section of the performance in exactly the half-point of the score.

Onko musiikintutkimuksella etiikkaa?

Markus Mantere

Formatiiviset vuoteni musiikintutkijan identiteetin muotoutumisen kannalta osuivat 1990-luvun viimeisille vuosille, jolloin niin suomalaisessa kuin kansainvälisessäkin musiikintutkimuksessa elettiin kuohuja, joita ns. kulttuurisen musiikintutkimuksen aikaansaama paradigma-vaihdos oli nostattanut. "Gender and Race in Music" -otsikon kaltaiset vierailuluennot ja kurssikokonaisuudet löysivät tiensä laitosten opetusohjelmiin, seminaareihin ja kongresseihin. Samoin opinnot ja tenttikirjat alkoivat yhä enemmän ja enemmän tarkastella ennen päivänselvää "musiikkia", siis teoksia, sukupuolisten, sosiaalisten ja ideologisten merkitysten merkitsijänä, kulttuurisina teksteinä. Viime vuosituhatluppu oli tämän paradigman murroksen kannalta tärkeää ja myös hämmentävää aikaa, jota muistan todistaneeni juuri jatko-opintojani aloittaneena tutkijana: seminaarit, valtaosan kurseista ja ohjauksesta olimme suorittaneet "vanhan" musiikkitieteen hengessä, "taiteen" ja "esteettisen elämyksen" ontologiaa sekä Sibeliuksen neroutta ihmetellessä – ja kuitenkin terveiset ulkomailta toivat aivan uusia tuulia.

Nyttemmin kulttuurisesta musiikintutkimuksesta on tullut valtavirtaa. "Kulttuurinen käänne" – vai voiko tällaista termiä käyttää? – on lyönyt itsensä läpi, ja "uuden musiikkitieteen" pioneerit, kuten Susan McClary, Rose Subotnik, tai Lawrence Kramer, ovat saaneet rinnalleen jo seuraavan tutkijasukupolven myös suomalaisten yliopistojen tutkintovaatimuksiin. Kulttuurinen näkökulma musiikkiin on myös miltei poikkeuksetta se teoreettinen tausta, johon niin pro gradu -työt kuin väitöskirjatkin ankkuroituvat. Musiikista on tutkimuksen kannalta tullut kulttuuria, diskursiivisine merkityksineen, valtaosalle suomalaista tutkijayhteisöä.

Noiden 1990-luvun lopun vuosien eräällä luentosarjalla oli kauaskantoisia seurauksia. Eräällä kruununhakalaisella musiikkitieteen laitoksella osallistuin erään sittemmin Sibeliuksen mahdollisia natsisympatioita tutkineen amerikkalaisprofessorin Pjotr Tšaikovskia käsitelleelle luentosarjalle. Luennoitsija ampui tuolloinkin kovilla: hän näki esittelemissään venäläisen myöhäisromantiikan klassikoissa merkityksiä, jotka eivät ainoastaan olleet poliittisia, sosiaalisia tai kulttuurisia, vaan myös rasistisia ja pahoja. Tällainen tulkinta näistä teoksista ylitti tuossa vaiheessa minulle tutun kulttuurisen kontekstualisoinnin horisontin astuessaan säveltäjän yksityisyyden tuolle puolen, kontekstiin, jonne musiikintutkijalla ei kovinkaan itsestään selvästi – ainakaan tutkittavan musiikin kautta – ole pääsyä. Tšaikovskin neljäs sinfonia oli luennoitsija Timothy Jacksonin mukaan "homoeroottinen uni", jossa teoksen "todellinen" merkitys on säveltäjän pederastinen himo seitsenvuotiaaseen veljenpoikaansa Robert Davidoffiin. Kuudes sinfonia puolestaan näytti säveltäjän muistelemassa kahta poikarakastajaansa jotka olivat tehneet itsemurhan traumaattisen suhteen vuoksi. Siltä

varalta, että Tšaikovskin pedofilia ei olisi ollut tarpeeksi, Jackson pyrki myös todistamaan että *Pähkinänsärkijässä*, sen musiikillisessa tekstuurissa, näkyy myös säveltäjän antisemitismi. Nuottikuva nähtiin huolellisen musiikkianalyysin kautta merkitsijänä suorastaan vastenmielisille merkityksille. Sävelet saivat yllättävän merkityksen.

Tšaikovskin persoonallisuuden detaljeihin sen kummemmin perehtymättä aloin musiikintutkimuksen etiikan kannalta pohtia sitä, voiko musiikki intentionaalisenä esteettisenä objektina ylipäättään heijastaa säveltäjänsä epämoraliisuutta. Onko musiikintutkijan oikein, siis etiikan kannalta, spekuloida tällaisilla asioilla, varsinkaan kun syytetyllä ei ole mahdollisuutta puolustautua? Viekö tällainen tulkinta taiteesta sen statuksen esteettisenä objektina – ainakin omalla kohdallani nautinto Tšaikovskin musiikista oli mennyt vuosiksi. Edes sellaisten ominaisuuksien mahdollisuus, joista Jackson säveltäjän yhteydessä puhui, jätti synkän varjon hänen musiikkinsa tuottamaan kokemukseen.

Tähän liittyy myös nyt käsillä oleva aiheeni – musiikin tutkimus, kuten mikä tahansa inhimillisen toiminnan osa-alue, tapahtuu vääjäämättä laajemmassa eettisessä viitekehysessä. Näin ollen on myös selvää, että muutokset eettisessä ajattelussamme heijastuvat myös tutkimusparadigmoissamme. Se, miten tuon eettisen viitekehysten epistemologista perustaa on sitten mahdollista hahmottaa, on hankalampi kysymys. Tässä vaiheessa onkin armahdettava kiireisempää lukijaa ja todettava, että kirjoitukseni tarjoaa vain puolittaisen, filosofisesti perustelemattoman vastauksen otsikon kysymykseen. Etenen vastaukseeni intuitioni ja minua askarruttavien kysymysten ohjaamana: musiikintutkimuksella on oma, sen perustehtävään, teorianmuodostukseen ja metodologiaan sidoksissa oleva etiikkansa, mutta sen formulointi absoluuttisessa ja tutkijoita velvoittavassa muodossa ei käsittääkseni ole mahdollista. On kuitenkin selvää, että jo tutkimuksen julkisuuden ja keskusteleavuuden periaatteet saavat aikaan sen, että myös tutkimuksen eettiset kysymykset ovat tyypillisesti tiedeyhteisön sisäisen keskustelun tehtäväkenttää. Luettakoon tätäkin puheenvuoroa siis avauksena, jolle toivon vilkasta jatkoa tämänkin lehden sivuilla.

Sen lisäksi että musikologit kirjoittavat eri musiikeista, tyyleistä tai kulttuurisista konteksteista, he myös antavat lausuntoja säveltäjistä historiallisina hahmoina ja persoonina. Sillä, mitä nuo lausunnot ovat, on selvästi myös eettinen ulottuvuus. On kuviteltavissa tilanne, jossa musiikista puhuminen tietyllä tavalla on eettisesti väärin. Viimeistään Kantin moraalifilosofiasta lähtien perusongelma on ollut sama: kukaan ei voi asettua uskottavasti sellaiseen asemaan, josta noiden kriteerien asettaminen olisi mahdollista. Relativismi, pluralismi ja sananvapaus ovat tärkeitä arvoja musiikkitieteessä niin kuin ne ovat modernissa maailmassakin – itse asiassa niiden turvaaminen on tärkeä taiteentutkimuksen eettinen normi.¹

Kuitenkin myös tulkinnalla on oma etiikkansa. Se, mitä kirjoitamme tai sanomme musiikista tai sen säveltäjistä on seurauksellista. Musiikin tutkijoilla on eettisen relativismin aikanakin vastuu kannettavanaan – jos ei kuolleille sävel-

¹ Katso esimerkiksi American Musicological Society: *Guidelines of Ethical Conduct* (<http://www.ams-net.org/administration/ethics.php>)

täjille tai musiikkiteoksille, niin ainakin lukevalle yleisölle, on se sitten konserttiyleisöä tai tutkijakollegoja. Musiikin tutkimuksella on tarkoitus taidemaailmassa. Mikä tuo tarkoitus sitten on? Riippuu keneltä kysyy – oma listani sisältää muun muassa seuraavia kohtia: edistää musiikin ja musiikillisen käyttäytymisen ymmärtämistä; tehdä tutkimuksen kohteena oleva musiikki mielenkiintoiseksi eri näkökulmista ja erilaisille yleisöryhmille; tehdä työtä sellaisen musiikkikulttuurin hyväksi, joka on moninainen ja monipuolinen eri musiikkien kokoelma ottamalla tutkimuksen kohteeksi musiikkeja jotka muuten jäisivät (kaupallisuuden tuoman homogenisoivan vaikutuksen tai esimerkiksi ajallisen etäisyyden vuoksi) unohdukseen; ja tehdä työtä dialogisessa suhteessa säveltäjiin, esittäjiin sekä konserttiyleisöön, päämääränä sekä uuden että vanhan musiikin, genreistä riippumatta, hyvinvointi.

Onko kaikki Kantin ja Hanslickin syytä?

Se, että musiikintutkimus ja etiikka eivät ole arkiajattelussamme useinkaan assosioituneet yhteen johtuu käsittääkseni yhdestä musiikkitieteen historiallisesta piirteestä: musiikkitieteen perinteisestä orientoitumisesta yhtäältä teosten ja toisaalta niiden säveltäjien tarkasteluun. Kun tutkimuksen perusparadigma on yli vuosisadan – jos institutionaalisen musiikintutkimuksen alku sijoitetaan karkeasti ottaen 1880-luvulle – ollut näin abstrakti ja anti-sosiaalinen, ei ole ihme, että eettinen reflektio loistaa poissaolollaan 1980-luvun loppua edeltävässä kirjallisuudessa. Musiikkitieteen alueella ei myöskään ole ollut tarvetta samantapaiseen etnografiaan, ”toisen” representaation ongelmallisuuteen, sekä vallan problematiikkaan fokusoivaan eettiseen reflektioon kuin esimerkiksi etnomusiikologiassa. Kun on tutkittu partituureja ja tyylikausia, ei etiikalla ole ymmärrettäväästikään ollut suurta roolia tutkimuksen arjessa.

Musiikin näkeminen irrallaan inhimillisen elämän ulottuvuuksista on tietysti vaatinut epistemologiset ja filosofiset perusteensa. Ajatus musiikista absoluuttisena, konteksteistaan riippumatta eksistoina objektina pohjautuu paljossa Kantin filosofiaan. Vaikka *Arvostelukyvyyn kritiikki* käsitteleekin pääasiassa luonnonkauneutta ja Kant on selvästi epäileväällä kannalla mitä musiikin taidestatukseen tulee – sehän vain ”leikittelee aistimuksilla” – absoluuttisen musiikkikäsitteilyn juuret löytyvät jo Kantin 1790-luvun esteettisestä teoriasta (Lippman 1992, 133). Soitinmusiikki oli tuolloin vielä rakentamassa taiteenfilosofista puolustustaan syytöksiä vastaan, jotka näkivät sen vain ”miellyttävänä meluna, joka jätti sydämen kylmäksi” (ks. Dahlhaus 1989a, 60) tai ”viattomana ylellisyytenä, joka on tarpeetonta olemassaolollemme”, kuten historioitsija Charles Burney kuvasi sitä vielä 1780-luvun lopussa (sit. Weiss & Taruskin 1984, 303).

Kantin näkemys muodosta kaiken taiteen perustavana tekijänä (Kant 2000, 186–187, 214) kuten myös hänen jakonsa ”miellyttäviin” (jotka on luotu vain nautintoa varten) ja ”kauniisiin” taiteisiin (taide, joka on itsessään tarkoituksellinen ja joka kehittää ajattelua) ovat molemmat tärkeitä esteettisiä kategorioita,

jotka Kantin jälkeinen aika otti pitkälti annettuna. Voi hyvällä syyllä väittää, että kantilainen idea pyyteettömästä esteettisestä arvostelmasta, mikä hänelle oli välttämätön kriteeri sen yleistettävyyden kannalta, tuli 1800-luvulla esteettiseksi normiksi jonka kautta vieläkin määrittelemme absoluuttisen ja funktionaalisen, korkean ja matalan taiteen rajat. Kantilla keskeistä oli myös se, että sekä moraalinen että esteettinen arvostelma olivat yleistettäviä – kaikki rationaaliset ihmiset ovat yhtä mieltä esteettisistä ja moraalisista arvostelmista – ja näin hän itse asiassa tulee sitoneeksi taiteen ja etiikan toisiinsa tavalla, joka myöhemmässä taiteenfilosofiassa tulee enemmän keskiöön.

Kantin estetiikan kautta siis jotain funktiota palveleva taide määrittyi statukseltaan alemmaksi kuin autonomisen taiteen. Tässä on kuitenkin vielä otettava huomioon, että laajalti siteerattu ”tarkoituksellisuus ilman tarkoitusta” millä hän viittaa kauneuden metafysiseseen alkuperään sai uuden, ”maallisemman” merkityksen 1800-luvulla, ja paljon tästä muutoksesta liittyy siihen, että pyyteetön, kontemplatiivinen asenne ja esteettinen etäisyys jolta Kant tarkasteli nimenomaan luonnonkauneutta, ihmetellen sen ”kaikkitietävää arkkitehtia”, tuli vähitellen nimenomaan autonomisten taideteosten tarkastelun normiksi.² Kantin yksi syy siihen, että hän sitoi pyyteettömyyden ja esteettisen arvostelman toisiinsa lienee ollut erottaa se tiedollisesta arvostelmasta, joka pohjaa käsitteeseen ja jossa päämääränä on tieto.

1800-luvulla Kantin ideoista kehittynyt esteettinen ajattelu assosioi ”pyyteettömyyden” sellaisiin taideteoksen piirteisiin kuin yhtenäisyys, orgaanisuus ja täydellisyys. Tällaisen taideteoksen kokemisessa tärkeäksi nähtiin kontemplatio, jossa koko teoksen ulkopuolinen maailma sulkeistuu sekä teoksesta saatava nautinto, joka ideaalisti nähtiin epäitsekäänä. Taideteoshan tuli kokea vain sen itsensä vuoksi (ks. Dahlhaus 1989a, 5). Pyyteettömyys normina sulki piiristään taiteen ”käyttämisen” viihdyttämiseen tai sosiaaliseen yhdessäoloon. Tälle filosofisena pohjana voi nähdä Kantin (2000, 69) idean esteettisestä arvostelmasta sellaisena, jolle ”mikään subjektiivinen tarkoitus” ei voi olla motiivina.

Kant näki erityisen suhteen kauneuden, ylevyyden ja moraalisuuden välillä. Kant (2000, 67) määritteli kauneuden universaalisti miellyttävänä ja sellaisena, että sitä ei voi kahlita minkään käsitteen alle. Kantilainen ylevyys puolestaan merkitsee intersubjektiivista ”tuskan tunnetta suhteessa esteettiseen arvostelukykyymme joka samalla kuitenkin koetaan tarkoitukselliseksi” (mts. 122) ja herättää ihmisessä kauhua. Tämä erottelu kauneuden ja ylevän välillä siirtyi romantiikan ajan esteettiseen keskusteluun lähes sellaisenaan.³ Huolimatta siitä, että ylevän kokemus vie esteettisen kokemuksen sen ääriajoille tuottaes-

² Sama muutos tapahtui kirjallisuudessa suunnilleen samoihin aikoihin. Trilling (1997, 98) kirjoittaa ”henkisestä substansista”, jota lukeva yleisö alkoi odottaa kirjallisuudelta 1800-luvun alusta lähtien. Dahlhausin mukaan (1989b, 81) myös Beethovenin halu tulla kutsutuksi *Tondichteriksi* 1800-luvun alkuvuosina ei niinkään ollut heijastusta uudesta sävellyksellisestä ohjelmasta, vaan laajemmasta uskosta siihen, että musiikki oli kykenevä nousemaan esteettisesti kirjallisuuden tasolle. Myös usein todettu kronologinen ja filosofinen yhteys sonaattimuodon ja 1800-luvun *Bildungsromanin* välillä liittyy samaan seikkaan.

saan kipua ja kauhua, Kantilla se antaa kokijalleen tunteen ylemmydestään luontoon nähden ja tarjoaa aavistuksen ihmisen ”yli-aistillisesta” päämäärästä ja rationaalisuuden metafyyysisistä perusteista (Kant 2000, 122). Kantilainen ylevä on esteettinen metafora, jolla viitataan kultivoidun ihmismielen – jollaisille Kant suuntasi tekstinsä – potentiaaliin lähestyä yli-aistillista, metafyyysistä, ja ääretöntä aluetta, jossa ihmisen rationaalisuudella on perustansa. Jos kohta kauneusarvostelmassa on kyse harmoniasta kognition ja ulkomaailman välillä, ylevä vie fyysisen todellisuuden rajoille tuottaen tunteen *ration* kykyjen ylivertaisuudesta suhteessa kaoottiseen ja ylitsevuotavaan ulkomaailmaan.

Metafyyminen todellisuus tulee tärkeäksi *topokseksi* musiikin estetiikassa 1800-luvun alussa, esimerkiksi E. T. A. Hoffmannin kirjoittaessa Beethovenin sinfoniaista ilmaisemassa ”kaipuuta äärettömään”. Tällainen diskurssi pohjaa paljolti Kantin ideoille kauneudesta ja ylevyydestä. Sama voitaisiin todeta moraalaisuudesta. Kant päättää *Arvostelukyvyn kritiikin* osuuden esteettisestä arvostelmasta sitomalla kauniin ja moraalisesti hyvän yhteen siten, että ensin mainittu nähdään jälkimmäiselle symbolina. Kantin mukaan ihmismielen tapa tehdä kauneusarvostelma on analoginen moraalisuusarvostelmalle siinä mielessä, että aivan kuten kategorinen imperatiivi on universaali – sillä puhtaasti moraaliset teot Kantilla tehdään pyyteettömästi ja vailla ulkoisia motiiveja – myös kauneusarvostelma on universaali samasta syystä. Molemmat ovat ideaalisti pyyteettömiä tekoja. Kauneus viittaa samaan yliaistilliseen, metafyyyiseen olemisen tasoon kuin mistä moraalien perusta juontuu. Eroja moraalisen ja kauniin välillä ovat se, että kauniin tuoma tyydytys on välitöntä, ”reflektiivisen intuition” kautta tapahtuvaa, kun taas moraalisuus tyydyttää nimenomaan käsitteenä (mikä tuottaa itse asiassa dilemman: emme koskaan voi varmasti tietää tapahtuuko moraalisesti puhtaita tekoja lainkaan). Edelleen, kauniin tuoma tyydytys on pyyteetöntä, kun taas moraaliset teot tuottavat pyyteen. Lisäksi esteettisessä arvostelmassa harmonia vallitsee ”mielikuvituksen vapauden” ja ”ymmärryksen lain” välillä, kun taas moraalinen arvostelma tuo harmonian vapaan tahdon ja järjen välille. (Kant 2000, 251252.) Esteettisen ja moraalisen yhteinen metafyyminen perusta, johon kauneuden ”tarkoituksellisuus ilman tarkoitusta” viittaa, tulee 1800-luvulla taiteen ontologiseksi viitekehyykseksi johon taide nähdään porttina.

Idea esteettisestä kontemplaatiosta omistautumisena, tapana palvella musiikkiteosta tai sen säveltäjää, on osa samaa aatehistoriallista murrosta, joka satoi estetiikan ja etiikan, siis abstraktissa muodossaan, taideteokselle ”omistautumisen” kannalta, yhteen. Omistautuminen alettiin nähdä esteettisen kontemp-

³ Esimerkiksi käy vaikkapa E. T. A. Hoffmannin kuuluisa arvostelu Beethovenin viidennestä sinfoniasta, joka on analoginen Kantin erotteluun kauniin ja ylevän välillä. ”Haydnin sävellykset ovat täynnä lapsenomaisen optimismin tunnetta. Hänen sinfoniensa johtavat meidät läpi loputtomien, vihreiden metsäaukioiden, läpi iloisten ihmisjoukkojen. [...] Ei kärsimystä, ei kipua; vain suloista, melankolista kaipuuta rakastettavaan, kaukana iltaruskossa hämmöttävään näkyyn[.]” ”Beethovenin musiikki laittaa liikkeelle hämmästyksen, pelon, kahun ja kivun koneiston, ja herättää tuon loputtoman kaipuun [ääretöntä kohti] missä on koko romantiikan olemus.” (Charlton 1989, 237–238)

laation korkeimpana muotona, vetäytymisenä taidekokemukseen ja maallisen todellisuuden sulkemisena ulkopuolelle. Looginen edellytys tälle tietysti oli, että taideteos nähtiin omana mikrokosmoksenaan. Omistautuminen, joka esteettisenä normina juontaa juurensa aiemmasta musiikin uskonnollisesta viitekehystä, liittyy myös ideaan musiikin ”organisesta logiikasta” ja ”musiikin sanattomasta kielestä”. Niiden kautta ilmentyy varsin moderni ajatus siitä, että musiikkiteoksen todellinen ymmärtäminen edellyttää ponnistelua ja teoksen tarkastelua esteettiseltä etäisyydeltä (Dahlhaus 1989a, 61). Toisaalta tällainen kontemplaatio on toteutuessaan ideaalista pyyteetöntä ja siis moraalista toimintaa; taideteoksen 1800-luvun tarkastelijan ainoa varsinaisesti eettinen huoli koski sitä, miten omistautuneesti hän kykeni tehtäväänsä uppoutumaan.

Musiikin struktuurin korostaminen musiikin ontologisen statuksen kannalta on ehkä tavallisimmin yhdistetty wieniläisen 1800-luvun musiikkikriitikko Eduard Hanslickin ideoihin. Kirjassaan *Vom musikalisch-schönen* (1854) Hanslick antoi kuuluisan määritelmänsä musiikista ”soiden liikkuvina muotoina”. Hanslick ei kuitenkaan ollut yksin formalismissaan, vaan ennemminkin hänen kirjoituksiaan voi lukea aikalaisdokumenttina 1800-luvun alkupuolen austrogermaanisesta musiikinesteettisestä keskustelusta – toki vain osana sitä, sillä absoluuttisen musiikin diskurssi oli vain yksi esteettinen mahdollisuus. Taidemusiikkikulttuuri oli, idealistisen filosofian siivittämänä, alkanut suosia ideaa autonomisesta ja organisesta musiikkiteoksesta, jonka esteettisiin ideaaleihin nähtiin kuuluvaksi sellaisia ominaisuuksia kuin rakenteellinen yhtenäisyys, musiikillinen prosessuaalisuus, sekä originaalisuus. Nämä normit näkyivät sekä musiikin kuuntelussa että säveltämisessä. Hanslickin kirja on lisäksi mielenkiintoinen dokumentti kansallisesta esteettisestä keskustelusta, jossa käytiin kiistaa konservatiivisen ja uusklassisen näkökannan – joka näki musiikin merkityksen sijaitsevan sen rakenteessa – ja radikaalien uussaksalaisten – jotka puhuivat lisztäläisen sävelrunon ja Wagnerin *Gesamtkunstwerkin* puolesta – välillä.

Modernista näkökulmasta katsottuna merkillepantavaa, ottaen huomioon mihin musiikillinen strukturalismi on johtanut, on se, että Hanslickilla struktuuri ja musiikin metafysisinen sisältö eivät poissulkeneet toisiaan. Kuten Dahlhaus toteaa, idea täydellisestä ja autonomisesta musiikillisesta muodosta viittaa itse asiassa ideaan musiikkiteoksesta koko ideaalin ja virheettömän universumin vertauskuvana. Tällainen musiikin metafysisen merkitys löytyy vielä Hanslickin teoksen ensimmäisestä painoksesta, jossa siis viitataan siihen, että musiikkiteos, jolla ei ole funktiota, tekstiä tai ohjelmaa, voi näyttäytyä ”absoluuttisen” kuvana (Dahlhaus 1989a, 28–29).

Hanslickin käsitys musiikista nimenomaan merkitsevänä muotona oli myös vastareaktio aikaisemmalle käsitykselle, jonka mukaan musiikin tehtävä on esittää tunteita (Lippman 1994, 299). Huolimatta Hanslickin esteettisen traktaatin loogisista aukoista, se on äärimmäisen kiinnostava ja vaikutusvaltainen dokumentti eräältä länsimaisen musiikin historian tärkeimmältä henkilöltä. Monet hänen esittelemänsä musiikkia koskevat ideat ovat vieläkin musiikkia koskevaa arkitajuntaamme. Filosofisesti katsoen Hanslickin argumentit ovat paljon velkaa Kantin määritelmälle muodosta esteettisen kokemuksen ”runkona”. Hanslick

kodifioi absoluuttisen musiikin paradigman voimalla, joka heijastuu vielä sellaisilla myöhemmillä kirjoittajilla kuin Heinrich Schenker ja Arnold Schönberg.

Suuri osa Hanslickin traktaatista on omistettu selittämään miksi tunteet eivät voi olla musiikin todellinen sisältö. ”Esteettinen tarkastelu”, Hanslick (1974, 17) väittää, ”kohdistuu aina kauniiseen objektiin, ei taidetta havaitsevaan subjektiin.” Hanslick ei kiistä etteikö jonkin kauniin havaitseminen tuottaisi tyydytystä katsojassa, mutta hänen mukaansa todellinen kauneus on riippumatonta tuosta tyydytyksestä – siis aivan kuten Kantin esteettisessä teoriassa. Musiikin ”puhdas kuunteleminen” merkitsee Hanslickilaisittain sitä, että kuuntelun aktiin ei tuoda mitään musiikille ulkopuolista (mts. 21). Sen sijaan tällainen kuuntelu edellyttää analyttistä ponnistelua kuulijalta, mihin Hanslick viittaa ”ponnisteluna tunkeutua syvälle teoksiin itseensä” (mts. 24). On selvää, että niin Kantille kuin Hanslickillekin ”puhdas” taidekokemus toteutuu nimenomaan kontemplatiivisesti, esteettiseltä etäisyydeltä taideteosta tarkastellen.

Tiettyjen emootioiden sijaan musiikki voi ilmaista emootioiden ”ytimen” ja intensiteetin – musiikkihan voi olla arvokasta, pehmeää, väkivaltaista, voitokasta, eleganttia ja niin edelleen – mutta siitä, että musiikissa on lopulta kyse vain ja ainoastaan ”musiikillisten ideoiden” ilmaisemisesta, Hanslick ei tingi. Vaikka musiikin kyky ilmaista emootioiden ydintä ja intensiteettiä ja sen olemus toisaalta ”puhtaasti musiikillisena” näyttävätkin olevan ristiriidassa keskenään, on Hanslickilla silti vastaus(yritys) valmiina. Hänen mukaansa kaikki ulkomusiikilliseen viittaava musiikissa on kaikesta huolimatta ”abstraktia” (mts. 36) ja näin ollen musiikki ei hänelle ole kieli, jossa sävelillä voisi olla merkittynsä ulkomailmassa. Hanslickille todellinen musiikki siis on soitinmusiikkia, minkä hän itsekin eksplisiittisesti toteaa sulkiessaan kaiken vokaali-, ooppera-, sekä ohjelmamusii-kin musiikin piiristä (mts. 45).

”Soiden liikkuvat muodot” ovat siis ”musiikillisia” olemukseltaan. ”Musiikilliset ideat” ovat Hanslickille päämääriä itsessään, eivät siis välineitä tunteiden tai ajatusten ilmaisuun (mts. 66–67). Musiikkiteokset ovat orgaanisia kokonaisuuksia, jotka kasvavat ”iduista” säveltäjän mielessä. Tällä tavalla niihin tulee ”intellektuaalisuuden leima”, sillä musiikkiteoksen ”orgaaninen kasvu” on nimenomaan se tapa, jolla luova nero tuottaa mestariteoksia (mts. 73). Hanslickin säveltäjäkäsitys painottaa taitelijan välittäjyyttä metafyyssisen – josta ”puhdas” musiikki peräisin – ja todellisuuden välillä. Koska musiikin ”kuninkuus” ei ole tästä maailmasta, kaiken musiikkia koskevan kielenkäytön täytyy turvautua joko poetiikkaan tai tekniseen kieleen (mts. 70). Ja koska musiikin ilmaisu joka tapauksessa on ”abstraktia”, musiikkiteosten esteettisen kontemplaation tulee rajoitua ”teoksiin itseensä, jotta olisi mahdollista määritellä mikä niissä on kaunista ja miksi”. Kuten on jo mainittu, kuulijan tulisi ponnistella tunkeutuakseen syvälle musiikkiteosten henkeen, jotta niitä voisi ymmärtää ”musiikin lain” tarjoamassa viitekehyksessä (mts. 24). Kuulijan ei tulisi kiinnittää huomiota musiikin biografiseen tai poliittiseen kontekstiin, sillä tämä johtaa virhetulkintoihin ”samassa suhteessa kuin sen [tulkinnan] kautta pyritään näkemään kausaalisia suhteita” (mts. 88). Musiikin kuuntelu Hanslickille merkitsee vain siihen itseensä täydellistä keskittymistä, jossa ulkomailma sulkeistuu täydellisesti. Tämä on hänen

versionsa *Werktreue*-ideasta, jossa omistautuminen taideteokselle toimii ainoana kanavana sen todellisen merkityksen ymmärtämiselle.

Tällaisesta ideologisesta tilanteesta musiikkitiede lähti liikkeelle 1800-luvun lopussa. Kantin tuoma sidos estetiikan ja etiikan välille ei toki ole vailla aatehistoriallisia juuriaan, mutta *Arvostelukyvyyn kritiikki* on siinä mielessä estetiikan aatehistoriallinen maamerkki, että siinä ensi kertaa taideteokselle itselleen ja sen luojalle postuloidaan varsinainen auktoriteettiasema taideteoksen kokeamisen oikean ja väärän suhteen. Kantin filosofia on musiikinkin osalta tärkeä pohja idealle ”taideuskonnosta”, joka leimaa hyvin vahvasti laajaa osaa 1800-luvun musiikkia koskevaa ajattelua. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että musiikin struktuuria korostava ajattelu olisi merkinnyt suoraa jatketta Kantille ja että tällainen formalismi olisi ollut ainoa merkittävä ajattelumalli. Musiikillinen hermeneutiikka, sellaisena kuin siitä kirjoittavat Schumann, Hermann Kretzschmar tai Arnold Schering, on ollut myös tärkeä musiikkianalyttinen vaihtoehto. Taideteoksen etiikan kannalta strukturalismi ja hermeneutiikka ovat kuitenkin huomattavan lähellä toisiaan. Huolimatta niiden suurista keskinäisistä eroista, peruslähtökohta kummassakin paradigmassa on idea mestariteoksesta ja nerosta sen takana. Kumpikin pyrki ”palvelemaan” teoksia ja niiden säveltäjiä.

Jos kohta musiikin tutkimuksen eettinen itsereflektio ei perinteisesti olekaan kuulunut sen perusolemuksen, nähtiin musiikin tutkimuksella vajaa vuosisata sitten kuitenkin selvä musiikillis-moraalinen tehtävä: musiikin analyysi nähtiin sen ”pelastamisena” diletanttien ja ajan show-miesten käsistä. Sekä Heinrich Schenkerin että August Halmin, kahden tuon ajan tärkeän musiikki-intellektuellin, kirjoituksissa musiikista kirjoittaminen ja musiikkianalyysi on nähtävissä erään kaltaisena vastareaktion sellaisiin musiikkikulttuurin piirteisiin (mm. virtuoosikultti), joita he pitivät musiikin taiteellista arvoa halventavana ja vaarantavana.

Heinrich Schenkerin musiikin teoria, joka sittemmin on kodifioitunut musiikkianalyttiseksi systeemiksi, painottaa musiikin syvätasoa ja sen laajempaa jatkuvuutta – mikä teorian kriitikkojen mielestä tapahtuu pintatason rikkaudesta piittaamatta. Schenkerin teoria oli alun alkujaan vastaus musiikkikulttuurin rappioon: vuosisadan vaihteen muusikot näyttivät Schenkerin silmissä menettäneen kaiken otteensa musiikilliseen kokonaismuotoon, mikä näkyy mm. hänen kritiikissään esimerkiksi Hans von Bülowin virtuoosista pianismia kohtaan.⁴ Schenkerin mielestä muusikot olivat vain kiinnostuneita musiikin pinnasta, ei-

⁴ Myös Theodor W. Adornolle musiikin kyky vastustaa kulttuuriteollisuuden hyödykkeistävää hyväksikäyttöä paikallistuu juuri musiikin strukturiin. Adornolle musiikin muoto on ”se mikä taiteessa on anti-barbaarista; muodon kautta taide ottaa osaa sivilisaatioon jota se kritisoi koko oman olemassaolonsa kautta.” (1997, 143) Vaikka Adornolla muodot ovatkin yhtäältä osa historiallisesti ”ylhäältä annettuja” olosuhteita joissa säveltäjä luo, on taiteen ”kääntyminen sisäänpäin”, taiteen introspektiivinen huomio omiin strukturiin prosesseihinsa ainoa keino, jolla taide voi säilyttää kriittisen funktionsa yhteiskunnassa. Katso myös Adornon (1976, 51) luonnehdinta ”universaalisti taantumuksellisista tendensseistä” jotka ovat johtaneet ”musiikillisen synteessin muodostamisen kyvyn turmeltumiseen johtuen musiikin havainnoimisesta esteettisenä merkityskontekstina.”

vätkä välittäneet musiikin rakenteen ensisijaisuudesta tarpeeksi. Schenkerille tämä merkitsi anteeksiantamatonta muusikkouden puutetta, ja hänen motiivinsa teoriansa suhteen oli auttaa musiikkikulttuurista tilannetta ottamalla musiikin rakenne teoriansa keskiöön, ja muistuttaa virtuoosia siitä Hegelin ajatuksesta, että vasta suhteessa kokonaisuuteen saavat myös yksityiskohdat merkityksensä – ei siis päinvastoin (Cook 1989, 417).⁵

Yksi semioottisesti ja aatehistoriallisesti – aiemmin sanomaani liittyen – mielenkiintoinen yksityiskohta Schenkerin musiikillisessa ajattelussa on se, että hän assosioi musiikin syvärakenteen ymmärtämisen tulkinnessa ”tyynenä ja henkisenä omistautumisena”, kun taas virtuoosien musiikin pintafetishismi edusti hänelle arkipäivän ”melua ja vilskettä”. Tässä kohtaa Schenker viittaa (ainakin implisiittisesti) Schopenhaueriin, joka näki taiteen tehtäväksi paon ”Tahdon turbulenssista ja saavuttaa tyyni, kontemplatiivinen tietoisuus muuttumattomasta ideoiden maailmasta.” Yhtäläisyys Schenkerin ideaan musiikin syvärakenteesta ”puhtaana”, ”tyynenä”, ja ”muuttumattomana” on selvä (mts. 421).

Toinen Schopenhauerilla ja Schenkerillä – ja romantikoilla ylipäätään (mts. 422) – toistuva yhteinen idea on idea taiteellisesta nerosta, Geniuksesta. Schopenhauerille taiteellinen nero kykeni tunkeutumaan ajattomaan ”ideoiden maailmaan” ja toimimaan välittäjänä sen ja konkreettisen todellisuuden välillä. Schenkerille taas Genius tarkoitti säveltäjää, joka ”yksinään luo tonaalisen avaruuden pohjalta” sävellystyössään ja näin välittää Luonnon ”totuuden ylimmän voiman” tiedostamattaan kuulijoilleen. Luonto, totuuden metafyyminen lähde, ”johtaa hänen kynäänsä siitä piittaamatta, haluaako onnekas taiteilija tehdä näin vai ei.” Nerous merkitsi siis Schenkerille kykyä sulkeistaa oma, luova itseys niin, että musiikki puhuu neron kautta spontaanisti.

Toinen monilla tavoin Schenkerin ajatuksia muistuttava kritiikki musiikkikulttuurista rappiota vastaan, sekä samankaltainen etiikan ja musiikin yhteen kytkevä teoreettinen viitekehys löytyy musiikinteoreetikko August Halmin kirjoituksista 1900-luvun alusta. 1910-luvun Saksassa Halm kohdisti kritiikkinsä musiikin ”poeettista” ja ohjelmallista tulkintaa vastaan, sillä nämä tekivät hänen mukaansa musiikkikriitikon työn muistuttamaan psykiatrin työnkuvaa. Hermeneuttinen tulkinta kiinnittyi itse musiikkiteoksen sijasta säveltäjän kokemuksiin ja emotionaaliseen maailmaan, joka hermeneutikoille häämötti musiikin takana. Hermeneutiikka nähtiin porttina musiikin ”poetiikkaan”. Halm vastusti musiikin emotionaalista kuuntelutapaa, minkä kanssa musiikin hermeneutiikalla oli paljon yhteistä. Koska hermeneuttisesti orientoituneen kriitikon – Halmin erityisenä kohteena oli musiikin sanomalehtikritiikki – odotus musiikin suhteen

⁵ Hanslickin vaikutus Schenkeriin oli myös arvatenkin ilmeinen. Siitä voidaan nähdä jälkiä mm. Schenkerin syytöksissä Wagneria kohtaan koska tämä ei ”kyennyt luomaan samanlaisia diminuutioita kuin suuret mestarit” ja teki ”yli-ilmaisusta musiikkinsa johtavan periaatteen.” Tämä tietysti johti rakenteellisen yhtenäisyyden puutteeseen Schenkerin katsannossa (Cook 1989, 419). Toinen Hanslickin vaikutuksesta muistuttava idea Schenkerillä oli idea harmoniasta ”puhtaasti henkisenä universumina”, systeeminä, joka yhtäältä palautuu Luontoon ja toisaalta taas taiteeseen itseensä (mts. 420).

oli ”liikuttua ja herkistyä musiikista ja sitten pukea nämä sisäiset mielenliikkeet käsitteiksi tai mielikuviksi”, Halm näki tällaisen kritismin musiikillisen muodon, musiikin ainoan kommunikoitavissa olevan ja ideaalisti analyysin polttopisteenä olevan musiikin aspektin, syrjäyttämisenä (Rothfarb 1996, 175). Halmin mukaan musiikkikritiikin tuli keskittyä musiikin struktuuriin, jossa ”musiikin Tahto” on (mts.). Halmin uushegeliläisyydestä vaikutteita saanut musiikinfilosofia näki musiikin ”objektiivisena Henkenä” siinä mielessä, että musiikki – siinä missä kieli, etiikka, poliittiset ja sosiaaliset instituutiot, ja uskontokin – nähtiin Hengen manifestaationa joka myös tarjosi ikkunan ajan rationaliteettiin ja ”loogisiin voimiin” (mts. 177). Itse asiassa Halm vei teosuskollisuuden sen loogisille äärirajoille: hän näki musiikin autonomisena ja kosmisena voimana, jolle kuulijoiden tuli tuntea moraalista vastuuta. Halmille musiikki ei ollut olemassa sen viihdearvon tai kuulijoiden katharttisen itsetutkiskelun välineenä, vaan kuulijat itse asiassa nähtiin musiikkia varten olemassaolevina, sitä varten, että he kultivoisivat ja palvelisivat sitä (mts. 178). Tämän saavuttamiseksi, Halm väitti, oli hylättävä hermeneuttinen näkemys musiikista sen säveltäjän sielun peilinä, ja sen sijaan keskittyä musiikin objektiiviseen tasoon – musiikin struktuuriin.

Tiedon estetisoituminen

Lawrence Kramer (1993, 5) ehdotti jo miltei kaksi vuosikymmentä sitten ”tulevaisuuden musiikkitieteen” ohjelmaksi sellaista, joka painottaa ”postmoderneja ymmärtämisen strategioita”, jotka hänellä liittyvät antifundamentalismiin, anti-essentialismiin, anti-totalisaatioon, uskoon identiteettien ja instituutioiden sosiaalisesta konstruktivisuudesta sekä kaiken tiedon kontekstisidonnaisuudesta. Kramerin lista on itse asiassa voimakas epistemologinen kannanotto. Hän vastustaa musiikin ”sisäistä erityisyyttä”, ideaa siitä, että kielen kautta ei olisi pääsyä ”musiikkiin itseensä”. Kramerin mukaan perinteisen musiikkitieteen virhe on ollut se, että on oletettu musiikin ja kielen sijaitsevan eri puolilla epistemologista kuilua. Tämän seurauksena on nähty, että kielen kautta voidaan viitata vain itse musiikin konteksteihin – notaatioon, esityksiin, esityskäytäntöihin jne. – tai sitten musiikillisiin tyyliin tai rakenteisiin, jolloin on jouduttu turvautumaan tekniseen sanastoon (Kramer 1993, 7–8). Tällaista musiikkitiedettä Kramer (mts. 9) kutsuu ”positivistiseksi ja formalistiseksi”, ja ehdottaakin itse musiikkia tarkasteltavan ”läpikotaisin maailmallisena” (worldly through and through). Kramer vastustaa edellä taustoittamaani musiikin autonomisuuden dogmia, mille musiikkitiede tieteenalana historiallisesti ja filosofisesti perustuu. Hän ei myöskään ole valmis ottamaan taidemusiikin esteettistä arvoa annettuna. Perinteisen musiikkitieteen kritiikissään hän jopa toteaa, että ”musiikki siinä muodossa kuin se on musiikkitieteessä käsitetty, ei yksinkertaisesti ole olemassa tulevaisuuden musiikkitieteelle” jonka suuntaviivoja hän artikkelissaan hahmottelee (mts.).

Kramerin argumenteilla on myös pragmaattinen ulottuvuus. Hän pyrkii uudelleenarvioimaan – ”piirtämään uudelleen musiikillisen nautinnon horisontin”

– myös sen, miten konventionaalisesti ”käytämme” musiikkia. Hän etsii sellaista musiikillista kokemusta, joka on ideaalisti ”peruuttamattomasti pragmaattinen, demystifioitu ja heterogeeninen”, sekä sellaista, jossa ”esisymbolinen heittäytyminen, symbolinen ymmärrys, ja [musiikillinen] nautinto tai ahdistus voivat olla läsnä yhtäaikaan”, koska hänen mukaansa kaikki ”yhtenäiset ideaalit ja normit” jotka voisivat olla perustana tuolle kokemukselle, on hylätty. Mihin tässä sijoittuu Kartin esteettinen kontemplaatio? Esteettinen etäisyys? Rakenteellinen kuuntelu? Adornon ”Asiantuntijat” ja ”Hyvät kuuntelijat”? Eivät varmastikaan kovinkaan lähelle. Kramer asettaa lukijalleen retorisen kysymyksen – ”Epäonnistunko musiikillisessa kokemuksessani?” – kun kuulijan huomiokyky vaihtelee, vaikkapa kun levyn soitto keskeytetään tai soitetaan uudelleen tietty kohta, tai silloin kun musiikkia kuunnellaan autossa ja huomio on kiinnittynyt liikenteeseen. On selvää, että Kramerin oma vastaus kysymykseen on kieltävä, ja hän postuloikin kuuntelemistapahtuman ”itsessään performatiiviseksi” tapahtumaksi, jossa ”’musiikin itsensä’ ei tarvitse olla läsnä kokonaan – tai lainkaan – materiaalisesti”. Kramerin (1996, 65) väite toisessa kirjoituksessaan onkin, että ”joustavampi, moninainen, sattumanvaraisempi postmodernin musiikillisen kokemuksen logiikka” on aivan yhtä legitiimi kuin perinteinen ideaali musiikin esteettisestä kontemplaatiosta konserttisalissa, ideaalisti partituurin kanssa. Kramerin esittelemä ”postmoderni tieto” musiikista, sekä uusi, ”postmodernin subjektiviteetin” (mts. 34) luoma suhde musiikkiin asettaa siis samanarvoiseksi sinfonioiden kuuntelemisen lenkkipolulla kuin konserttisalissakin. Voisi todeta, että Kramerin postmodernismissä historiallisten normien poissaolosta on tullut itsessään uusi normi – hänen koko perusajatuksenaan on, että musiikkia tulisi käyttää pragmaattisena, elämänlaatua parantavana kulttuurisena artefaktina niin kuin itse kukin näkee parhaaksi. Kramer ei luonnollisestikaan vaivaa itseään säveltäjän intentioilla tai tulkinnan ”autenttisuudella”, sillä ne eivät ole osa sitä uutta kuulijan ja musiikin välistä suhdetta, jota hän on etsimässä.

Kramerin ”performatiivinen kuuntelu” voidaan nähdä osana laajempaa ”tiedon estetisoinnituksen” paradigmaa joka on vakiintunut tieteenalamme yhdeksi ominaispiirteeksi. Angloamerikkalaisessa musiikkitieteessä tämä liittyy 1980-luvun lopulla tapahtuneeseen siirtymään ”objektiivisesta” analyysistä analyysiin eräänlaisena tutkijan argumentoinnin subjektiivisena ”esityksenä”. Hieman kärjistään – luemme tutkimusta enemmän siltä kannalta, mitä teoreettisia tai metodologisia mahdollisuuksia siitä löydämme kuin siltä kannalta, mitä uutta tietoa voimme oppia käsillä olevasta musiikista. Tällä on tietysti epistemologiset seurauksensa: mitään tulkintaa ei sinänsä voi väittää ”vääräksi”. Tämän logiikan mukaan päädytään hermeneuttis-poeettiseen diskurssiin, jolla on historialliset juurensa: esimerkiksi E.T.A. Hoffmannin tulkinta Beethovenin viidennestä sinfoniasta ”maagisen henkimaailman” ja siihen ”levottomasti kaipaamisen” (Charlton 1989, 246–247) ilmaisuna on aivan yhtä legitiimiä tulkintaa kuin ymmärtää sama musiikki sovinistisen raiskaajan ”lantion rynkytyksenä” ja ”seksuaalisena väkivaltana”, kuten Susan McClaryn (1987, 8) aikanaan paljon kohua herättänyt metafora kuuluu. Epistemologisen relativismin vallitessa tästä asetelmasta ei ole ulospääsyä.

Oma intuitioini kuitenkin sanoo, että tulkinnat eivät ole samanarvoisia ja että jotkut niistä ovat, jos eivät suoranaisesti ”väärää”, niin tarpeettoman loukkaavia lukijoilleen. Raiskaaja-Beethoven tai pedofiili-Tšaikovski ovat jo lähtökohtina sellaisia, että useimmilla musiikin kuuntelijoilla ei ole mitään halua assosioida seksuaalista väkivaltaa musiikin kuunteluunsa. Ja tästä taas on seurauksena se, kuten Rosen toteaa, että musiikkitieteilijät päätyvät kirjoittamaan vain toisilleen, eivät taiteilijoille tai kuulijoille. Hänen (1994, 55, 61–62) mukaansa 1990-luvun provosoivat tulkinnat musiikin historian kaanonista täyttävät samaa diskursiivista tilaa, mistä marxismi kuoli: sukupuoli ja seksuaalisuus ovat, kuten Marxille proletariaatti, suljettu hegemonian ulkopuolelle – kunnes ne tutkimuksen kautta nostetaan esiin musiikin ”todellisena” sisältönä.

Kaikella on tietysti vähintään kaksi puolta. En ole samaa mieltä Leo Treitlerin kanssa, jonka mukaan aina kun musiikkia yritetään ymmärtää kulttuurisena, sosiaalisena tai poliittisena käytäntönä se latistuu vain merkiksi ja itse musiikki korvautuu tulkinnalla. Myös kontekstisensitiivisessä tulkinnassa musiikki voi yhtäaikaan olla sekä kulttuurinen merkki että esteettinen ilmiö. Musiikin kontekstualisointi ei välttämättä sulje pois sen esteettistä arvoa. Sen sijaan olen samaa mieltä Treitlerin (1997, 35–36) kanssa siitä, että musiikki ei ole kulttuurisesti transparenttia. Merkitsijä/merkitty -suhteen näkyminen musiikissa, miltei minkä tahansa kontekstin suhteen, ei ole käsitykseni mukaan musiikin perusominaisuus.⁶ Soitinmusiikki ei voi, ilman kirjallista ohjelmaa, merkitä vaikkapa raiskausta edes metaforisesti. Jos tällainen tulkinta tehdään, on sen tietoteoreettisessa perustelussa – joka minusta edelleen kuuluu myös musiikintutkimuksen arkipäivään – suuret ongelmansa.

Tutkimuksen poliittisuudesta on tämänkin lehden sivuilla käyty vilkasta, tosin varsin kausittaista, keskustelua läpi koko 2000-luvun. Keskustelu on kiinnittynyt pääasiassa genererajojen problematiikkaan ja omaan tutkimuksen oppihistoriaamme. Esimerkiksi Dahlhaus-reseption tiimoilta käyty väittely teos-käsitteen ideologisesta painolastista on avannut uusia näkökulmia omien musiikkitieteellisten koulukuntiemme välisiin kitkakohtiin.⁷ Mitä musiikkiteoksesta voidaan, tai pitäisi, sanoa? Ketä sen pitäisi liikuttaa? Mikä on säveltäjän ja hänen biografisen

⁶ Jonkinlaisena tienä ulos kiistasta musiikin autonomisuudesta voi pitää Adornon ideaa musiikista sosiaalisesti, historiallisesti ja institutionaalisesti medioituneena – ja kuitenkin (juuri tuon medioituneisuuden kautta) autonomisena konteksteistaan. Hänen lähtökohtansa on nähdä musiikki autonomisena, mutta autonomisuuden tuomassa yhteiskuntakriittisyydessäänkin silti peruuttamattomasti yhteiskunnalliseen kontekstiin sidottuna.

⁷ Esimerkiksi Sanna Rojola (2001, 92–96) tarkastelee teoslähtöistä musiikintutkimusta ja historiankirjoitusta potentiaalisesti imperialistisena, sovinistisena tai rasistisena käytäntönä, jonka peruslähtökohta on auttamattoman vanhentunut. Tilalle hän tarjoaa poststrukturalistista, kaiken tiedon konstruktivisuuteen ja kontekstuaalisuuteen nojaavaa näkökulmaa, jota leimaa moniäänisyys ja -arvoisuus. Sen syvemmin tähän kiinnostavaan debattiin uppoutumatta – esimerkiksi Kalevi Ahon (2004, 101–108) vastine on laadukas ja terävä puheenvuoro – onkin todettava, että juuri teos-käsitteen ympärille sijoittuu myös musiikintutkimuksen eettinen ongelmakenttä.

kontekstinsa osa musiikin merkityksen tulkinnassa? Missä ovat musiikin merkitykseen liittyvän tulkinnan epistemologiset ja eettiset rajat?

Keskustelu musiikintutkimuksen etiikasta ja laajemmasta tarkoituksesta siis jatkokoon. Tämän kirjoituksen myötä toivon voineeni hieman avata tätä ongelmakenttää musiikintutkimuksen tilassa, jota leimaa tiedon estetisoituminen, pluralismi, ja epistemologinen relativismi. Viime vuosien kiinnostavimpia aihepiiriini liittyviä puheenvuoroja on esittänyt Giles Hooper (2006, 137–138). Jürgen Habermasin tietoteoriaan pohjaten Hooper on etsinyt sellaista musiikintutkimuksen epistemologista postitiota – sekä funktiota taidemaailmassa – jolla olisi laajempaakin yleistettävyyttä. Huomattavasti seikkaperäisemmän ja filosofisesti taustoitettumman argumentointinsa myötä Hooper päättyy samaan kuin mihin tämä oma puheenvuoroni on tässä loppumassa: mitään transsendentaalista metatason kriteeristöä musiikintutkimuksen tuottamalle tiedolle ei ole olemassa.

Hooper (mts.) ei kuitenkaan tyydy tähän, vaan hahmottaa kaksi tärkeää postmodernin musiikintutkimuksen lähtökohtaa. Ensinnäkin, tutkijan on tiedostettava teoreettisten lähtökohtiensa epistemologinen status, perusaksioomat sekä niiden tuottaman tiedon rajoitukset. ”Musiikki itsessään” – soiva ääni-ilmiö, sen säveltäjä, soittaja tai kuulija – ei tässä asetelmassa ole ideologian tuottama harha, vaan kaiken musiikin tutkimuksen alku- ja lähtöpiste. Habermasin tietoteoriaan nojaten Hooper toteaa, että kaiken musiikintutkimuksen metateoreettisen keskustelun välttämätön lähtökohta on jokin jaettu, yhteinen objektipinta, jonka ympärille keskustelu sijoittuu. Hooperille tämä tutkimuksen jaettu pinta on ilmiselvästi ”musiikki itsessään” – historiallinen, sosiaalinen, ja institutionaalinen ääni-ilmiö, jonka ”teosmaisuus” ei suinkaan ole aikansa elänyt lähtökohta vaan selvästi yksi legitiimi mahdollisuus.

Toiseksi, ja edelliseen liittyen, ammattimaisella musiikin tutkimuksella tulisi olla kriittinen, sosiaalisesti relevantti, jopa emansipatorinen tiedon intressi, jonka kautta kasvava ymmärrys ympäröivästä kulttuurin maailmasta toteutuu ideaalina. Tutkimus ei ideaalisti ole solipsistista, tutkijan esteettis-teoreettisen kritismin lopputulosta, vaan yleisemmällä tasolla keskustelevaa, omat teoreettiset ja epistemologiset lähtökohtansa tiedostavaa, läpinäkyvää ja demokraattista toimintaa. Argumentoinnin todistustaakka, tieteen kommunikoivuuden ja läpinäkyvyyden perusvaatimus, ei musiikin tutkimuksesta – paradigmasta riippumatta – ole hävinnyt mihinkään.

Kirjallisuutta

- Adorno, Theodor W. 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. USA: The Seabury Press.
- Adorno, Theodor W. 1997. *Aesthetic Theory*. USA: University of Minnesota Press.
- Aho, Kalevi 2004. Teos, säveltäjä ja poliittisuus. *Musiikki* 2/2004, 101–108.
- Charlton, David (toim.) 1989. *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings*. USA: Cambridge University Press.

- Cook, Nicholas 1989. Schenker's Theory of Music as Ethics. *The Journal of Musicology*. Vol. vii, Number 4/Fall 1989, 415-439.
- Cook, Nicholas & Everist, Mark (toim.) 1999. *Rethinking Music*. USA: Oxford University Press.
- Cranston, Maurice 1994. *The Romantic Movement*. USA: Blackwell Publishers.
- Dahlhaus, Carl 1989a. *The Idea of Absolute Music*. USA: University of Chicago Press.
- Dahlhaus, Carl 1989b. *Nineteenth-Century Music*. USA: University of California Press.
- Hanslick, Eduard 1974. *The Beautiful in Music*. New York: Da Capo Press.
- Hooper, Giles 2006. *The Discourse of Musicology*. London: Ashgate.
- Jackson, Timothy L. 1995. Aspects of Sexuality and Structure in the Later Symphonies of Tchaikovsky. *Music Analysis* March 1995, 3-25.
- Kant, Immanuel 2000. *The Critique of Judgment*. New York: Prometheus Books.
- Kramer, Lawrence 1993. The Musicology of the Future. *Repercussions* Spring 1992, vol. 1, 5-18.
- Kramer, Lawrence 1996. *Classical Music and Postmodern Knowledge* USA: University of California Press.
- Lippman, Edward A. 1992. *A History of Western Musical Aesthetics*. USA: University of Nebraska Press.
- McClary, Susan 1987. Getting Down Off the Beanstalk. *Minnesota Composers Forum Newsletter* January 1987.
- McClary, Susan 1991. *Feminine Endings*. USA: University of Minnesota Press.
- Norris, Christopher 1993. What is Enlightenment?: Foucault on Kant. *The Truth About Postmodernism*. London: Blackwell.
- Rojola, Sanna 2001. Musiikin ja tutkimuksen tekijät. *Musiikki* 1/2001, 92-96.
- Rosen, Charles 1994. Music á la Mode. *The New York Review of Books* June 23, 55-57.
- Rothfarb, Lee 1995. Music Analysis, Cultural Morality, and Sociology in the Writings of August Halm. *Indiana Theory Review* Spring/Fall 1995, 171-196.
- Subotnik, Rose 1991. *Developing Variations*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Subotnik, Rose 1996. *Deconstructive Variations*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Subotnik, Rose 2001. Foundationalist vs. Aesthetic: A Cost-Benefit Analysis of the Changing Musicological Paradigm. *Julkaisematon*.
- Treitler, Leo 1997. Language and the Interpretation of Music. *Music and Meaning* (toim. Robinson, Jenefer). USA: Cornell University Press, 23-56.
- Trilling, Lionel 1997. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Weiss, Piero & Taruskin, Richard 1984. *Music in the Western World*. New York: Simon & Schuster.

FT Markus Mantere (markus.mantere@siba.fi) on Musiikin päätoimittaja.

Perusteos kanteleesta

Jyrki Pölkki

Pekka Jalkanen, Heikki Laitinen ja Anna-Liisa Tenhunen: *Kantele*. Toimittanut Risto Blomster. Helsinki: SKS 2010.

Edellisen, vuonna 1983 ilmestyneen *Kantele*-nimisen kirjan kirjoittaja Anneli Asplund kirjoittaa sen esipuheessa siitä, kuinka teos ”ei pyri olemaan kaiken kattava yleisesitys tai tutkimus kanteleesta, koska sellainen on parhaillaan valmistumassa toisaalla”. Samaa onkin sitten kuultu koko 1990-luku ja 2000-luvun ensimmäinen vuosikymmen, kunnes syksyllä 2009 saattoi toimittaa ennakkotilauksen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle ja tarttua uuteen kanteleen perusteokseen.

Miten esitellä laajasti ja syvällisesti soitin, joka on ottanut kansallisoittimen aseman jo kauan sitten, soitin jonka rakenne on yhtä improvisoitu kuin sen musiikkikin, soitin jossa voi olla viisi jouhikieltä tai 40 metallikieltä? 1980-luvulla harvat suomalaiset tunnustivat viisikielistä kanteletta Suomen kansallisoittimeksi tai osasivat edes nimetä esinettä kanteleeksi. Suomenkielistä kattavaa, tiedollisesti pätevää ja yleisölle sopivaa kantelekirjaa on kaivattu. Jo mainittu Anneli Asplundin kirja, Carl Rahkosen väitöskirja *The Kantele Traditions of Finland* (1985) ja Joyce Hakalan *Memento of Finland* (1997) ovat olleet tähän asti parhaat yleisesitykset.

Uuden *Kantele*-kirjan tekijät, Heikki Laitinen, Anna-Liisa Tenhunen ja Pekka Jalkanen sekä kirjan toimittaja Risto Blomster ovat saaneet apua suurelta joukolta ihmisiä. Työn jäljessä näkyvät valtava tietomäärä, ja suuri innostus asiaan. Kirjan kuvitus, ulkoasu, laajat hakemistot ja tähän kaikkeen nähden kohtuullinen hinta kertovat, että Suomalaisen Kirjallisuuden Seura on tehnyt kulttuuriteon.

Kaikkihan kanteleen tunsivat, aina

Kirjan ensimmäisessä kolmanneksessa Heikki Laitinen esittelee suomalaisen kanteleen 1500-luvulta 1800-luvulle. Hän osoittaa, että suomalaisen sivistyksen merkkihenkilöt ovat tunteneet soittimen, arvostaneet sitä ja useat heistä ovat soittaneet kanteletta. Pinnallisemmin Ruotsin-vallan ajan historiaan perehtynyt joutuu korjaamaan käsityksiään vanhoista oppineistamme: monet heistä olivat aidosti kiinnostuneita suomenkielisen rahvaan oloista, kulttuurista, runoudesta ja musiikista. He olivat kirkonmiehiä, silti he eivät pelkästään riehuneet pakanuuden hävittämiseksi. He tallettivat kansan runoutta ja musiikkia, saattoivatpa harrastaa niitä itsekin.

Väinämöisen soitto on kansallista identiteettiä vahvasti muovannut käsite. Kansakunnan myyttinen supersankari on muusikko, soittimen keksijä ja velho, jonka sotatouhut ovat tuhertamista. Laitinen kirjoittaa pitkään Väinön ihmeellisen soiton merkityksestä suomalaisille. Soiton järjestyttävästä vaikutuksesta olemme kuulleet kliseeksi asti, mutta mitä se on merkinnyt kansalliselle identiteetille?

Laitinen esittää kaksi kiinnostavaa lisäkysymystä: miksi Mikael Agricola käänsi raamatun suomennoksessaan vuonna 1548 erään soittimen sanalla kantele? Kuinka hän sai luvan siihen?

Kysymyksistään Laitinen johtaa merkityksellisiä pohdintoja Agricolasta ja hänen pyrkimyksistään. Laitinen ei kuvittele, että kyseessä olisi laiskan tai huolimattoman kirjoittajan sanavalinta. Raamatun kääntäminen oli sentään tuon ajan suurvaltapolitiikkaa, tarkkaan valvottua toimintaa. Agricola oli laajasti oppinut mies, joka tiesi hyvin ettei kantele kuulu Välimeren itäpäähän soittimistoon. Mutta jo Agricolaa aiemmissakin hengellisissä julkaisuissa taivaallinen soitin on usein kantele. Laitinen esittää, että kanteleen on täytyntä olla tuttu ja hyväksytty laajasti niin sivistyneistön kuin kansankin parissa. Onkin kiinnostavaa kontekstietoa, että myös naapurikansojemme raamatunkäännöksissä on käytetty nimenomaan paikallista kanteleen nimeä.¹

Kun kantele pääsi raamattuun ja virsikirjaan niin itse soitintakaan ei enää voitu epäillä sopimattomaksi. 1700-luvun Christfrid Ganander ja Henrik Gabriel Porthan osoittautuvat Laitisen tekstin myötä runonlaulun ja kanteleen tuntijoiksi, jopa aktiivisiksi harrastajiksikin.

Vanhat runonlaulajat, jotka käyttivät kanteletta osana taidettaan, saavat laajan ja kunnioittavan kuvauksen. Laitinen esittelee heidät oppi-isinä ja taiteilijakollegoina, joilla on vahvasti nykyisestä estraditaiteesta poikkeava näkemys taiteen paikasta ihmiselämässä. Laaja taustoitus auttaa ymmärtämään, että kantelekulttuurin juuret ovat toisenlaisessa maailmankäsityksessä kuin maahantou-
tujen uusien soittimien.

Elias Lönnrot sai ensimmäisessä elämäkerrassaan kummallisen kohtalon. Hänen musiikkitaitojaan vähäteltiin, hänen kanteleen soittonsa, kanteleen rakennuksensa ja radikaalit keksintönsä ohitettiin, jopa hänen laulutaitoaan mainittiin kehnonlaiseksi. Laitinen on aiemmissa kirjoituksissaan jo oikaissut tätä virheellistä kuvaa, ja omistaakin käsillä olevassa kirjassa Lönnrotin kanteletyölle yli kaksikymmentä sivua. Kuvat Lönnrotin keksimistä kanteleista säestävät kertomusta siitäkin, kuinka Kalevalan kokoaja koko arvovalloillaan koetti saada kanteleen syntyvän suomalaisen kansakoulun perussoittimeksi, mikä myöhemmin osittain onnistuikin – kantelehan on laajalti maamme koulujen musiikinopetuksessa käytetty koulusoitin.

Laitinen omistaa miltei kolmanneksen tekstiosuudestaan itse soittimen eri kokojen ja rakennetapojen kuvaamiselle. Kanteleita tekivät kaikki, ja samoin kaikki uskalsivat tehdä omanlaisiaan soittimia. Kuvat lukuisista museokanteleis-

¹ Tämä käy ilmi Timo Väinäsen aihetta sivuavasta julkaisemattomasta artikkelikäsikirjoituksesta.

ta kertovat havainnollisesti millä paneutumisella niin rikkaat kuin köyhätkin ovat kanteleita rakennuttaneet, rakentaneet ja käyttäneet.

Kanteleen suuri nousu

Kirjan toinen kolmannes käsittelee kanteletta 1900-luvun alusta nykypäivään. Tämän osan vastuukirjoittajana on toiminut Anna-Liisa Tenhunen, itsekin aktiivinen pienkanteleiden elvyttäjä Kiuruvedeltä. Tenhusen näkökulma aiheeseen on kiinnostava: hän ei niinkään käsittele tavanomaista tarinaa siitä, miten kantele katosi vaan pikemminkin sitä, miten se säilyi. Monet ovat vuosisadasta toiseen julistaneet kanteleen katoamista, viimeisiä soittajia, viimeisiä rakentajia, viimeisiä soittojen rippeitä. Tässä valituksessa on mahdollisesti ollut mukana annos propagandaa. 1900-luvun alussa kanteleita oli saatavilla Helsingin musiikkikaupoista, ammattimaisia soittajia pääsi kuulemaan ja kantelekouluja julkaistiin.

Vanhoja pienkanteleperinteen taitajia Karjalasta kierrätettiin laulujuhilla ja äänityksissä 1930-luvulle asti. Myös tietoja heidän soittotavoistaan saatiin talteen. Kun vähäkielisten kanteleiden soittotyylejä alettiin taas hakea 1970- ja 1980-luvuilla, voimme nyt huomata, ettei tauko ollutkaan kovin pitkä. Isoja kanteleita rakennettiin, soitettiin, opetettiin ja kuunneltiin kaikkialla Suomessa perinteen koskaan varsinaisesti katkeamatta. Lukuisat määrätietoiset ja omistautuneet kanteleen soittajat ja -rakentajat olivat tässä tärkeässä roolissa.

Erikoista moneen muuhun soittimeen nähden on se, että itse soitin, sen käyttötapa, käyttäjäkunta ja soittamaan oppimisen tapa ovat olleet niin moninaisia. Kimmoke käydä käsiksi kanteleeseen on usein tullut läheltä, ja erilaisia alueellisia traditioita on syntynyt paljon. Monen paikkakunnan harrastus on syntynyt yhden ihmisen ympärille jatkunut aikansa ja hiipunut tai muuttunut toiseksi vuosikymmenten mittaan.

Tenhunen esittelee tekstissään kiinnostavia kanteleen soittajia: muiden muassa Pasi Jääskeläisen, kiertävän kuplettimestarin ja kanteletehtailijan, ulkomaan kiertueita soittaneen Olli Suolahden, oppineen ammattimuusikon Paul Salmisen ja hänen oppilaansa Ulla Katajavuoren, Martti Pokelan ja M. A. Nummisen. Ehkä hiljaisimmillaan kantele oli 1960-luvulla, mutta vuonna 1968 sitten jo järjestettiin ensimmäiset kansanmusiikkijuhlat Kaustisella. Mestaripelimannin arvonimiä alettiin myöntää myös kanteleensoittajille vuodesta 1971 alkaen. Kaustisen neuvonta-asemalla Jussi Ala-Kuha aloitti kanteleiden rakentamisen vuonna 1977; hän piti kurseja, teki piirustuksia ja julkaisi 36-kielisen kanteleen rakennusoppaan.

Pienkanteleiden uusi tuleminen kuvataan kirjassa Martti Pokelan, Joensuun opettajakoulutuksen, Ilomantsin kanteleleirin ja Kaustisen kansanmusiikki-instituutin ja kansanmusiikkijuhlien näkökulmista. Erikoista on, että rohkea ajatus elvyttää viisikielinen käyttösoittimeksi sai ympäri maata niin laajan kannatuksen. Tuohon aikaan ei viisikielistä monikaan muusikko ottanut soittimena

vakavasti; kouluissa tuli olla piano tai harmoni, muutama Orff-soitin, nokka-huilu ja kitara.

Tenhunen käyttää yli puolet, 83 sivua, osuudestaan kuvaamalla kanteletta ja sen käyttöä eri puolilla Suomea paikkakunnittain. Tämä on juuri se osuus kirjassa, joka on syytä lukea, jos luulee kanteleen ja sen tilan suomalaisessa musiikkikulttuurissa tuntevansa. Tenhusen teksti muistuttaa myös siitä, että kaikkialla Suomessa on soitettu kanteleita, vaikka julkisuus on pysynyt paikallisena.

Suomalaiset kanteleen rakentajat Efraim Kilpisestä (1862–1951) tämän kirjoittajaan (1953–) saavat luettelonomaiset 10 sivua, joilla kanteleen monimuotoisuus tulee jälleen esille. Jo se, että ammattirakentajia on ollut niin paljon joka puolella maata, samoin kuin heidän hämmästyttävät tuotantomääränsä, kertoo siitä, että kantele ei todellakaan ole ollut vaarassa kadota.

Lopuksi Tenhunen esittelee kanteleen tilaa Suomessa vuonna 2010. Hän on valinnut välähdykset musiikkileikkikoulusta Kajaanissa ja Sibeliuksen Akatemias-ta, ja siirtyy näistä kanteleen pedagogista arkipäivää käsittelevistä katsauksista käsittelemään modernimpaa kantelemusiikkia ja sähkökantelefuusiota; näiden myötä saamme myös lukea kanteleen ”maahanmuuttaja-ammattilaisista” Olga Shiskinasta ja Arnold Chivalalasta. Kaikesta kanteleen näkyvyydestä ja monimuotoisuudesta huolimatta Tenhunen kuitenkin arvelee, ettei kantele sittenkään ole saanut laajimmassa suomalaisessa julkisuudessa sitä näkyvyyttä, mitä sen käytön laajuus ja merkitys edellyttäisivät. Lukija jääkin pohtimaan sitä, mitähän sellainen julkinen tunnustus oikeastaan olisi ja mitä siitä seuraisi.

Kanteleen musiikit

Säveltäjä ja musiikintutkija Pekka Jalkanen kuvaa kirjan kolmannessa osassa kanteleelle sävellettyä musiikkia. Laji- ja generajat loistavat poissaolollaan – yksi kanteleen tämänhetkisenkin kukoistuksen piirre on se, että useat paikalliset tai kansanomaiset tyylit, sävelletty taidemusiikki ja uusin yleisfuusiomusiikki sopivat samoihin kantelekipailuihin, saman taiteilijan ohjelmistoon ja saman tietokirjan yleisesittelyyn.

Jalkasen jäsenitys kuvaa hyvin myös suomalaisen julkisuuden kantelekuva. Otsikolla ”Ihanteellisuuden aika” hän käy läpi 1800- ja 1900-luvut, joiden aikana useat tahot ottivat kanteleen ihanteekseen ja sovittivat omiin tarpeisiinsa. Niin sivistyneistö kuin kansakin halusivat kohottaa kanteleen primitiivisyydestä, sovittaa se uuteen kansanlaulukäsitykseen ja koko kansallisromanttiseen kuvaan suomalaisuudesta. Aatteellisessa ja jopa poliittisessa toiminnassa kantele saa käyttöä ”todellisen kansansielun” ilmentäjänä. Kriittisen tutkijan hyvään tapaan Jalkanen osoittaa, mistä päin maailmaa tuo musiikillinen ”aituus” milloinkin on lainattu.

Kansallisromantiikan ideologialle on ominaista, että kiinnostusta syventyä kanteleen ikaikaisiin käyttömuotoihin ei juuri ollut. Pienkanteleen plimpotus ei vain sopinut luotuun ihanteelliseen kansakuvaan, eikä se myöskään kelvan-

nut edustusmusiikiksi ulkomaille. Jalkasen käsittely on kuitenkin objektiivista ja kiihкотonta: karjalaisukkojen sävelmät saavat yhtä asiallisen ja kunnioittavan analyysin kuin kaikki myöhemmätkin musiikit. Elinvoimaiset paikalliset kansansoittoperinteet esitellään nekin perusteellisesti.

Myös Jalkanen käsittelee Lönnrotin suhdetta kanteleeseen, erityisesti tämän musiikki-ideologian ja sen muutoksen näkökulmasta. Kalevalan kokoaja näki tarpeelliseksi kansanlaulun ja -soiton korjailun ja ylentämisen, ja osallistui itse aktiivisesti kantele-kirjoittelunsa myötä tähän työhön.

Hieman myöhempään ihanteellisuuden aikaan sijoittuu toinen merkittävä Jalkasen käsittelemä kulttuurihenkilö, Paul Salminen ja hänen elämäntyönsä kanteleen kohottamiseksi taidesoittimeksi. Salminen oli Pietarin konservatoriossa ja myöhemmin Kajanuksen orkesterikoulussa opiskellut ammattimuusikko, joka Suomeen asetuttuaan otti kanteleen ja sen musiikin kehittääkseen. Ensin Salmisen piti poistaa soittimen rajoittuneisuus yhteen sävellajiin kerrallaan: erinäisten kokeilujen jälkeen Salminen sai aikaan vuonna 1927 pikavirityslaitteen, jolla kukin juurisävel koko sointialueella voitiin asettaa kolmeen eri tasoon: alennetuksi, tasoitetuksi tai ylennetyksi. Tälle kantelemallille Salminen loi klassis-romanttisia ihanteita mukailevan ohjelmiston, opiskelumethodin ja opetustradition, joka elää ja voi hyvin tänäkin päivänä.

Salminen käytti uudesta soittimesta kantelekoulussaan nimitystä suurkantele, samoin Ismo Sopenan vuoden 1987 oppaassaan. Nimitykselle on hyvät perustelut, koska soitin oli suuri sekä äänialaltaan että mahdollisuuksiltaan sävellajien ja harmonioiden suhteen. Nykyään sitä sanotaan usein konserttikanteleeksi, mikä ei ole kovin kuvaava termi. Pienehkön äänensä vuoksi se sopii monia kansanomaisia malleja huonommin ison tilan konserttien soittamiseen. Kromaattinenkaan Salmisen kantele ei ole, vaan tämä nimi kuuluisi kromaattisesti kielitetyille kanteleille. Ehkä oikeimman mielikuvan antaa sana koneistokantele, siis pikavirityslaitteistolla varustettu diatoninen kantele. Samantapaiset kielitys- ja mekanismiversiot löytyvät joistakin muista kanteleista, muista sitrasoittimista ja harpuista.

Salminen toi kanteleen joka suhteessa taidesoittimeksi. Hänen oppilaillaan oli Jalkasen käyttämän otsikon, ”Ihanteellisuuden ajalle” sopiva kosketus, asenne ja soittotyö. Taidesoiton kuuluu olla myös nuotinnettua, ja Salminen loikin erikoismerkit ja tavan nuotintaa musiikkiaan. Salmisen ohella Jalkanen esittelee myös monta tätä edeltänyttä ja tämän jälkeistä kanteleelle säveltänyttä taide-muusikkoa.

Kantele vältti täpärästi tuhoisan leiman, kun 1930-luvun hankkeesta ottaa se natsimytologian käyttöön ei lopulta tullutkaan valmista. Tutkimatta ja kirjassa kuvaamatta jää sen sijaan Akateemisen Karjala-seuran kanteletta koskeva ohjailu. Se lienee tärkein syy venäläisten kanteleiden pitkään kestäneeseen kulttuuriseen pimentoon.

Sitten tuli Pokela

Martti Pokela oli siisti, iloinen, myönteinen, musiikillinen kuvainraastaja. Hän on monessa mielessä sopiva päätös ”Ihanteellisuuden ajalle”. Riittävän ulkopuolisena ja harrastelijana hän saattoi ylittää kaikki rajat, soittaa juuri niin kuin häntä huvitti, kurkkia joka paikkaan ja luoda suhteita mihin suuntaan vaan. Jalkanen kuvaa Pokelaa myös avantgardistisäveltäjänä, jonka jälkeen muutkin ovat uskaltaneet soittaa toisin. Pokelalta jäi elämään myös uusia kanteleen soitotapoja ja niiden nuottimerkintätapoja.

Pokelan opetus ja säveltäminen olivat improvisointipohjaisia, ja ammattisäveltäjänä Jalkanen löytää niistä myös korjattavaa. Jalkanen kirjoittaa kautta linjan johdonmukaisesti ja kriittisesti, mutta tietyn kollegiaalisen kunnioituksen hengessä. Tämä ei kuitenkaan estä häntä sanomasta oma mielipiteensä selkeästi, niin omaa kuin kollegoidensakin musiikkia arvioidessaan. Kaiken kaikkiaan kanteleella menee hyvin myös taidemusiikin puolella – tämä kuva piirtyy selkeästi esiin Jalkasen yleisesityksestä.

Lopuksi

Kirjan viimeiset 80 sivua sisältävät mittavan lähdeaineiston ja henkilöhakemiston. Lähteet ovat moninaisia: tieteellisiä kirjoituksia, lehtiä, esitteitä, valokuvia, filmejä ja internet-aineistoa. Näin systemaattinen ja laaja lähde-apparaatti tekee teoksesta ilmiselvän hakuteoksen, kun aiheesta kiinnostunut lukija lähtee hakemaan syvempää ymmärrystä jostakin kanteleeseen liittyvästä. Tätä edesauttaa myös kirjan selkeys ja sisällön loogisuus.

Kanteletta koskevat näkemys- ja koulukunta-erot takaavat sen, että keskustelu sekä käsillä olevasta teoksesta että kanteleesta laajemminkin jatkuu vielä pitkään. Vaikka tekijät ovatkin tehneet sisältölinjauksensa tyylikkäästi; kaikki kanteletta koskeva tieto ei vain mahdu mukaan. *Kantele*-kirja on kuitenkin riittävän kattava ja perusteellinen kokonaisuus täyttämään perustietokirjan tehtävän harrastelijasta ammattilaistasolle asti. Kirjan kuvitus sekä sujuva ja värikäs asiakieli tekevät kirjasta hyvin luettavan.

Jyrki Pölkki (jyrki.polkki@estelle.fi) on Leppävirralla toimiva soitinrakentaja ja -tutkija.

Sata vuotta tornionjokilaaksolaista musiikkielämää

Timo Leisiö

Marja Mustakallio: *Musiikkia rajalla. Sata vuotta tornionjokilaaksolaista musiikkielämää.* Helsinki Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 18. 2009.

Historiallisen Ruotsin musiikillisia voimakeskittymiä ovat julkaistuissa tutkimuksissa olleet Turku, Helsinki, Kokkola, Tukholma, Lund ja Göteborg sekä saamelainen Lappi. Filosofian tohtori Marja Mustakallio keksi kiinnittää tutkimuksensa aivan uuteen horisonttiin, joka on luoteesta etelään virtaava Tornionjoki. Tutkimusalue on suomalaisittain Peräpohjolaa, mutta kuten oheinen kartta osoittaa, ruotsalaisesta näkökulmasta Tornionjoen suomalais-ruotsalainen väestö asutti historiallista Tornionlappia ja Länsi-Pohjanmaata vastassaan idässä Keminlappi. Tutkija ei sido sen musiikkielämän prosesseja 1800-luvulta 1900-luvun alkupuolelle ulottuvana tutkimusaikana etelän keskuksiin, vaan hän tarkastelee kulttuurista poikittaisliikennettä Tornionjoen poikki. Tässä on tutkijan keskeinen oivallus ja jo pelkästään siitä häntä on kiittäminen. Tämä ratkaisu nimittäin johti Mustakallion auttamatta sitomaan jokilaaksoson väestöjen kulttuurit siihen Ruotsiin, jota vuoden 1809 jälkeen ei ollut ja toisaalta Tornionjokeen, jonka etelävirrasta oli tullut pohjoisen tynkä-Ruotsin ja Venäjän laajentuneen imperiumin välinen rajajoki. Kolmanneksi hän joutui miettimään vuorovaikutusta, jota oli tapahtunut ruotsinkielisen ja suomenkielisen väestön välillä. Urakka tuntuu monimutkaiselta ja sitä se varmasti onkin ollut. Lopputulos on kuitenkin onnistunut: mielestäni tämä teos on yksi viime aikojen historiankirjoituksemme keskeisimmistä musiikin paikallistutkimuksen alla.

Kirjan alussa on teoreettinen johdanto, jolla kirjoittaja sijoittaa tutkimuksensa ajankohtaisiin trendeihin. Hyvä näin, mutta tämä osio on aika syrjässä kirjoittajan todellisista motiiveista, joista keskeisin on olla musiikin historioitsija ilman rajoja, siis ilman valtionrajoja ja ilman tieteenrajoja. Teos on aarrearkku yhtä lailla taide- ja populaarimusiikin kuin kansanmusiikin tutkijoillekin. Sen vuoksi lukija voi rauhassa ohittaa omituisen mutta kaiketi pakollisen Christoffer Small-sitaatin, jonka mukaan ”ei oikeastaan ole olemassa sellaista substantiivina kuin musiikki”. Samaa voisi sanoa substantiivista ’mikroprossori’, mutta epäselväksi jää, mihin tällaisesta teoreettisesta lähtökohdasta toimiva kulttuurintutkimus johtaa?

Lyhyen teoreettisen johdannon jälkeen tutkimuksessa on 8 lukua, joista viimeinen koostuu mietelmistä. Välissä olevat 7 lukua ovat sellaista luettavaa, että päättää huimaa, jos vähänkin on kiinnostunut musiikin historiallisesta tutkimuksesta.



Kuva 1: Tornionjoki alkaa Norjan rajalla Tornionjärvestä ja muodostuu Pajalan ja Kolarin välillä rajajokeksi. 1800-luvun alussa se oli sekä Tornionlappia että Västerbottenia. Suomen puolella vastassa oli Keminlappi.

Mustakallio on etsinyt löytämänsä historiankirjoitukselle keskeiset dokumentit (perunkirjoitukset, päiväkirjat, aikalaislehtien artikkelit jne.) mitä ihmeellisimmistä kokoelmista, haastatellut suuren joukon ihmisiä muistitietoa keräämällä ja koostanut tämän kirjan näin koostamistaan tiedoista. Hän on jakanut dokumenttien tietoaineiston laajoiksi luvuiksi, joiden keskeisisällön voi luetella seuraavasti: "Musiikki matkailijan silmin", "Kirkollinen ja uskonnollinen musiikki-kielämä", "Perunkirjoista rekonstruoitu", "Pianoja, torvisoittoja ja ihmelapsia", "Musiikki Matarengin kansanopistossa", "Kansanmusiikki", "Kaksi Tornionlaakson pelimannia". Näissä kaikissa dokumentit osoittavat musiikinlajien sekoittuneen aina keskenään. Tällä tarkoitan sitä, että tässä tutkimuksessa selkeästi paljastuu, miten menneinä aikoina ihmiset ovat Tornionjokilaaksossa sotkeneet yhteen musiikkiperinteitä, jotka meidän nykytutkijoiden mielestä ovat aivan eri traditioita.

Kirjaa on mielenkiintoista lukea mm. sen vuoksi, että kirjoittaja käyttää ruotsinruotsalaista terminologiaa mm. paikannimistä silloin, kun hän painottaa historiallista prosessia ruotsinkielisen kannalta. Sama tapahtuu suomen suhteen, kun näkökulma on Peräpohjan suomenkielisen. Siten Matarenki on paikoin Övertorneå ja Ylitornio, ja Haparanda on tarvittaessa Haaparanta. Tämä terävöittää tutkimuksen ydintä: miten kahden eri kielialueen väestöt kommunikoiivat musiikeillaan. Tutkijan saama tulos on selkeä: kieliraja oli, tunnerajaa ei. Samat henkilöt toimivat kummallakin kielellä. Pohjolassa ei ilmeisesti ollut

sellaista suomalais-ruotsalaista ristiriitaa, joka muutamaa sataa kilometriä etelämpänä koetteli mm. Helsingin yliopiston opiskelijoita 1900-luvun alussa ja joka edelleenkin tuntuu eteläisessä Suomessa ennakkoluuloisena hurrivihana. Tornionjoen ympäristö kuten koko Pohjois-Ruotsi oli vahvasti saamen- ja suomenkielistä ja siten lukuisilla yksilöillä oli kaksi sukunimeä: Kutuniva oli tarvittaessa Olofsson.

Tutkimus sisältää yhtäältä tietoa alueen urkujen historiasta, yhdistystoiminnasta, säätyläisten musisoinnista tai siitä, miten Haaparannan kaupunginvahtimestari Edhqwist kutsui ihmisiä kotiinsa kuuntelemaan ”Edisonin puhekoneen” soittamia ”selviä kappaleita” kymmenellä äyrillä numerolta elokuussa 1896. Tutkimuksesta paljastuu, miten poloneesi, posetiivi, *Sions sänger*, harmonikka ja mandoliini saivat jalansijan alueella tai miten sortokausi vaikutti ja miksi yhteiskunta määräsi tanssikiellon. Hyvin kiintoisaa on seurata mm. suomen kielen asemaa noilla seuduilla, kuten myös sitä, että maineikkaimmat pelimannit olivat lukkareita, tilanne joka oli tietenkin mitä luonnollisin ja samankaltainen kuin aikoinaan Suomessa.

Mustakallion valitseman satavuotiskauden aikana Suomi oli Venäjän suurruhtinaskuntana. Venäjä valvoi rajaa, muttei se ei estänyt ihmisten ja ajatusten liikkumista sen kummemmin kuin nykyisinkään. Vaikka alue oli paljolti varsin harvaan asuttua, keskuksissa elettiin kuten missä tahansa Ruotsissa. Keski-eurooppalaisia turisteja kävi taajaan lomailemassa mm. Aavasaksassa: ”Matkailija, joka lähti Euroopasta etsimään jotakin alkuperäistä, itsestään poikkeavaa, toiseutta, löysikin Matarengistä, Turtolasta, Pellosta ja Köngäsestä sen, mitä siellä ei pitänyt olla: oman säätynsä ja sen tavat.” (s. 48). Tämä päti myös musiikkiin. Suomesta alueella vieraili muusikkoja ja laulajia aina Helsingistä asti (esim. Emmy Achté) ja nuoriso kävi tanssimassa kummallakin puolen rajaa ilman, että olisi syntynyt kahnauksia. Vaikka alueen traditioissa oli paljon samoja piirteitä kuin Suomessa, alue oli kuitenkin pääosin Ruotsia ja siellä oli tapoja, joita meillä ei sellaisenaan ollut. Muuan niistä oli uudenvuodenveisuu, jonka aikana kynttilälyhdyin varustettu juhlava ja arvovaltainenkin kulkue siirtyi talosta taloon onnea toivottaen (s. 276–278).¹

Teos on hyvin jäsennelly. Siinä on valtavasti valokuvia, lehtileikkeistä ja runsaasti taulukoitua tietoa mm. aikakauden lukkareista ja urkureista, konserteista ja konserttoijista, perunkirjoista, pianonviritäjistä, musiikkiliikkeiden tarjonnasta jne. Ylisummaan on vaikea kuvitella tutkimusaihetta tuon ajan musiikista ilman, ettei Mustakallion tutkimus voisi toimia arvokkaana lähdeaineistona maantieteelliseltä alueelta, joka tätä ennen on niin Ruotsissa kuin Suomessakin jäänyt tutkimuksen ulkopuolelle aivan riippumatta siitä, minkä alan tietoja etsijä kaipaa. Tässä mielessä soisi kirjan ilmestyvän myös ruotsin kielellä.

Timo Leisiö (timo.leisio@uta.fi) toimii professorina Tampereen yliopistossa.

¹ Tavalla on yhtymäkohtia mm. mecklenburgilaisten Laternenlieder-traditioon (FT Gudrun Viergutzin tieto).

Yksilö, traditiot ja historia¹

Leena Heikkilä

Holger Fransmania (1909–1997) voidaan pitää suomalaisen käyrätorvensoiton uranuurtajana. Varsinaisen taiteellisen elämäntyönsä hän teki Helsingin kaupunginorkesterissa, jonka käyrätorviryhmän äänenjohtajaksi hänet valittiin vuonna 1937. Fransmanin toiminta-alue ulottui kuitenkin huomattavasti laajemmalle. Hän oli muun muassa ensimmäinen suomalainen vaskipuhallinmuusikko, joka teki mittavan solistiuran. On huomattava, että tämä tapahtui aikana, jolloin käyrätorvea pidettiin vielä monin paikoin pääasiassa torvisoittokuntasoitteina.

Holger Fransmanin muusikonura alkoi 13-vuotiaana sotilassoittokunnassa, kuten niin monen muunkin suomalaisen puhallinmuusikon. Suomen Valkoisen Kaartin soitto-oppilaan tehtäviin kuului 1920-luvulla paitsi soittoharjoittelu, myös kasarmin uunien lämmittäminen, siivous, ikkunoiden tilkitseminen ja metrin mittaisten jäisten halkojen kantaminen. Tuohon aikaan monet kapellimestarit olivat ankaria despootteja, jotka hallitsivat pelon avulla alaisiaan. Kun sotilassoittokunnissa ryhdyttiin 1920-luvun puolessavälissä uudistamaan soitinkokoonpanoja, alkoi myös sotilasmuusikoiden uudistettu koulutus yhteistyössä Helsingin Konservatorion kanssa. Tähän koulutukseen pääsivät aluksi kuitenkin vain puupuhaltajat. Fransman ei halunnut kuitenkaan odottaa useampaa vuotta päästäkseen puolustusvoimien kustantamaan koulutukseen, vaan aloitti opiskelun konservatoriossa omalla kustannuksellaan vuonna 1926. Käyrätorven osalta opetus ei tuolloin valitettavasti ollut kovin korkeatasoista. Opettajina toimivat Helsingin kaupunginorkesterin ulkomaalaiset äänenjohtajat, joilla ei ollut kunnollisia opetusmetodeja ja jotka kaiken lisäksi vaihtuivat parin vuoden välein.

Tästä huolimatta Fransman eteni opinnoissaan ja sai kiinnityksen Helsingin kaupunginorkesteriin, ensin oppilasvakanssille ja sitten viidennen käyrätorven soittajaksi. Hän oli kuitenkin edelleen tyytymätön taitoihinsa ja suunnitteli lähtevänsä ulkomaille lisäoppiin. 1930-luvun alussa hän sattui eräänä syysiltana kuulemaan ulkomaiselta radiokanavalta wieniläisen Karl Stieglerin käyrätorvikvintetin soittoa. Hän ihastui yhtyeen sointiin ja soittotyyliin niin, että päätti oitis pyrkiä Wieniin opiskelemaan. Opintomatka Wieniin ja Salzburgiin kesällä 1931 muodostui Fransmanin uran käännekohdaksi. Stiegler, joka toimi Wienin Filharmonikkojen soolokäyrätorvensoittajana, perehdytti hänet wieniläisen käyrätorvikoulun perinteisiin, esittämistyyliin ja opetusmenetelmiin. Stieglerin kuoltua Fransman jatkoi 1930-luvulla opiskelua tämän seuraajan, Gottfried von Freibergin johdolla. Kesälomiksi ajoittuneiden opintomatkojen aikana hän sy-

¹ Artikkelin perustuu MuT Leena Heikkilän Lectio praecursoriaan, joka pidettiin Sibelius-Akatemian DocMus-yksikön järjestämässä väitöstilaisuudessa 11.12.2009. Väitöskirjan aihe oli *Holger Fransman. Suomalaisen käyrätorvikoulun pioneeri*. Vastaväittäjänä toimi prof. Urve Lippus (Viron musiikki- ja teatteriakatemia).

vensi taitojaan ja tietojaan käyrätorven soolo- ja kamarimusiikkirepertoaarista ja erityisesti wieniläisklassisen ja romantiikan ajan esittämisperinteistä.

Syksyllä 1931 palattuuan opintomatkaltaan Wienistä Fransman kiinnitettiin Helsingin Konservatorion käyrätorvensoiton opettajaksi. Wieniläisestä käyrätorvikoulusta omaksumiensa ihanteiden ja Stieglerin opetusmenetelmien pohjalta hän nosti maamme käyrätorvensoiton opetuksen uudelle tasolle. Fransman koulutti yli neljänkymmenen vuoden ajan käyrätorvensoittajia Helsingin konservatoriossa ja Sibelius-Akatemiassa. Hänellä oli tänä aikana yli 180 oppilasta, joista suuri osa siirtyi nopeassa tahdissa suomalaisiin orkestereihin ja soittokuntiin samaan aikaan kun maamme orkesterielämä kehittyi voimakkaasti.

Tutustuin Holger Fransmaniin tullessani hänen oppilaakseen vuonna 1971, jolloin olin vielä lukiolainen. Sittemmin opiskelin hänen johdolla pitkään Sibelius-Akatemiassa sekä yksityisesti, ja hänen johdolla suoritin myös diplomitutkintoni vuonna 1983. Kaiken kaikkiaan tunsin Fransmanin ja olin hänen kanssaan tekemisissä lähes neljännesvuosisadan. Tänä aikana tulin tuntemaan hänen opetusmetodinsa ja hänen käyrätorvensoittoon liittyneet ihanteensa, jotka pohjautuivat wieniläiseen traditioon. Tutkimusta tehdessäni kaksi musiikkikulttuuria, suomalainen ja wieniläinen ovat olleet jatkuvasti läsnä. Wieniläisen kulttuurin perinteet olivat myös ensimmäinen kiinnostukseni kohde, kun suunnittelin tutkimustyön aloittamista vuonna 1994. Toinen tutkimukseen kannustanut tekijä oli Fransmanin suomalaiselle käyrätorvensoitolle jättämä perintö, joka mielestäni oli muutoksen alla 1990-luvulle tultaessa. Minusta tuntui siltä, että Fransmanin opetuksen perusteiden ja niiden taustalla olleiden ihanteiden dokumentoiminen olisi tärkeää, jotta opetuksessa suullisesti välittynyt perimätieto ei katoaisi, vaan suomalaisen käyrätorvikoulun taustat ja kehityshistoria tiedostettaisiin myös nuoremman sukupolven keskuudessa. Koska olin itse opiskellut pitkään Fransmanin johdolla, kiinnostukseni ei rajoittunut vain esittämistraditioiden tutkimiseen, vaan halusin myös tietoa Fransmanin taiteellisen uran vaiheista ja hänen persoonansa vaikutuksesta suomalaiseen musiikkikulttuuriin.

En kuitenkaan aluksi rohjennut ajatella ryhtyväni opettajani elämäkerran kirjoittajaksi, vaan tein lisensiaatitutkimukseni Fransmanin opetusmenetelmien suhteesta wieniläiseen käyrätorvikouluun. Tässä vaiheessa kävin useaan otteeseen Wienissä tutustumassa sikäläiseen orkesterikulttuuriin ja käyrätorviopeutuksen käytäntöihin. Minulla oli ollut tilaisuus opiskella jo vuonna 1983 lyhyen aikaa Wienin musiikkikorkeakoulussa diplomitutkintoni suorittuani, mikä oli antanut minulle tuntumaa sikäläisen opetuksen tyyliin ja perusteisiin.

Fransmanin elämäkertatutkimus, jonka aloitin vuonna 2001, on tuonut lisävahvistusta siihen, että hänen opetuksensa todella liittyi hyvin kiinteästi wieniläiseen perinteeseen. Selvittäessäni Fransmanin opetusmenetelmiä 1930-luvulta lähtien saatoin todeta että hän oli käyttänyt jo tuolloin samoja harjoitusaineistoja ja ohjelmistoja, joita itse olin työstänyt hänen johdolla 1970- ja 1980-luvuilla. Fransmania haastatellessani sain lisäksi tietoa hänen wieniläisen opettajansa, Karl Stieglerin metodeista ja esittämisen ihanteista. Yllättävintä tässä oli nähdä ikään kuin sisältä käsin opetusmetodien, ohjelmistojen ja haastattelujen kautta, kuinka Fransman oli käytännössä rakentanut suomalaisen käyrä-

torvikoulun perustan. Wienistä peräisin olleet ihanteet ja metodit myös säilyivät hänen opetuksessaan vuosikymmenien ajan, minkä saatoin todeta seurattessani käyrätorvensoiton opetusta Wienissä 1980-, 1990- ja 2000-luvuilla. Wienin musiikkikorkeakoulussa Josef Veleban, Roland Bergerin ja Willibald Janezicin sekä nykyisen musiikkiyliopiston opettajan, Thomas Jöbstlin tunneilla asioista puhuttiin ja niitä painotettiin nimittäin hyvin samalla tavoin kuin omilla tunneillani Fransmanin luokassa nro 28 Rautatienkadun neljännessä kerroksessa. Ainoa merkittävä ero oli instrumentti, joka meillä oli nykyaikainen kaksoistorvi, kun taas Wienissä lahjakkaimmat opiskelijat soittavat edelleen perinteisellä wienintorvella.

Minua kiinnosti tutkimustyössäni siis yhä enemmän se, millainen on yksilön ja esittämistraditioiden välinen suhde. Miten traditiot vaikuttavat yksilön taiteelliseen kehitykseen, musiikilliseen ajatteluun ja valintoihin? Entä missä määrin yksilö voi vaikuttaa traditioon ja mikä on yksilön merkitys traditioiden kehityksessä? Mikäli Fransman ei olisi sattuman ansiosta kuullut radiosta wieniläisen käyrätorvivyhtyeen soittoa ja innostunut sen esittämistavasta, nykyinen suomalainen käyrätorvikulttuuri olisi todennäköisesti ihanteiltaan aivan toisenlainen. Jos hän olisi nimittäin toteuttanut alkuperäisen suunnitelmansa opiskella Tallinnassa Jaan Tammin johdolla, hän olisi mitä ilmeisimmin omaksunut saksalaisen koulun perinteet, tosin Pietarin musiikkikulttuurin traditioilla höystettyinä. Tamm, joka toimi pitkään Pietarin hoviorkesterin soolokäyrätorvensoittajana, oli saanut koulutuksensa samassa kaupungissa saksalaissyntyisen Friedrich Homiliuksen johdolla. Homilius puolestaan oli opiskellut Dresdenissä, mistä hän oli siirtynyt 25-vuotiaana Venäjälle. Läheltä siis piti, ettei Fransmanista ja hänen oppilaistaan puhuta nykyisin ”venäläis-suomalaisen” käyrätorvikoulun edustajina.

Kun musiikin opiskelija perehtyy esittämistraditioihin, se tapahtuu yleensä ensimmäiseksi käytännön musisoinnin kautta. Äänenmuodostus ja esittämisen elementit opitaan soitonopetuksessa ns. mestari–kisällimenetelmällä. Opettaja kiinnittää huomiota musiikin esittämistapaan käytännön esimerkein ja ilmaisee myös sanallisesti mihin suuntaan oppilaan on pyrittävä ihanteellisen soinnin ja esitystavan tavoittamiseksi. Samalla hän ohjaa tätä kriittiseen kuunteluun. Fransman korosti opetuksessaan jatkuvasti äänenmuodostuksen merkitystä ja hänen oppilaansa tekivät erityisiä, säännöllisiä harjoituksia legatosoiton kehittämiseksi. He tiesivät myös, millaista esittämiskulttuuria ja käyrätorvisointia Fransman itse ihaili ja mitä orkestereita tai kapellimestareita hän piti erityisessä arvossa.

Esimerkkinä esittämistradition siirtymisestä opettajalta oppilalle esitän katkelman vuonna 1986 Olavi Lähteenmäelle kirjoittamastani kirjeestä. Hän keräsi tuohon aikaan materiaalia Fransmanin elämäkerran kirjoittamista varten ja oli pyytänyt minua kuvailemaan opettajaani.

Professori Fransmanin tunneilla opettelin alusta lähtien tärkeimpänä asiana saamaan torvesta kauniin äänen. [—] Kun pystyin löytämään peruskolmisoinnun äänet, alkoivat myös legatoharjoitukset ja asteikot. [—] Kun jälkepäin muistelen professorin opetustapaa alkavalle soittajalle, huomaan kuinka hän alusta lähtien osasi johdattaa oppilaan tuntemaan erilaisia musiikin tyyliä. [—] Frani tiesi, ettei ensimmäiseen kurssitutkintoon valmistautuva oppilas voinut esittää mitään kypsiä Mozart-tulkin-

taa, mutta hän opetti kunnioittamaan tätä musiikkia ja yritimme soittaa sitä niin laulavasti ja sirosti kuin ansaitsi antoi myöten. Myöhemmin, kun tekniikka kehittyi, pystyimme jo paremmin toteuttamaan musikaalisiaakin ajatuksia. [—] Frani opettaa meitä soittamaan wieniläisen käyrätorvensoitoperinteen mukaisesti. Hän on kertonut meille wienintorven kauniista äänestä, joka juontaa juurensa F-luonnontorvesta. Sen vuoksi meidän tulee soittaa mahdollisimman paljon F-torvella vaikka soittimessa on myös B-torvi. Kun B-torvi [—] myöhemmin otetaan käyttöön, sitä ei koskaan saa käyttää F-torven kustannuksella. F-torven soinnin säilyttäminen soitossa on ehdottoman tärkeää. Tähän liittyen olemme harjoitelleet paljon saavuttaaksemme luonnontorvelle ominaisen legaton soittotaidon. Myös hän on opettanut paljon wieniläisen ja romanttisen orkesterimusiikin soittoerinteistä. Nämä monien vuosien aikana kuullut torvensoiton perinteisiin liittyvät tiedot ja tarinat ovat mielestäni niitä arvokkaimpia mitä musiikin alalla olen saanut.

Käyrätorvensoittajana ja orkesterimuusikkona olen oppinut tuntemaan hyvin oman soittimeni esittämistavat ja erilaisten tekijöiden vaikutuksen sointiin. Ne edustavat sitä esittämiskulttuuria, jossa olen kasvanut ja jossa edelleen toimin pedagogina. Sen sijaan tutkijana olen löytänyt vain vähän kirjallista materiaalia tai dokumentteja, joissa on tutkittu tai kuvailtu oman soittimeni tai orkestereiden esittämisperinteitä, erityispiirteitä tai historiaa. Onnellinen sattuma omalla kohdallani on ollut se, että juuri wieniläisestä puhallinperinteestä ja sointikulttuurista on tehty tutkimuksia. Tämä puolestaan on seurausta siitä, että wieniläistä sointityyliä on vaalittu ehkä innokkaimmin länsimaisessa musiikkikulttuurissa ja että wieniläisissä orkestereissa käytetään yhä 1800-luvulta peräisin olevia wienintorveja ja wieninoboeta.

Musiikin esittämisen, siihen liittyvien tyylielementtien, yksityiskohtien ja vaikutelmien kuvaileminen kirjallisesti ja erityisesti tieteellisessä tutkimuksessa on ollut haasteellinen tehtävä. Esittämistraditioiden historian ja erityispiirteiden ottaminen osaksi Fransmanin taiteilijaelämäkertaa on kuitenkin ollut tärkeää siksi, että niillä oli huomattava vaikutus sekä hänen taiteelliseen ajatteluunsa että hänen uransa kehitykseen. Säveltäjälämäkerroissa on perinteisesti eroteltu ”Leben und Werk” eli ”elämä ja teokset”. Tähän perinteeseen tutkimukseni asettuu jaottelullaan Fransmanin taiteilijaelämä ja esitykset. Toivon, että tämä tutkimus avaa suomalaisen musiikin ja musiikkikulttuurin tutkijoille sekä esittävästä säveltaiteesta kiinnostuneille uusia näkökulmia.

MuT Leena Heikkilä (lheikkila@kympp.net) on diplomikäyrätorvensoittaja ja käyrätorvipedagogi, joka toimii Pohjois-Kymen musiikkiopistossa käyrätorvensoiton lehtorina.

Työstä nauttimisen salaisuus¹

Elina Hytönen

Viime vuosina suomalaista ja eurooppalaista yliopistomaailmaa ovat ravistelleet varsin suuret muutokset, joiden on nähty vaikuttavan erityisen negatiivisesti etenkin juuri humanististen tieteenalojen statukseen. Päätöksenteossa on korostettu niin tuloshakuisuutta, huippuyksikköjä, innovaatioita kuin yritysysteistyötäkin. Uudistusten ohessa määrärahoja on tiukennettu ja opiskelijoita patistetaan valmistumaan entistä nopeammin. Vakituiset virat ovat muuttuneet viiden vuoden työsuhteiksi, joissa työntekijä joutuu negatiivisimman skenaarion toteutuessa hakemaan omaa työpaikkaansa yhä uudestaan ja uudestaan. Samaan aikaan yliopiston työsuhteeseen vaaditaan yhä useammin vahvaa tutkimuksellista taustaa, hyviä kontakteja ja kielitaitoa, ulkomaista vaihtoa, suurta julkaisumäärää mutta myös kasvatustieteen opintoja.

Ääneen lausumattomana mentaliteettina näyttää ajoittain olevan ajatus että mitä nuorempina kaikki tämä on saavutettu sitä paremmin asiat ovat. Palstatilaa lehdissä saavat yhä useammin ne tutkijat jotka ovat saavuttaneet asioita yhä nuorempina. Esimerkkinä muun muassa toukokuun lopussa Helsingin Sanomissa ollut juttu jossa korostettiin eräältä tutkijalta puuttuvan ylioppilastodistus, sillä hän oli päässyt yliopistoon suoraan peruskoulusta (Käyhkölä 2010). Taustalta paistava ajatus on kuin olympialaisten motto – korkeammalle, nopeammalle, pidemmälle. Keskusteluita näyttäisi leimaavan laadun ja syvyyden sijaan suorituskeskisyys. Samalla työelämässä työntekijöiltä vaaditaan aina uusia ja uusia saavutuksia toistensa perään ns. ”elinikäisen ja elämänlaajuisen oppimisen” käsitteiden myötä. Työntekijöinä meidän taas tulee olla tavoitettavissa viikon jokaisena hetkenä sähköpostien sirpaloittaessa päivittäistä työrytmiämme ja keskittymistämme. Elämästä on tullut yhä vaativampaa yhteiskunnan korostaessa ulkoisia motivaatioita, statusta ja rahaa.

Tällaisena pätkätöiden ja sirpaleisuuden leimaamana aikakautena onkin mielestäni mielenkiintoista tarkastella miksi tietty ihmisryhmä, jazzmuusikot, valitsevat marginaalisen elämäntavan jota leimaa kiinteän kuukausittaisen palkkatulon sijaan taloudellinen epävakaus ja epävarmuus. Mielestäni on entistä tärkeämpää kiinnittää huomiota siihen, mikä on se tekijä joka tuottaa ihmisissä tyytyväisyyttä tällaisessa työympäristössä. Minkälaisia sisäisiä motivaatioita ihmiset käyttävät tehdessään näinkin radikaaleja valintoja. Ehkä tällaisen tarkastelun kautta me voimme oppia myös jotain siitä miten me muut voimme

¹ FT Elina Hytönen väitteli aiheesta ”Moments of Bliss and Transcendence – Professional Jazz Musicians’ Reports on Flow Experiences” 12.6. 2010 Itä-Suomen yliopistossa, Joensuussa. Vastaväittäjänä toimi Prof. Steven Feld (University of New Mexico, U.S.A.) ja kustoksena prof. Helmi Järviluoma-Mäkelä. Kirjoitus on väittelijän *Lectio praecursoria*.

motivoida itseämme jaksamaan entistä vaativammassa, sirpaleisemmassa ja haastavammassa työympäristössä.

* * *

Tutkimukseni on osoittanut että monille muusikoille uran valinnan kannalta keskeinen tekijä on ollut heidän rakkautensa musiikkia kohtaan ja samalla musiikin tarjoama motivaatio, sen luomat huippu- eli flow-kokemukset. Tällaisten kokemusten aikana muusikko saattaa menettää otteensa ympäristöönsä ja uppoutua musiikkiinsa niin että normaali ajankulku lakkaa vaikuttamasta, oma musiikki koetaan kirkkaammin kuin ennen ja asiat loksahavat paikalleen kuin itsestään. Nämä kokemukset ovat niin merkityksellisiä ja addiktoivia, että muusikot ovat valmiita hylkäämään muun yhteiskunnan ylläpitämät arvot ja heittäytymään marginaaliseen ammattiin jossa toisinaan ei tiedetä edes seuraavan viikon työtilanteista. Flow-kokemukset näyttävätkin tutkimukseni mukaan olevan keskeinen osa muusikoiden uravalintaa, heidän elämäntapaansa. Kokemukset ovat musiikin teon keskiössä. Tutkimukseni tukee psykologi Abraham Maslown näkemystä, jonka mukaan huippukokemukset ovat usein niin voimakkaita, että ne tekevät ajoittaisella ilmenemisellään elämästä elämisen arvoista (Maslow 1987, 62). Eräs haastateltava totesikin, että soittaessaan hän oli tietynlaisessa tilassa, jossa hän ei kuullut tai nähnyt mitään. Tällaisissa tilanteissa soittaminen tuntui erityisen helpolta. Hän totesi, että nämä hetket olivat saaneet hänet soittamaan vuosia.

Laajemmin voimme todeta, että taiteen teolla ja musiikilla on kautta aikojen ollut varsin läheinen suhde huippukokemuksiin ja muuttuneisiin tajunnantiloihin. Niin antiikin kreikkalaiset kuin Väinämöinenkin tiesivät musiikin mahdin laulaessaan vastustajiaan suohon. Muinaiset suomalaiset ja saamelaiset käyttivät musiikkia muuttuneiden tajunnantilojen saavuttamiseen. Muuttuneet tajunnantilat ovat kuuluneet myös suomalaisen kansanmusiikkiin, mistä osoituksena on esimerkiksi A. O. Väisäsen kuvaus haltioituneesta kanteleensoittajasta tutkielmassa *Hiljainen haltioituminen* (Väisänen 1990, 43). Toisaalta antiikin maailmassa taiteilijat on laajalti nähty korkeampien voimien valitsemina toisen todellisuuden sanansaattajina (Haavikko 1984, 230), eli siis jumalien välikapaleina.

Moni asia on sittemmin muuttunut. Kun ennen selitys näille kokemuksille annettiin ylhäältä ja yksilön ulkopuolelta – jumalista, hengistä ja vainajista – nykyään länsimaissa selitystä haetaan useimmiten ihmisen sisältä. Jumalien tilalle ovat tulleet tiedostamaton ja piilotajunta (Haavikko 1984, 230–234). Samalla kuitenkin musiikin merkitys muuttuneiden tajunnantilojen ja ihmisten hyvinvoinnin saavuttamisen välineenä on säilynyt. Ehkä tämä kertoo jotain musiikin sekä muuttuneiden tajunnantilojen merkityksestä ihmisille ja hyvinvoivalle ihmiskunnalle. Flow-kokemukset voidaankin nähdä mielestäni nyky-yhteiskunnassa hyväksyttynä tapana saavuttaa yhteys tiedostamattomaan ja henkiseen tasoon.

Niin flow-kokemukset kuin muuttuneet tajunnantilat laajemminkin voidaan määritellä joko spontaanisti nousevaksi tai toisinaan myös tietoisesti muodoste-

tuksi tietoisuuden tilaksi, joka eroaa laadullisesti tavallisista tietoisuuden tiloista. (Bundzen ym. 2002, 155.) Tietoisuuden tiloja ja flow-kokemuksia on olemassa myös eritasoisia yksilöistä ja tilanteista riippuen. Flow-kokemukset voivat muistuttaa toisinaan hetkellisiä sekunnin kestäviä onnen tunteita, mutta myös voimakkaita ja pidempikestoisia orgasmiin verrattavia kokemuksia. Koska kehollisia kokemuksia on useimmiten vaikea selittää puheen kautta, ovat metaforat useimmiten varsin keskeisiä keskusteluissa ja kuvauksissa.

Vertauskuvien kautta voimme saavuttaa kokemuksista uudenlaisia puolia. Vertauskuvat paljastavat miten musiikissa muusikko asettaa itsensä päivittäin alttiiksi ja avoimeksi yleisönsä edessä eräänlaisen rituaalisen shown kautta, jonka lopputuloksesta ei koskaan ole varmuutta. Esiintyminen ja flow ovatkin muusikoille jazzin genressä aina riski johon hypätään ja jolle antaudutaan improvisaation kautta. Kokemuksista puhutaankin usein käyttämällä hyppäämisen, putoamisen ja antautumisen vertauskuvia. Huippukokemuksia ei voi pakottaa, vaan ne tapahtuvat useimmiten yllättävissä tilanteissa esimerkiksi äärimmäisen väsymyksen partaalla. Kokemus on kuin lahja, jonka voi vain vastaanottaa ja hyväksyä. Kokemukselle antaudutaan ja se voidaan saavuttaa vain jos muusikko on valmis jättämään taakseen kaiken suunnitelmallisuuden ja valmistelun.

Olennaista on huomata myös se, että flow-kokemukset auttavat muusikkoja huonojen työolojen hyväksymisessä. Niinäkin päivinä, jolloin yleisö ei ymmärrä tai arvosta muusikoiden musiikkia, jolloin akustiikka ei toimi ja muusikoiden kohtelu klubilla on huonoa, tietoisuus huippukokemusten mahdollisuudesta saa muusikon tarttumaan soittimeensa.

Flow-kokemukset myös lisäävät yhteyden tunnetta ihmiskuntaan aikana jolloin yhteiskunta korostaa yksilöllisyyttä. Jazzin parissa muusikoiden on yleensä nähty korostavan omaa yksilöllisyyttään ja egoaan soolojen kautta. Muusikoiden tapa puhua flow-kokemuksista kuitenkin rikkoo tätä kuvaa näyttämällä että muusikot ovat varsin herkkiä toisilleen lavalla ollessaan. Muusikot korostavat yhteyden keskinäistä kommunikaatiota ja luottamusta hyvän esiintymisen rakentamisessa. Huippukokemusten aikana muusikoiden välinen yhteys on niin vahva, että toisinaan esiintymisten aikana jopa yksilöiden väliset rajat hämärtyvät. Muusikot saattaa toisinaan myös kokea soittavansa toisten muusikoiden soittimia.

Haastatteluiden kautta kävi ilmeiseksi, että muusikkojen väliset suhteet muistuttavat enemmän lähinnä perhesuhteita kuin ystävyysuhteita. Toisilta muusikoilta etsitään tukea ja varuksetonta hyväksyntää. Flow nähdään yhteisenä luomuksena jonka yksilöllistä luonnetta ei saa korostaa edes puheen tasolla. Kokemus on kollektiivinen, ryhmän yhteinen, vaikka muusikot eivät välttämättä saavuta kokemusta yhtä aikaa. Jazzin ammatillisella kentällä nähdään toisaalta myös vallitsevan eräänlainen kultti, joka määrittelee oikeanlaisen ja sopivan käyttäytymisen rajat. Tämä kultti ei suosi muusikoiden yksilöllisyyden korostamista flow-kokemusten yhteydessä rajoittaen näin myös yksittäisten muusikoiden puhetta liiallisen diivailun leiman pelossa.

Flow-kokemukset liittyvät usein myös uskonnollisiin kokemuksiin niin muusikoilla kuin muillakin ihmisillä. Tästä hyvänä esimerkkinä oli mielestäni *Seit-*

semän vuotta Tiibetissä -elokuvassa (1997) kuulemani rinnastus. Tämä elokuvaviittaus on myös hyvä esimerkki siitä miten flow-kokemukset ovat osa myös populaarikulttuuria. Oikeaan elämään perustuvassa elokuvassa Dalai-lama kysyi itävaltalaiselta vuoristokiipeilijältä miksi tämä piti vuoristokiipeilystä. Itävaltalainen vastasi, että kiipeillessään hän koki olevansa äärimmäisen keskittynyt ja rauhallinen. Arjen huolet katosivat suorituksen aikana. Maailma hänen ympärillään tuli kirkkaammaksi ja äänet ja värit muuttuivat entistä intensiivisemmin. Dalai-lama kysyi kiipeilijältä kokiko tämä näitä kokemuksia muulloin johon kiipeilijä vastasi saavuttavansa saman tilan laman läheisyydessä. Tila oli siis sama, vaikka toisessa tapauksessa kyse oli fyysisestä suorituksesta ja toisessa henkisestä läsnäolosta.

Muutamat haastattelemistani muusikoista kokivat, että he toimivat flown yhteydessä välikappaleena ja kytkeytyvät johonkin suurempaan voimaan, universumiin tai Jumalaan. Muusikko koki, että hänestä itsestään tulee instrumentti jota jokin suurempi voima soitti. Muusikko asetti itsensä ja oman egonsa syrjään, jotta musiikki ja sen tarjoama tieto virtaisivat hänen kauttaan muille ihmisille. Kokemukset nähtiin toisinaan myös lahjana Jumalalta. Kokemusten henkisen luonteen tai ulottuvuuden tunnisti haastatteluissani myös ateistiksi tunnustautuva muusikko.

Mielenkiintoinen seikka tässä yhteydessä on kuitenkin se, että suomalaiset muusikot kielsivät tällaisen yhteyden olemassaolon, kun taas esimerkiksi Britanniassa asuvat muusikot olivat avoimempia tällaisille henkisille tulkinnoille. Taustalla on mielestäni Suomessa luterilainen työntekoa korostava mentaliteetti, jossa ihmisen arvoa mitataan pitkälti hänen työnsä ja saavutustensa kautta. Jos inspiraatio ja musiikin lähde nähdään yksilön ulkopuolelta tulevana tekijänä, kyseenalaistuu suomalaisen mentaliteetin mukaan myös se kenen työnjäljestä on oikeastaan kysymys. Voinko kutsua tätä lopputulosta omakseni jos totean, että työni oli Jumalan inspiroimaa tai että olin vain välikappale jollekin itseäni suuremmalle? Mielestäni tämä on se syy, miksi suomalaiset muusikot korostavat omaa osuuttaan musiikin luomisessa ja ohittavat ulkoisen inspiraation ajatukset. Taustalla vaikuttavat tietenkin myös suomalaisen jazzin kentän pienuus, joka vaikuttaa esimerkiksi koulutuksen samankaltaistumiseen samalla kun tietyt auktoriteetit saavat enemmän valtaa jazzin kentän ja sallittujen puhetaiposten suhteen.

Tutkimukseni pohjalta voitaneen todeta, että flow ja musiikki ovat osa muusikon identiteettiä, asioita joita ilman elämää ei voida kuvitella. Niiden kautta elämään haetaan uusia merkityksiä ja joiden kautta omia valintoja selitetään. Flow-kokemus tarjoaa muusikoille välineen jonka kautta muusikot pystyvät tutustumaan itseensä, oman mielensä maisemiin, paremmin. Muusikoille huippukokemukset toimivat myös välineenä itsensä sekä soittimen rajoitteiden hyväksymisessä. Mihaly Csikszentmihalyi, yhdysvaltalainen psykologi ja flow-käsitteen isä, onkin todennut huippukokemusten olevan yksi askel ihmisen tietoisuuden kehityksessä, jotakin mitä kohti me vääjäämättä kuljemme (Csikszentmihalyi 1994, 180–181, 184, 237). Flow tarjoaa meille avaimet terveempään ja motivoivampaan elämään. Se lisää työkykyämme ja elämästä nauttimista tavalla johon

moni muu yksittäinen kokemus ei yllä. Olennaista tässä kaikessa on kuitenkin jokaisen ihmisen oman kutsumuksen ja intohimon kohteen löytäminen.

Flow-kokemuksia voidaan saavuttaa eri musiikin lajeissa. Kokemusten vaikutukset voidaan toisinaan nähdä myös kappaleiden nimissä, kuten vaikka Jimi Hendrixin kappaleessa *Purple Haze*. Tarinoita löytyy myös esimerkiksi siitä, miten Paul McCartney sai inspiraation esimerkiksi *Yesterday*-kappaleeseen niin, ettei hän kokenut kappaleiden olevan hänen omiaan (McIntyre 2006, 206). Kokemuksia voidaan saavuttaa psykologiassa tehtyjen tutkimusten mukaan lähes kaikissa aktiviteeteissa, jopa liukuhihnalla työskenneltäessä. Meillä kaikilla on siis tietynlainen mahdollisuus tällaisten kokemusten saavuttamiseen, toiset ovat vain kokeneempia ja tietoisempia ja niistä.

* * *

Viime vuosina flowsta on tullut myös eräänlainen trendisana, joka tuntuu olevan kaikkien huulilla ja osa populaarikulttuuria. Käsitteestä on tuntunut tulevan sitä ”kuuminta hottia”. Muistan nähneeni muun muassa Tommy Tabermannin puhuvan näistä kokemuksista television talk-showssa. Olen kuullut myös uutisankkurien käyttävän sanaa puhuessaan musiikista ja tanssimisesta. Termi on tullut osaksi puhekieltä, mutta kaupasta löytyy myös juoma kyseisellä nimellä. On tietenkin hyvä että ihmiset tulevat tietoisemmiksi tällaisten kokemusten olemassaolosta, mutta tällainen laaja julkinen huomio on saanut minut pohtimaan onko tällainen yleistäminen aina suoranaisesti positiivista; Muuttaako tällainen julkinen tieto ihmisten käyttäytymistä niin, että he saavuttaisivat tällaisia kokemuksia useammin? Voidaanko kokemusten yksilöllistä luonnetta yleensä yleistää laisinkaan? Yleistämiseen liittyy aina oma riskinsä termin väärinkäytöstä, tiedon vääristymisestä sekä kokemusten vääränlaisesta metsästämisestä.

Muusikot ovatkin ehkä oikeassa halutessaan suojella kokemustaan ja välttelyssään aiheesta puhumista, sen analysoimista. Liiallinen tieto ja analyysi kun heidän mielestään aiheuttaa kokemuksen mystisyyden katoamisen. Kaikkea ei ehkä tarvitsekaan ymmärtää järjellä vaan olennaista onkin juuri se yksilön kehollinen kokemus. En halua kuitenkaan päättää puhettani näin kriittisiin tunnelmiin, vaan totean, että näin runonlaulualueen porteilla on varmaankin soveliaista, että päätän oman osuuteni viittaamalla Elias Lönnrotin lausahdukseen. *Kantelettaren* esipuheessa Lönnrot toteaa laulun olevan ihmisille se pyhempi kieli jolla pystytään ilmaisemaan iloa, riemua, surua, huolta, onnea, tyytyväisyyttä, toivoa ja kaipuuta jokapäiväistä puhuttua kieltä paremmin (Lönnrot 1984). Lauseen voisi ehkä soveltaa koskemaan laajemminkin musiikkia, joka on kautta aikain ollut osa ihmisten hyvinvointia ja itseilmaisua. Musiikki tuo esille ruumiillistetun tunteen ja kokemuksen. Tutkimukseni onkin osoittanut kertaalleen sen, että musiikki liikuttaa meitä niin henkisesti kuin fyysisestikin. Se tarjoaa meille erityisiä nautinnon hetkiä, olimme sitten ammattimuusikoita tai vain musiikin kuuntelijoita.

Lähteet

- Bundzen, P. V. & Korotkov, K. G. & Unesthal, L. E. 2002. Altered States of Consciousness: Review of Experimental Data Obtained with a Multiple Techniques Approach. *The Journal of Alternative and Complimentary Medicine* 8(2), 153–165.
- Csikszentmihalyi, Mihaly 1994. *The Evolving Self. A Psychology for the Third Millennium*. New York: HarperCollins.
- Haavikko, Ritva 1984. Luova kirjailija. *Luovuuden ulottuvuudet*. Toim. Ritva Haavikko & Jan-Erik Ruth. Espoo: Weilin+Göös.
- Käyhkölä, Tuija 2010. Tutkijalta puuttuu vain valkolakki. *Helsingin Sanomat*, 22.5.2010.
- Lönnrot, Elias 1864. *Kanteletar*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia. Toinen painos. Helsinki: J. Sinelius.
- Maslow, Abraham 1987. *Religions, Values and Peak Experiences*. New York: Penguin Books.
- McIntyre, Phillip 2006. Paul McCartney and the creation of ‘Yesterday’: the systems model in operation. *Popular Music*, Vol. 25, No. 2, 201–219.
- Väisänen, A. O. 1990. *Hiljainen haltioituminen: A. O. Väisäsen tutkielmia kansanmusiikista*. Toim. Erkki Pekkilä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 527. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Elina Hytönen (elina.t.hytonen@gmail.com) on käynnistämässä postdoc-tutkimusprojektia jazzin tilallisuuteen ja esiintymiskäytäntöihin liittyvästä aihepiiristä.

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. Artikkelin lähetetään ilman kirjoittajan nimeä asiantuntijalausuntokierrokselle, minkä jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan päätoimittajalle samoin ohjein kuin käsikirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

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

Tekstin muotoilu

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

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

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

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

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 Liisamaija: *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, 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.

Markus Mantere: Foreword	3
<i>Musicology in the 3rd Millennium</i>	
Lari Aaltonen & Antti-Ville Kärjä: Mediating music through humour: the birth of <i>Pensselisetä</i>	5
Jennifer Daniel: <i>Swanhunter</i> : Communicating <i>the Kalevala</i> and constructing the “Idea of North” for a young audience	22
Markus Mantere: The North in Music: Issues of Geography, Aesthetics, and Ideology	41
Gabriel Pareyon: Traditional patterns and textures as values for meaningful automatization in music	53
Timo Leisiö and Martin Ebeling: Neuronal Basis of Seeker Tone Theory. A Mathematical Solution.	60
Franco Fabbri: What is popular music? And what isn't? An assessment, after 30 years of popular music studies	72
<i>Lektiot, arvostelut, puheenvuorot</i>	
Elina Hytönen: Le Jazz – Jazz and Music Criticism in France (Jordan, Matthew J. <i>Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity</i> .)	93

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

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki; www.musiikkilehti.fi; **Päätoimittaja:** FT Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Tuomas Eerola (pj), Vesa Kurkela, Markus Mantere, Veijo Murtomäki, Risto-Pekka Pennanen, Ari Poutiainen, Tuire Ranta-Meyer, Riitta Rautio ja Juha Torvinen; **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

Foreword

This issue of *Musiikki* is devoted to the proceedings of Musicology in the 3rd Millennium, an interdisciplinary and international symposium organized by Sibelius Academy, Department of Folk Music, The Doctoral School of Music, Theatre and Dance, and University Consortium of Seinäjoki in collaboration with The Finnish Musicological Society and The Finnish Society for Ethnomusicology, 17th–19th of March 2010, in Sokos Hotel Lakeus, Seinäjoki, Finland.

The particular scholarly focus of the symposium was on the recent and future technological, economical, legal and aesthetic changes embedded in the production and consumption of music, as well as on the challenges these changes bring on to musicology. The totality of presentations, almost all positioned at the proximity of these important issues, provided the participants a lively, critical and intellectually high-standard venue for scholarly discussions and international networking.

Even though the variety between different approaches and topic areas on display at the symposium was wide, there were some uniting larger issues. For instance, the intellectual and cultural current we've come to call "postmodernism", still seems to offer whole new ways of looking at society, culture and history around us. Globalization, technological mediation and hybridization all have had an impact on how we experience music around us. In this issue, Lari Aaltonen and Antti-Ville Kärjä bring up a most acute topic in their article: the case of "Pensselisetä" (Uncle Paintbrush) who enjoyed enormous media popularity for some time in Finland over a year ago. His fame, however, was not based on traditional means. Based on a carnevalistic "mistranslation" of a performance of a Syrian popular folk song *Pinsedî Zêde* by a Syrian musician Ebdo Mihemed, an anonymous YouTube-user TheKassitus "made" "Pensselisetä" so famous, that we can with good reason talk about an "internet sensation" – as I write this, the performance has been downloaded on YouTube more than 2,5 million times". Soon after the initial break into the public consciousness, Mihemed visited Finland giving performances of his music, even on Finnish national television. Aaltonen's and Kärjä's article makes an interesting case of the interlinking of music, social media and humour constructing, negotiating, and maintaining cultural representations and meanings. They also address the prominent role of YouTube as a technological platform in the mediation of music. If you want to understand what was culturally and ideologically at issue in the Pensselisetä-phenomenon, Aaltonen's and Kärjä's article is a good source to turn to.

The North in many of its meanings was one of the prominent themes in the symposium. In her article, Jenny Daniel discusses an English opera, *Swanhunter*, the libretto of which is based on the Finnish national epic, *Kalevala*. Through ethnographic observation and interviews, Daniel's intention is to elucidate the reasons why a Finnish folk epic was chosen for the story of an English opera, and some of the ways that this tale has been treated by librettist, composer

and production team to create the opera, *Swanhunter*, for UK company, Opera North. Another presentation on “the North” reaching the pages of this journal was given by Markus Mantere, the editor of *Musiikki*. Mantere discusses the Idea of North as an aesthetic, historical and ideological category, with the help of which it’s been possible to draw borders between “us” and “them”, and also to establish distinctions between superficial entertainment and pure art. Using Eduard Hanslick’s, Percy Grainger’s and R. Murray Schafer’s ideas as a source for his discussion on the North, Mantere also demonstrates how this stereotypical idea has been used as a source of prejudice towards the “other”, particularly in the writings of Hanslick and Grainger.

In a more cognitive approach to music and signification, Gabriel Pareyon discusses the accelerated loss of traditional sound patterning in musics, parallel to the exponential loss of linguistic and cultural variety in a world increasingly globalized by aggressive market policies and economic liberalization. Through his presentation, Pareyon calls for composers and music theorists to explore the world of design and patterning by *grammar* rules from non-dominant cultures, and to make an effort to understand their contextual use and its transformation in order to better appreciate their symbolism and aesthetic depth. Timo Leisiö and Martin Ebeling, in turn, present the first full-scale scientific formulation of “Seeker tone theory”, a theory explaining the cognitive processes related to the tonal experience of music. Based on anthropological and neuronal findings of professor Leisiö, Seeker tone theory explains the functioning of human auditory system and proposes a justification for the use of the Seeker tone as a research tool with the help of neuronal autocorrelation. Leisiö and Ebeling demonstrate how the theory can be used as the basis for typological research of syntaxes underlying any melody to be met with in human song. Colleagues working in this field in Finland are few, and I hope this international issue will help find Leisiö’s and Ebeling’s work the international commentators that it deserves.

In closing, let me take the opportunity to thank the organizers and financial supporters of the symposium. I also want to thank the participants who ultimately made it such an exceptional academic event – the relaxed yet scholarly rigorous atmosphere provided food for thought for us all, as well as an opportunity to meet with interesting new musicological friends. Last but not least, I will save my dearest thanks to professor Franco Fabbri, whose keynote for the symposium “What is popular music? And what isn’t? An assessment, after 30 years of popular music studies” is printed here in its totality. Fabbri is one of the established scholars in popular music studies, and it is truly an honour to have his contribution to this journal. Fabbri’s retrospective presentation on the development of popular music studies helps to illuminate trans-paradigmatic and cross-disciplinary evolvement of a now flourishing field of popular music studies. Popular music has not always been a legitimate object of academic study, and Fabbri’s account of “how we became what we are now” is a must-read for any young scholar planning a career in musicology.

Six months after the fact, in the cold, soon-white North,

Markus Mantere

Mediating music through humour: the birth of *Pensselisetä*

Lari Aaltonen & Antti-Ville Kärjä

On 23 August 2009 YouTube user TheKassitus¹ released the video *Mihemmed – Niilin hanhet* ("Geese of Nile"), which quickly became an Internet sensation in Finland, as by the end of November 2009 it had been viewed already 1,7 million times and by May 2010 nearly 2,5 million times. In the video, the Syrian Kurd musician Ebdo Mihemed (Abdo Mohamed in Arabic) performs with a group of musicians, singing a popular folk song *Pinsedî Zêde*. As such, the video would hardly be of special interest to Finns, but there is more to it: it is subtitled in Finnish using homonymous translation, resulting in absurd and mainly obscene phrases such as "Into my own ass, the geese of Nile". As the video gained popularity in the Internet, the public discussion over the song and the video increased too. Many commentators have apparently been amused to the extreme by the video, whereas some have found it outright racist.

The focal point of our analysis is formed by the ways in which music, social media and humour function and are interlinked as mediators of cultural representations and meanings. In more precise terms, we investigate how issues of ethnic otherness are mediated in the case of *Niilin hanhet*. This involves three intertwined planes of analysis: first, at issue is the way in which music constitutes an aesthetic practice with its peculiar identity politics; second, the role of YouTube as a technological platform and its promises and hindrances are addressed; and third, the significance of humour as an ideological constituent is examined. On all the planes, our analysis is contextualised by the questions pertaining to the notion of "multicultural Finland", and thus our discussion is framed by theories associated with postcolonial studies and by a particular emphasis on the ways in which the global postcolonial condition manifests itself in the north-eastern corner of Europe.

Our primary research material is constituted by the video itself and its adjacent discussion on the YouTube website (YT 2010a). The material is complemented by other public discussion mainly conducted at Internet fora. The material is subjected to qualitative discourse analysis whereby the verbal statements are examined in terms of explicit associations with humour and their links to the audiovisual representations of the video. In other words: what are the aesthetic and representational qualities that make people (not) laugh in *Niilin hanhet*; how are these qualities implicated in technological factors; and

¹ The real person behind TheKassitus remains unknown at least to the wide public, though he/she answered a reporter's question by telling that he/she is a student from Helsinki. The username itself is somewhat humorous and insinuating, referring to male reproductive organs, especially testicles ("kassi" = a bag).

what kind of ideological justifications are utilised when defending or reproaching one's laughter?

Music mediated by humour – *Pensselisetä* and the secured reception of "musical otherness"

In the video *Niilin hanhet* a six-man group of musicians is performing a Syrian folk song ostensibly in a restaurant. However the audience is not seen in the video, so it could be shot just for the group's own promotional purposes. This suspicion is also supported by the simultaneous use of two cameras. The group consists of a lead singer and two backing vocalists, a tambur player, a keyboardist and a darbuka player. The video itself is not of a very good quality – it is probably shot with two standard VHS video cameras. There are some rapid montage sections especially in the beginning, but it remains unclear whether or not the Finnish "translator" has also edited the video. There are rough traces of the removal of an instrumental interlude, which suggests that TheKassitus may also have cut the video, leaving only the parts where the lyrics can be heard – and subtitled.

The song *Pinsedî Zêde* represents a typical folk song type in Anatolia region and neighbouring areas. However, it is probable that the song sounds somewhat exotic to the ears of many Finns, for a number of reasons. First, because of the use of "atypical" instruments such as tambur, the sound and tone differ from the more common types of Finnish music. Second, the singing style in *Pinsedî Zêde* is very different from Finnish music in general, as Ebdo Mohamed uses a very tight voice and a lot of melodic ornamentation. In addition, the melodic intonation as well as rhythmic delivery clearly differs from the tempered melodic intonation and even accentuation that is widespread in Finland. Finally, the verse structure may appear peculiar to much of the Finnish population, resulting probably in difficulties in fully comprehending the logic of the song.

Pinsedî Zêde ("Five Hundred More"), tells a tragic story of a young lady who wants to marry a man she loves, but her mother tells her that she is already been promised to another. The daughter tries to convince her mother that with the generous dowry the man offers, she could even buy the city of Aleppo. The mother concludes that the arrangements have already been made; she has been traded to a flock of sheep.

In the Finnish "translation" the lyrical content changes significantly. The most recurrent section or the chorus is about the geese of Nile and Uncle Paintbrush, although only few phrases make exact grammatical sense in Finnish. A rough translation² of the central Finnish "lyrics" into English goes as follows:

² All translations from Finnish into English are by the authors.

Leilee, leile salami	[Layla salami]
Leileeeee	
Hanhemme petä, no emme petä	[Our geese betray, well we do not betray]
No kukas hazardi?	[Well who the hazard?]
Pensseli-setä!	[Uncle Paintbrush! ³]
No vissiin hazardi	[Well surely the hazard]
Meisseli-setä!	[Uncle Screwdriver! ⁴]
Omaan perseeni, nyt hän vetää	[Into one's own my ass, now he is stuffing]
OMAN PERSEENI NIILIN HANHET!	[The geese of Nile of my own ass!]
Nyt hän veteli, Niilin hanhet	[Now he stuffed, the geese of Nile]
Puree hirveetä, Niilin hanhet	[Bites the terrible, the geese of Nile]
Viskiä vetääää	[Drinks whisky]
Hanhemme petä, no emme petä (x2)	
[--]	
Viskiä veteli, Niilin hanhet	[Pulled/drank whisky]
Puree hirveetä, Niilin hanhet	
Puree ho-hoi! (Allah!)	[Bites hoh-hoy!]
Suuhun banana!	[Into the mouth banana!]
Suojelen perseeni retkin samein	[I protect my ass with hazy trips]
Ei ihmeitä saada	[No miracles are gained]
Mer-mersu miljoona!	[Mer-mercedes million!]
Hanhemme petät, no emme petä (x2)	[Our geese you betray, well we do not betray]
[--]	
Viskiä vetääää	

While homonymously translated like this, the narrative of the song is replaced by obscure phrases. However, some commentators of the video have tried to come up with a “logical” storyline, further adding to the joke:

There is a hazardous threat and a dilemma: one should go to a hazy trip, avoiding the screwdriver of Uncle Paintbrush, but then again one should not betray the geese. Luckily there is a way to escape without miracles – with a million-Mercedes – some salami and a banana packed for lunch. (“pusumisu” in YT 2010a, comment 161.)

The song and the lead singer had a quick and direct impact to Finnish (popular) culture and musical domain. The song *Niilin hanhet* was soon widely known and hummed to, as well as watched again and again from YouTube. As the video gained mass popularity in the Internet, also the printed press quickly developed an interest in the case. *Helsingin Sanomat*, the main national newspaper in Finland, tracked down the singer Ebdo Mihemed, already known in Finland as *Pensselisetä* (“Uncle Paintbrush”) and published a story of him based on an interview in October 2009 (Toivonen 2009). This was soon to be followed by numerous articles in the main national newspapers and magazines. Finally a TV broadcasting company invited the artist to perform in Finland in

³ It is debatable whether the word *pensseli* (paintbrush) connotes to nasal or pubic regions in the human body. In any case, the singer wears a wide thick black moustache.

⁴ In this context, the word *meisseli* (screwdriver) connotes to male genitals, thus making this excerpt hinting to (homo)sexual activities.

November 2009, less than three months after the original subtitled video was released. By May 2010, Mihemed had toured extensively in Finland, released a CD published by a Finnish recording company and performed in numerous TV shows and radio programs, not to mention all the publicity he has had in the various newspapers and magazines.

Ridiculing the music of the "other" or making jokes about one's ethnicity is not a new thing, and the case of *Pensselisetä* is not an unusual case on its own. There had already been numerous cases of humorous songs fuelled by jokes referring to ethnicity or ridiculing traditional music styles in the Internet, especially after the launch of YouTube in December 2005. One of the most popular earlier homonymous translations in the Internet has been a flash animation called *Hatten är din* ("The Hat Is Yours" in Swedish), made in 2000. The video featured a song *Habbeetik* by a Lebanese musician Azar Habib and was subtitled in Swedish. The video got very popular and without doubt served as an example to later like-minded examples, at least for Scandinavians. At that time in Sweden, the omnipresent themes of multiculturalism and immigration were also addressed through these kind of (sub)cultural products. Ten years after, the same seems to be happening in Finland, where these issues are the questions of the day.

Pensselisetä emerges at the time when discussion over multicultural Finland proliferates. In the recent public discussion in Finland, criticism – referring rather to opposition than contemplation (cf. Keskinen et al. 2009, 12–13) – towards migration, immigrants and the mixing of cultures have been big issues. *Nilin hanhet* adds to the discussion in a peculiar way, because on a Finnish scale, *Pensselisetä* is a huge hit. With a population of roughly 5,3 million (SF 2010), 2,5 million views in YouTube is somewhat phenomenal, particularly because the humour in the case is so language specific. However, one has to take the question of popularity with a pinch of salt, as some Internet users tend to deliberately refresh the page to get the view count higher, thus twisting the reliability of the numbers. One reason to do so is to try to make an innocuous amateur video into an Internet sensation by making it widely popular, as the view count clearly functions as a merit for YouTube community, despite the possible salaciousness of the commentary: "congrats goose-ass 2,5 mill viewers! (Y)" ("antshaful" in YT 2010a, comment 2689). At the same time the original clip is exposed to humorous interpretations and possible variation.

Humour acts as a mediator of meanings not only through song lyrics but also the music. In YouTube, the user StSanders has attracted huge crowds by making "shreds", own versions of the music over existing music videos. In these videos StSanders is "dubbing" the real videos, playing guitar in a deliberately uneducated manner and thus ridiculing the famous guitar heroes of original videos, such as Steve Vai, Eddie Van Halen, Eric Clapton and Paco de Lucia. Shredding has resulted in accusations of copyright infringement from the part of record companies and some shreds have been actually removed from YouTube in threat of a lawsuit. It is worth emphasizing that the problem concerns all but exclusively the service provider, and within the broader YouTube user com-

munity corporate reactions have been deemed extremely childish and ridiculous. Shreds possess apparent promotional potential in that the "joke" rests to a considerable degree on knowledge about the original artists' prowess, and by separating the picture and sound StSanders and others make them both accessible for analysis on a different level. One can concentrate on the guitar playing "choreography" and laugh about the clichés attached to it. Shredding represents a musical equivalent to homonymous translation of lyrics. It is a simple way to expose videos and music to humour and parody. Others can easily build on this and continue evolving the joke, thus making shredding instantaneously a certain kind of an Internet joke on its own.

Music as non-verbal sonorous aesthetic practice can also be humorous. One way to make a musical joke is just to change the context, looking at a musical piece from a different angle, like StSanders. But the joke carries also other meanings than the plain joke. It is possible that the altered meaning of the cultural text becomes more important than the original or the actual joke attached to it. Regarding *Pensselisetä* in the Internet fora, indeed some commentators were considering the effect that the music could have to the musical domain of Finland: "The rhythms of Middle-East, Arabic scales and melodies are now a bit more familiar to Finns" ("ethnosetä" in HS 2009).

It is suggested here by "ethno uncle" that *Pensselisetä* holds the potential of having long-lasting effects on Finnish musical domain. The song *Niilin hanhet* became so popular that it barely missed a consumer of popular culture or mass media in Finland, therefore exposing a number of people to a new musical style. Some commentators concentrate on this "exotic" nature of the song, opening up the way Finns understand and appreciate different musical styles: "I like mostly the music, it is nice to hear a bit more exotic rhythms once in a while" ("triana" in HS 2009).

The notion of "once-in-a-while exoticism", although practically by definition a pleonasm, points to the crucial direction of diaspora problematics and politics in contemporary global world-order. The prevalence of digital virtual communities such as YouTube in post-industrial media environment ensure that there hardly are any cultural practices that would not be subject to world-wide dissemination. The qualitative aspects of this, as well as equal reciprocity, are however more complicated issues, depending for instance on societal and media infrastructures in different parts of the world. There are differences in broadband coverage in Finland and Syria, just like there are differences in the flows of migration between the two countries. In fact, it has been announced by the Ministry of Transport and Communications that from 1 July 2010 onwards there should be a one-megabyte Internet connection available for every permanent household and company in Finland (LMV 2009), which alludes that all Finnish residents and employees are at least potential YouTube users. By way of comparison, YouTube is blocked in Syria (Toivonen 2009; Wikipedia 2010d).

Regarding the position of Finland in postcolonial diasporic world, cultural scholars Mikko Lehtonen and Olli Löytty (2007, 105–106) suggest that due to close political, material and ideological relations to Central Europe, Finland may

be considered as belonging to "the periphery of the centre". This means further that "manners of thought and representation originating from the colonial era" have been – and are still – consumed in Finland. Social anthropologist Ulla Vuorela (2009, 20–21) in turn writes about the "colonial complicity" of Finland, whereby hegemonic colonial discourses, practices and "universally" accepted regimes of truth" have been tacitly accepted also in the northeastern corner of Europe.

That said, it might be noted that in the public space in Finland, one can hear Kurdish folk and pop music mostly at kebab and pizza restaurants owned by Kurds. It is therefore clear that this music, although "exotic" to the majority of Finns, is not at all that strange as one would think at first. However, the melodic intonation, singing style, the use of rhythm and melismas for instance are distinctively missing from traditional Finnish music as well as "western popular music" that is instinct with Finland and can be heard in the mass media. Thus, *Niilin hanhet* represents a musical style that clearly stands out from the auditive landscape of Finland.

Yet the fact remains that after the while triana and other YouTube users can return to the non-exotic normative type of life and music. Likewise, after paying the bill, one is free to leave the clearly confined diasporic enclave that is partially constituted and, importantly, embodied by the kebab and pizza restaurant. In other words, the so-called stem population can visit the diasporic locations, both virtual and not, with a reassurance that they can go back to their "own" cultural sphere without any threats. Regarding various popular cultural phenomena, this can be conceptualized as "secured otherness", which is to suggest that due to psychological, cultural, economic and political reasons there are differences in the reception and treatment of various others. The way in which a given other is greeted, then, is conditioned by mental properties such as curiosity and fear towards differences, which in turn rest heavily on cultural processes of learning and upbringing. These processes are further swayed by concerns over the most lucrative management of resources within nation-states and other institutionalised settings. (Cf. Kärjä 2007, 193–195.) In the context of less institutionalised media such as YouTube, however, it is arguable that cultural and psychological dimensions of secured otherness become more accentuated than the other two.

YouTube as a mediator between humour and music

YouTube is one of the most important forms of social media at the beginning of the 21st century. It is an Internet portal, where users can upload their videos for others to watch and comment on. As its slogan "Broadcast yourself" manifests, the primary purpose of this service is to offer a way to publish amateur videos, regardless of the technical quality or the level of professionalism. (Cf. Hautakangas 2008, 10.) YouTube also offers a way for people to make visual and auditive

jokes, some of them even resulting to so-called Internet memes – whether the uploader originally wanted it or not.

The term “Internet meme” is used to describe a concept that spreads swiftly via the Internet. Memes are contagious patterns of “cultural information” that pass from mind to mind (Knobel & Lankshear 2007, 199). At its most basic, an Internet meme is the propagation of a digital file or hyperlink from one person to others using methods available through the Internet. These methods include email, blogs, social networking sites and instant messaging. In simple terms, an Internet meme is an inside joke shared by a virtual community. Here, one has to keep in mind that the whole term “meme” has recently evolved into a popular term for describing “catchy” and widely propagated ideas or phenomena. This way, the concept “meme” could be considered to be a meme in itself. Among “Internet insiders”, the term by and large means the rapid uptake and spread of an particular idea presented as written text, image, language “move”, or some other unit of “cultural stuff”. (Cf. Knobel & Lankshear 2007, 201–202; see also Wikipedia 2010a). An Internet meme may stay the same or may evolve over time, by chance or through commentary, imitations, and parody versions. Internet memes have a tendency to spread extremely quickly, sometimes going in and out of fashion very shortly. They spread organically, voluntarily and from peer to peer, rather than by compulsion, predetermined path, or automated means. (Wikipedia 2010a).

Niilin hanhet serves as an apotheosis of an Internet meme in that it is a language specific popular joke and it has evoked imitation, other versions and discussion in many other Internet fora besides YouTube, where it originated. The ways in which it has been made meaningful have expanded radically from that which at first meets the eye (or ear). This includes the discussion over the theme of racism. The life span of the joke also seems to be quite short, as the exponential view count considerably slowed down after the first six months. On 9 August 2010, one user commented that “I guess those viewer figures will remain hereabouts”, at 2,5 million that is (“parkour720” in YT 2010a, comment 2750).

Hautakangas (2008, 20) points out that among Internet communities, the phenomenon has more “street credibility” than mass marketed, legitimately published and distributed cultural products. Thus videogames, web services, or songs or recordings by established musical groups do not usually become Internet memes unless they are somehow altered.

Important part of Internet memes is the possibility for anyone to participate in creating them. John Hartley (2004, 136) uses the concept of redaction when writing about combining different kinds of cultural texts in making new texts and meanings. As Hautakangas (2008, 23) discusses, YouTube is in itself a good example of redaction with all its navigational, linking and commenting options. It combines all these elements in the construction of a continuously evolving (cultural) text, giving anyone, an amateur or a professional, the possibility to participate in adding new meanings over an existing one. Of course, a video that is uploaded to YouTube does not become an Internet meme on its own, for

a meme (or any other cultural product, anyway) needs an "audience" or a user group to make it meaningful. An Internet meme emerges in interaction with a certain social group, and thus new versions, parody, commenting or changing the context create new meanings or a new "cultural text" – this is the process of redaction. In the case of *Pensselisetä*, it is clear that this kind of "creative editing" makes the video meaningful to a substantial degree as it creates new possibilities to interpret it and exposes it to a more thorough contextualization.

As in the case of *Niilin hanhet*, a simple and popular way of altering seriously and professionally made music videos into jokes is to subtitle them according to what you hear. This homonymous translation process is based on mishearing the lyrics, whether or not intentionally. In general terms, the outcome of the situation is referred to as a "mondegreen", a term that derives from US writer Sylvia Wright's mishearing of "laid him on the green" as "Lady Mondegreen" as a child. Various "commonly repeated tracts" have been central in producing such misinterpretations, and popular songs especially are somewhat notorious in this respect due to the fact that "their perpetrators are not universally renowned for clear diction or coherent content" (Smith 2003, 114; see also Wikipedia 2010b). It appears, however, that "mondegreening" is taken to operate primarily within one linguistic system, meaning that it involves mishearing for instance song lyrics in their original language. This is not the case with *Pensselisetä*, as indicated already by the fact that his "name" is a misheard form of *Pinsedî Zêde* in another language.

In general Internet discussion, the term mondegreen is in fact rare. Instead two terms deriving from contemporary popular culture itself are used more often. *Soramimi* (*awaa* or *kashi*) is a Japanese term meaning cross-linguistic mishearing (literally "empty ear (hour/lyrics)"), and in the context of the Internet, the term refers to bilingual word play, an interpretation of lyrics in one language to a homophonic resemblance in another language (Otake 2007, 778; Wikipedia 2010c) – as is the case with *Pensselisetä*.

Also the term *buffalaxing* is used frequently when discussing homonymous translations. The term originates from the activities of the YouTube user *Buffalax*, who by May 2010 had uploaded a total of 39 videos into YouTube with a gross view count more than 32 million. *Buffalaxing* is also the most commonly used term in the discussion concerning *Pensselisetä*.

Most of the buffalaxed videos in YouTube are live performances like *Niilin hanhet*. As the clips tend to be heavily compressed and in many cases the original sound recording equipment has been rather minimal, the sound quality is inferior to for example commercial studio recordings, which in turn facilitates deliberate mishearing and buffalaxing. Also linguistic aspects are paramount in that it is easier to hear unfamiliar language "wrong" in one's own mother tongue than to create mondegreens within one language.

The complicated tapestry of meanings like in humour in general, woven into the phenomena such as buffalaxing attracts naturally also those who appreciate the aesthetic imagination. The example of *StSanders* constitutes a case in point. There are many buffalaxed videos in YouTube, but only few authors get wide

recognition because of their wit. In this respect Buffalax is an exceptional figure, as his name now equals with homonymous translation in YouTube context. Also some comments to TheKassitus reflect pure admiration for the work he (maybe more probably than she) has done; "TheKassitus has an amazing imagination for subtitling. He is a natural!" ("paarynasiideri" in YT 2010a, comment 593.) This implies that an important reason for the popularity is the appreciation of verbal creativity, which rests significantly upon humour.

Knobel and Lankshear (2007, 209) suggest that there are three distinct patterns of characteristics that are likely to contribute to a meme's fecundity and prosperity. These are first the elements of humour; second, a rich kind of intertextuality; and third, anomalous juxtapositions. In the case of *Pensselisetä* all these characteristics are present: the video clearly has humorous elements (the "false" language), it derives its humour from intertextuality (in the process of translation and making reference to Buffalax) and it is in itself an anomalous juxtaposition – the humour is derived from an impossible or bizarre contrasts (a Syrian musician singing very rude verses in Finnish): "I hate this kind of music, but now when I know what they are singing about, its not that bad anymore" ("hajosiko" in YT 2010a, comment 141).

An important aspect is that when uploading or commenting a video in YouTube, one has the possibility to remain anonymous. This quintessential feature of the Internet has been recognized long ago, but its dual nature is worth emphasizing here once more. On one hand, then, it facilitates disseminating for example oppositional political opinions without the fear of one's person being harassed; on the other hand, however, anonymity opens the door for hate speech and other socially less acceptable forms of communication (Kling et al. 1999, 79). In the YouTube website, it is also possible for a user to "flag" a comment in order to suggest that it is offensive, breaks the "netiquette" or is clearly violating the YouTube Terms of Service (YT 2010b). The service forbids uploading copyright-protected, pornographic, and violent or otherwise offending material. Regarding *Pensselisetä*, several comments have been flagged mainly either because of alleged racism or because the commentator is accusing the maker of the video or another commentator of a racist behaviour:

He's really singin' something totally else. I think it's inappropriate to falsify others' words. Of course as soon as foreigners try to do somethin' well some racist has to ruin it right away. ("tetsuokun" in YT 2010a, comment 62, flagged as spam.)

This attests to an interesting dual nature of the meme, as both liking and disliking the video could be taken as racist acts. It all depends on the viewpoint, the points of interest and the set of values the viewer or commentator has.

Regardless of the cultural position of various audience members, the possible (anti)racist interpretations of *Niilin hanhet* is framed by what sociologist Anna Rastas (2007, 119) has termed "Finnish exceptionalism". The term refers to a mindset in which terms and actions that are deemed racist elsewhere are allegedly neutral in Finland. A prime example is constituted by the word *neekeri* ("negro"), and it is arguable that in the recent "immigration criticism" neoliberal

economic concerns have at least partially fortified a certain "I-am-not-a-racist-but" ideology through which ethnicities are ranked in a manner not unlike older racial theories (cf. Keskinen et al. 2009, 10, 15). Flagging allegations of racism as junk mail in the comment forum of the *Niilin hanhet* video in YouTube is an indication of the pervasiveness of these modes of thought also within the "Pensselisetä community", ie. the various agents who have participated in giving birth to Pensselisetä phenomenon, in YouTube and elsewhere.

Humour mediated by music

The effects of humour on the meaning-making of music and lyrics are context-specific, depending on the perceived plane of comicality. In other words, there are differences in the appreciation and appropriation of cultural peculiarities through humour on the basis of aesthetic practices, techn(olog)ical solutions and ideological assumptions. Regardless of the plane, however, to invest a musical performance with humour is to add another layer of meaning on it, which also compels to wonder if laughing at something "strange" can make it in the end more accessible and understandable.

Philosopher Henri Bergson (2000, 10, 19) maintains that laughter is always "a social gesture" which "hides a notion of an alliance, [--] a complicity even, with other – real or imagined – laughers." An immediate question on the basis of this is, whether or not the alliances in question are fundamentally oppositional and exploitative towards other social groupings. Who are we laughing at or with? Does humour always hurt someone, or under which circumstances does benevolent laughter turn into ridicule; and whose interpretations count? Sociologist Michael Billig (2005, 2) maintains that "ridicule lies at the core of social life, for the possibility of ridicule ensures that members of society routinely comply with the customs and habits of their social milieu." Of course, it cannot be argued that all the mental tickles caused by Pensselisetä are by definition acts of ridicule, but it must be likewise acknowledged that even the most benign or neutral intentions may yield less complaisant responses, depending on the broader cultural and social context.

Billig (2005, 176) further contends that humour is both universal and particular, in that it exists in all societies, but that its begetters are not necessarily the same for different individuals. There are cultural and historical differences, which are in a constant state of flux. Changes are particularly quick in social media, such as Facebook and YouTube. A possibility to a wide audience to assess and participate in making of, for example, a joke in real time is challenging the ways of dealing with humour. When people with different sense of humour and cultural background in more general are interacting and discussing the case, whether by writing comments or making their own versions of the joke (such as a new re-mix, subtitles or a completely new video), also the foundations of the joke could be altered.

Providing a music video with a new layer for meaning-making by buffalaxing it, for example, may be considered in one respect just a harmless way of passing time and getting recognition in certain subcultures. However, these products and the discussion they raise could also tell something very important about our culture, society, group or at least about an individual. This “just-a-joke” ideology, if you wish, leads all too easily into playing down the facts that the reception of humorous remarks cannot be guaranteed and that while some people “do not get it”, they are not wrong. Humour and laughter are primarily social phenomena in that they have to be learnt and taught. (Billig 2005, 177–178.)

Laughter can furthermore divide or join people together. In fact, it can do both simultaneously when a group laughs together at others. Still, laughter itself does not accomplish this uniting and dividing, but the meaning comes from the wider rhetorical context of humour. (Billig 2005, 194.) This means that one can look at and listen to the video *Niilin hanhet* from different positions and interpret it in many ways according to the values and ideas of a given audience member, also depending on the plane of humour in which the video and related discussion operate. When analysing the Internet discussion of the case *Pensselisetä*, the role, type and quality of humour seems to be the key issue.

Certain dominant discourses emerge in the discussion over *Pensselisetä*. One is the marvel of mass publicity, to which most of the participants seem to refer one way or the other. Before the *Helsingin Sanomat* journalist reached Mihemed in October 2009 and told him about his success in Finland, most of the commentators found it funny that the artist had no idea either of his popularity or its reasons: “I wonder if he knows that he is popular because of this joke video, not because of his music?” (“TheKeisari” in YT 2010a, comment 1012.)

The fact that someone could be that famous without even knowing it seemed to amuse people. This amusement had little or nothing to do with the music, lyrics or the technical execution of the joke video, although what made people laugh at *Pensselisetä* was probably the combination of all these elements. This links to the idea of *Pensselisetä* being an Internet meme – the video *Niilin hanhet* is very popular and a source for numerous jokes without the actual person performing in the video even knowing about it. The flipside of ridicule are shame and embarrassment, but a crucial question pertains to whether it is necessary to have somebody to live through the act of ridicule as its object. The case of *Pensselisetä* suggests that the “laughing colonial accomplices”, to paraphrase both Bergson (2000, 19) and Vuorela (2009, 20), are actually content without their victims knowing about their exploitative ridicule. In addition, as Ebdó Mihemed has in public stated that when it comes to the reception in Finland, “everything good” (quoted in Kotirinta 2010), at issue is also the extent to which the possible victims of ridicule are forced to conceal their unease, for example because of economic reasons. It is also mentioned in the coverage of the early telephone conversation with Mihemed that “[t]o him the idea [of *Niilin hanhet*] sounds funny, not offensive” (Toivonen 2009, 15). Besides subsistence reasons, one may ask to what extent the apparent lack of embarrassment

results from cultural differences, resembling a situation in which a child has to *learn* the codes of shame and ridicule (Billig 2005, 221–222).

Another discourse builds on alleged racism versus “just being funny” and arises from the fact that people did not know if it was appropriate to laugh at the phenomena. This discourse was soon to be in the centre of all the discussion, fuelled particularly by Anu-Elina Lehti’s (2009) apologetic open letter to Mihemed in *Vihreä lanka* (“Green Thread”, a newspaper that promotes green values) blog where she suggested that the way Finns treated Pensselisetä was very downgrading and outright racist:

Anyone who got through comprehensive school doesn’t use words like nigger or raghead, but other means of repression have been discovered. Even if discriminating foreigners is no longer possible, one can still laugh ironically at them.

Lehti apologised to Mihemed for everything Finns had done to him. The article aroused massive feedback and discussion, addressing among others the themes of racism and multiculturalism. Exceptionalist commentary flourished too, as if the allegations of racism were the product of “the Finnish original sin – arrogance caused by self-shame that is the result of poor self-confidence” (“Minä ja muut” in Lehti 2009). In other words, Lehti’s apology was taken as a symptom of “xenophobia cloaked as awareness” (“Basset hound” in Lehti 2009). The commentary highlights the delicate tensions in situations that are surrounded by the mere potential of racism, which is also to point out that instead of essentialising notions about what is (not) racism, one should be wary of the contextual matters.

When arguing that “[p]eople who claim that this is racist don’t probably even know what racism means” (“FCB82” in YT 2010a, comment 261) one actually is elevating one’s own conceptualisation of racism to the yardstick for others. The appellation “racist” indicates also, according to the 21st century global cultural climate, uncivilized conduct and personae, and thus it may be quite understandable that people adamantly tend to disclaim even the slightest chances for such accusations. But it is also a matter of contemporary legal climate, as racist acts and speech can result in penal liability. (Cf. Rastas 2009, 48, 52.)

As the view count of *Niilin hanhet* grew, most of the discussion was soon to be centred around racism – whether the video was intended to be racist or not, or if it created or mediated racism or not. It is clear that some of the comments referring to the song *Niilin hanhet* and the performer Pensselisetä have clearly racist motives or background, referring to the singer as an *ählämi* (deriving onomatopoeically from the Arabian welcoming phrase *ahlan wa sahan* and roughly translatable as a “dune coon”) or commenting the size or thickness of his eyebrow or moustache, thus ridiculing the ethnicity of the singer. Ideas of ethnicity are also closely tied to the assumed disjuncture between physical features, geography and language: “The true reason why we find this “funny” is that the original song makes us think of a raghead singing in the middle of a (lamb herding) field.... In FINNISH” (“Ihmettelijä” in HS 2009).

Most of the YouTube comments with racist innuendo are flagged, meaning that someone really got offended: "do the fucking muhammads think that this is really good music in anyone's opinion?". ("tykki4" in YT 2010a, comment 576, flagged as spam). Some comments are explicitly racist because of the choice of words ("a hairy dune coon"), whereas some comments are not necessarily targeted against a certain ethnic group but are experienced as offending. This behaviour fuels the racism/just-a-joke discourse even more, as flagging is sometimes regarded to be a direct attack towards the opinion of the commentator. However, some comments are flagged because they criticize either the video or its adjacent behaviour of racism, thus making the dual nature of the conversation very much visible: "so some student of suburban vocational school is trying to fuck with thousands of years old high culture" ("tafaistr" in YT 2010a, comment 487, flagged as spam).

On the other hand, the case added to a wider discussion on multiculturalism by trying to open up broader viewpoints of the video's meaning to a Finnish society:

The visit by Ebdó Mihemed may have been better multicultural education than e.g. Caisa [the international cultural centre in Helsinki] has ever been able to execute: it has also managed to reach improbable target groups and has met with the every day life of the Finns. If it was it a joke or not, for mankind humour has always been one of the best ways to deal with difficult issues. The visit may have reinforced the contempt of the Finns towards "the other", but there are always risks in real interaction. ("mokuttaja" in Lehti 2009.)

Be it as it may, "Finnish original sins" and other exclamations of Finnish uniqueness with respect to racism exemplify once more the pervasive nature of exceptionalist discourse. Political scientist Mai Palmberg (2009, 36–37) notes how there is a tendency in the Nordic Countries to think of racism plainly as "bad and extremely impolite behaviour towards foreign guests, but not as part of an inherited ideology." When this particular type of exceptionalism emerges in the framework of humour, one can talk about *funlandization*, as it were, whereby those national and cultural traits that are perceived as one's own are conceptualized as essentially more humorous than the other's (Kärjä 2011).

Conclusion

The popularity of *Niilin hanhet* suggests that the phenomenon carries some deeper meanings of Finnish society and reflects its ideologies and values. To be sure, this argument cannot be generalised beyond the segment of Finnish population that actively use YouTube. Yet it is the platform itself which through its "uncensored" and end-user-oriented profile confirms that the more traditional and institutionalised forms of ideological or commercial regulation do not apply here, and therefore the content may be taken as a more direct indication

of prevailing cultural and social attitudes. It is beyond a reasonable doubt that when people laugh at *Niilin hanhet*, they are not only laughing at the funny resemblance of Finnish and Kurd languages. Referrals to (homo)sexual activities and alcohol consumption contrast to the presumptions about traditional(istic) Syrian Islamic culture, whereby Muslim homosexuality and relationship to intoxicants constitute an intriguing and essential element of the joke. The issue is furthermore complicated when one considers the construction of Finnish national identity in relation to homophobia and alcoholism: there are virtually no gay people in the Grand Narrative of the Finnish Nation, whereas the stereotype of axe-swinging male drunkard is all too familiar, especially in terms of exemplifying the "true" uncivilised nature of Finnish-ness (cf. Peltonen 1998). To what extent, then, are "old" Finns laughing at themselves when they are laughing at *Niilin hanhet*? Maybe not too much after all, since the projection of these social problems on a foreigner distances and thus alleviates them in relation to Finland.

One of the most powerful implications of *Niilin hanhet* nevertheless is the possible change of Finnish perception towards Syrian culture, music and ethnicity. In late 2009 and early 2010 Ebdo Mihemed toured extensively in Finland with his group and seemed to promote himself tirelessly. His humble and professional attitude towards his work, as well as his apparent treatment of *Niilin hanhet* as a promotional device instead of an insult, could have effected in giving a face to all Syrians, perhaps removing some of the prejudices towards them. On the other hand, generalizing and stereotyping all the Syrians and Kurds could result in a situation where people have difficulties of taking them seriously even if the context was very different.

On the positive side, the terms "ethno music", "ethnic music" or "world music" may have accrued yet a bit more nuanced forms of usage, although they are still reserved to the "other". Pensselisetä and at least a sample of Syrian music penetrated Finnish musical domain so effectively that for a moment Finns seemed to think outside the box and understand the diversity of music in the world. For many music consumers, this would be somewhat unique experience, hearing this kind of music from their favourite radio station.

[--] at last ethnic pop music made a breakthrough in Finland, at least temporarily like this. I often wonder why music market is not global but one listens to mainly the pop music of their own area (in Finland European and American), although music is made in other places too. ("sub zero" in MN 2009.)

The case of Pensselisetä cannot be seen only as an isolated phenomenon, but as an indication of broader cultural logic. Humour serves as a tool to understand humanity and to deal with cultural encounters, but it can also function as a weapon. Ridiculing is a way of getting perspective in creating group identity, but it also makes things black-and-white by stereotyping. As Stuart Hall (1999, 122–123) argues, stereotyping is a simple way of strengthening group identity and creating the "other". Humour works as an effective tool for stereotyping, as ridiculing dramatizes polarities.

The emergence of *Pensselisetä* demonstrates also that even if music can be a way to gain understanding of different cultures, there is always the possibility that a humorous approach (in this case the video and the joke attached to it) can drive the cultural encounter into a different direction. As Knobel and Lank-shear (2007, 222) put it, not all the memes are benign or contribute positively to rich and productive ways of being in the world. What one will remember from the discussion of *Pensselisetä* is the controversy about whether the whole phenomenon is grounded on racism or not. There is a possibility that Kurd music and the musical and stylistic elements that were not that familiar are now a bit more accessible and acceptable in Finland, but there are also elements which attest to the obsessive and pervasive qualities of dismissive ethnic othering in the country. *Niilin hanhet* may have proved economically beneficial for Ebdó Mihemed, but one should not let this hide the fact that the YouTube video was edited and released originally without his consent. Neither is there any evidence that the makers of the original footage have received any recognition, not to mention financial remuneration, for their work. These exploitative tendencies of course apply to the bulk of YouTube material, but one might also note that there are no transnational media conglomerates (yet) demanding the removal of the clip from the portal. Therefore, a fundamental conclusion to be drawn from the phenomena known as Uncle Paintbrush is that the agency of the ethnic other remains radically limited, which is further supported by the fact that the debates centre on Finland rather than Mihemed or Syrian Kurds in general. In *Niilin hanhet*, the laughing colonial accomplice entered the wedding ballroom through virtual plumbing after the others had left the building.

The article is based on research funded by the University of Tampere and the Finnish Cultural Foundation (Aaltonen) and the Academy of Finland (Kärjä).

References

- Bergson, Henri 2000. *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. French orig. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900. Transl. Sanna Isto & Marko Pasanen. Helsinki: Loki-kirjat.
- Billig, Michael 2005. *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage Publications.
- Habib, Azar & Gröndahl, Johan 2000. "Hatten är din – Hatt-baby" [The hat is yours – Hat-Baby], <http://come.to/hatten/> (accessed 8 June 2010).
- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. [Identity]. Tampere: Vastapaino.
- Hartley, John 2004. "The "value chain of meaning" and the new economy". *International Journal of Cultural Studies* 7:1, 129–141.
- Hautakangas, Mikko 2008. "Youtube – Uusi media, uusi julkisuus?" [Youtube – New media, new publicity?]. In *Lähikuva* 2 (2008): 8–26.

- HS 2009. "Pensselisetä Abdo Mohamad julkaisee joulukuussa albumin" [Uncle Paintbrush A.M. releases an album in December]. In *HS.fi Keskustelu* [HS.fi Discussion], <http://www.hs.fi/keskustelu/Pensseliset%E4+Abdo+Mohamad+julkaisee+joulukuussa+albumin/thread.jspa?threadID=216524&tstart=240> (accessed 16 August 2010).
- Keskinen, Suvi & Rastas, Anna & Tuori, Salla 2009. "Johdanto: suomalainen maahanmuuttokeskustelu tienhaarassa". In *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. [Introduction: Finnish immigration discussion at a crossroads. In *I am not a racist, but... On immigration, multiculturalism and criticism*]. Eds Suvi Keskinen, Anna Rastas & Salla Tuori. Tampere: Vastapaino, 7–21.
- Kling, Rob & Lee, Ya-ching & Teich, Al & Frankel, Mark S. 1999. "Assessing Anonymous Communication on the Internet: Policy Deliberations". *Information Society* 15:2, 79–90.
- Knobel, Michele & Lankshear, Colin 2007. "Online Memes, Affinities, and Cultural Production". In *A New Literacies Sampler*. Eds Michele Knobel & Colin Lankshear. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Kotirinta, Pirkko 2010. "Syyrialaiset häät vaihtuivat Suomen talveen" [Syrian wedding changed into Finnish winter]. In *Helsingin Sanomat*, 16 February 2010, C2.
- Kärjä, Antti-Ville 2007. "Visions of a Sound Nation: Finnish Music Videos and Secured Otherness". In *Medium Cool. Music Videos from Soundies to Cellphones*. Eds Roger Beebe & Jason Middleton. Durham & London: Duke University Press, 174–199.
- Kärjä, Antti-Ville 2011. "Ridiculing rap, funlandizing Finns?" *Migrating Music*. Eds. Jason Toynbee & Byron Dueck. London & New York: Routledge. [Forthcoming.]
- Lehti, Anu-Elina 2009. "Avoin kirje Pensseli-sedälle 13.11.2009". [Open letter to Uncle Paintbrush]. At <http://www.vihrealanka.fi/blogit/avoin-kirje-pensseli-sedalle> (accessed 14 August 2010).
- LMV 2009. "Kaikille mahdollisuus vähintään yhden megan nettinopeuteen 1.7." [A Possibility for everyone for a one-megabyte Internet connection 1.7. onwards]. *Liikenne- ja viestintäministeriö* [Ministry of Transport and Communication], <http://www.lvm.fi/web/fi/tiedote/view/919124> (accessed 15 August 2010).
- MN 2009. "Pensseli-sedältä levyä!" [Uncle Paintbrush makes a record!] In *Muusikoiden.net*, <http://muusikoiden.net/keskustelu/posts.php?c=3&t=184676&o=60> (accessed 16 August 2010).
- Palmberg, Mai 2009. "The Nordic Colonial Mind". In *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Eds Suvi Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni & Diana Mulinari. Farnham & Burlington: Ashgate, 35–50.
- Peltonen, Matti 1998. "Omakuvamme murroskohdat. Maisema ja kieli suomalaisuskäsitysten perusaineksina". In *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. [The turning points of our self-portraits. Landscape and language as the basis of the conception of Finnish-ness. In *Alive in Europe. The Changing Finnish identity*]. Eds Pertti Alasuutari & Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino, 19–40.
- Otake, Takashi 2007. "Interlingual Near Homophonic Words and Phrases in L2 Listening: Evidence from Misheard Song Lyrics". In *ICPhS XVI Saarbrücken Germany. 16th International Congress of Phonetic Sciences*, <http://icphs2007.de/conference/Papers/1329/> (accessed 15 August 2010).
- Rastas, Anna 2007. "Neutraalisti rasistinen? Erään sanan politiikkaa". In *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. [Being neutrally racist? Politics of a word. In *Traces of colonialism. Centres, peripheries and Finland*]. Eds Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 119–141.
- Rastas, Anna 2009. "Rasismien kiistäminen suomalaisessa maahanmuuttokeskustelussa". In *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. [Denying racism in Finnish immigration discussion. In *I am not a racist, but... On immigration, multiculturalism and criticism*]. Eds Suvi Keskinen, Anna Rastas & Salla Tuori. Tampere: Vastapaino, 47–64.

- Smith, Geoff P. 2003. "Music and mondegreens: extracting meaning from noise". *ELT Journal* 57:2, 113–121.
- SF 2010. "Population structure". *Statistics Finland*, http://tilastokeskus.fi/tup/suoluk/suoluk_vaesto_en.html (accessed 4 June 2010).
- StSanders 2010. "Welcome to the archives", <http://www.stsanders.com/www/pages/videos.php> (accessed 8 June 2010).
- Toivonen, Janne 2009. "Haloo, onko Pensseli-setä?" [Hello, is it Uncle Paintbrush?] In *Helsingin Sanomat*. *Kuukausiliite*, October 2009, 14–15.
- Vuorela, Ulla 2009. "Colonial Complicity: The "Postcolonial" in a Nordic Context". In *Complying with Colonialism. Gender, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Eds Suvi Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni & Diana Mulinari. Farnham & Burlington: Ashgate, 19–33.
- Wikipedia 2010a. "Internet meme". In *Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Internet_meme (accessed 27 May 2010).
- Wikipedia 2010b. "Mondegreen". In *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Mondegreen> (accessed 5 August 2010).
- Wikipedia 2010c. "Soramimi". In *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Soramimi> (accessed 15 August 2010).
- Wikipedia 2010d. "Censorship of YouTube". In *Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Censorship_of_YouTube (accessed 16 August 2010).
- YT 2010a. "Niilin hanhet". [The Geese of Nile]. In *YouTube*, http://www.youtube.com/watch?v=Lo_edXUlrT8. Comments 1–2758 (accessed 15 August 2010).
- YT 2010b. "Terms of Service", dated 9 June 2010. In *YouTube*, <http://www.youtube.com/t/terms> (accessed 15 August 2010).

MA Lari Aaltonen (lari.aaltonen@uta.fi) is a graduate student in ethnomusicology at the University of Tampere and currently working on a PhD-thesis on a community of Afghan musicians in Finland. Dr Antti-Ville Kärjä (avkarj@utu.fi) is a post-doc research fellow at the University of Turku. He's undertaking a research project Popular music in postcolonial Finland, funded by the Academy of Finland.

Swanhunter: Communicating the Kalevala and constructing the “Idea of North” for a young audience

Jennifer Daniel

Foreword

There is in England an old turn of phrase, a rather Northern, industrial metaphor, whereby we talk of the general lack of good sense in “taking coals to Newcastle”. The phrase is used to chastise or make fun (in a stereotypically Northern and direct manner) of those foolish enough to transport goods, ideas or anything in particular to a place where these things might already be found in abundance and as such are of no special value; an enterprise in which, through lack of forethought, one’s labour has been wasted. In travelling from the North of England to Seinäjoki to present a paper discussing an operatic adaptation of the story from *the Kalevala* of Lemminkäinen’s journey North, the phrase “taking coals to Newcastle” weighed heavy on my mind lest I could be accused of a similar folly. To avoid this, I shall observe that there seems to be little need here for me to contextualise the opera I have chosen to study with a discussion of the many musics, Finnish and non-Finnish,¹ derived from or influenced by the stories of *the Kalevala*. Instead, I have chosen to examine this English opera, *Swanhunter*, in the context of the framework of its construction for a young audience, with an ethnographically-based account of the processes of creative decision-making and some of the events and interactions that led up to the construction and première of the opera on 13 November 2009. Particularly, I want to elucidate the reasons that a Finnish folk epic was chosen for the story of an English opera in relation to the construction of an idea of a faraway, mythical “North”, and some of the ways in which this tale has been treated by librettist, composer and production team to create the “family” opera *Swanhunter* for the UK company, Opera North.

¹ Works related to *the Kalevala* by Sibelius: *Kullervo*, op. 7 (1892); Piano Sonata, op.12 (1893); “Hail, moon” op.18 no.8 (1901); “The Voyage”, op. 18 no.9 (1893); *Lemminkäinen Suite*, op. 22 (1893-1939); *The Origin of Fire*, op. 32 (1902-10); *Kyllikki*, op. 41 (1904); *The Daughter of Northland*, op. 49 (1906); *The Nature-daughter*, op. 70 (1913); *The Song of Väinö*, op. 110 (1926); *Tapiola*, op. 112 (1926); *Tiera* (unnumbered, 1898), as listed in *The Kalevala* translated by Keith Bosley, 1999. Other works include Finnish operas, heavy metal and folk songs. In 2004, Musea Records released a 3 CD epic based on *the Kalevala* by progressive rock bands from around the globe (Glenday 2003).

Methodology: Ethnography and the historical interview

Although I was present at Opera North for much of the rehearsal process for *Swanhunter*, at performances, and for some related work with children, the commissioning process itself happened before I had access to the company. Even if that had not been the case, my data-gathering at this stage would have been limited: the process of commissioning new work tends to involve informal conversations, snatched moments of "sounding-out" before arrangements and contracts become formalised. Therefore I have collected information regarding the commissioning process via a historical ethnography of accounts; various remembered versions of events and interactions. This does not present a significant problem: any ethnography will take into account the views and the words of its various participants; in effect it will be a multi-angled account. I retain the voices of participants through their oral histories but my own version of events is not available for the beginning part of the story.

Atkinson and Hammersley write extensively on the justification of ethnographic interviews:

There is no reason [--] for the ethnographer to shy away from the use of interviews, where these are viable. Interviewing can be an extremely important source of data: it may allow one to generate information that it would be very difficult, if not impossible, to obtain otherwise – both about events described and about perspectives and discursive strategies. (Atkinson and Hammersley 2007, 102.)

As this suggests, these interviews are approached in two ways: "both as sources of information about events, and as revealing the perspectives and discursive practices of those who produced them". (Atkinson and Hammersley 2007, 120.) This said, I will elaborate on the sociological context in which I work: a structured and formalised relationship with Opera North that allows me to carry out such interviews in formal and informal ways without the need to cultivate or train "informants" (such information theoretically being freely available to me upon open request). I interview those who are in clear positions of cultural power within the hierarchy and activity of the opera company, who have consented or are obliged to offer information due to formalised agreements with the University of Leeds, as I will go on to explain. As such, it is important to remember that the information offered by such participants in interview is informed by the structures, social and institutional, that exist between myself and the company in order for the interview to take place.

The nature of my relationship with Opera North is formalised in an agreement with the University of Leeds to provide a Collaborative Doctoral Award funded by the Arts and Humanities Research Council and managed collaboratively by the university and the opera company. Concurrently, there is also a much wider-reaching collaborative partnership between the University of Leeds and Opera North – "DARE"² – which has implications across the breadth

² <http://www.dareyou.org.uk/>

of both institutions. As a researcher, I am external to the day-to-day activities of the company, and yet through a continued presence and the formalised collaborative agreement, politically I obtain a degree of “insider” status. In fact this liminal position, crossing between a perspective that is “emic” (that of the cultural insider) and “etic” (more objective, from “outside” or culturally neutral)³ is in a constant state of flux, but also changes over time in my relationships with different individuals. In general my position becomes more functionally “emic” over time, more so with those in management and creative administrative roles than in the rehearsal room where I am far more of a passive observer.

Opera North and the preconditions for the *Swanhunter* commission

Opera North is one of the five “national” opera companies in the United Kingdom, meaning that it is funded with public money via the governmental arm known as the Arts Council of England (ACE). Formed in 1978, Opera North is based in Leeds, West Yorkshire, a relatively compact but historically highly industrialised city that is now a large centre of banking and finance in the UK. Music Director Richard Farnes recently described the company as “more than an opera company” and with interesting imagery likened the company to “a spider’s web or maybe a teaching hospital”.⁴ He went on to explain that he sees it as part of the company’s mission to develop “the artists, the art-form and the audience”, and as such the company has many facets and creative departments that are linked, but not always directly, to the operatic productions that the company terms its “Main Stage”; those pieces that are staged in the Leeds Grand Theatre and then go on to tour regular venues around the North of England. In addition to the high-profile “Main Stage” productions, and some separate concerts by the Orchestra of Opera North, the company includes a large and active Education Department, headed by Becky Walsh, and an unusual “Special Projects” Department, directed by Dominic Gray. While these two departments are now separate from one another, Gray had been Head of Education previously, later moving to lead the newly created Special Projects Department.⁵ Gray is currently Walsh’s line-manager, so a connection remains in terms of personnel, although when I interviewed him in June 2009, Gray told me that this need not be the case for much longer.⁶ He was keen to stress that the Projects Department had grown out of the Education Department, which pleases him because “there’s always a public-interest dynamic”. He speaks of the two departments having a kind of agenda that is not just “art for art’s sake”,

³ These terms “emic” and “etic” were coined by linguist, Kenneth Lee Pike in *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*, 1967.

⁴ Richard Farnes in interview with Professor Stephen Pratt, Britten in Context conference, Liverpool Hope University, 10 June 2010 (quotation from my notes).

and that they have other jobs to do as well as (and at the same time as) "creating beautiful art". Gray gives varied examples of these jobs and agendas, which seem to alter over time, but there is much mention of "service" and a sense that his *raison d'être* for the Projects Department is connected to ideas of progress and improvement. These ideas resonate, for me, with Richard Farnes' words regarding the whole company's mission to develop "artists, art-form and audience".

Opera North is based in the Grand Theatre, Leeds, next-door to which is a space now known as the Howard Assembly Room. This room has recently been renovated and refurbished as a recital hall but also as a flexible space with movable seating and staging, a balcony, and the option of natural light.⁷ It was opened in January 2009 and *Swanhunter*, premièring in November of the same year, was the first opera to be commissioned for the space. The Projects Department run their events from the Assembly Room and the room is also well-used by Education in addition to being a rehearsal venue for the Orchestra of Opera North. Gray told me that he had been waiting six years for this renovated space (also for the recent refurbishment of the Grand Theatre) and because of this lengthy period of anticipation, the ideas for programming the Assembly Room and the themes devised for seasons there are plentiful, well-planned and developed. Such was the case with the "Idea of North". I infer from Gray that having waited so long for his Special Projects venue, this hand-over may have come with a sense of reawakening for him and his department. He said:

With the redevelopment of the Grand Theatre and the opening of the Howard Assembly Room as a second performing space, we thought it would be a good idea to try to reclaim that name, 'Opera North', and look at what it means to be in the North. What does the word 'North' mean to people? We didn't want to go down the kind of 'flat caps and mill towns' version of the North, we wanted to go North North North. And kind of the operatic North. So we started thinking about [--] Wagner's Ring Cycle and how that uses lots of Norse myths incorporated into the opera cycle, and we thought a lot about Scandinavian composers and poets and so on. So we kind of tried to think of the area north of the sixtieth parallel [--], north of sixty degrees [latitude] where it's icy all the time. So we started thinking all about that and we decided it would be good to have a season in the Howard Assembly Room that

⁵ Gray told me that the creation of the Special Projects Department had been inspired, in around 2000–2001, by a similar idea from a German orchestra run by Steven Sloane who then also worked as a Music Director at Opera North. This German Projects Department had functioned to provide a wider artistic context in the city for the work of the orchestra, with related events such as art exhibitions. (From the recording of my interview with Dominic Gray at Opera North, 9 June 2010.)

⁶ Gray explained, "I think we're heading to a position now, in the next 6–8 months where Becky will probably be line-managed by Richard Mantle directly rather than through me, because she needs to be able to talk directly to the boss, in a way, rather than through me. So we're heading towards that, I think" (transcription from the recording of interview, 9 June 2010).

⁷ <http://www.bdp.com/Projects/By-Name/F-L/Howard-Assembly-Room/>

explored that idea of the icy, frozen 'operatic North', where the landscape goes on forever, where it's very white, where encounters between human beings are of an epic nature. So that was the idea and as a centre-piece to that season we wanted to commission something new.⁸

So in claiming this new performance space, there was a reclaiming, by the smaller departments, of the very name of the company. It could be argued that this move holds a degree of political interest in that the original company, in 1978, was "English National Opera North"- a branch of the London-based English National Opera, which later became independent and shortened its name to "Opera North". In this name there remains a sense of far-away "otherness" bestowed by the London company upon that perceived rarity, an opera company based somewhere other than the capital.⁹ The *Swanhunter* project, in effect, exaggerates the "otherness" of the label "North", pushing it further away, further North, and into another northern "other" beyond, from the viewpoint of those in Leeds, into an unknown Norse wilderness. Opera in the North of England is thus reclaimed and normalised, the label imposed by London having been subverted, "North" itself having been diverted elsewhere.¹⁰

While Gray's own "Idea of North"¹¹ formed the basis for the beginnings of *Swanhunter*, another crucial partner in the commissioning decisions was Gray's colleague Becky Walsh whose ambition was that her Education Department should commission a high-profile opera that was suitable for children.¹² The Education Department itself had grown considerably since its beginnings with a single Education Officer at the outset of the company. Gray had held the post as Head of Education during the late 1990s and had been witness to a period of considerable growth. He told me:

I came here as Head of Education in 1996, and it was quite a small department. [-] So Opera North Education then started to grow quite quickly, I mean you've got to remember then, that period, 1996 through to probably 2001 was the period of the first, the Tony Blair Labour government, you know, he was elected in 1997 with the slogan 'Education, Education, Education.' And suddenly arts education had a lot more money available to it than it had had before. [-] Arts organisations that wanted to spend more on education, that was embraced and we were encouraged

⁸ Interview with Dominic Gray, 9 June 2010 (transcription from recording).

⁹ The other "national" opera companies in the UK are the Royal Opera House and English National Opera, both based in London, Scottish Opera in Glasgow and the Welsh National Opera in Cardiff.

¹⁰ In *The Idea of North* Peter Davidson writes of "North" itself being the "elsewhere" that is north of where you are: North is always a shifting idea, always relative, always going away from us, as in Alexander Pope's lines from *Essay on Man*:

Ask where's the North? At York 'tis on the Tweed
On Tweed 'tis at the Orcades, and there
At Greenland, Zembla or the Lord knows where...

"North moves always out of reach, receding towards the polar night, which is equally the midnight dawn in the summer sky" (Davidson 2005, 8).

to do that. So [--] the department grew in size, we started to do much longer and bigger projects, we started to do small scale touring of work for children.¹³

Currently under Walsh the department is larger still with six members of Education staff. The department functions as a creative, administrative framework, organising and contracting artists to work for the company in various educational settings. Events includes workshops taken into schools and educational

¹¹ In fact the "Idea of North" was an artistic concept that had been circulating both locally and in a wider context around the time of the *Swanhunter* commission. Its origin is in the radio documentary of 1967 by Canadian pianist Glenn Gould for the Canadian Broadcasting Corporation, and this inspired recent publications such as Sherrill Grace's *Canada and the Idea of North* (2002) and Peter Davidson's *The Idea of North* (2005) to name but two. On 16 August 2007 Dan Grimley had conducted a pre-concert talk in London's Royal Albert Hall entitled "Music and the idea of the North: Grieg's Piano Concerto" prior to a Proms concert of music by Grieg and Walton (<http://www.bbc.co.uk/proms/2007/whatson/talks.shtml>). More locally, in 2000, Leeds City Art Gallery had hosted an exhibition entitled "The Idea of North", as Gray mentioned to me in interview where he discussed the title, as he saw it, as a kind of cultural umbrella concept that had arisen with Gould, later becoming generally available for infinite reworking and recycling by various creators into all manner of artistic ventures. On 5–7 September 2008 the Leeds University Centre for English Music and the Institute of Northern Studies at Leeds Metropolitan University co-hosted an academic conference entitled *Music and the Idea of the North* as part of a celebration of the 150th anniversary of Leeds Town Hall. The conference programme seemed to confirm the "Idea of the North" as part of a local, national and international zeitgeist, with abstracts for fifty-one papers, including a re-examination of Gould's "North" by Dr Markus Mantere (Sibelius Academy), and with aforementioned authors Professor Sherrill Grace (University of British Columbia) and Professor Peter Davidson (University of Aberdeen) invited as keynote speakers (http://www.leeds.ac.uk/music/research/north_final_abstracts.pdf). Conference organiser Dr Rachel Cowgill (then University of Leeds) also recalls a synchronicity of cultural ideas of "North" in Leeds at that time, with the general involvement of Opera North in the conference, including a particular planning meeting between herself, fellow organiser and recently appointed Professor of Northern Studies Dave Russell (Leeds Metropolitan University), and Opera North's Dominic Gray (from email communication to me, Rachel Cowgill, 11 July 2010).

¹² Walsh's version of the "Idea of North" proved to be closer to home and perhaps more child-friendly. In her words: "The other things we had in mind in terms of the story were the North of England [--] So when I say the North of England, that became more generally the North. And the idea was really thinking about those characteristics that Northern people have, anywhere where you are in the North, you know Northern Europe, Northern England, Northern ... The cold and [--] how that changes people. So we wanted to have something Northern in quality that people would somehow recognise. It wouldn't necessarily be a big deal, it wouldn't be something you necessarily have to tell them before they came to see it [--] but somehow they'd feel attached to it because somehow it matched some of their own characteristics" (transcription from a recording of my interview with Becky Walsh at Opera North, 26 October 2009).

establishments; projects where children come into the company to participate in workshops and performances that are run in-house; and the touring of small-scale operatic productions designed specifically for young people. The *Swan-hunter* commission was to be Walsh's first, but there were recent smaller-scale precedents in the department's commissioning and producing miniature operas for children, most recently Kate Pearson's *The Pied Piper* in 2005 and, in 2003, a *Little Magic Flute*. The choice to commission Jonathan Dove, a renowned and established composer in this instance meant that this opera could not possibly be afforded by the budget of the Education Department even in combination with Gray's Special Projects. But within the working structure of Opera North this type of budgetary issue does not preclude smaller departments from making relatively big commissions. General Director, Richard Mantle is known to have a very "open-door" policy, and, I am told, can be easily approached with requests by middle-managers such as Walsh. She told me:

If we're going to do something quite high-profile like this, also when we want to have a high profile in the company then we'll start to talk to Richard Mantle and various other people about it. And then [--] Richard might say 'Well actually I think you should ask Jonathan Dove to do this because...'

[Me: *Did he come up with that suggestion?*]

Well actually we wanted it, but for us it was a budgetary thing that we couldn't really afford a commission within our show budget [--] Yeah, so he paid, the commission came out of another pot of money.¹⁴

Gray later elaborated on how this funding had occurred:

Opera North keeps a certain amount of money, a very small amount of money for contingency, for exceptional moments in the year. So nobody would expect Education to have enough budget to be able to commission a major composer like Jonathan Dove; I mean it costs tens of thousands of pounds. So that's where Becky would talk to Richard and say 'Look, I think this is an exceptional opportunity; we should use some of that fund that you keep aside for exceptional opportunities and use it for that.'¹⁵

So, I am told, this is what happened. Walsh and Gray approached Mantle with this request, and the idea was deemed worthy of extra funding from what Gray describes as Mantle's contingency fund for exceptional opportunities. It is interesting to note, at this point, that despite my direct questioning about what *did* happen, both interviewees (interviewed separately) preferred to speak in abstract terms, as if these interactions with Mantle were theoretical and had never actually happened. Walsh said "if we're going to do something [--] like this [--], Richard might say ...", and Gray continued "That's where Becky would talk to Richard and say...".

¹³ Interview, 9 June 2010 (transcription from recording).

¹⁴ Interview 26 October 2009 (transcription from recording).

¹⁵ Interview, 9 June 2010 (transcription from recording).

There are several possible reasons for this kind of speech, which I believe to be subconscious. One is the separation in time between these conversations with Mantle, that actually took place around 2007, and my interview with Walsh in 2009 and Gray in 2010; Walsh and Gray, reporting direct interactions so long after the event, might be concerned that they were not reporting accurately, and so prefer to speak in abstract terms. Another potential reason for the abstraction of these events is the nature of creative collaboration and the delicate balance of power within the company, so that it is possible that no-one wants to report directly events over which they feel someone else has more or equal power and may have remembered a different (and thus more official) version of events. It is also the case that once a piece is finally in production, or even in rehearsal, the work of the commissioners moves on, and that they are actually more inclined to consider future commissioning (albeit modelled on what has gone before) than to actively reflect on past events in the detail I request of them.

Having looked at the long anticipated process of Gray's acquisition of the Howard Assembly Room for his Special Projects Department and his simultaneous reclaiming of the company name in his "Idea of North", I now want to consider the reasons that Walsh was keen for a high-profile commission for Education. For Walsh, the importance of the *Swanhunter* commission was certainly that it would allow children to see opera that was purpose-made for them on the stage, but also for the continued artistic and professional growth of Education Department itself. She said:

I think also I like the fact of our department making a piece of professional work. Because most of the work that we do is taking professional artists into schools and making work with the kids and the artists together. But it's a really good exercise, I think, for a department that's essentially an artistic department to also make some work ourselves that's purely professional but for those participants that we normally would work with. So I think for all of us, all of my colleagues in the department, it just allows us to understand, as well, how you make an opera, and that's really important for our job.

[Me: *So it's sort of professional development as well?*]

I think so, yep. I feel it is. I don't see how an education department, you know, a bunch of us can go out telling people how an opera is made if we don't... if we've not experienced that ourselves. So I think it's... for me it's [a] really healthy exercise.¹⁶

When I asked her overall aims for the project, Walsh also mentioned the perception that others within the company may have of her department:

I think... for Opera North to be perceived as a company, you know, from outside and inside, so I mean my colleagues here as well, that everyone sees Opera North as a company that sees opera as an art form that should appeal to anyone of any age and makes [it] work therefore for anyone of any age.¹⁷

¹⁶ Interview, 26 October 2009 (transcription from the recording).

¹⁷Ibid.

It would be unfair not to mention the other aims Walsh spoke of. She wanted to provide an enriching learning experience for children, and arm them with knowledge before they see an opera to enable them to engage with it critically. She very much wanted them to have a response to opera, good or bad, but to have experienced it, and not to be ambivalent. To facilitate all of this, the idea of a custom-made work designed for children, catering for their attention spans, with a story that would appeal to them with a strong sense of narrative was central. So for Walsh the commission seems to have had a dual purpose: education and “enrichment” via the facilitation of children’s engagement with opera, and the development and political positioning of the Education Department within the company and beyond. Indeed in a department that has proved to be so successful for so long, it is understandable that Walsh should want to make her mark, although current economic and political conditions may make that an increasingly difficult task, and in a dawning era of educational cuts, it is hard to anticipate that arts institutions such as Opera North will escape unscathed. In Gray’s account of the growth of his Education Department in the late 1990’s, he credits, to a degree, a stroke of political luck, in terms of the change of administration to a Labour government and the national priorities for government-spending on education, saying “I hit this job at just the right time”. In May 2010 Britain experienced another change in government, away from centre-left Labour and into the somewhat unforeseen and unpredictable future of an unusual Coalition between the Conservatives and Liberal Democrats.¹⁸ In this way, the *Swanhunter* project lies chronologically at the end of a political era of Labour government. It will almost certainly be more difficult for Walsh to continue the established rate of growth and kudos for her department in the more trying economic times to come.

Besides the motivations and drive from Gray and Walsh for this project, there was also a third precondition that made this specific commission possible and that led to the work that was ultimately created for the company. As with many operatic commissions, the lineage of choices and ideas can be traced back through previous works and previous interactions between individuals. The story of the creation of *Swanhunter* thus begins part way through the creative journey of another work. An established opera partnership, Jonathan Dove and Alasdair Middleton had approached Opera North in 2005 with their idea for *The Adventures of Pinocchio*. According to Dominic Gray, the commission had actually been agreed with English National Opera, but this agreement had subsequently fallen through. However, two commissioning partners (London’s Sadler’s Wells Theatre and Theater Chemnitz, Germany) were already secured. The commitment of these partners then made Opera North’s decision to come on board with *Pinocchio* much easier in financial terms, with each partner funding a third of the commission fee.¹⁹ Thus Dove and Middleton’s approach to Opera North was successful, and consequently the pair was commissioned to

¹⁸ Britain has not seen a Coalition government since World War II.

¹⁹ This partnership approach to the commissioning of new works is now fairly typical in opera.

write a large-scale work based on the Pinocchio story, which then premièred on 21 December 2007 in the Leeds Grand Theatre. *Pinocchio* was a big production in every sense, the programme stating a running time of 2 hours 50 minutes, with twenty-five named characters and thirty-five chorus members. The usual orchestra was augmented with a saxophone, a mandolin, and two accordions as well as a pianist (with celeste) four percussionists and a harp. It was also ultimately a commercial success (relatively so, for opera seldom if ever actually runs into profit²⁰), with the subsequent production of a commercial DVD, the selling of the work onto other companies, and plans for an Opera North revival for Christmas 2010. It was during the residency of Dove and Middleton in Leeds for the purpose of overseeing the production of *Pinocchio* that they were approached by Dominic Gray and Becky Walsh. This approach consisted of the mooted idea that the Education Department might commission the pair again to write a short opera with reduced resources for "families", but with the influence of a Wagnerian epic tale based on some manner of Norse legend, the operatic "Idea of North", a concept that was, after some consideration, adapted and transformed by Dove and Middleton, via *the Kalevala*, into *Swanhunter*.

Dove and Middleton are an established writing team, solidly legitimised as a partnership by a great deal of previous experience and success writing operas together for young people.²¹ An equally important aspect of their "establishment" in this case was the very fact of their previous success at Opera North. Opera North are immensely proud of the success of *Pinocchio*, and a previous connection with Dove was also mentioned to me by Gray, whereby Dove had, around twenty years ago, worked for the company as a community animateur, engaging children in production and song. Gray had implied a link between this factor and Dove's decision to bring *Pinocchio* to Opera North after the failure to produce it at English National Opera, although this may, of course, be conjecture. According to both Gray and Walsh, the decision to commission them to write another, small-scale opera had been based upon their previous work at the company, as well as their profile as specialists in children's opera, which has been developed nationally and internationally.

²⁰ Gray told me 'The other thing of course about opera, whether it's on the Main Stage or in a studio, is that the more performances you do, the more money you lose. You can't actually get back. [--] So the box office [--] will never help (interview 6 June 2010, transcription from the recording).

²¹ Recent works for children by the Dove and Middleton include *The Enchanted Pig* for The Young Vic in 2006 and *The Adventures of Pinocchio* for Opera North in 2007. The pair has also previously written work for children to perform, notably *The Hackney Chronicles* for Hackney Music Development Trust, as they explained to me in an interview on 14 November 2009.

The approach to Dove and Middleton, Walsh told me, was something that she and Gray had wanted even before the success of *Pinocchio*, but seeing that opera in production had confirmed their choice and persuaded General Director Richard Mantle to find the extra funding for the Education Department that a commission from such an established writing team would require. The clear preference for Dove and Middleton seems, for Walsh, to revolve around the idea of high-quality story-telling. She spoke about the ideas behind the construction of opera for children, her priority to have “a really strong narrative” and the learning process of her young department regarding:

what the elements should be and what the nature of the story should be, and just trying to find something really solid. And I think when we did this commission we wanted it to be absolutely right, to get all of those things right, to have the right resources, to commission two people who would absolutely know how to do that.²²

Clarity of story-telling was a very consistent theme that ran through the aims of all the participants on this project, as Dove and Middleton told me themselves.²³ This message of the importance of story-telling was voiced internally in production rehearsals, and externally in press articles at various times by the director, conductor and various cast members. For Walsh in particular it seems that story-telling was by far the most important concept embedded within the project, and that, for her, this priority had begun the whole commissioning process before the story itself was even selected. Walsh spoke of the importance of action and a resonance with contemporary children’s fiction. She mentioned the necessity of appealing to boys in particular, because she felt they might be more difficult than girls to draw in, but with a story that would ultimately be popular with both boys and girls. The influence of the Wagnerian epic, somehow to be done in miniature, was an idea raised by Walsh and Gray. Central to the Wagnerian concept was the idea of the quest, of a good story that centres on magic, but that might just be believable in a way that compels a child to follow the narrative because the characters are strong and story is riveting in itself. The opera also crucially needed not to be too long. (The brief was given between seventy-five and ninety minutes; it played ultimately at around eighty.)²⁴ These priorities were all conveyed at the initial meeting to Dove and Middleton. Dove had already created a reduced adaptation of Wagner’s *Ring Cycle* for the City of Birmingham Touring Opera in 1990. In fact the Wagnerian influence in *Swanhunter* was something Dove referred to in official publicity, and that is evident in the adaptation of the original text and some of the motivic writing in the score.²⁵ But this initial directive certainly seemed to have played

²² Interview, 26 October 2009 (transcription from the recording).

²³ Interview with Dove and Middleton in Café Nero, Leeds 14 November 2009.

a part in the ultimate selection of the Lemminkäinen story, and as such later became embedded in the work.

The selection of the story itself was problematic, with many Norse legends based on sexuality or incest proving to be unsuitable for a children's story. Gray had bombarded Dove and Middleton with story suggestions, as he had felt worried that they would give up on the project if a good source could not be located. About six months after the initial meeting, Middleton recalled the tale of Lemminkäinen being sung back to life from *the Kalevala*, and the agreement on that source was then unanimous, according to Gray:

So we all said 'Right, that's it!' because [--] singing was an essential part of the story, so it became [--] a story that was impossible to tell without song, which makes it perfect for opera. The last time we commissioned an opera for children we did *The Pied Piper* which is another story that has music essentially within the story. And we like that with operas for children, because the children then can't say 'Why are they singing all the time?' because the reason they're singing is because it's about song.²⁶

²⁴ In my interview with her on 26 October 2009, Walsh said: "And we both, for some reason, and I can't remember for the life of me where this comes from, but Dominic and I both had this thing that we kept saying about 'Oh, you know we should do a kind of *Ring Cycle* for kids'. That was the kind of flavour that we were getting at, was that kind of Wagnerian, that epic, you know. You've got these characters who are all slightly bizarre in their own ways and mysterious. But they're also very strong characters. And there's definitely this idea of like 'the Holy Grail'. That there's this quest for something in particular. And so as soon as you know from the very beginning that there's a quest then you're going to follow through this person through their trials, aren't you? It's sort of addictive. So I think that Wagnerian, kind of *The Ring* and stuff was something we thought about. And, I don't know if I'm right about this, but I kind of thought, musically, that Jonathan was... his music... I've seen *Flight* and I've seen *Pinocchio* here and [--] one or two other things [--] He does do this kind of swirly mists kind of thing... there's this kind of incessant thing about it, it just keeps going on, which in terms of story-telling is brilliant, rhythmically brilliant, but also he just does get manage to get quite rich textures, and I think [--] as a composer he was the person who we thought best fitted this story. So it wasn't just thinking 'Oh *Pinocchio* was great, let's get Jonathan!'; it was thinking 'Ok, we want someone who can really tell a story with music, and who can get that kind of richness, even with only six instruments can really get that kind of dramatic quality into the music'" (transcription from recording).

²⁵ An example of this textual adaptation is the comb from the original tale that Lemminkäinen throws into his Mother's door, its bleeding signalling his death. In Middleton's libretto this comb becomes a knife, perhaps in an allusion to the Wotan's spear from *Das Rheingold*. The music of the knife in the door later develops into the motif of mortal danger, blood and Lemminkäinen's death. It was the possibility of this death that Lemminkäinen was being asked to consider by his Mother when the initial knife music was heard. While this musical idea has considerably less time to unfold, and consequently less subtlety than the gradual development of some of Wagner's leitmotifs, the idea of a motif that hints at a plot to be revealed later seems certainly to be born of Wagnerian influence.

In Dove's account, he was slightly more hesitant, owing to the compositional pressure that was created by that musical element of the story:

I think it's a bit scary because you're going to have to think of something quite good for the singer to do at that point. So that lodged in my mind, and so afterwards Alasdair gave me the story to read. [--] But there's a handful of stories out there. You know I thought, you know, he had good stuff, exciting things [--] things that you could get into, things that you can imagine on stage, but this one [--] sort of planted a seed I suppose. You know, it was haunting me. And so eventually I said 'Shall we just do that one?'.²⁷

As Gray noted, the self-referential aspect of the opera, where song itself equals life, is self-promoting for opera, physically advocating the virtue of song. However, despite providing a quotation for the advertising of the piece in praise of the deeply operatic subject-matter of the story,²⁸ throughout the approach to the production run, Dove maintained that the Mother's singing-back-to-life aria was a huge risk:²⁹

because there's more extreme singing. More, in a way what you might expect to get in an opera. People singing at the top of their voice, you know [--] But the gamble... the idea was that if the adventures were exciting enough, they will be ok with the fact that there's sort of ten minutes of singing right at the end before he comes back to life.³⁰

Ultimately, speaking from my observations of the performances, the singing was extreme with some powerful voices more than filling the tiny venues to which the production toured. However, although *Swanhunter* is constructed as a through-sung piece without spoken dialogue, the work was performed with an explicit self-awareness of its operatic nature. Singing is acknowledged as singing, and as such is very much a part of the diegesis or on-stage world. Lemminkäinen tells us "I sing strong spells", chanting his flowing magic charms with a masculine solidity and at full volume, also acknowledging that he is "singing" other characters into water, into stone and into ash, with vigorous wordless melismatic flourishes at the point of effecting this magic. He tells his

²⁶ Interview, 9 June 2010 (transcription from the recording).

²⁷ Transcription from a recording of my interview with Dove and Middleton, 14 November 2009.

²⁸ "What could be better than a story celebrating the magical and healing power of human song?" This quotation from Dove appeared on the Opera North website (<http://operanorth.co.uk>) prior to the production run in November 2009.

²⁹ Dove published the following in a national newspaper the day before the *Swanhunter* première: "Swanhunter is taking a risk – we're holding our breath to see if it works. It's not funny. And it involves quite a bit of intense singing. The gamble is that Lemminkäinen's adventures will be so exciting that the children won't mind the Mother's rather long piece of slow music right at the end" (*Guardian*, 12 November 2009).

³⁰ Interview, 14 November 2009 (transcription from recording).

enemy, Sippy Hat, "You are not worth a song!", in the process wounding him so deeply that Sippy Hat begins plotting a revenge attack, which later results in Lemminkäinen's death before he is sung back to life by his Mother. Like in *Pinocchio*, animals are represented in song and in instrumental music, in terms of their sounds and their rhythms of movement, here most notably the Swan.³¹ So throughout the piece children are not asked to suspend their disbelief that these powerful operatic voices are self-consciously singing; it is explicit within the world on stage. This is an unusual break with operatic convention in that it is not done for comic effect. In the Mother's aria (singing Lemminkäinen back to life) her voice is stretched to its full capacity. Dove wrote the part very specifically for mezzo-soprano Yvonne Howard, working with her in advance to understand all of her capabilities:

Particularly I worked with Yvonne, the mother, to find the range of her voice, because I knew that we were going to use everything she could do for the singing back to life. That was going to be a sustained piece of singing, and I wanted to be able to use all of her resources. [--] And I mean Yvonne's a very [--] unusual singer, because her range is much bigger than most mezzo-sopranos. She can go lower and higher. But she's also got more agility than you might have thought. So, you know, that florid thing which she sings towards the end, the thing might not have occurred to me if I was writing for any other singer. So they're very much my response to Yvonne's particular gifts.³²

In fact Dove had felt that this relatively lengthy aria at the emotional peak of the work was crucial to the drama and part of the larger sense of a Wagnerian influence that he had spoken of on numerous occasions. In one press interview, Dove had said:

I don't want to overstate the case, but *Swanhunter* also has the possibility of being a kind of introduction to the world of Wagner. It's Nordic, it involves a hunter-hero represented by the horn and features a big piece of sustained singing at the end. In a way it's preparation for Brünnhilde and Isolde – and also the antidote. They sing themselves to death, but Lemminkäinen's mother sings him back to life. (Allison 2009)

Here perhaps was a concession to the fact that, in the words of the Opera North season brochure, this family opera was "for adults just as much as children".³³

³¹ Various animals featured vocally audibly in *The Adventures of Pinocchio*, most notably the cricket played for Opera North by coloratura soprano Rebecca Bot-tone. Another coloratura, Elizabeth Cragg featured as the Swan in *Swanhunter*.

³² Interview, 14 November 2009 (transcription from recording).

³³ Opera North advertised *Swanhunter* on their website as "commissioned and created specifically for families and children". This theme of "family opera" ran through the company's marketing campaign, although in the full season publicity brochure for 2009–10 the emphasis was on "a family audience [--] adults just as much as children".

Prior to the production run of *Swanhunter*, I attended two *Swanhunter* workshops in primary schools run by Opera North Education department and delivered in each case by an opera singer and a stage director. These workshop leaders were not involved in the actual production but had planned their activities in communication with *Swanhunter* commissioners and creators. Each workshop I observed was delivered to a group of approximately thirty children, aged nine to eleven, who took part in activities relating to the work of an opera company and involving drama, music, singing, direction and design. These activities were specifically themed to recreate the characters and the narrative of *Swanhunter*, and some of the actual song elements from the piece were learned and sung by the children. These children would then go on to see the production, around a week later, in a venue local to them. There was also a condensed workshop for members of the general public and aimed at families, in the main performance venue for *Swanhunter*, the Howard Assembly Room in Leeds, immediately prior to the second night of the production (14 November 2009). As an ethnographer I observed various workshops and took the opportunity to interact with the children and participate in the group activities. Interviewing individuals in depth was possible only with particular children with whose parents I had a prior professional connection; but general observations and informal chats with small groups allowed me to see the reactions and interactions of the children in a natural way, without my being too much of an interfering presence. As I visited primary schools along with the Opera North workshop leaders, most children I interacted with saw me as part of the company, and thus directly invested in the opera. This could be problematic, when most children in an educational setting are motivated to give the “right answers” and generally to please unfamiliar adults visiting their school. Children whom we might term to be “socially privileged” or from backgrounds that could be described as “middle-class” or relatively affluent, and those children with prior substantial experience of the arts have a greater social investment in cultural life (although the impetus for this investment comes from others, most often parents). These children often consider that they “ought” to display a liking and appreciation for the activities and the production. Observing children interacting in groups rather than interviewing them individually actually lessened the effect of their desire to prove their own cultural credentials to me as an adult, whom they saw as linked to the opera company, and thus holding some cultural value.

Considering the motivation of many pupils from affluent socio-economic groups to demonstrate their cultural engagement, perhaps the most interesting children I encountered were a group of nine and ten year-olds from a school located in a council estate in north Leeds. These children showed no evidence of any pre-existing cultural incentive to claim to like opera. However, after the workshop, and even more so after the production, their reports were almost unanimously positive. Children who saw the production of *Swanhunter* but who

had been absent on the day of the workshop had the benefit of reports from their peers. I asked workshop absentees their opinion of the production, wondering if their reports would be less positive. During the performance, these children were visibly less enthralled, checking programmes, shuffling in their seats and looking at peers on significantly more occasions than the rest of the group who had been involved in the workshop. But after the performance, the workshop absentees still expressed great enjoyment of the production, giving examples of favourite parts (a qualitative marker that their reported judgements are authentic), but all said that they wished they could have been at the workshop in order that they might have got more out of the production, as they felt their peers had done.

Immediately before the production I had asked the young audience members what they were expecting. Often a full narrative of the story followed, children chipping in over one another to tell me what would happen next, even on occasion bursting into a song that they remembered from the workshop. Dove was right when he said that the Mother’s aria would stretch them. When I asked afterwards “If you were in charge, what would you change?” almost all of those who could offer an answer said that they found this part difficult. Reports of the aria varied from “very long notes” to “too many words”. Neither of these observations are borne out by an examination of the score, but there were florid passages and much use of melisma. Clarity was very important to these children, and one note per syllable was by far the preferred musical setting. The question “If you were in charge, what would you change?” is a strategic one. Open qualitative judgements can be difficult for children, whose frame of cultural reference is not developed. This is a relatively open question, but framed as an invitation to the child to use his/her imagination and to place him/herself in an active, decision-making role.

Ultimately the idea of producing a miniature Wagnerian epic for children proved to be a difficult concept for critics to grasp. Reviews were mixed, and plenty of adults without children that I spoke to offered luke-warm responses. However, of several dozen children I observed who saw the production (including those in school matinées and those who attended with family members at evening performances, those who had been involved in workshops and those who had not), only one individual had given a slightly negative response, saying “it wasn’t really my thing”. Visual observations of these children in the audience confirmed that the production was, in terms of reaching young people, an overwhelming success. While schools paid the modest sum of £250 for a workshop and tickets to see the show, children had to be turned away from these afternoon matinées by the school-party organisers. Evening shows did not sell out, but there is no doubt that *Swanhunter* had appeal for children age seven and over, and that the objectives of the Education Department were met.

Some evening shows had more of a “family” audience than others. The première audience was notably “silver-haired”, as was commented upon in the press.³⁴ The second night, after the community workshop, was far more mixed. While the expectation of “family opera” was met in a way that appealed to a

young audience, by far the most enthusiastic audience-members I encountered were the children attending with school, rather than families, particularly those who had been involved in the workshops. From this I can conclude that opera for children benefits from introduction, contextualisation and participatory understanding. In addition to the skilfully planned writing and story-telling of *Swanhunter*, the combination of highly subsidised school workshops and matinee tickets gave some of these children a memorable artistic and educational experience and a rare opportunity to engage with an art-form that may well, for social and economic reasons, become inaccessible to them later in life. It was perhaps this “othered” North, this icy “elsewhere” that helped contextualise the very alien art-form of opera for these children. The unnaturalness of perpetual song made more sense in an imagined environment so very far from home, yet the children could still identify with the excitement of singing magic spells and the universality of the tale of the relationship between a boy and his Mother. Walsh had told me that the *Swanhunter* project was “about the opportunity [for children] to see something, and to go in armed with the knowledge about it beforehand, so they know it a bit, so they can really engage critically with it”. She maintains that her Education Department is “not about audience development, audience building, although I’m sure it is for the marketing department; that’s their job isn’t it?” And while this type of work may not develop an audience in terms of the number of opera consumers from the point of view of the box office (primary-age children having no financial capital and little power of choice over their own activity in the cultural sphere) it does develop this specific audience as individuals with a wider cultural experience than they might otherwise have had. Again, I am reminded of the aim that Music Director Richard Farnes posited on behalf of Opera North: to develop “the artists [and] the art-form”, but perhaps most markedly in the case of *Swanhunter*, also to develop this particular group of young people who made up “the audience”.

References

- Allison, J. 2009. “Opera North’s *Swanhunter* - Jonathan Dove interview”. *Telegraph*, 20 November.
- Arts Council of Great Britain 1993. *A Creative Future: The way forward for the arts, crafts and media in England*. London: HMSO.
- Atkinson, P. 2006. *Everyday Arias: An Operatic Ethnography*. Oxford: AltaMira.
- Atkinson, P and Hammersley, M. 2007. *Ethnography: Principles in Practice, 3rd Edition*. London: Routledge.

³⁴ Ron Simpson on whatsonstage.com wrote: “At the premiere [--] there was one element lacking: children. The enthusiastic audience belonged almost exclusively to the maturer end of the age spectrum.” (2009). Rupert Christiansen revealed in the *Telegraph* “We were a greying, balding audience, albeit an attentive and respectful one” (2009).

- Born, G. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Chanan, M. 1999. *From Handel to Hendrix: The Composer and the Public Sphere*. London and New York: Verso.
- Christiansen, R. 2009. "Swanhunter, Leeds/Rumplestiltskin Birmingham". *Telegraph*, 16 November.
- Cowgill R. and Holman P. 2007. *Music in the British Provinces, 1690–1914*. Aldershot: Ashgate
- Davidson, P. 2005. *The Idea of North*. London: Reaktion Books.
- Dove, J. 2009. "How to write family opera". *Guardian*, 12 November.
- Dove, J. 2009. *Swanhunter*. London: Edition Peters.
- Glenday, D. 2003. "Kalevala Project: Kalevala – A Finnish Progressive Rock Epic". Available at www.seaoftranquility.org [checked 12 June 2010].
- Grace, S. 2002. *Canada and the Idea of North*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Hickling, A. 2009. "Swanhunter". *Guardian*, 16 November.
- Kallberg, J. 1996. *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Laenen, A.A.L. 2007 *Why Opera Education?: Five case studies of views in a European context*. University of Leeds.
- Lönnrot, E. trans. Bosley, K. 1989. *The Kalevala*, New York: Oxford University Press.
- McGuigan, J. 2005. "The cultural public sphere". *European Journal of Cultural Studies*, vol. 8, 427–443.
- Pike, K.L. 1967. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behaviour*. The Hague: Mouton.
- Ranan, D. 2003. *In Search of a Magic Flute: The Public Funding of Opera – Dilemmas and Decision Making*. Bern: Peter Lang.
- Rushton, J. "The Prima Donna Creates". Forthcoming.
- Russell, D. 2004. *Looking North: northern England and the national imagination*. Manchester: Manchester University Press.
- Simpson, R. 2009. "Swanhunter Leeds". Available at www.whatsonstage.com [checked 14 June 2010]

Interviews:

- 26 October 2009. Becky Walsh interviewed by the author, Opera North, Leeds.
- 14 November 2009. Jonathan Dove and Alasdair Middleton interviewed by the author, Café Nero, Leeds.
- 9 June 2010. Dominic Gray interviewed by the author, Opera North, Leeds.
- 10 June 2010. Richard Farnes interviewed by Professor Stephen Pratt for "Britten in Context" conference, Liverpool Hope University.

Other:

- BBC "Proms and talks extra" listings 2007. <http://www.bbc.co.uk/proms/2007/whatson/talks.shtml> [checked 14 October 2010].
- BDP company webpage on the renovation of the Howard Assembly Room. <http://www.bdp.com/Projects/By-Name/F-L/Howard-Assembly-Room/> [checked 14 October 2010].
- DARE partnership website. <http://www.dareyou.org.uk/> [checked 14 October 2010].
- Music and the Idea of the North conference booklet, 2008. http://www.leeds.ac.uk/music/research/north_final_abstracts.pdf [checked 14 October 2010].

Opera North programmes: 2007 *The Adventures of Pinocchio*; 2009 *Swanhunter*; 2009 Education Department *Swanhunter* teacher's resource pack; 2009-10 season brochure and advertising.

Jennifer Daniel (pcjsd@leeds.ac.uk) is a postgraduate research student and AHRC Collaborative Doctoral Award holder at the School of Performance and Cultural Industries and the School of Music, University of Leeds, and at Opera North.

The North in Music: Issues of Geography, Aesthetics, and Ideology

Markus Mantere

My topic, “the North”, might, on the face of it, seem an awkward issue to consider in relation to music. Taken literally, North, both in music and other spheres of life, refers simply to the cardinal point of the compass, the opposite of the “South”. North, we’ve come accustomed to think, is the place of cold, snow, and uninhabited territories. Northern music, it follows, is music composed in northern countries – independent of its genre, musical texture or sounding reality. The North, as a hermeneutic interpretational device, would thus seem to lend itself only superficially to an enquiry of music.

Things, luckily, are not that simple. As scholars in cultural geography (Davidson 2005), cultural studies (Hulan 2002), semiotics, comparative literature (Grace 2002), and, quite recently, musicology (Sallis 2005; Torvinen 2010), have reminded us, the North is, and has always been, more than just a place of music’s creation, mediation and reception. The North could also be seen as functioning as an ideology, an aesthetic category with the help of which it’s possible to draw distinctions between “us” and “them”, even map out whole nations through stereotypes. Indeed, this aspect of the North becomes obvious in the musical thought of the few individuals I discuss in this paper.

Each and every one of the musical intellectuals I discuss below has a different take on the North which will be manifested in the semiotic variety of their accounts of the North. Eduard Hanslick, one of the most prominent figures in 19th-century music aesthetics, saw the North as an aesthetic category in music, characterized by rigorous structure, counterpoint, and musical texture only to be understood by a contemplative, focussed mode of listening. “Northern music”, in Hanslick’s famous aesthetic tractate *On the Beautiful in Music*, is juxtaposed with Italian opera, which seems to have sounded in his ears as a musical conglomerate of overflowing emotionality, display of operatic virtuoso and thus bringing about only superficial entertainment for the listener.

Percy Grainger, an Australian-American composer perhaps known better because of his folkloristic activities and eccentric personality than his music, had more troubling overtones in his conception of the North. Inspired by American nordicists Lothrop Stoddard and Madison Grant, Grainger came forth with a racist, anti-Mediterranean theory of music which set priority to “Nordic” music – a category in which he includes Scandinavian, British and (some) American composers. As a professional composer with an analytical mindset, Grainger did not satisfy himself with arguing only about music’s origin. Just like Eduard Hanslick nearly a century earlier, Grainger locates the “northern” quality of music right at the heart of the musical texture, arguing that counterpoint and

simple, natural and unadorned melody were hallmarks of the North in music. Puzzled by this curious overlap between Hanslick and Grainger as regards the musical characteristics of the North, I venture to propose later in this paper that within the western culture of classical music, certain musical qualities have, through centuries of history, become established as more “northern” or “Mediterranean” than others; thus a culturally and geographically oriented aesthetic scrutiny of ideas, values and norms of musical individuals may well open new hermeneutic perspectives on their music.

The last and most recent individual discussed in my paper is R. Murray Schafer, the Canadian composer, scholar and soundscape artist. Schafer’s writings and musical works exemplify an important aspect of the North in music: utopia through aesthetic *mimesis* of nature. For Schafer, the North has played an important role as an aesthetic inspiration, as a locus of music’s irrevocable tie with nature. In Schafer’s music, it is often the northern scenery that is at the centre of the musical narrative. Furthermore, Schafer often uses the natural space as a musical device – in his monumental ten-part work cycle *Patria*, for instance, many of the individual works are to be performed in the middle of northern wilderness, which in an interesting way brings up the question of ontology: are we listening more to the individual expression of the composer than a *mimesis* of the Canadian wilderness? I will bring up this issue of “northern ontology” in music at a later point of this essay.

North as Polyphony

Obviously there’s no way of conclusively pinning down and mapping out The North in music; the word seems to elude all such efforts. My intention in this paper is to start asking what to me seem to be obvious questions: why has music been seen engaged with the North? Through which of music’s expressive elements has this been seen to unfold? In this article, I discuss, through three brief examples, three aspects of the musical north:

- 1) the association of music and counterpoint and the latter’s further association with metaphysics;
- 2) The North as an excluding strategy of valorizing “our music”;
- 3) The “mystical North” as *mimesis* of Nature.

As I mentioned earlier, Eduard Hanslick, in his classic *Von Musikalisch-Schönen* from 1854, saw the North as a convenient category of making a distinction between Italians, the “musical tospots” and Germans – here’s a famous quote from the tractate:

Like many individual persons, many whole nations are able to give over to it only with great difficulty. The tyranny of the upper vocal part among the Italians has one main cause in the mental indolence of those people, for whom the sustained penetration with which the northerner likes to follow an ingenious web of harmonic and contrapuntal activity is beyond reach. So the pleasure is more superficial for hearers whose mental activity is slight, and such musical tosspots are able to consume such quantities of music as make the artistic soul shudder." (Hanslick 1986, 64.)

Hanslick's message here is obvious. What is at issue here is a dichotomy between "northern" – read Austro-German – structural contemplation of music on one hand, and a "Mediterranean" mode of listening to music for the emotional and sensual pleasure it brings about on the other. This dialectic is worth a critical scrutiny since the stereotypes are familiar to us from canonized historiography, textbooks of music history, newspaper criticism and so on – to the extent that we seldom reconsider their truth or scrutinize their historical origin.

Which one, for instance, is The Composer of the 19th century – Rossini or Beethoven? The dialectic between the two, one on which Carl Dahlhaus (1989) builds much of his hermeneutics of the early 19th-century music, reaches wide in our musical thinking, and I'd venture to argue that Hanslick's idea of absolute music as the pinnacle of all music and his conviction that it is the German masters who only were capable of mastering such conception of music – both as composers and listeners – goes far in explaining why we often take for granted the canon of classical music as an inherently German construction. The Italians, "musical tosspots", in Hanslick's discourse, only "consume" music as one consumes food, delicacies, and warm baths – Hanslick indeed mentions these as analogies to what he calls the "pathological" mode of listening to music. Mediterranean listening, for Hanslick, is about emotions, pleasure and fleeting sensations, while "Northern listening" takes place from a contemplative distance from the work of art.

Let us stop for a while at the idea of a "northern listening", and northern listeners capable of "sustained penetration" of the "ingenious web of harmonic and contrapuntal activity", which Hanslick writes about. Hanslick's nationalistic discourse mentions these aspects as the ideal mode of musical appreciation. "Northern listeners", Hanslick argues, seem to be capable of delayed gratification in their experience of music as autonomous musical works, while Italians want it all here and now: overflowing emotions, dazzling coloratura, and other musical fireworks of 19th-century opera.

We immediately notice the historical resonance of Hanslick's ideals – Theodor Adorno's idea of "structural listening" as an ideal mode of music's contemplative appreciation, proposed a good century after Hanslick, is just one example – but more interesting, I think, is this: what's "northern" about Hanslick's ideals? Obviously the "tyranny of the upper vocal part" on display in Italian opera is aesthetically worlds away from the austere, abstract and non-sensual music of, say, Johann Sebastian Bach's *Kunst der Fuge*, but why is the latter, contrapuntal music of highest structural integrity and learnedness, associated with the North?

Answering this question is difficult, but it still is worth asking. We know a lot on the semiotics of counterpoint in music history: David Yearsley (2004) among others, has shown how counterpoint, as a musical device of learned music, was associated with intimation of death, human's ultimate encounter with God's universe. Writing contrapuntal musical texture, Yearsley argues, was seen in the 17th century as investigation of God's order as it manifests itself through music.

We can get the sense of what Yearsley is talking about by looking at two illustrations in Father Athanasius Kircher's (1602–1680), a contemporary of Bach, famous treatise *Musurgia Universalis* (1650). On the left, we see the frontispiece of the treatise, depicting God's musical order in the universe – two angels carrying a banner displaying a thirty-six voice perpetual canon for nine choruses of four voices. Such polyphony manifested the relationships between the six planetary ratios and the six basic intervals in music. Seated in the lower left-hand corner is Pythagoras, the discoverer of the proportions of the universe and the most successful, one could well argue, researcher into God's order. On the right, we see another illustration from the same book, this time depicting God's creation of the universe as a musical undertaking – the six registers of the organ correspond to the six days of world's creation. The six scenes thus show the creation of the seas, earth, plants, planets, animals and man.



Picture 1: Frontispiece of *Musurgia Universalis*. Kircher reflects the Medieval idea that through polyphony, man imitates cosmic harmony.



Picture 2: "The Harmony of the Birth of the World". Below the keyboard is written: "Thus God's eternal wisdom plays in the sphere of the worlds"

Counterpoint was seen as a kind of simulation and imitation of God's universe. These kinds of associations of counterpoint with the metaphysical found their way to the 19th-century musical thought as well – one thinks, for instance, of the 19th-century idea of music as “language above language” – and there's no doubt that Hanslick echoes some of aesthetic and ideological repercussions of the earlier centuries. Hanslick had in mind a clear aesthetic hierarchy not only between absolute and program music but also between music that displayed abstract, non-sensual counterpoint, and the music that is constructed on the basis of the “tyranny” of melody, like in his example of Italian opera. Hanslick's northern listener is one capable of abstract musical thinking, aesthetic contemplation which finds, in a post-Kantian manner, its object in the structure of the artwork, not merely its sonic surface. Northern contemplation is rational – not sensual – undertaking from which the Mediterranean “others” are excluded. The demands that it poses to the listener are exemplified by counterpoint – a musical device that by definition excludes positing a single focal point for the listener's attention. Northern listening means “penetrating” – and I'll save a critical scrutiny of that musical metaphor for a later occasion – the unfolding of an abstract, contrapuntal, ultimately non-sensual structure, which does not engage with the listener as sensual pleasure but rather as a rational process. North, it follows, is more about rational contemplation than emotions or pleasure.

I think it merits pointing out in passing that counterpoint, as a musical device, has gained other metaphorical meanings in the discourse of music and culture. No lesser a culture critic than Edward Said (1991) has used the term as a metaphor referring to a mode of criticism devoid of a centre, an aggregate of autonomous subjects. Like in a fugue, Said's “worldly” criticism and “contrapuntal analysis” – these are his very terms – unfolds in a dialogue without a conclusion or a forced Hegelian synthesis.

Said's analogy of cultural criticism as a huge, multi-voiced musical conglomerate of autonomous subjects is an interesting one and obviously inspired by Adorno's philosophy. At the heart of his musical thought, there is an obvious epistemological premise on the irrevocable tie between music and society. Music, for Adorno, functions as a sounding mirror of the world surrounding it – sometimes affirming its ideological and administrated nature, sometimes pointing towards an alternative. Some genres of music are more apt to the latter function than others – chamber music, for instance, seems to function as a sounding metaphor of *utopia* – an unreachable social balance between competitive, appetitive, ultimately solipsistic drive and the enactment of a community and common good (Leppert 2002, 522). However, this could never be realized in modernity: Adorno saw chamber music, and by extension, counterpoint, as a sonoric embodiment of a utopic ideal of society, in actuality denied by the progress of history.

Said and Adorno are not the only musical intellectuals who saw counterpoint as an embodiment of democracy and a mode of criticism sensitive to its epistemological and historical foundations. Percy Grainger, a peculiar Australian-American composer perhaps best known in his pioneering work as a collector of folk music and avant-garde composer of his day, is another personality whose ideas regarding the North in music deserve serious attention.

Grainger's ideas about North, race, and polyphony are not without disturbing overtones – to the extent that Graham Freeman (2008, 188) a brilliant scholar of Grainger's aesthetics, has observed that Grainger's idealization of the North was “a vicious poison that crippled his mind, corroded his aesthetic and ultimately destroyed his life.” Indeed, viewed against the backdrop of what the racial theory led to in the first half of the 20th century, it is extremely disturbing to read Grainger cheer from one writing to the next what he calls the “Nordic” characteristics of music: “spiritual, unadorned melodies with long sustained notes or at least clearly defined intervals, gapped scales and a marked tendency to some kind or other of underlying harmonic or polyphonic thought” (Grainger 1933, 259).

Grainger's ideas concerning the “Nordic” could be summarized as follows:

- There are three main racial group in Europe, namely Mediterraneans, Alpines and Nordics (Teutons);
- All fair-haired people could be traced back to Nordic roots;
- Great thinkers, innovators, soldiers, athletes, artists and mystics have generally had some substantial Nordic blood;
- Where Nordic blood is genetically mingled with other types, the characteristics of the other group predominates, to the detriment of cultural advancement;
- Nordics are generally out-of-doors individuals;
- Local influences are, however, more important in determining artistic type than is racial inheritance.

Holding out Edward Grieg's music as an uncontested model of “Nordic beauty” and “Nordic greatness” (Gillies & Pear 2007, 6), Grainger drew inspiration from work of popular American nordicists such as Madison Grant's 1919 book *The Passing of the Great Race* and Lothrop Stoddard's 1920 *The Rising Tide of Color against White World-Supremacy*. According to David Pear (2000, 26), racial theory provided Grainger a framework for his views regarding the aesthetic and cultural superiority of the Nordic race.

What Grainger saw as the greatest contribution of the Nordics to the rest of the world was their embodiment of democracy. In his essay “Democracy in Music”, Grainger argues that “the value of all existing art music depends on the extent to which it is intrinsically many-voiced or democratic – that is to say, the

extent to which the harmonic texture is created out of freely-moving voices, each of them full of character, or vigor, or melodic loveliness." Grainger sees democracy as an ontological characteristic in music, exemplified by "freely-moving voices", "melodic loveliness", and vigorous, energetic ethos of music. Examples of the kind of music Grainger has in mind include Palestrina, Purcell, Bach, Wagner, Delius, Vaughan Williams, Cyril Scott, and Arnold Schönberg. Just like in Hanslick's tractate, Grainger's target of attack is "top-melody, accompanied by subservient chords and basses", which in his mind serve as sounding metaphors for "musical feudalism", "aristocracy", and "high-priest-craft" (Grainger 1931, 218).

Grainger's peculiar breed of aesthetic xenophobia indeed boils down to the question of polyphony. According to him, all truly "Nordic" music, even when not technically polyphonic, is generated from an underlying framework of "polyphonic thought". The particular gift of the North to the rest of the world, Grainger argues, is the "gift of freedom", which Grainger hears exemplified in polyphonic music (Etherington 2008, 233). It seems, then, that Grainger's epistemology of the North is in this sense similar to Hanslick and Adorno: All these men are engaged in a sort of polyphonic ethics, in which a curious assimilation of *melody* with *identity*, a *mimesis* of music and its environment, unfolds. It is as if polyphony, associated with the North and Nordicity, functions as a sounding metaphor for individual freedom, worldly awareness of the "other", and ultimately democracy. The idea of *utopia*, a perhaps unrealizable sphere of freedom, not accessible by sensual knowledge but rational contemplation, is at the heart of the North.

Qualities of mind and attitude characterize the Northern race in Grainger's proto-racist thought. Masculinity, orientation to outdoor activities, openness and democracy characterize the Nordic race. Grainger even admired the Third Reich racist ideology, which comes clear in his idea that "pure goodness" unites all the "gifted men" of his time – Roosevelt, Cyril Scott, Hitler – and in his conviction that Jews should be separated from the Nordic people. (Cited in Pear 2000, 42). Malcolm Gillies (2000, 20) points out that in Grainger's musical thought, music's various parameters all have a particular socio-cultural dimension. Rhythm, for instance, was associated with "Negro tribal, rhythmic polyphony" and juxtaposed with "Nordic melody". Harmony – and one could include polyphony in this category – signified noble "cooperation and teamwork" which were "empowered to turn our natures towards the angelic state" (ibid.).

Before leaving Grainger's repugnant conception of the musical North as a category of exclusion and segregation, let me just conclude this section by pointing out that Grainger's idea of North has its roots not only in the racial theories of his time (Stoddard, Grant) but also in a similar kind of (post-Platonic) epistemological move than is the case with Hanslick and Adorno: music, and musical texture in particular, is seen as analogous with social values. This is an epistemological premise of crucial importance for all intellectuals discussed in this paper.

North as Arctic Utopia

In this last section of my article, I now move on to my last example of the musical north, R. Murray Schafer's idea of North as a particularly Canadian utopia. In the Canadian cultural history of the last 150 years, an idea of *Ultima Thule*, unknown territory beyond the borders of civilization has inspired Canadian artists for a long time. In fact, as Sherrill Grace (2002) has reminded us, the "discourse of the North" – representation of the northern territories in Canadian arts and letters – has been an important element in the construction of the distinctively Canadian identity.



Picture 3: William Blair Bruce: *The Phantom of the Snow* (1888)

As one can gather from artworks such as William Blair Bruce's *The Phantom of the Snow*, the North has signified both a *difference* from the southern baseland, but also a unique and distinct Arctic presence. The North, in Bruce's painting, is represented as "cold, snow-filled, silent, deadly, and female" (Grace 2002, 122) – it is, indeed, worth pointing out that the only masculine, phallic object in the painting the "shadow" who has become the destiny of the lying hunter. The Phantom, however, remains an enigma – we're not quite sure, whether the hunter is dead, whether the shadow is, in fact, the immaterial soul leaving the body, or is the hunter only sleeping and the shadow protecting him. The North, nevertheless, is the *locus* of the narrative – silent, sublime and unexplained territory, in which strange things happen.

The North, *Ultima Thule*, is an important element in the construction of Canadian national identity. As Murray Schafer (2004), my last example in this essay, wrote to me 5 years ago, "The North was the true myth of Canada. While no-one actually went there¹, everyone thought that if things in the south went

¹ This sense of "distance" from the actual North while making presentations of it, is actually very typical for Canadian construction of the North in arts and letters. Bruce's painting, for instance, is painted while the artist was in residence in Paris.

bad, they potentially could go there and start life again. The North was pure. The north was temptationless.”

Schafer’s conception of Canada-as-North clearly echoes the nationalistic and romantic ideals of the North prevalent in the Group of Seven – painters such as Lawren Harris. Theirs is the idea of the North as the true source of Canadian identity, as a haven of individuality not corrupted by southern civilization. In Schafer’s poetic manifesto *Music in the Cold* which, according to Grace (2002, 137), is a “lyrical lament for a lost northern ideal and an aggressive political challenge to the status quo of ‘slack-jawed indifference’ and creeping Americanization”. Here’s an excerpt from this fascinating aesthetic manifest:

You know what happened next
 The people came.
 I became we.
 We opened up the country.
 We chased the animals from one end of the country to the other for their felt hat business.
 We slaughtered the trees, sending the tall ones for masts, mashing up the rest for newspapers. They taught us the domino technique of felling seven trees with one cut, more than we ever needed; but there was always a market for them. [--]
 No one had seen snow for fifty years, except for a few outdoor freaks who flew up to Yukon for weekends to chase polar bears on snowmobiles. We lived on avocados and flamingo-meat.
 We all grew double chins. [--]
 But no one worked anymore.
 Leisure had arrived.
 Leisure killed art.
 The correlative of leisure is entertainment (Schafer 1984, 67–70).

One easily hears the melancholic substance of Schafer’s manifesto: the comfortable lifestyle of southern “civilization” kills off everything that is original and important for being and living in the North. It standardizes life and extends the culture of consumerism to the previously unspoiled northern territory.

Music in the cold is, as Grace (2002, 137) points out, “a story of a northern nation run amok by becoming its opposite: the South.” With regard to my argument presented here, I find what Schafer says about “northern” art particularly interesting.

The snows came early this year.
 It is the beginning of a new ice age.
 The wind howls at our ears as we dig for wood in the snow,
 and I wonder
 what this will do for music?
 It’ll toughen it up.
 It’ll reduce it to the lean shape, maybe even bare bones.
 And its form will become clear as icicle.
 Northern geography is all form.
 Southern geography is colour and texture.
 A northern glacier is brute form.

A southern jungle is juicy. [--]
 The art of the North is the art of restraint.
 The art of the South is the art of excess.
 It is the soft art of dancing girls and of the slobber.
 Of necessity, conservation of energy begins in the North.
 It begins with lean stomach and strong bow.
 Prodigality is centred in the South,
 and the waste of energy begins at the mouth.
 Some of this waste energy is called art.
 It is thought that warm climates are the best incubators of it. [--]
 The art of the North is composed of tiny events magnified.
 Those accustomed to fat events that don't matter,
 or to many events, miss these details (Schafer 1984, 64–65).

There is an obvious dichotomy between North and South in Schafer's fascinating text:

North:	vs.	South:
winter		summer
formal, structure		technicolor, surface
restraint		excess
lean stomach, fitness		dancing girls, slobber
strong bow, work		flatulence, ease
conservation of energy		prodigality
tiny events magnified		fast, many events
art		entertainment

In the program notes to his orchestral piece *North/White* – which, according to Grace (2002, 139), is “the closest musical formulation of the ideas in *Music in the Cold*” – Schafer (1984, 62–3) writes that “Canadians are about to be deprived of the ‘idea of the North’, which is at the core of the Canadian identity.” The North, for Schafer “is a place of austerity, of spaciousness and loneliness; the North is pure; the North is temptationless” (63). The North exhibits a kind of *utopia* of possibilities though Schafer's views are also somewhat spiced up with a touch of Canadian nationalism and notions of cultural ecology.

At the heart of Schafer's melancholic lament of southern civilization killing off the North, invading and imposing the busy lifestyle on the archaic and original environment lies the dialectic between North and South. This dialectic obviously puts forth a conception of the North as a musical domain of creativity, formal restraint and structural integrity. Schafer's North is not open to all but is purely Canadian: the technology, industrialization and multi-culturalism are all invading aspects to the “pure” North, the “rape of North”.

Schafer's own work in music, a fascinating topic in itself which I am unable to demonstrate without audiovisual documentations, often sounds more like mimesis of Canadian wilderness than learned counterpoint. A certain kind of neo-primitivism, primeval ecstasy and scenic appropriation of the surrounding mythical nature are all hallmarks of Schafer's northern music. A good example of this is Schafer's *Patria*, a cycle of music dramas that the composer has been

creating for the last thirty years. Richard Cavell (2003, 152–156) calls these massive musical works by the term “space opera”, by which he refers to Schafer’s intention to “embody in them the synaesthetic unities of ear and eye in order to produce what one of his critics has called ‘a total sensorium,’ in which the goal is not so much to produce a total art work as to bring together the senses” (2003, 155). I leave for the future a more thorough discussion on Schafer’s holistic conception of music as a lived and experienced space, but for my purposes here suffice it to conclude this section by arguing that it is the North, the northern space, in particular that plays the crucial role in Schafer’s aesthetics. Schafer, in his environmental works, aims at an intertwining of sound and space, a sort of neo-Wagnerian celebration of music as an inter-sensuous spectacle, relocated in the archaic nature of the North.

* * *

Highlighted by my brief examples here, the North is about distinction between sensual and rational, structure and surface, emotional engagement and distanced contemplation. Obviously the North is not accessible to all and neither is it prevalent in all music – it is about legitimation of certain musical elements while excluding others. The North is also an aesthetic category ultimately independent of geography – what else are we to conclude in reading the Australian Grainger in his glorification of the “Nordic” as the pinnacle of all music! This independence, I think, is the ultimate fascination of the North for critical scholarship: in the end of the day, deconstruction of the stereotype tells more about ourselves than anything else – the human need for making a distinction between “us” and “them”, “art” and “entertainment”, “truth” and “untruth”. There’s always a different North to go to for each of us.

Sources cited

- Cavell, Richard 2003. *McLuhan in Space: A Cultural Geography*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.
- Dahlhaus, Carl 1989. *Nineteenth-Century Music*. California: University of California Press.
- Davidson, Peter 2005. *The Idea of North*. London: Reaktion Books Ltd.
- Etherington, Ben “Said, Grainger and the ethics of polyphony”. *Edward Said: The Legacy of a Public Intellectual*. Edited by Ned Curthoys & Debjani Ganguly. Australia: University of Melbourne Press, 221-238.
- Freeman, Graham 2008. *Percy Grainger: Sketch of a New Aesthetic of Folk Music*. Unpublished PhD-dissertation, University of Toronto.
- Gillies, Malcolm 2000. “A Musical Hyde Park Corner’: Grainger’s Use of Texture”. *Australasian Music Research* (2000), 17–24.

- Gillies, Malcolm & Pear, David 2007. "Percy Grainger: Grieg's Interpreter and Propagator". <http://www.griegsociety.org/filer/1094.pdf>.
- Grace, Sherrill 2002. *Canada and the Idea of North*. Montreal & Kingston: McGill's University Press.
- Grainger, Percy 1931. "Democracy in Music". *Grainger on Music*, ed. by Malcolm Gillies & Bruce Clunies Ross. Oxford: Oxford University Press, 217–222.
- Grainger, Percy 1933. "Characteristics of Nordic Music". *Grainger on Music*, ed. by Malcolm Gillies & Bruce Clunies Ross. Oxford: Oxford University Press, 258–266.
- Hanslick, Eduard 1854/1986. *The Beautiful in Music*. New York: Da Capo Press.
- Hulan, Renée 2002. *Northern Experience and the Myths of Canadian Culture*. Montreal & Kingston: McGill's University Press.
- Leppert, Richard 2002. *Essays on Music: Theodor W. Adorno*. USA: University of California Press.
- Pear, David 2000. "Grainger on Race and Nation". *Australasian Music Research* (2000), 25–47.
- Schafer, R. Murray 1984. *On Canadian Music*. Bancroft, Ontario: Arcana.
- Schafer, R. Murray 2004. Letter to the Author.
- Said, Edward 1991. *Musical Elaborations*. New York: Columbia University Press.
- Sallis, Friedemann 2005. "Glenn Gould's *Idea of North* and the production of place in music. *Intersections* 25/1-2 (2005), 113–137.
- Torvinen, Juha 2010. "The Tone of the North". *Finnish Music Quarterly* 3/2010, 14–19.
- Yearsley, David 2002. *Bach and the Meanings of Counterpoint*. London: Cambridge University Press.

PhD Markus Mantere (markus.mantere@siba.fi) is the coordinator of Doctoral Program of Music, Theatre and Dance at Sibelius Academy. He is the Editor-in-Chief of Musiikki.

Traditional patterns and textures as values for meaningful automatization in music

Gabriel Pareyon

Usually, when one talks about patterns and textures as structural sources for algorithmic composition, one bears in mind certain objects taken from computer science and a variety of statistical models. Some examples are L-systems, fractals and other recursive structures, Markov chains, and different kinds of noise classified by their relationship between frequency and power distribution. For their applications to music, all these possibilities have been studied extensively in mathematical, acoustic, and computational perspectives. However, it is worth to put these resources into relief, in order to distinguish whether they are completely new means producing new meanings, or rather they represent an adaptation to concepts and meanings already existing in traditional contexts.

One may notice, in the last twenty or thirty years, an increasing cascade of books and articles, discovering mathematical qualities in the so called classical music. Several researchers found, for example, a fractal dimension for a variety of compositions by J.S. Bach or W.A. Mozart (Hsü and Hsü 1991, Bigerelle and lost 2000, Dagdug *et al.* 2007). Some others create artificial intelligence systems to automatically or semi-automatically reproduce formal and stylistic characteristics of the work of certain composers (Holland 1975, Goldberg 1989, Todd 1989, Bellgard and Tsang 1994, Melo 1998, Bohlen and Pierce 2009). Obviously, many of the fundamentals of music automation are already implied in their own rules and prescriptive grammars—for instance, in the treatises of harmony and instrumentation, and their application, as well as in the iteration of practices, in the vocal and instrumental performances by styles that consolidate a tradition.

This contribution wants to focus the fact that musical traditions reflect deeper aspects of innate cognitive domains, and many of these aspects are correlated with basic notions of counting, imitating, comparing, expecting, and making analogies by a universal, synecdochic system of cognition and structural association. This system is common for a variety of conceptual domains such as geometry, music, and design (see Gelman and Brenneman 1994).

In particular, I want to pay attention to the power of intersemiotic translation between traditional patterns in music and plastic arts, suggesting strong aesthetic and symbolic links among them, by mental operations like analogy and synecdoche. Assuming that new tools, such as L-systems and fractal geometry provide elements of grammar and style to a new musical repertoire, a lack of musical assimilation of traditional plastic patterns should be fulfilled by equivalent methods for sound design and structural elaboration, as an alternative for grammar and style in music.

A concept founded by Jakobson (1959), *intersemiotic translation* is nothing else but describing a forest as Sibelius does by symphonic means, or to articulate a programmatic narrative through sonic elements and relationships, as it happens in many traditions of instrumental music. In general, the concept of intersemiotic translation refers to the symbolic transfer from one medium to another: one talks about intersemiotic translation when describing an empirical problem from physics, with a mathematical formulation, or when drafting a poem or a sculpture based on a mathematical formula or a landscape or the appearance of an object. Intersemiotic translation also occurs in the systematic relationship between a score and its musical performance, and equally, in the conversion of an L-system into a musical pattern. In all these examples there is a symbolic transfer from one medium to another.

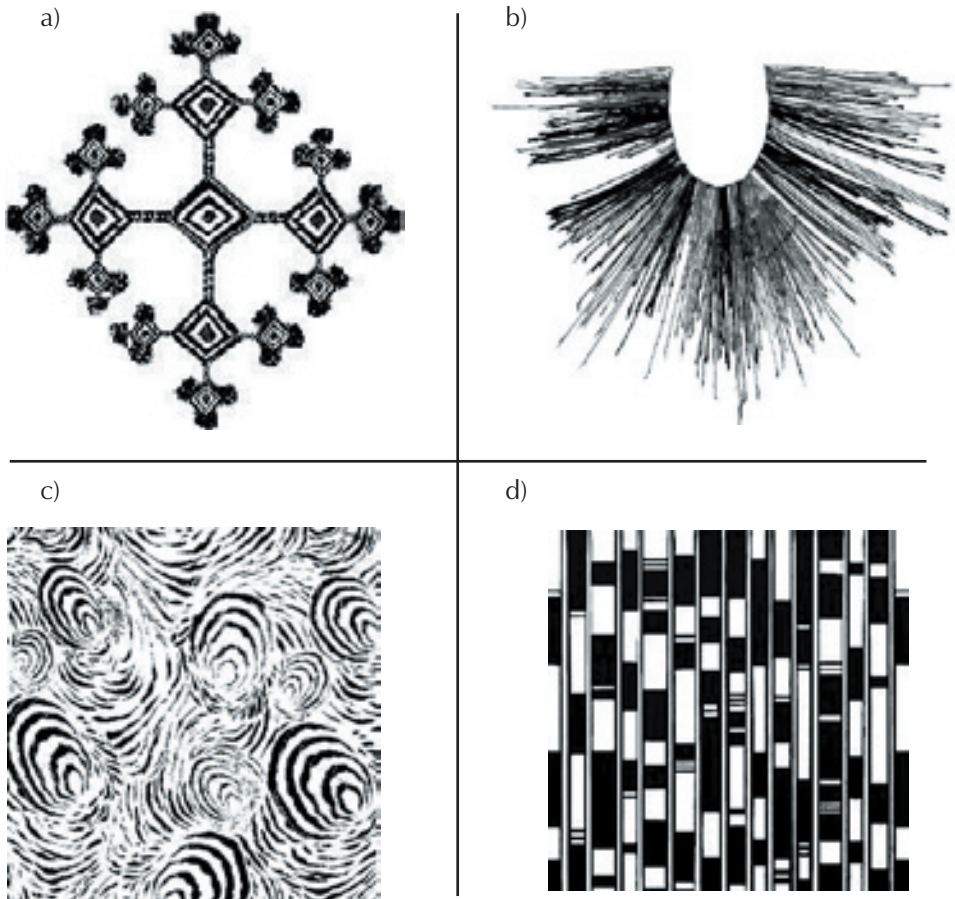
An L-system is defined as a self-generative grammar, which operates through the coordination of an axiom, a set of rules, and their application entities. Originally the L-systems were used to emulate the growth of plants, such as self-organizing systems under fix and variable cycles of development (Lindenmayer 1968). "L-systems generate strings of symbols by repetitively substituting predecessors of given productions by their successors" (Prusinkiewicz 1986, 455). After Prusinkiewicz (*op. cit.*), several composers and music theorists propose self-structuring grammars using L-systems for the design of 'seeds' and their development for composition and analysis, implementing basic operations of symmetry and affine transformation.

L-systems are not the only self-structuring codes used as generative grammars for music. The variety of these possibilities is very broad, and includes proposals such as the conversion of the genetic code (Gena 1999, Alexander 2007), or the elaboration of sequences by processes of stochastic recursion from a given set of symbols and rules (Xenakis 1963, Lidov and Gabura 1973, Gogins 1991, Harley 1995, McAlpine, Miranda and Hoggar 1999). Through intersemiotic translation systems, all these means are able to construct rhythmic patterns, melodies, harmonic sequences, and derivations and transformations in no matter what structural layer.

Moreover, in a universe of craft examples there is a vast array of objects and constructive processes with self-structuring steps, to the extent that in craftsmanship, symbolic agreement between tradition and production is equivalent to the balance between axiom and recursion in an L-system. An example of this, similar to what happens in music, is the continuity and gradual transformation of abstract brocades, in textiles.

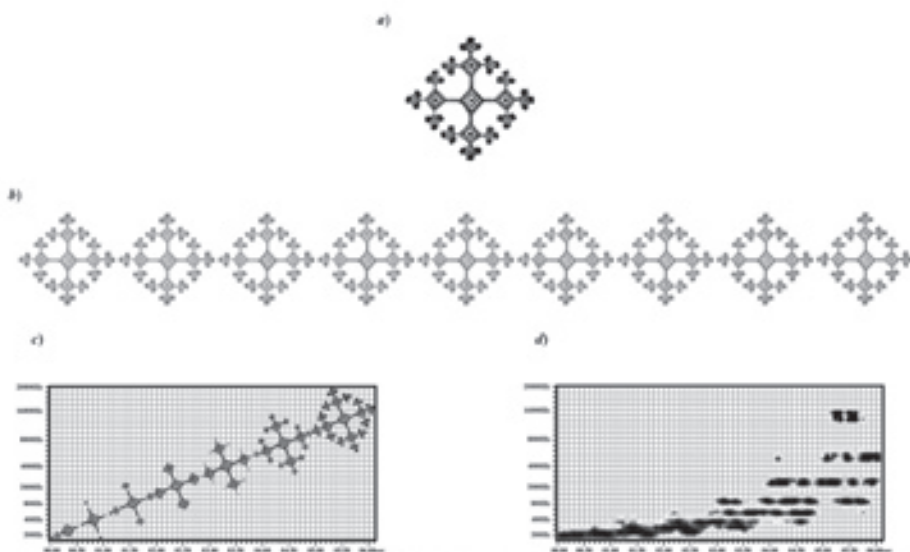
A wide range of textures and fabrics has feasibility of adaptation to hearing, in order to be translated as music: examples are traditional textiles with patterns analogous to those of music, with systematization of intervals, pauses, repetitions, prolongations, segmentations, tessellations, brocades, and loops in local and overall symmetries. The examples shown here can be translated into music. For there are at least three possibilities, analogous to the three mental operations described Jakobson (1959, 232–233) as translation systems:¹

(1) Translation of *source relationships* from an α category, to *target relationships* in a β category, without losing information that allows reversibility of α to β , in β to α . This method includes the sequential rendering of digitized images as bitmaps through electronic readers. These examples can be interpreted directly as audio signals, for example, using Ekman (e2005) audiovisual techniques. In this case visual information is *not* lost, although new audio information is produced.



(A) Samples of statistical self-similar patterns and textiles from different usages, and different and cultural, geographic and historical contexts: (a) *Si'kuli wixarika*, Tlaquepaque, Jalisco, Mexico. (b) *Inca Quipu*, Larco Museum, Lima, Peru. (c) *Sarong batik*, Bali, Indonesia. (d) *Bozo batik*, Bamako, Mali.

¹ One may say that these three operations are comparable to those of Jakobson's scheme (intralingual, interlingual, and intersemiotic translation) as gradation of mental operations in three steps. Jakobson's use of these three steps is, however, very different, in that it deals mainly with the translation processes of verbal language and its visual representation.



(B) Intersemiotic translation of a traditional textile pattern (*Si'kuli* made by Wixarika people, see table A) into sound: (a) Bidimensional representation of the original design; (b) Structural analysis of its symmetric components, as hierarchies; (c) Diagonalization of the latter, within pitch (y) and length (x) axes; (d) Quasi-vocal formants obtained from c.

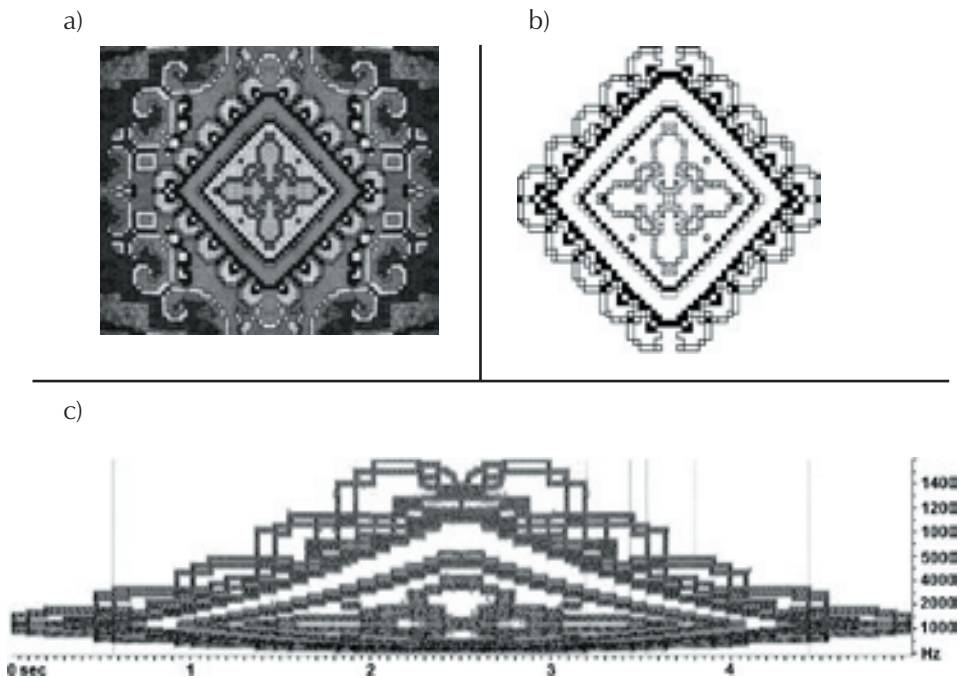
(2) Conversion of images and textures into sound, with a proportional or functional distribution of its parts (see table in the next page). This method includes instant renderings, passing information from a visual or tactile matrix into an aural matrix. Unlike Ekman processing in a Cartesian coordinate of time and pitch, this method consists in passing units from a space divided into equal parts (a grid with filled and empty cells), into a scalable time-sound space, divided into equal parts (series of sine waves). This method can be processed by computer, or executed manually using a sieve with values proportionally assigned to the object to be translated. The final result does not allow reversibility of β in α .

(3) Conversion of source relationships (materials, colors, shapes, distributions, ranges, quantities, etc.) into relationships within musical parameters comparable but not strictly similar to the source. This method is applied for the regeneration and transformation of original relationships, into completely different target structures: not only is not allowed any form of reversibility of β in α , but the relationship $\alpha \rightarrow \beta$ does not preserve most of the original relationships of symmetry, repetition, ratio and proportion (*i.e.* *αναλογία* as conservation of proportion). This is the most flexible and common form of intersemiotic translation. It comprises, for instance, the conversion of the *Devil staircase* (*i.e.* the Cantor function), and the Koch curve into piano pieces like Ligeti's *L'escalier du diable* (1993) and *Désordre* (1986). As Richard Toop (1999, 201) asserts, regarding these examples, "the exactness of the analogy is of secondary interest".

Other forms of translation of visual and tactile textures into patterns of sound and musical structures within a prescriptive or descriptive grammar, can be obtained as a combination of two or more of the mentioned methods, through a contium (by simultaneous parameters) or discontinuum form (by differentiated sections).

In an almost boundless world of textures, cultivated in different textile traditions, brocades and tilings have a special place because – analogously to music, they convey relevant traits of consistency, structural economy, proportion, and balance between order and disorder. This hypothesis is supported upon empirical research developed by estheticians, semioticians, design historians, and industrial designers (see Kaneko 1987, Mori, Endou and Nakayama 1996, Mori and Endou 1999, Situngkir 2008).

Considering these aesthetic values comparable to those of music, one may say that the textile tradition is a *musical* heritage, just as the universe of languages convertible into musical sound. By extension of this concept, not only textiles, but also ceramics, marquetry, brocades, laces, friezes, tapestry, stone



(C) Finnish traditional tapestry as a source for sound generation. Embroidered carpet, permanent exhibition at Törnävä Manor (Seinäjoki City Hall), pictured during the Musicology in the 3rd Millennium Symposium reception (March 17, 2010): (a) Carpet's picture reduction and simplification from polichrome to gray scale. (b) Isolation of the carpet's central motif and structural simplification. (c) Quasi-three-dimensional transformation of the latter, and its view as sound harmonic spectrum in time/pitch coordinates.

carvings, and many other forms of traditional design propose a dialogue with music, based on repetition, consistency of textures, motif recursion, and self-similarity as an intuitive interplay between order and disorder: a balance between consistence and difference.

An immediate use of the translation hereby proposed may comprise the implementation of sound filters, seeds for L-system automatization, traditional motif design, structural planning for composition, templates for analytical purposes, and wide-range semiotic studies. The risk of using these possibilities as means for program music in a simplistic sonification of patterns, is a danger avoidable by consciously controlling the intersemiotic resources for aesthetic expression, symbolic content, grammatical structure, and ecological context. This sort of coherence may also help to avoid another form of indiscriminate exploitation of cultural resources. In sum, the difficulties in this operations are similar to those found in other processes of translation, at the risk of falling into the unintelligible and the betrayal of the symbolic content and expressiveness of what is translated (see Schleiermacher 1813, Eco 2003, Ricoeur 2004).

The coherent implementation of these intersemiotic resources can be compared, and make sense with strategies for maintaining and developing language and idiosyncratic pluralism, combined with eclectic and ecological diversity. Ultimately, intersemiotic translation of culture and nature is a very feature of all musical traditions.

References

- Alexjander, S. 2007. "Pulsars and the Frequencies of Elements" in *Our Sound Universe*, <http://www.oursounduniverse.com/articles/pulsars.htm> (checked: Jun.2007).
- Bellgard, M.I. and C.P. Tsang 1994. "Harmonizing Music the Boltzmann Way", *Connection Science*, 6 (2-3), 281–297.
- Bigerelle, M. and A. Iost 2000. "Fractal dimension and classification of music", *Chaos, Solitons & Fractals*, 11 (14), 2179–2192.
- Bohlen, H. and J.R. Pierce 2009. "The Bohlen-Pierce Site. BP History, Literature and Compositions", <http://www.huygens-fokker.org/bpsite/> (checked: Jun.2009).
- Dagdug, L., J. Álvarez-Ramírez, C. López, R. Moreno and E. Hernández-Lemus 2007. "Correlations in a Mozart's music score (K-73x) with palindromic and upside-down structure", *Physica A*, 383 (2), 570–584.
- Eco, U. 2003. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, Weidenfeld & Nicolson, London.
- Ekman, R. 2005. "Coagula Light v1.666: Industrial Strenght Color-Note Organ", Stockholm. <http://hem.passagen.se/rasmuse/Coagula.htm> (checked: Sep.2008).
- Gelman, R. and K. Brennenman 1994. "First principles can support both universal and culture-specific learning about number and music" in (L.A. Hirschfield and S.A. Gelman, eds.) *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gena, P. 1999. "DNA Music for Genesis" <http://www.petergena.com/DNAmus.html#Anchor-45656> (checked: Dec.2007).
- Gogins, M. 1991. "Iterated Functions Systems Music", *Computer Music Journal*, 15 (1), 40–48.

- Goldberg, D. 1989. *Genetic Algorithms in Search: Optimization and Machine Learning*, Addison-Wesley, Reading, Mass.
- Harley, J. 1994. "Algorithms Adapted From Chaos Theory", in *Proceedings of the International Computer Music Conference 1994*.
- Holland, J.H. 1975. *Adaptation in Natural and Artificial Systems*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Hsü, K. J. and A. Hsü 1991. "Self-Similarity of the '1/f Noise' Called Music", *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA*, 88 (8), 3507–3509.
- Jakobson, R. 1959. "On Linguistic Aspects of Translation" in (R.A. Brower, ed.) *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.:232–239.
- Kaneko, H. 1987. "Fractal Feature and Texture Analysis", *IEICE Transactions*, 170(D), 964–972.
- Lidov, D. and J. Gabura 1973. "A Melody Writing Algorithm Using a Formal Language Model", *Computer Studies in the Humanities and Verbal Behavior*, 4 (3-4), 138–148.
- Lindenmayer, A. 1968. "Mathematical models for cellular interaction in development", *Journal of Theoretical Biology*, 18, 280–315.
- Madden, Ch. 2007. *Fractals in Music: Introductory Mathematics for Musical Analysis*, High Art Press, Salt Lake City.
- McAlpine, K., E.R. Miranda and S. Hoggar 1999. "Making Music with Algorithms: A Case-Study System", *Computer Music Journal*, 23 (2), 19–30.
- Melo, A.F. 1998. "A Connectionist Model of Tension in Chord Progressions", MSc Thesis, School of Artificial Intelligence, University of Edinburgh.
- Mori, T. and Y. Endou 1999. "Evaluation of the Visual Texture and Aesthetic Appearance of Lace Patterns", *Journal of the Textile Institute*, 90 (1), 100–112.
- Mori, T., Y. Endou and A. Nakayama 1996. "Fractal Analysis and Aesthetic Evaluation of Geometrically Overlapping Patterns", *Textile Research Journal*, 66 (9), 581–586.
- Prusinkiewicz, P. 1986. "Score generation with L-systems", in *Proceedings of the 1986 International Computer Music Conference*, Computer Music Association, San Francisco, Ca.,455–457.
- Prusinkiewicz, P. and A. Lindenmayer 1990. *The Algorithmic Beauty of Plants*, Springer, Berlin.
- Ricoeur, P. 2004. *Sur la traduction*, Bayard, Paris.
- Schleiermacher, F.E.D. 1813. "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" / "On the Different Methods of Translating" in (L. Venuti, ed.), *The Translation Studies Reader*, 2002, 43–63.
- Situngkir, H. 2008. "The computational generative patterns in Indonesian batik", Department of Computational Sociology, Bandung Fe Institute, Bandung, Jawa Barat, Indonesia.
- Todd, P.M. 1989. "A Connectionist Approach to Algorithmic Composition". *Computer Music Journal*, 13 (4), 27–43.
- Toop, R. 1999. *György Ligeti*, Phaidon, London.
- Xenakis, I. 1963. *Musiques formelles*, Editions Richard-Masse, Paris.

MA Gabriel Pareyon (gabriel.pareyon@helsinki.fi) is a graduate student in musicology at the University of Helsinki.

Neuronal Basis of Seeker Tone Theory. A Mathematical Solution.

Timo Leisiö and Martin Ebeling

The present paper elucidates the functioning of the auditory system and proposes a justification for the use of the Seeker tone as a research tool with the help of neuronal autocorrelation. This will be done by calculating the degree of neuronal coincidence between the pulses of two simultaneous pulse trains of a ditonic interval according to Gerald Langner's neurophysiologic model. Musicological Seeker tone theory will be used as the basis for typological research of syntaxes underlying any melody to be met with in human song.

Performance versus Grammar

When analyzing music, it is important to make a distinction between performance and grammar even if they are partly intertwined (McLeod and Herndon 1980). It is entirely possible to study music through performance and there are numerous methods available (e.g. Hautamäki & Järviluoma 1998). The focus of research may also be the grammar, locally learned sets of musical rules. Two important domains of grammar are *metrics* and *melodic syntax*, both existing mainly in the subconscious. Metrics regulates the treatment of musical time and results in rhythm, while syntax regulates the formation of melody. The aim of this paper is to describe how to define syntax and what arguments there are to support the method used.

It is irrelevant to the research of the syntactical features of a song whether it is performed by singing, shouting or whispering, or sung in a high or a low register with open, raspy or nasal voice, or accompanied by dancing with slow or quick tempo, using complex or simple rhythms or with a singer dressed in a black suit or green pajamas. A good example of the global research of human song was carried out by Alan Lomax (1972), who studied performance via sound recordings. If a study is based on extremely accurate transcriptions, the focus tends again to be on performance, not on syntax. In this paper we introduce a new method which concentrates solely on defining syntax.

Physical versus Neuronal

Musicians and mathematicians of historical high cultures have studied musical tones for more than 3 millennia using musical instruments as their main re-

search tool. This was also the case during the emergence of the western theory of music. Jean-Philippe Rameau established scientific solutions which led him to tonal theory published in several studies between 1722 and 1760. Rameau made his acoustic experiments mainly by playing the harpsichord (*Cembalo*) and monochord. As a result, he concluded that melody is an inseparable part of harmony and the root of harmony is its fundamental bass (Rameau 1722; Huovinen 2002; Christensen *et al.* 2007). Even if this is true, he made one methodological mistake which directed him to invalid research of melodic syntax. His conclusions are valid in *polyphonic music* but are erroneous in traditions mainly based on *monophony*. The problems of tonal-based analysis of melody were recently touched on by Michael Tenzer (2006): “[--] for saying that the existing paradigm is anachronistic is not at all the same as saying that a proper substitute is at hand.” The present paper ventures to imply that a substitute may possibly be at hand.

The reason for Rameau’s mistake is hidden in the neuronal functioning of the auditory system keenly studied by Gerald Langner since the late 1970s. One of his several findings is that the neuronal network functions in subharmonic relation to acoustics. The period (duration of a cycle) of the fundamental tone

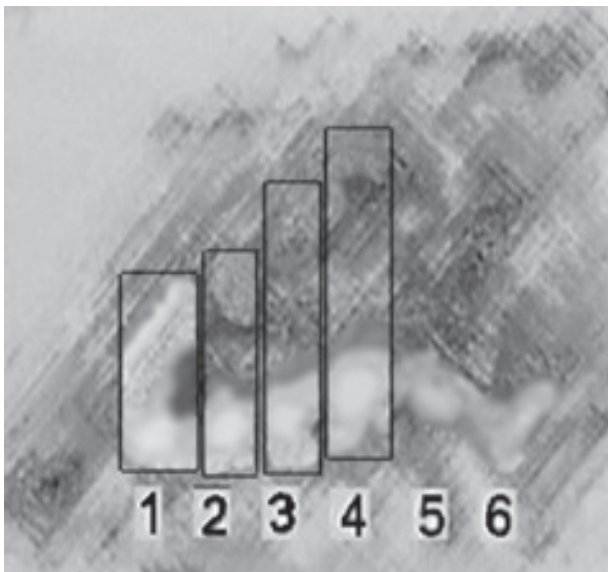


Figure 1. Color-coded 2-Deoxyglucose labeling of inferior colliculus (IC) neuronal responses to a 400 Hz tone (close to g^1). Activated neurons in the red areas of the brain slice illustrated are from the left IC of a gerbil. Six activated regions run horizontally according to pattern G-G:2- G:3-G:4-G:5-G:6 making up the neurotriad Cm. The red regions above them correspond to the spectrum of the tone and are experienced as its timbre. This unpublished picture is from Gerald Langner (see 2007, 16–18) and given here with his kind permission.

activates a series of perhaps six or more neurons in the *inferior colliculus* of the auditory midbrain. These neurons are organized like the first harmonics but inversely, that is, subharmonically. If tone *c* with no overtones is sounding, it transiently (up to about 30 ms after tone onset) activates neurons C-C-F-C-Ab-F. This means that the neuronal representation of a harmonic tone is a neuron cluster in a minor form: physical *c* = neuronal Fm. Thus, a monophonic melody is a continuous flow of neurotriads leaving their traces in memory, as a result of which a listener experiences music and speech as a process.

The sensation of pitch is not a product of processes occurring in the cochlea (Fig. 2A) as earlier believed. According to Langner, the auditory system defines the pitch by defining the duration of the period. Fig. 2B presents this process with some few neurons even if the true number of participating neurons can be counted in thousands. The *on cells* of the *nucleus cochlearis* define the period of the data it receives from the *cochlea*. These on cells send periodic pulses both to the *stellate cells* and the *fusiform neurons* of the *nucleus cochlearis* and these two co-operate with the *coincidence neurons* of the *inferior colliculus*. The fusiform cells repeat the period that they received from the on-cells while the stellate cells send the same pulse to each other and the string of their successive activations proceeds as spikes occurring every 0.8th ms. At the moment when one of the several spikes of the stellate cells coincides with the spike of the fusiform cells the coincidence neuron of the *inferior colliculus* is activated and this sends a corresponding signal to the auditory cortex (Figure 3). As a result a listener experiences a pitch. The process is actually even more complex. If the sounding tone has overtones, the number of activated fusiform and coincidence neurons is greater because they are also involved in the analysis of periodic overtones.

So where did Rameau go wrong? When a melody unfolds it occurs as a string of neurotriads. We have no other way to experience physical sounds. When accompanying a tune on the harpsichord he introduced additional tones. As a composer he created music in which a melody cannot be separated from harmonies. But if we study an unaccompanied song by harmonizing it with major and minor chords, we make a mistake, because we cease to study the melody. We study the instrumental accompaniment. For instance, if a tune moves on tones *c*²-*d*²-*e*²-*g*², the C neuron remains continuously activated by tones *c*, *e*, and *g* and this makes *c*² the tonic. But if we accompany the melody with triads C and G it is the G neuron that remains activated *throughout* the tune and should be the tonic because tone *g* belongs to the accompanying G major and C major. *It is only the sung tones g and d that activate the G neuron in a monophonic melody.* Therefore the conclusions of analyses inevitably differ from those yielded by the analysis based on tonal theory.

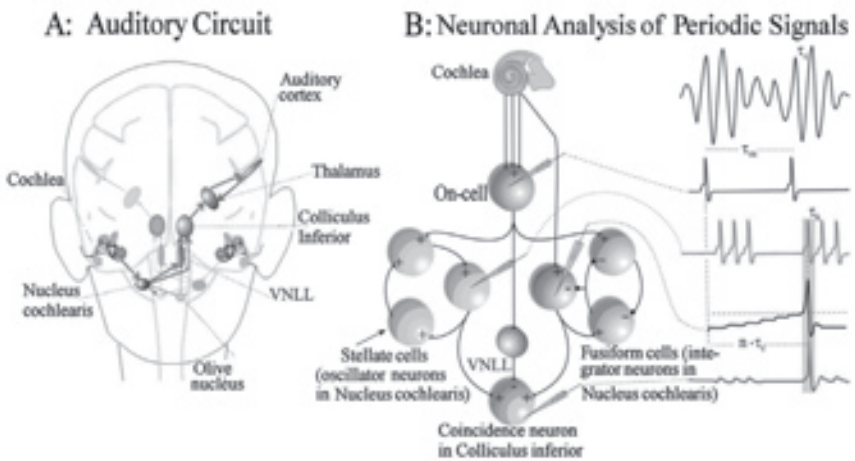


Figure 2. **A.** The auditory centre and the transformation of sound energy into neural energy from the right ear to the left auditory cortex. **B.** The periodicity analysis as a co-operation between on cells, stellate cells and fusiform cells of the Nucleus cochlearis and coincidence neurons of the Colliculus inferior. (Langner 2007, Abb. 2 and 4; also see Bahmer and Langner 2009.)

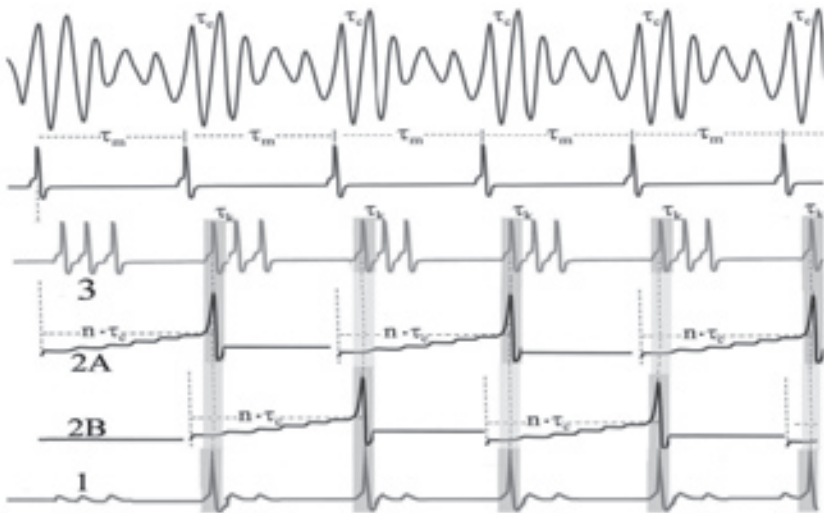


Figure 3. The right part of Fig. 2B is introduced here as a process. Curves 2A and 2B represent those of the fusiform cells. After spiking a cell rests and leaves room to the adjacent cell to activate. Curve 3 comprises several delayed spikes of the stellate cells. When the spikes coincide in moments T_k the coincidence neurons (curve 1) are activated and the time (period) between two of its spikes gives us the sensation of a pitch. The picture has been accepted by Gerald Langer and is published here with his kind permission. The bursts of spikes of the stellate cells are subharmonically related to each other and to the regular period of the fusiform cells. The term “subharmonic” means that the spikes relate to each other as the lowest integers 1:2:3:4:5 and their multiples. This is also how the overtones relate to each other but harmonically (Fig. 4).

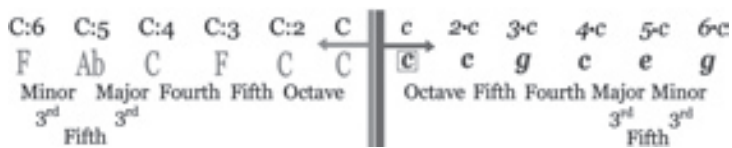


Figure 4. The sung c is in the middle. It activates its harmonic series to the right being itself the first harmonic. It activates the auditory C neuron and its neuronal subharmonics up to the 6th on the left. Overtones belong to the physical world. There are no physical undertones but there are neuronal subharmonics.

Seeker Tone Theory

In Seeker tone theory the *Seeker* is a theoretically constructed tone functioning as a tool which defines how the sung tones stay in relation to each other and the *Seeker*. This tone *simulates a real drone* sounding below the melody. In most song traditions of the world the melodies are constructed so that the analyst needs to transpose the *Seeker* to more than one pitch. Because the aim of the method is ultimately comparison, and because the object of comparison is syntax, all melodies are opened on the G horizon with c^2 as the tonic and g^1 as the dominant and the *Seeker*. Various syntaxes are organized into types and this leads to typological musicology, a universal comparison of human syntaxes present in their songs.

What is new in Seeker tone theory is that it is possible to analyze any song tradition with six modal constructions because a tune is usually a combination of two or more of them. These six tone sets are modally formalized so that a mode is defined and named with the help of its dominant, not the tonic. On the G horizon each six mode is written between tones g^1 and g^2 and they are hemi- and anhemitonally pentatonic—even if in most regions the singers tend to add an additional tone f^2 below g^2 , which makes the modes hexatonic. The neurotriads of the sung tones form the basis of analysis but the methodological core is comparison: In which ways do the neurotriads relate to the other neurotriads of a melody? Moreover, even if the research objects are songs in unison, the methodology is based on ditonic combinations of the sung tones and the theoretical *Seeker*.

Why is the number of modes only six? The reason must be in the subharmonic organization of activated neurons. The scale of the first mode (called g -I in Fig. 5) comes straight from this system and can also be compared to the relations between the harmonics 4-5-6-7-8-10-12 of the tonic on c^2 . The comparison of syntaxes (instead of melodies) will offer researchers a new method because it directs automatically to the typologization of the local rules which control the melody formation. Syntax is slow to change even if performance practises vary from generation to generation. The use of the syntax detector (the *Seeker* tone) and the neurotriads as the main research tools makes it possible to follow how the singers use these six modes and their rudimentary parts

in order to reproduce or compose songs which accord with the local ideals of “correct” melodies.



Figure 5. The first hexatonal mode, *g-I*, on the *G* horizon with c^2 as the tonic and g^1 as the dominant. Tone g^1 functions as the continuously sounding drone and as its theoretical simulation, the Seeker tone. The degrees relate to each other like harmonics 10–6.

The method can be exemplified with the Gaelic waulking song in Fig. 6. Each sung tone activates its neurotriad and in measures 1-3 of both staves the tones keep the neuron band C activated. It is only the sung d^1 that stops the tying (which, however, continues in memory). Activation raises tone c^2 to the status of physical tonic. The Seeker is tone g^1 because (if it were a true drone) its neurotriad Cm would keep the C cell constantly activated but it would also “support” each sung tone. This expression means that the drone activates at least one neuron that is also simultaneously activated by the sung tone.



Figure 6. A Gaelic song from the Western Scottish islands according to Shaw 1977, 103. It can be assumed to be based on mode *g-I* but it is more complex due to a modulation. The syntax above the staves covers both lines. **N** refers to the nexus, the binding neuron band symbolized with capital C, Bb, and F. The small digits ($5 \rightarrow 5'$, $1 \rightarrow 3$) refer to the opening and the closing degrees. The alternating Seekers are thus g^1 and f^1 .

Tones *bb*, *c*, and *f* appear in the 4th measure of both staves. Even if tones *c* and *bb* are harmonically related to *g* ($4/3$ and $6/5$), the final *f* is not ($9/8$). The main auditory neurons activated by these sung tones are Bb and F, and this means that tone f^1 is the new dominant (=drone/Seeker) with tone bb^1 its tonic. The tone set c^2 - bb^1 - f^1 cannot be defined modally. They can simultaneously be degrees 2-1-5 of four separate hexatonal modes but to avoid speculation

a tone set like this (lacking degrees 3 and 6) has the status of premodal *triton* (Tr) in Seeker tone theory. It is now possible to define the syntax, which is $g \rightarrow 1_5 \rightarrow 5 \rightarrow f \rightarrow \text{Tr} \rightarrow 1_5 \rightarrow g \rightarrow 1_5 \rightarrow 1$.

When the Seeker is the dominant on g^1 and the tonic is c^2 it is not possible for tone a^1 or tone ab^2 to appear in the melody. From the tonal point of view these tones correspond to the 6th degree of a mode with c^2 as the tonic. This appears strange, but from view point of Seeker tone theory this rule holds in human song worldwide. The question is: what kinds of argument might prove this proposition true and justify the use of the Seeker tone and the neurotriads as valid tools in the analysis melody and syntax?

Coinciding sub-harmonics

The Seeker tone theory refers to subharmonic neurons continuously stimulated by successive tones. Both tones must therefore have at least one activated subharmonic neuron in common. This prompts the question how to calculate the common subharmonics.

Let ν_1 be the frequency of the first tone, and ν_2 the frequency of the second tone (i.e. the sung tone and the drone). Their periods are $T_1 = \frac{1}{\nu_1}$ and $T_2 = \frac{1}{\nu_2}$ respectively. Let $\nu = \frac{\nu_1}{\nu_2}$ be the vibration ratio of both tones. Both tones have a common subharmonic if (and only if) there are integers n, m , so that the equation $nT_1 = mT_2$ holds. This means that the n -th subharmonic of the first tone coincides with the m -th subharmonic of the second one. As $T_1 = \frac{1}{\nu_1} = \frac{\nu_2}{\nu_1 \nu_2}$ we get the equivalent equations $n \frac{\nu_2}{\nu_1 \nu_2} = m \frac{1}{\nu_2}$, which is the elementary coincidence equation. It is well known from basic number theory that all solutions are pairs of integers of the form: $n = k \nu_1, m = k \nu_2$. For $k=1$, we get the first coinciding subharmonic and the equation is $\nu_1 = \nu_2$. Thus, the p -th subharmonic of the first tone is the first subharmonic to coincide with a sub-harmonic of the second tone, which must be the q -th sub-harmonic of the second tone. It has a period of $T = \frac{1}{\nu_1} = \frac{\nu_2}{\nu_1 \nu_2}$. As k may be any integer, all further coinciding subharmonics are themselves subharmonics of this first coinciding subharmonic tone. In order to know how many neurons are stimulated as well by the first as by the second tone, the degree of coincidence between subharmonics in the auditory range from 20 Hz to 20,000 Hz has to be determined. This can be done as follows.

Degree of coincidence of subharmonics

Firstly, I assume that any neuronal circuit for periodicity detection has a Gaussian shaped response characteristic.

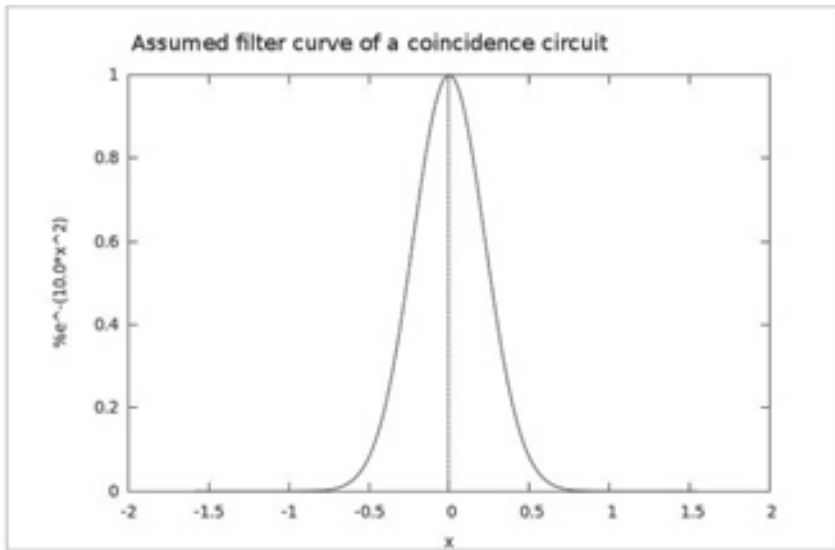


Figure 7: Every circuit for the detection of a certain period in Langner’s model of neuronal periodicity analysis is assumed to have a Gaussian shaped filter characteristic.

Secondly, the neuronal excitation pattern of a single tone can mathematically be represented by a series of subharmonically distributed Gaussian shaped pulses. Every pulse represents the responds characteristic of a subharmonic. Mathematically written: $\sum_{n=1}^{\infty} e^{-\frac{(x - nT)^2}{\sigma^2}}$ (T determines the width of the Gaussian curve). The neuronal excitation pattern of the first tone is thus given by: $\sum_{n=1}^{\infty} e^{-\frac{(x - nT_1)^2}{\sigma^2}}$ and the excitation pattern of the second tone is: $\sum_{n=1}^{\infty} e^{-\frac{(x - nT_2)^2}{\sigma^2}}$. Multiplication of both patterns leads to the pattern of subharmonics which both tones have in common.

In the case of simple vibration ratios (consonances) there are more common subharmonics within the auditory relevant range up to a period of 50 ms than in the case of more complicated vibration ratios (dissonances). Integrating the pattern of common subharmonics over periods from 0 ms to 50 ms leads to a measure value for the degree of common subharmonics. Figure 9 shows the calculated degrees of common subharmonics for all intervals in the range of an octave.

Remembering that the calculation is based on the elementary coincidence equation $\sum_{n=1}^{\infty} e^{-\frac{(x - nT)^2}{\sigma^2}}$ makes it plausible that the curve of the degrees of common subharmonics is qualitatively similar to the graph of the generalized coincidence function (Figure 10). Using the same elementary equation, this function calculates the degree of coincidence between the pulses of two simultaneous pulse trains in the auditory nerve which represent the two interval tones (Ebeling, 2007; 2008; 2009). It reflects the autocorrelation process of Langner’s neuronal model for the periodicity detection in the ICC (inferior colliculus of the midbrain; see Fig. 2A).

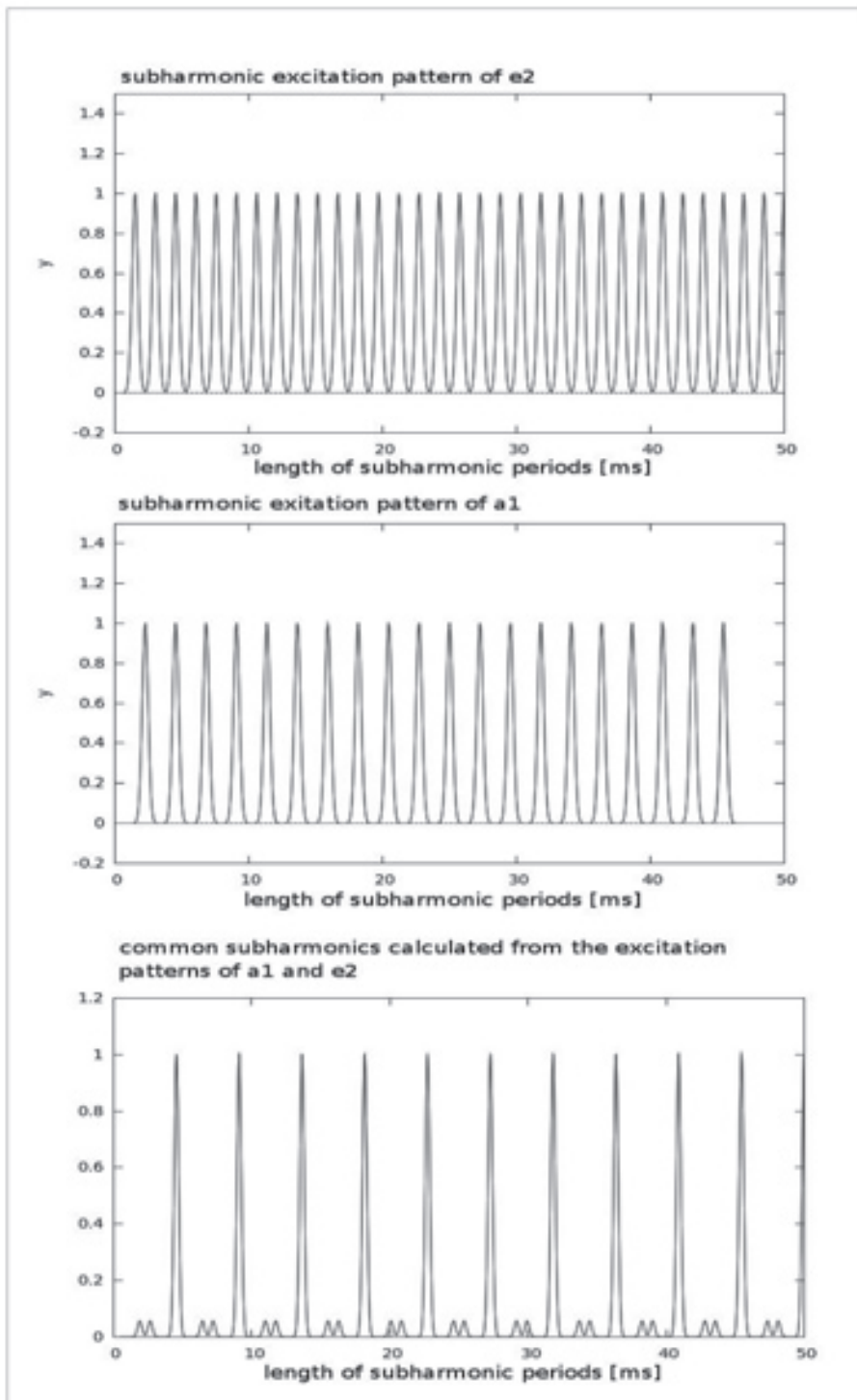


Figure 8: Sub-harmonic excitation patterns of tones a^1 and e^2 and their common sub-harmonics.

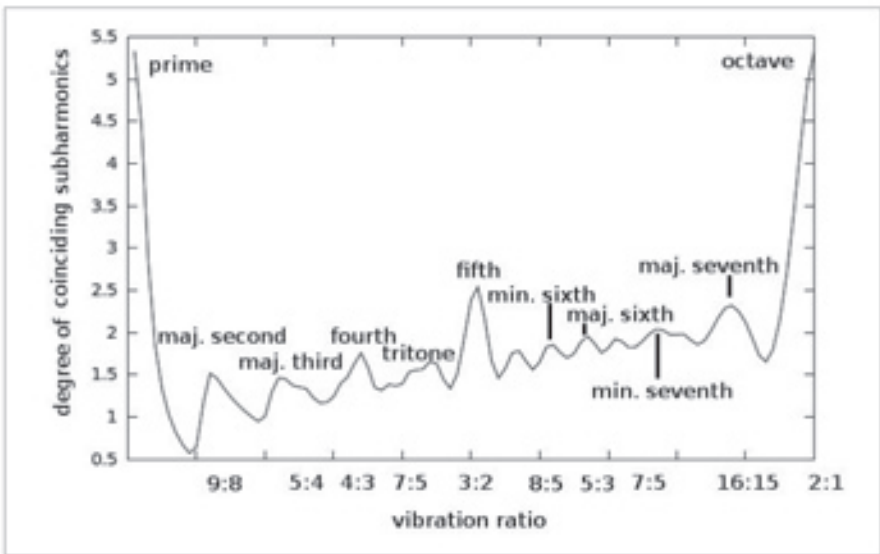


Figure 9: The graph shows the degrees of coinciding subharmonics for all intervals within the range of an octave. On the abscissa, some vibration ratios of relevant musical intervals are noted.

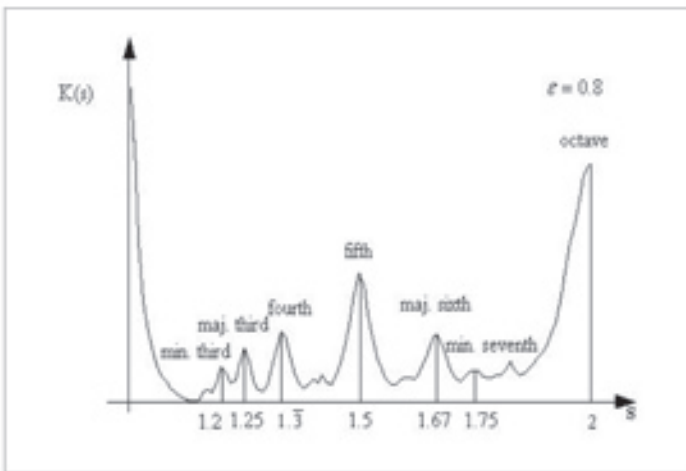


Figure 10. This graph of the Generalized Coincidence Function for all intervals within the range of an octave is calculated on the basis of Langner's model of periodicity detection in the ICC. The value $\epsilon = 0.8$ indicates the width of a time window for coincidence provided by oscillatory neurons.

The Generalized coincidence function makes it probable that the sensations of consonance and dissonance result from the properties of the autocorrelation mechanism in the auditory system. The curve of the degrees of common subharmonics makes it probable that the preference of certain melodic patterns has its foundation in the subharmonic organisation of the neuronal circuits of

Langner's model for periodicity analysis. *This assumption implies that common subharmonics can be detected by neurons on which the ICC projects. Such a neuronal mechanism has not yet been described but is quite probable.* Thus, the neuronal organization of the auditory system may determine the estimation of both, successive and simultaneous intervals.

Conclusion

The above computations not only transcribe Langner's neurophysiologic model of the functioning of the auditory system into mathematical language. They also support the view that the Seeker tone functions according to the terms of auditory neurons. Seeker tone is a theoretical tool but it functions as if it were a real drone with a real period and neurotriad. Thus, for instance, it is now clear that tone f^1 , as a final tone, cannot be degree 6 of mode g -I. This is because the degree of coinciding subharmonics between f^1 and g^1 is too low to be experienced as consonance. Consequently, when interpreted through Seeker tone theory, it is now clear why it is impossible for a tune to start on the 4th degree of any mode anywhere in the world. What appears to be the fourth degree is actually (that is, neuronally) the tonic. In this case tone f is the tonic on the C horizon and to be on the G horizon it must be transposed a fourth lower. To conclude, in Timo Leisiö's earlier work (Leisiö 2009) there were still internal inconsistencies and unanswered questions concerning Seeker tone theory. At the moment none seem to be visible and the use of Seeker as a tool is given mathematical proofs based on neuronal regularities.

Literature

- Bahmer, Andreas and Langner, Gerald 2009. "A simulation of chopper neurons in the cochlear nucleus with wideband input from onset neurons." — *Biological Cybernetics* Vol. 100, 21–33.
- Christensen, Thomas; Christensen, Thomas Street, DeJans, Peter 2007. *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory* (Collected Writings of the Orpheus Institute 06). Leuven University Press.
- Ebeling, Martin 2007. *Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie* Frankfurt: Peter Lang Verlag.
- Ebeling, Martin 2008. "Neuronal periodicity detection as a basis for the perception of consonance: A mathematical model of tonal fusion." — *Journal of Acoustical Society of America* Vol. 124 nr. 4, October, 2320–2329.
- Ebeling, Martin 2009. "Calculating Tonal Fusion by the Generalized Coincidence Function." — *Mathematics and Computation in Music*. Volume 37, 1, Part 5, 140–155.
- Hautamäki, Tarja & Järviluoma, Helmi 1998 (Editors). *Music on Show: Issues of Performance*. Tampere: Department of Folk Tradition Publications 25.
- von Helmholtz, Hermann 1954/1877. *On the Sensations of Tone*. New York: Dover.

- Huovinen, Erkki 2002. *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku: Acta Musicologica Fennica 23.
- Langner, Gerald 2007. "Die zeitliche Verarbeitung periodischer Signale im Hörsystem: Neuronale Repräsentation von Tonhöhe, Klang und Harmonizität." — *Zeitschrift für Audiologie*, Vol. 46: 1.
- Langner, G., Simonis C., Braun, S., Ochse M. 2005. "Evidence for a Pitch Helix in the Ventral Nucleus of the Lateral Lemniscus in the Gerbil. — *Annals of the New York Academy of Science* 1060: 50–52.
- Langner, G. 1992. "Periodicity Coding in the Auditory System." — *Hearing Research* 60: 115–142.
- Langner, G. 1997. "Temporal Processing of Pitch in the Auditory System." *Journal of New Music Research* 26: 116–132.
- Langner, G., Sams, M., Heil, P., Schulze, H. 1997. "Temporal and Spatial Coding of Periodicity Information in the Inferior Colliculus of Awake Chinchilla (*Chinchilla laniger*)." — *Hearing Research* 168: 110–130.
- Langner, G., Schreiner, C. 1988. "Periodicity Coding in the Inferior Colliculus of the Cat: I Neuronal Mechanism." — *Journal of Neurophysiology* 60: 1799–1822.
- Langner, G. 1983. "Evidence for Neuronal Periodicity Detection in the Auditory System of the Guinea-Fowl: Implications for Pitch Analysis in the Time Domain." — *Experimental Brain Research* 52: 333–355.
- Leisiö, Timo 2009. "Commentaries on Altai Kizhi cattle incantations." — *Perspectives on the Song of the Indigenous Peoples of Northern Eurasia: Performance, Genres, Musical Syntax, Sound*. Ed. by Jarkko Niemi. Tampere: Tampere University Press, 122–159.
- Lomax, Alan 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science. Publication No. 88.
- McLeod, Norma, and Herndon, Marcia 1980. *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood Pa.: Noorwood Editions.
- Rameau, Jean-Philippe 1722 [English translation 1971]. *Treatise on Harmony*. Translated by Philip Gossett. Mineola N.Y.: Dover Publications, Inc.
- Rees, Adrian and Gerald Langner 2005: "Temporal Coding in the Auditory Midbrain." — *The Inferior Colliculus*. Edited by Jeffery A. Winer and Christoph E. Schreiner. New York: Springer Science+ Business Media Inc. Pages 346–376.
- Shaw, Margaret Fay 1977. *Folksongs and Folklore of South Uist*. Second Edition (1955). Oxford: Oxford University Press.
- Tenzer, Michael 2006. "Introduction." — *Analytical Studies in World Music*. Edited by Michael Tenzer. Oxford-New York: Oxford University Press.

Martin Ebeling, PhD, private lecturer of systematic musicology (TU Dortmund), conductor and coach (Peter-Cornelius-Conservatory of Music, Mainz). Email: mar.ebeling@arcor.de

Timo Leisiö, PhD, professor of music anthropology, University of Tampere, is finishing a book on Seeker tone theory by the support of the Academy of Finland (Project 11354801). Email: timo.leisio@uta.fi

What is popular music? And what isn't?

An assessment, after 30 years of popular music studies

Franco Fabbri

“What Is Popular Music?” was the title of the Second International Conference on Popular Music Studies, held in Reggio Emilia (Italy) in 1983. Iaspm (the International Association for the Study of Popular Music) already existed then, but Iaspm’s Executive Committee members didn’t find it inappropriate to ask scholars from many countries to reflect about “what popular music really is”. Later on, it appeared that the question had found an answer: not just in the names and titles of institutions and journals, but especially in the common sense of scholars. At some point, PMS (Popular Music Studies) became a familiar acronym, indicating an interdisciplinary practice that didn’t seem to need any further explication. “We all know what popular music studies are”, one could hear saying. So, there came to be not only a commonsense recognition of what popular music is, but also of the dominant practices involved in its study.

However, under the thin crust of such an apparently wide agreement, magmatic currents are still moving and clashing, and emerge here and there during scholarly meetings, in blogs and mailing lists, in institutional debates. I will address a number of issues that seem to me to be related both to that surface agreement and to those deep streams of disagreement about the identity of the popular music universe.

In July 2009 Iaspm organized its fourteenth international conference, in Liverpool. I was surprised to discover that the only attendants who also had participated in the first conference, in Amsterdam (1981), were David Horn and myself. It didn’t go unnoticed that many of the first-generation popular music scholars, even those who live not very far from Liverpool, didn’t attend, and that others (like a few US scholars) who attended in Rome or Mexico City, didn’t undertake the easier and cheaper trip to the Merseyside: I’d say that in the first couple of days this was one of the most common topics of conversation during session breaks. Some commented that international conferences had become a place for young scholars trying to promote their careers, others added that in the UK local conferences offered better focus and more convenient dates during the academic year, so those were the places where the “big ones” (or elderly ones) would go: all signs of a mature situation, very much unlike early adventurous conferences like Amsterdam or Reggio Emilia (1983), not to mention Accra (1987). Liverpool ended up being an excellent conference. And, especially, whatever the reasons for scholars in their sixties not to attend, the growth of popular music studies in the past three decades is such, that people attending the earliest conferences would be a small minority anyway. There were eighteen papers presented in Amsterdam in 1981, forty-one in

Reggio Emilia in 1983, three hundred twenty-six in Rome 2005, two hundred seventeen in Mexico City 2007, two hundred twenty-two in Liverpool 2009. It is obvious (even if there are no detailed data on the subject) that the vast majority of current popular music scholars, like the more than thousand Iaspm members around the world, are now in their thirties or forties, and weren't there when Iaspm was established and the first few conferences were held. On the other hand, there doesn't seem to exist a visible practice of popular music studies history. That's why, begging patience from those who were there from the beginning, I'll try to investigate first the origins of organized popular music studies, in the early eighties.

I have said "organized", because I am not going to dedicate more than a few paragraphs to earlier and more or less isolated attempts to take popular music as an object of study, be they (going back in time) Wolfgang Sandner's (ed.) *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Production* (1977); or the Chester-Merton debate and Andrew Chester's initial observation (in 1970) that "for three years rock music has been considered, both within and outside its social base, as a subject of serious critical attention" (and he added: "yet the standard of writing about rock remains poor and the major breakthrough to found a genuine rock aesthetic is still to be accomplished"); or Umberto Eco's introduction to *Le canzoni della cattiva coscienza* (Jona, Liberovici, Straniero, De Maria, 1964), and the book itself; or *On Popular Music* (1941) and other preceding and following essays by Adorno; or Duncan MacDougald, Jr.'s "The Popular Music Industry" (a study referenced by Adorno in his more famous article) in Paul F. Lazarsfeld's and Frank N. Stanton's (eds.) *Radio research 1941* (which also includes Adorno's "The Radio Symphony. An Experiment in Theory").

Each of these examples, anyway, deserves some attention, as they help revealing both the reasons why it took so long for popular music studies to find their way in research and educational institutions, and the shape they came to have.

MacDougald Jr.'s essay contains an illuminating description of what the author calls "the popular music industry". It is – of course – the music publishing industry in the US, or, better, Tin Pan Alley in the later Thirties and early Forties: which makes the essay a wonderful educational tool for those students of ours who, by "music industry", mean (with the same inflexible confidence as MacDougald in 1941, but with a different content) today's phonogram industry, and *just that*. MacDougald describes how the music publishing industry created, promoted and sold its products, almost inevitably suggesting a Fordist character in its proceedings and emphasizing the role of "plugging". Reading the essay, one is led to believe that whatever song the music publishing executives thought to be correctly 'built' aiming at commercial success would probably get it, provided the correct plugging procedures were followed. The author honestly admits that plugging sometimes did not work, and individual songs could remain unpopular, but the overall ideological atmosphere of the essay, quite understandably as it was part of an early stream of studies on 'culture industry', seems to be based on a too easy identification of the procedures of popular

music industry with those of Fordist industry. As a quotation from *The Enquirer* reveals, the music industry itself looked at the songs' competition for airplay more in the terms of a horse race than of a deterministic technological process (which also explains the later adoption of the term "disc jockey"):

'All the Things You Are' took first place, with 11 lengths to spare, guided by Eddie Wolpin and staff, who also spotted 'I Didn't Know What Time It Was' in third place tie for Harry Spitzer at Chappell's. Clever work, boys. 'Who Told You I cared' grabbed place coin, handled by Norman Foley and Colleagues – Jack Robbins' staff piloted 'Lilacs in the Rain' into 6th position, while Johnny White's warriors dropped 'Can I Help It' into the 5th hole. The Santly-Joy staff upped 'Honestly' from 14th to 9th place (*The Enquirer*, December 18, 1939, quoted in MacDougald 1941, 99–100).

But this could also be seen as a way to romanticize an otherwise dull promotional work, based on strict schedules, "high pressure plugging", etc.

Adorno's reading of MacDougald's article, in his well known "On Popular Music", conforms to the Fordist interpretation. "Standardization" is the key concept, and it is very hard today to escape the suspect that MacDougald's essay was at that time the major (the only?) source of Adorno's information about the music publishing industry. In a footnote, Adorno writes:

As the actual working of the plugging mechanism on the American scene of popular music is described in full detail in a study of Duncan MacDougald [–], the present study confines itself to a theoretical discussion of some of the more general aspects of the enforcement of the material (Adorno 1941, 447).

At least, it could be said that "On Popular Music" should be read keeping MacDougald's essay in mind. To be more explicit, we could say that one should read "On Popular Music" knowing that the information on music publishing procedures on which it is based is drawn from an essay ideologically biased to present "the popular music industry" as a modern, Fordist industry tout-court, based on standardized products (the 32 bar Tin Pan Alley song) and standardized procedures.

This is not the place for a much more articulated critique of Adorno's "On Popular Music", available from many valid sources (Paddison 1982, Gendron 1986, Middleton 1990, Robinson 1994, Krims 2003), most of which address the fact that Adorno's perception of music around him (when it wasn't "serious music") was, to say the least, ill-informed. The only addition I would allow myself is that in the whole article (except for a few hints at lyrical detail) there isn't one attempt to even the briefest musical analysis of a popular song, while there are several (albeit schematic) descriptions of pieces by Beethoven, Haydn, Wagner, etc.; all songs are described as based on a fixed 32 bar structure, and there are several repetitions of the concept that no detail of a popular song is related to the whole (as in "serious music"), and all elements are easily interchangeable. However, Adorno never wonders why Tin Pan Alley songs have an AABA structure, and not ABAA. But let me also note that many critical comments of Adorno's essays date from the early years of organized popular music studies, which is a sign of the impact that Adorno's theories had on their development.

It is well known that Adorno, one of the most respected defendants of musical modernism, was seen after the Second World War as a reliable reference for progressive intellectuals also outside the musical circles, and so his bitter and snobbish attitude towards popular music and jazz (or, as we now know, towards what he thought to represent those genres) helped create or heighten a barrier to keep them out of educational institutions. Conservative musicologists were against “light music” already. If the champion of modern music was against too, and progressive writers, playwrights, artists, philosophers, politicians would trust his implacable (and, alas, rather undialectical) criticism, who could do anything? But sometimes we tend to forget that Adorno’s theories on standardization were also used *within* the popular music discourse, and I would not doubt that to a certain degree they even contributed (in a dialectical, typically Adornian fashion) to the development of popular music studies.

An example is offered by *Le canzoni della cattiva coscienza* (“Songs of/from bad conscience”), a book published in Italy in 1964, written by Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, and Giorgio De Maria, former members of the group of singers, songwriters, poets, and writers named “Cantacronache” (“chronicle singer”), established in Turin around 1957–8, with the declared aim to “escape escapism”. While the music activity of the group (which included also Margherita Galante Garrone and Fausto Amodei, and benefited from the collaboration of intellectuals like Italo Calvino, Franco Fortini, Umberto Eco and others) was influenced by French and German models (Georges Brassens, Brecht-Eisler, Ernst Busch), their critical stance was strongly shaped by some of Adorno’s essays, which had been translated into Italian. Not “On Popular Music” (its first Italian translation was published very late, in 2004), but especially *Dissonanzen*, the collection of essays including “Über den Fetisch-charakter in der Musik und die Regression des Hörens”, that was published in Italian in 1959, with a translation by Giacomo Manzoni (a music critic and one of the best known Italian avant-garde composers, who also wrote some music for Cantacronache). Also *Philosophie der neuen Musik* was translated by Manzoni, and published in the same year, 1959. So, it can be said that the introduction of some of Adorno’s most important musical writings to Italian readers took place very close (chronologically, and even geographically) to members and collaborators of Cantacronache. The impact on Italian musicology and more in general on intellectual circles was explosive. Some of the essays in *Le canzoni della cattiva coscienza* (especially the one by Liberovici) attack the products of contemporary popular music industry with the same tones of Adorno’s most contemptuous critiques of mass-distributed music. But there are two notable differences. First, songs and their arrangements are subject to a detailed analysis, though most often based on Adornian prejudices, and sometimes even turning them upside down: so, if Adorno seems to respect arrangers more than songwriters, Liberovici treats the very practice of arranging as a corrupting musical activity, quite in line with the very essential or bare accompaniments in the production of Cantacronache records. But, second, *Le canzoni della cattiva coscienza* puts forward the idea that there can be “other” songs, and that song

writing can escape the alienating machinery of the music industry, just like Cantacronache had been doing for a few years.

Umberto Eco, in his foreword, acknowledges the authors' effort to construct a critique of "gastronomic music", or "consumption song", but also acknowledges the existence of "authors, musicians, singers *who make songs differently*" (Eco 1964a, 11; italics are his) and their proposals of "'different' songs" (p. 12). Quite interestingly, Eco observes that "'different' songs require respect and interest", and so "they still represent, although within the boundaries of mass culture, a 'cultivated' option" (p. 13). What Eco suggests in the following pages is a deep analysis, without aristocratic prejudices, of so-called "consumption songs" (what we would probably call mainstream popular music), aimed not just at a destructive critique of industrial practices, but especially at understanding the basic emotional and cultural needs of those who listen to those songs. And he wonders: do "different" songs answer to those needs? So, to many respects, Eco takes a distance from the book he's asked to introduce, as can be gathered from his final sentence: "In this framework, the book by our four authors must be received as a first step (an inevitable *pars destruens*) of a discussion that we are more and more urgently prompted to continue" (p. 28). Eco's foreword was published in the same year also in his collection of essays *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, under the title "La canzone di consumo" (Eco 1964b).¹ Though the book was at the centre of an animated debate in Italian intellectual circles, and marked the beginning of a new season in mass communication studies (including amongst their objects radio, television, advertising, comics), that urgent discussion on popular music didn't actually continue.

The suggestion of oppositional practices and ideologies based on contradictions within popular music had been put forward since the early Fifties by sociologists like David Riesman (1950) or Howard S. Becker (1963),² sometimes with a direct critique of Adorno's theories, otherwise implicitly. Whether considering the opposition between rock'n'roll fans and supporters of Tin Pan Alley songs and crooners, or professional jazz-oriented musicians against commercial dance music, or between folk revivalists and pop singers (epitomized by the Newport "scandal" of 1965), it can be said that by the later Sixties a commercial vs. anti-commercial debate was established in its essential terms, based on the assumption (contrary to all Adorno's writings on the subject) that popular music isn't necessarily lost in the industry's greedy hands, and that it can be "saved". Eco's caveats about "different" songs remained unknown or unheard. The Chester-Merton discussion in 1970 (Chester 1970a, Merton 1970, Chester 1970b) shows how Adorno can be "used" within a discourse where the aesthetic value of popular music can be considered or even taken for granted,

¹ *Apocalypse Postponed* (Eco 1994), a collection of essays based on *Apocalittici*, with the addition of more recent material, does not include a translation of "La musica di consumo".

² Reference is to a collection of articles, some of which date back to the early 1950's.

and not only when Merton (quoting an earlier article) states: “Perhaps a polarization Stones/Beatles such as Adorno constructed between Schoenberg and Stravinsky might actually be a fruitful exercise” (Merton 1970). Rock vs. pop, the autonomy of the *oeuvre* vs. the context, a musicological approach vs. a cultural/sociological one, the wholeness of a piece of music vs. the analysis of its constituent parts, music analysis vs. the commentary of lyrical content, intensionality vs. extensionality: many of the key concepts of the subsequent debate are already present under the umbrella of Marxist dialectic materialism, and foreshadowed by the everlasting suggestion (by Lenin, and Mao) that “the ‘people’ are never a stable category: their identity is mutable and conjunctural, because they are perpetually redefined by the conflict of the classes and their culture” (Lenin, *Collected Works*, Vol. 9, 112; quoted in Merton 1970). “The familiar simplicity of the phrase [‘popular music’]”, writes Merton, “conceals a quicksand. Who are the people?” A very good question.

Rock journalism in the 1970’s avoids the quicksand (or jumps lightheartedly into it) by identifying “the people” with the young audience of rock: rock is modern popular music, rock is today’s folk music (Landau 1972, 130), rock is even (in Wolfgang Sandner’s somehow ironic annotation) “die E-Musik der Popmusik” (Sandner 1977, 31). It’s rock that deserves critical attention, also in serious essays (Laing 1970, Gillett 1970, Denisoff and Peterson 1972, Marcus 1975, Sandner 1977), because of its social and political relevance in contemporary “advanced” societies, and because of its growing musical refinement. The journal *Popular Music and Society*, founded in 1971, accepts constructively the fuzziness of both concepts, “popular” and “society”, but (while there are other possible subjects that could be peripheral to the journal’s interest, being scarcely popular or not being analyzed with society in their background) there is no doubt that rock be both popular and social. Sandner’s pioneering collection of essays is in many respects exemplary of this climate, and at the same time anticipates some future developments: it’s titled “Rock music. Perspectives about [its] history, aesthetics, production”, it’s published by Schott, Germany’s historical music and academic publisher, it contains essays by one of the founders of modern music sociology, Tibor Kneif, and it contains transcriptions and analyses of pieces by Chuck Berry and Gentle Giant. The study of such music isn’t yet admitted into the institutions, but is now knocking heavily at their gates.

But before we come to the establishment of “organized” popular music studies, we have to consider another distinct and complementary driving force, separated from those of social and cultural criticism, of rock journalism and early rock musicology, or from the demands of rock musicians and producers, in search of recognition for their increasingly complex work. I’m talking about schoolteachers, and music teachers. Schoolteachers were under the pressure of their pupils, asking explanations about the music they listened to: they felt disempowered, as most of that music was outside the range of their professional curricula. The same happened to music teachers working in schools. It is worth noting that three of the eighteen papers presented in Amsterdam in 1981 were about this subject (Tagg 1982, Josephs 1982, Straarup 1982). And there

were also independent music teachers, former or active jazz, rock, pop, folk musicians, wanting to discuss their methods with colleagues, looking for social and institutional recognition, wondering why the instruments, genres and theories they were teaching could not be introduced in conservatories or universities. In some countries this came to be a significant social movement: in Italy it brought to the establishment (in 1979) of a monthly magazine, *Laboratorio musica*, edited by composer Luigi Nono and published jointly by Ricordi (the music publisher) and Arci (the cultural and recreational organization of Italian left), which hosted some of the first studies on popular music after *Le canzoni della cattiva coscienza*.

The whole of this current was less focussed on rock, was more oriented to consider all music genres and cultures excluded from/by the academy, was sensitive to issues of localism, and (subject to ideological forces of the time) of “cultural imperialism”. I suggest that these aspects have to be considered to explain why the scope of popular music studies (or research, like in the title of the 1981 conference) was then broadened to include all genres, repertoires, cultures, events, excluded from academic institutions, comprehending specialized industrial products like film and tv music, title tunes, jingles, and of course music cultures from all around the world, using for them the same Anglo-American expression: “popular music”.

Though I think that the “stream” metaphor shouldn’t be taken without criticism, I would say that organized popular music studies were started when the more recent wave of studies (mostly based on musicology and semiotics) joined the previous stream of sociologically and anthropologically oriented studies, with the intermediation of cultural studies from the Birmingham school (based on sociology’s tradition but oriented by French structuralism). Too simple, maybe, but rather apt to describe the diverse disciplinary interests of the scholars (and musicians, and teachers, and journalists, and radio programmers) who took part in the conferences on popular music research held in the early Eighties, or those who wrote articles for the newly founded journal, *Popular Music*. Anyway, there are solid traces of that confluence in the statutes of Iaspm (article 2.1):

The aim of the Association is to provide an international, interdisciplinary and interprofessional organization for promoting the study of popular music. A guiding principle should be that a fair and balanced representation of different continents, nations, cultures and specializations be aimed at in the policy and activity of the Association.

There was no suggestion to establish a new discipline, called “popular music studies”. Rather, there were hints that the study of popular music would or should change the structure of existing disciplines, especially musicology: see, for example, Richard Middleton’s invitation to re-construct musical history (1985a and 1985b), or Philip Tagg’s statement that what was really needed wasn’t an association for the study of popular music, but an association for the *popular study of music*. Such invitations and statements were not new in

the history of musicologies: they had been central in the development of new disciplines, whenever the resistance of conservative (and powerful) scholars prevented the inclusion of new objects of study, since the creation of comparative musicology, up to the birth of ethnomusicology and of music anthropology. It must be said, however, that promises to include more music (or all music!) as the object of study of new or extended musicologies were never really kept: for a long time in the history of ethnomusicology popular music had been seen as the enemy's field, and even Charles Seeger's effort for a unitary field for musicology (Seeger 1970) excluded some music that the author didn't like! The value or taste issue, based also on a long-established Weberian tradition, may explain the inclusion in the second volume of the journal *Popular Music* of an article like William Brooks' "On Being Tasteless", and is one of the reasons why Philip Tagg's first monumental approach to an individual song (1981) is based on Abba's "Fernando" and not, say, Gentle Giant's "Design", the piece analyzed in Sandner's book (1977), both songs being from the same year, 1976:

[--] when Mahavisnu Orchestra, Gentle Giant or similar exponents of 'difficult' rock music perform for their fans, it is questionable whether such a musical occasion should be termed 'popular', since the sociomusical function involved includes such typical sociocultural art music phenomena as peer group identification connected with notions of aesthetic superiority (Tagg 1979.)

So, the effort to define popular music, in a theoretical framework that would allow to consider differences and analogies amongst diverse kinds of music, can be seen not just as the indispensable search for the "borders" of a new research field, but also, or rather, as a way to find an objective base, to prevent that popular music studies become simply the collection of individual scholars' interests and tastes. Please allow me a brief personal remark. I'd like to point out that I don't see anything wrong in studying how values and canons are created, or how taste is formed (and how it works), in any music culture, be it European late Romanticism, heavy metal, or Kaluli tradition. And I am very much interested in the importance of these issues in what we might call metamusicology: that is, why does one choose to study Mahler, Deep Purple or the music of people living in the Bosavi region? But this is another issue. When I presented my rather primitive "theory of musical genres" in Amsterdam, a close friend of mine told me: "Fine, you are giving an overview of genres that exist, and how they work. But what is really needed is a theory to establish which genre *is the best one!*"

In view of the subdued ebullience of Adornian themes, as remnants of the 1970's rock aesthetics but also due to the incumbent presence of that stone guest in academic discourse (one of the papers presented in Amsterdam was titled "Et si l'on reparlait d'Adorno?", Beaud 1982), many of the popular music scholars active in the early 1980's distanced themselves from issues of taste and value, in various ways and for various reasons: some – like Tagg – even refrained to study music they cherished, choosing to work rather on the mainstream of transnational popular music; some warned against the hegemony of con-

ventional musicology's canonist attitude, implying that popular music studies should be more established before value-intensive genres (so to speak) like progressive or avant-rock be studied extensively. This antiaestheticist pre-emptive action was probably too severe, but it prompted useful discussions, for example on uncommercial popular music, as Umberto Fiori defined it in the paper he presented in Reggio Emilia:

Shall we call 30,000 people listening to Anthony Braxton in Perugia a social élite? What number of listeners is necessary to enable us to speak unambiguously of the music they listen to as popular music? What number of listeners is necessary for us to regard their motivations as 'the need for better music' instead of 'the search of aesthetic superiority'? In other words, is popular music somehow defined by quantity? [-] Uncommercial popular music is still popular music. (Fiori 1985, 14.)

I remember disagreeing, at that time, both with Fiori and with the passage in Tagg's *Kojak* (the one I also quoted above) that Fiori criticized. I don't think anybody would call Anthony Braxton's music "popular music", whatever the number of its listeners (and I'm sure, having met Braxton, that he would never call it that way either): in his polemics, Fiori fell into the same quantitative trap he was warning against. And, at the same time, he was finding himself in the quicksand Merton had described, identifying Italian politically progressive youth (forming the audience of Umbria Jazz Festival in the later Seventies) with "the people". But he was right – especially in a conference titled "What is Popular Music?" – pointing out that any definition of popular music should allow for the existence of uncommercial popular music. I would also add, in partial disagreement with Tagg's ideas on the subject, that '*muso* music', the music that amateur and professional musicians like, but has a very marginal or non-existent appeal on large popular music audiences, should be of great interest for popular music scholars, for the influence it exerts on very important communities in popular music making.

But let's go back to definitions. At the same time when Iaspm launched the call for papers for its second international conference (titled "What is Popular Music?"), Cambridge University Press was about to issue Volume 2 of the journal *Popular Music* (titled "Theory and Method"). This is no coincidence, of course. Many articles in that volume address the matter of music categories, relating them to methodological issues: "Analysing Popular Music: Theory, Method And Practice" by Philip Tagg (1982b), "A Theoretical Model For The Sociomusicological Analysis Of Popular Music" by John Shepherd (1982), Richard Middleton's "Editor's Introduction To Volume 2" (Middleton 1982), and my own "What Kind Of Music?" (Fabbri 1982b). A full section of the proceedings of the Reggio Emilia conference is titled "Theoretical Perspectives", and I think it to be useful to list all papers included: "What Is Popular Music?", by Chris Cutler (1985), "Popular Music: Theory, Practice, Value", by Umberto Fiori (1985), "Popular Music, Class Conflict And The Music-Historical Field", by Richard Middleton (1985), "Popularity in Music: Some Aspects of a Historical Materialist Theory of Popular Music", by Peter Wicke (1985), "A Latin-American

Approach in a Pioneering Essay”, by Coriún Aharonián (1985), “The Wondrous World of Popular Intonation”, by Vladimir Zak (1985), “Definition as Mystification: a Consideration of Labels as a Hindrance to Understand Significance in Music” by John Shepherd (1985), “Definitions and Research Orientation: Do We Need a Definition of Popular Music?”, by Frans. A.J. Birrer (1985), “Popular Music’ in the Terminology of Communication and Information Theory”, by Manfred P. Galden (1985).

Shepherd quotes an article by Gaynor G. Jones and Jay Rahn, “Definitions of Popular Music: Recycled” published in 1981 in a collection of writings on New Music (!) assembled by Gregory Battcock (other articles are by, amongst others, Earle Brown, Cornelius Cardew, Brian Eno, Nam June Paik, Steve Reich):

There are at least twelve criteria by which one can determine the popularity of any given music: 1) number of people involved; 2) combined homogeneity and heterogeneity of audience, 3) unpredictability of listeners; 4) size of the business that markets the product; 5) efficiency (that is, breadth and cheapness) of transmission; 6) aural rather than visual transmission; 7) secular or entertainment function; 8) simplicity of the aesthetic object; 9) emphasis on performer rather than composer; 10) standardisation; 11) range of variability; 12) degree of ephemerality (Jones & Rahn 1981, 47–48).

No doubt about why Shepherd found labels as a hindrance to understand significance in music, or why Fiori suspected the presence of quantitative criteria. However, lists of criteria similar in their aspect to Jones’s and Rahn’s could be assembled as the unfolding of more complex descriptions of a multidimensional musical field, like the ones presented by Tagg in a graph (1982b, 42) or by myself:

A system so examined would appear like a matrix with rows of rules and columns of genres, in which each single element a_{ij} would indicate the value of the rule i for the genre j (Fabbri 1982, 54).

A “system”, in the “theory of genres” I presented in the early 1980’s, was an assembly or set of genres, so the scheme could be applied to any combination of music types: sub-genres belonging to a genre; genres belonging to a music category like “art”, “folk”, “popular”; or categories like the former belonging to “music”, intended as the assembly of all musics (music events) in the world. In fact it evolved, until very recently, from a theory of genres within popular music to a theory on music categorization, applicable to all types or kinds of music, including individual “works”, which actually are – in my perspective – sets of distinct music events referred to with the same title (Fabbri 2006). It wasn’t (and it isn’t) a normative theory, in that norms, rules, codes (as well as prototypes, “family resemblances”, etc.) defining a genre or music type must be discovered empirically, and are not based on scholars’ assumptions (which are, anyway, subject to Popperian falsification); and it wasn’t (and it isn’t) a “static” theory, as some said (Frith 1996, Negus 1999, Santoro 2010), because the intermingling and stratification of different norms and codes, in the context of different competences and changing communities, give genres and other music categories a

fuzzy, vibrating, ever-changing quality. The aspect of that theory that most satisfied me was exactly its ability to describe how new genres could be formed, how they could be interpreted differently by different communities, how they could evolve and even disappear. What's "static" about this?

Music categories are more "folk" categories than scientific *taxa*: a kind of music, and even music itself, is defined by the people who "perform any kind of activity around any kind of sound" as Gino Stefani (1976) put it. And "music is anything a community considers as such" (Stefani, Guerra Lisi 2004, 126–127), he added, with an obvious and explicit reference to what John Cage and Luciano Berio said on this matter. This acceptance of an *emic* definition of music and its subcategories wasn't yet clear in all theories and discussions about the definition of popular music in the early phase of organized popular music studies, but it was the implicit foundation of a good percentage of the papers presented in Reggio Emilia, the ones which addressed "National and Regional Perspectives". Many of them were about non-English speaking communities, so the problem of translating "popular music" into the corresponding expressions (if any!) in other languages (or vice-versa) added complexity to the task of understanding whether a certain music culture or activity should be considered as "folk", or "popular" or whatever else. In fact, many ethnomusicologists participated in the second Iaspm's conference (second, to this respect, only to Mexico City 2007), as the question in the tile solicited them to test the "borders" of their discipline. "Musica popolare" in Italian means traditional (or folk) music, so when the graphic designer brought me his idea for the conference's poster, I wasn't too surprised to see that he had drawn a kind of six-string banjo, where the strings were stretched between a blue sky and green earth. Following my suggestions (at that point we didn't have time nor money to change the poster entirely) he added a red phone-style electric guitar cable and plug.

This can be, perhaps, a demonstration of the concept that whatever one considers to be popular music, *it is* popular music: which isn't exactly what I meant talking about "folk" categories, *emic* descriptions, Stefani, Cage and Berio, and so on. But it may be an introduction to the climate that followed after Reggio and its focus on definition, especially if one considers the times, places, contexts and purposes of next conferences: Montreal in 1985, the first conference in North America, after a rapid growth of Iaspm as a truly international organization; Accra in 1987, a tribute to African music in the year of the commercial "invention" of world music; Paris in 1989 (history, of course); Berlin in 1991 (should have been East Berlin, but the wall went down earlier). Had the popular studies community in the meanwhile embraced any definition of popular music? Had they accepted Shepherd's or Birrer's suggestion that definitions were an obstacle or simply were not needed? Or were they in search of new, more convincing ones?

By the end of that period, Italian young scholar Roberto Agostini (1992) wrote an article titled "Studiare la popular music" ("studying popular music") for a book edited by Gino Stefani (1992), where the results of some pioneering Italian studies were collected (they were all extracts from dissertations at the

University of Bologna, at a time when such studies were flourishing, thanks to the efforts of Stefani, Mario Baroni and Roberto Leydi). Agostini says:

The recent discussion on the subject of popular music originated from this sort of *intuitive popular music concept*, which at a general level is substantially agreed upon, but at a deeper level reveals an outstandingly multifaceted character and prompts disagreement. Within our contemporary musical universe it is possible to delimitate intuitively a vast set of musical activities which aren't 'serious' or 'folk', ranging from punk to rock'n'roll, from reggae to hip-hop, from ambient music to commercial jingles, from film and television music to songs of any kind, reaching areas where categorization is more difficult, like jazz, progressive rock, tango, minimalism. Now, notwithstanding evident differences, we have anyway the impression of facing a certain degree of homogeneity, some common elements. Indeed, all these music activities:

- are not studied in public institutions (conservatories, universities, schools of any type, research institutes);

- take place in the context of complex activities (multimedia communication, sub-cultures and countercultures, background of public and private environments);

- circulate largely in reproduced form (mass media, records, tapes, cds, etc.) and are mainly produced in recoding studios;

- systematically access modern electro-acoustic technologies;

- are encountered every day, even when one is not willing;

- are generally approached in a 'distracted' mode; sometimes they aren't even 'listened to', but simply 'sensed';

- aren't subsidized by public money, but are based on free market;

- are professional activities;

- are widespread in modern industrialized society, where they are the music industry's more representative products;

- generally are not accompanied by any musical or aesthetic theory of their own;

- often can be found in the lowest social classes.

It is this impression of homogeneity that is indicated by the expression 'popular music' (Agostini 1992, 169–170).

One can disagree radically or partially with each of Agostini's points, but to do him justice I must say that the above "intuitive concept", so articulated, is precisely what Agostini in the following part of his article criticizes and deems to be obsolete, or in need of a much more refined articulation. As he suggests, however, it is a very good snapshot of the situation at that time (1992) in that place (Italy), or an expression "of the feelings of researchers who in the Seventies had an interest in musics that public institutions continued to ignore" (Agostini 1992, 171).

But let's now turn to a much more recent effort to give a similar discursive definition, in Roy Shuker's "Introduction" to his *Popular Music. The Key Concepts*:

The term 'popular music' defies precise, straightforward definition [--] In one sense, popular music encompasses any style of music that has a following, and would accordingly include many genres and styles that are largely excluded from this volume, most notably the various forms of classical music and jazz. Obviously, the

criteria for what counts as popular, and their application to specific musical styles and genres, are open to considerable debate. Record sales, concert attendance, numbers of performers, radio and television air play, are all quantifiable indicators of popularity, but classical music clearly has sufficient following to be considered popular, while, conversely, some forms of popular music are quite exclusive (e.g. death metal) [--] For the purposes of this study, I have largely followed conventional academic practice, equating 'popular music' with the main commercially produced and marketed musical genres, primarily in a Western context. I am conscious that this emphasis is open to charges of ignoring many significant forms of popular music, located primarily in non-Western settings, *but boundaries were necessary to make the project viable.*³ Further, Western styles of popular music continue to dominate the international market place, at the same time appropriating local music styles [--] Accordingly, the emphasis is on traditional 'rock' and 'pop' forms, and their various derivative styles/genres, along with more recently prominent genres such as rap, 'world music' and the various styles of dance music (Shuker 2005, xii–xiii).

A rather vague description for a book bearing that title! An excellent book in many respects, however, if one considers the Anglophone academic readership at which it is aimed. There is a "popular music" entry, of course, where the author duly (and very briefly) reports about "various attempts to provide a definition" (most of them from the early 1980's, amongst the ones I discussed extensively above), having noted however that "difficulties lead some writers on popular music to slide over the question of definition, and take a 'common-sense' understanding of the term for granted" (Shuker 2005, 203–204).

I sympathize with Shuker, but I don't see much progress with respect to the description of "the feelings of researchers" given by Agostini thirteen years earlier, and his "intuitive popular music concept".

The key concepts here (I apologize for any unwanted irony) are: "conventional academic practice", "quantifiable indicators", "Western context", "international market place". And they are inevitably ideologically loaded, because (for example), academic practice in English-speaking countries may differ greatly from that of Latin American, or Nordic, or Central European, or Southern European, or Middle Eastern, or African, or any other academic practice on popular music in countries different from the UK, Ireland, Canada, USA. And quantifiable indicators are subject to the same criticism raised by Fiori more than thirty years earlier (though the matter of uncommercial or "niche" popular music practices is reported by Shuker, in his annotation about death metal: maybe not the most uncommercial of uncommercial popular music that one can think about). The Western context is, of course, a choice. But even within such an ethnocentric perspective, does the West include just English-speaking countries? Aren't Brazil, or Argentina, or Mexico or Cuba westerly enough? Isn't Greece part of Western civilization? Or Russia? And remaining within strict quantitative criteria, which international market place are we talking about: are we considering the millions of copies sold of each successful single or album by popular artists in Egypt, or India? Do figures about the Arabic record market or live performance business belong to the international market place? And if not, why?

³ Italics are mine.

There is something odd in the currently common concession that “this position can be accused of ethnocentrism, but...”, and that “but” is generally followed by good or very excuses (like “within the scope of this study”, or “otherwise the size of this book would be excessive”, and so on). It makes us feel nostalgic of good old ethnocentrism, that didn’t need to give explanations. However, like in the case of Agostini, we know that Shuker can’t be accused for reporting the common-sense of his own time, and place. And he is quite right when he says that “some writers on popular music” were led “to slide over the question of definition”. I would argue: much more than just some. I have searched through the programmes of the three most recent international conferences organized by IASPM (that I attended: in Rome, Mexico City, Liverpool), and I was able to find just nine papers, out of a few hundreds, addressing (in various ways) problems related with a definition of “popular music”, all of them from the 2005 Rome conference (none from 2007 or 2009): three by Italian scholars, two by French scholars, two by Canadian scholars (one of them being actually English, or Swedish: Philip Tagg), one by a US scholar, one by a Norwegian scholar. Obviously, this is also the sign that popular music studies are a mature interdisciplinary “field”, and that scholars and students are now focussing on more detailed subjects, some of which actually transcend the ‘boundaries’ of Western ‘conventional academic practice’.⁴ But do we really know what popular music studies are? Or is this an expression equivalent to “conventional academic practice”? And anyway, what are the risks involved in undervaluing definitional issues? Let’s face them, to conclude, one by one.

The socio-conceptual issue: what is “the people”, and what is “popular”?

One of the reasons why the expression “popular music” was chosen to label a distinctive “field” of study was the polysemy of the adjective “popular” in English, and of corresponding adjectives in other languages. “Appealing to many” and “belonging to the people” are meanings that no other expression vehicles so efficiently at the same time: “media music”, or “mediatized music”, or similar equivalents do not account for “grassroots” activities that many scholars see as essential to a definition of the music they study; and any effort to describe the latter aspect fails to account for the music’s industrialized production and mass distribution. Quantitative (“positivist”) and essentialist definitions are incompatible, but “popular” (the adjective) does the trick quite well. Richard Middleton commented at length this issue in the first paragraph (titled “What is popular music?”) of his book, *Studying Popular Music* (Middleton 1990, 3-7), drawing on the taxonomy of definitions suggested by Frans Birrer in his paper for Reg-

⁴ When I use terms like ‘field’ and ‘boundary’, they have to be interpreted within a multidimensional space. That’s why I put them between quotes, meaning that they don’t have to be understood as literal metaphors of a bi-dimensional space.

gio Emilia (Birrer 1985), and preparing the ground for the introduction of the concept of 'articulation':

[--] in class society, the *society* is internally contradictory. What the term 'popular music' tries to do is to put a finger on that space, that terrain, of contradiction – between 'imposed' and 'authentic', 'elite' and 'common', predominant and subordinate, then and now, theirs and ours, and so on – and organize it in particular ways (Middleton 1990, 7).

Relations between culture and society, or better, between cultures or subcultures and the social groups within which they are developed, are contradictory, not deterministic, and they change with time. Stuart Hall wrote:

Today's rebel folksinger ends up, tomorrow, on the cover of the *Observer* colour magazine. The meaning of a cultural symbol is given in part by the social field into which it is incorporated, the practices with which it articulates and is made to resonate. What matters is *not* the intrinsic or historically fixed objects of culture, but the state of play in cultural relations: to put it bluntly and in oversimplified form – what counts is the class struggle in and over culture. (Hall 1981/2006, 484.)

History: that's where the principle of articulation, that Middleton draws from Hall, and Hall from Gramsci, is situated. And Middleton traces in history (especially in the history of British and US popular music) changes in the meaning of "popular". But what about changes in the meaning of "the people", as suggested (via Merton) by Lenin and Mao (who were both much less popular in 1990 than in 1970, I'd say)? Middleton quite rightly relates a shifting of the meaning of "popular" to changes in the meaning of "the people", for example under the pressure of democratic ideologies (since the American revolution), but I would argue that a certain degree of autonomy exists also between the noun and the adjective: "people" has meanings that can't be easily transferred to "popular", and vice-versa. Just think of the official tone of "the people" in political or juridical discourse, for example. Not to mention the populist drift that both the noun and the adjective have been subjected to (independently) in many countries, in the twenty years that separate us from Middleton's reflections on the subject. We might even wonder if that polysemy is still at work, and if it's still worth exploiting. But this aspect takes us to the next issue, the linguistic issue.

How does the expression “popular music” translate into other languages? Although it is clear that many communities of scholars accepted to use the English expression anyway, how do “local” terms (like *música popular*, *musica popolare*, *populäre Musik*, *musique populaire*, *musique de variétés*, etc.) affect the perception of this/these “kinds of music”?

To answer these questions, first of all, one should be able to trace the development of the concepts and meanings of “the people” and “popular” in each language, in each culture, in each nation’s history. There are some hints about this aspect both in Hall and in Middleton, but it must be said that a homogeneous development across cultures is not to be taken for granted. I am not raising any charge of ethnocentricity here, but of course one cannot expect that the concept of “people” has been the same and has evolved in parallel fashion even within nationalist Europe. Just pronouncing the German word “Volk” (especially if preceded by an article: “ein Volk”) makes me think of “the people” with a shiver. And the meaning of “popolo” today still has connotations related to the usage of the word during Fascism. Only few days ago the Italian right-wing government proclaimed the celebration, every year, of a “Giornata nazionale della musica popolare”, where “musica popolare” doesn’t mean popular music, nor even traditional or folk music (as Italian ethnomusicologists have called it for decades), but the music of brass bands, of folkloric music and dance groups, and everything related to the usage of folklore by Mussolini in his age. And how is Silvio Berlusconi’s party named? “Popolo della libertà”, of course. In Italy, “musica popolare” never had a modern meaning: left-wing parties, whenever they tried to regulate public funding of music activities, including popular music, used the expression “musica popolare contemporanea”,⁵ but “musica popolare” still suffers of the official distinction made during the Fascist rule between “musica leggera” (light music) and “musica popolare” (folk music). The English expression “popular music” is used in universities and in some conservatories, and by a few journalists (specially younger ones, who attended courses in universities or read academic books on the subject), but the adoption of that conventional label cannot compensate for the lack in Italian of an equivalent common-sense expression of any kind: neither “musica leggera”, nor “musica di consumo”, nor “musica mediatica”, etc. So I often wonder how different it has to be for an Italian popular music scholar or student to think about his/her own object of study, compared to a British or US colleague, who doesn’t see any distance, any fault, between the conventional field of study and a common-sense concept rooted in language and culture since almost a century. And I think that this kind of conceptual schizophrenia affects many non-Anglophone scholars. That’s why we (I mean, the non-Anglophones) ask so many, maybe too many questions on the subject. Like the following.

⁵ Even very recently, for a regional law on music activities in Tuscany.

The ethnocentric vs. multicultural issue: is popular music just the Anglo-American pop-rock mainstream? What is 'world music', then?

I have dealt with this issue already. So, I will add just a few considerations. My personal ethnography (that is, participating in many conferences on popular music, lecturing in Anglophone countries, corresponding with friends, discussing in mailing lists) suggests to me that for many colleagues, especially in the USA, it is almost inescapable to think of popular music as "American popular music" (of course, other colleagues have objected for years to the use of the continent's name to indicate an individual country, but I will not comment any further on this). Or, "American popular music" plus the Beatles and what followed. Often I have the impression that some people think that referring to tango, or timba, or French chanson, or Greek *néo kyma*, with the expression "popular music" be an act of political correctness, that can be dispensed of when talking "amongst us". And music that any good effort to define the popular music concept would recognize as popular music from other countries, is called by many "world music". Although the expression "world music" as a genre label is probably of British origin (Frith 2000 reports it to have been adopted by English record producers in July 1987, but Peter Gabriel was using it months before),⁶ it resonates with the concept of "the world" being "not us", that was at the base of the hymn "We Are the World", a hit in 1985 (re-enacted recently for Haiti). It appears to be a special act of generosity to say that "we" are the world: usually, "they" are the world.

"World music", of course, has many meanings (anyone can say: "We all know what world music is!"). No musicological police can prevent communities from using genre labels as they wish. Even when members of the "Canterbury scene" (one of the sub-genres of progressive rock) never happened to live or perform in Canterbury. But the scholars' community is a special one. It was a good choice, I think, that of referring to genre labels as they emerge from, so to speak, genres themselves. But, I would suggest, at a distance. Before being a matter of multiculturalism, it is a matter of scholarship. Explore common-sense; look for its structure, its networks; relate it with observable facts, with texts, performances, music events; relate the emic with the etic: these are the basics, I think, of any music study. But then, at least two other aspects of popular music's "academic common practice" need to be shortly commented, again.

⁶ "I go into many record stores and I see, as well as a reggae section, there's an African music section, and in five or 10 years I hope there will be a world music section." Peter Gabriel, interviewed by Ray Hammond, *Sound on Sound*, Vol. 2, Issue 3, January 1987.

The "modern media" issue: is popular music just media-related music? What about nineteenth century fado, Stephen Foster's Ethiopian songs, "classic" Neapolitan song? What makes "media music" popular? And is the concept of "media", accepted when the expression "popular music" was adopted, still valid now?

I had to ponder these questions in the past ten years or so, when I was asked by Italian publishers to write short, and later less short, accounts on the history of popular music. And, at the same time, when I was appointed to lecture at the University of Turin about the same subject. Where to start? Which genres to include? How to locate popular music chronologically and geographically? I followed various criteria (that I exposed throughout this paper), and decided to use the beginnings of the music publishing industry as a reference. There, in the age of the bourgeois and industrial revolutions, are the roots of the differentiation and displacement of music categories – like physical forces after the Big Bang – that gave room for a new one, popular music (though, but this is quite common in such historical processes, it received a name only decades later). But then, I had to think of definitions of popular music which give sound recording a great importance, identifying media with mechanic or electronic means of producing, distributing and reproducing sound, and at the same time implying that most popular music is not notated. What was, then, the music sold in millions of printed copies before Edison's invention or while the phonograph was still a device to dictate letters in offices? Like "Funiculì funiculà" (1880) or "After the Ball" (1892)? And if Adorno in 1941 (quite rightly, I think) called "music industry" the music publishing industry, shouldn't we think of the media as a more articulate category, or even abandon the concept at all, as it is unable to account for the heterogeneity of phenomena as diverse as music printing and social networks?

And finally, the "popularity" issue: is popular music just any kind of mainstream? Does "unpopular popular music" really exist?

These questions are more delicate than they seem. "Niche" popular genres exist, any popular artist wasn't popular when he started, and the activity of very many amateurs or would-be stars is essential to any definition of popular music, even if the vast majority of them will never achieve any kind of success, even locally, and will never even record their music. But this doesn't mean that any "niche" genre or any music activity that hasn't a large following (how much?), and that happens to be not studied institutionally, be "unpopular popular music". Like Anthony Braxton in Fiori's polemic example. I think that popular music studies cannot carry the load of all music that is not studied by

conventional musicology, ethnomusicology, jazz studies, although this was, in their early years, a very powerful glue. On the other hand, I think that there is some responsibility, and pride, amongst popular music scholars, to have pointed out that a great part of music activities on the planet wasn't covered, until only thirty years ago, by academic music studies, and still wouldn't, if it hadn't been for those "serious young men and women with goatee beards and glasses" meeting in Amsterdam in 1981, as reported by the *New Musical Express* (and commented by Tagg 1982b). And that responsibility remains, as we point out that until a unified "field" of musicology is established, many relevant human activities with and around sound will fall in the gaps between disciplines, and will not be dealt with by any. This is a reasonable, and not impossible, task for musicology in the years to come.

References

- Adorno, T.W. (with the assistance of George Simpson) (1941) "On Popular Music", in Leppert, R. (ed.) 2002. *Essays on Music. Theodor W. Adorno*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 437–469.
- Agostini, R. 1992 "Studiare la popular music", in Stefani 1992, 167–189.
- Aharonián, C. 1985. "A Latin-American Approach in a Pioneering Essay", in Horn 1985, 52–65.
- Beaud, P. 1982. "Et si l'on reparlait d'Adorno?", in Horn & Tagg 1982, 82–92.
- Becker, H.S. 1963. *Outsiders*, New York: The Free Press.
- Birrer, F.A.J. 1985. "Definitions and Research Orientation: Do We Need a Definition of Popular Music?", in Horn 1985, 99–105.
- Brooks, W. 1982. "On Being Tasteless", in *Popular Music*, 2, Cambridge: Cambridge University press, 9–18.
- Burnett, R. 1996. *The Global Jukebox. The International Music Industry*, London and New York: Routledge.
- Chester, A. 1970a. "For a Rock Aesthetic", *New Left Review*, 59, 83–96.
- Chester, A. 1970b. "Second Thoughts on a Rock Aesthetic: The Band", *New Left Review*, 62, 75–82.
- Clarke, D. 1990. *The Penguin Encyclopaedia of Popular Music*, London and New York: Penguin.
- Cutler, C. 1985. "What Is Popular Music?", in Horn 1985, 3–12.
- Denisoff, R.S., Peterson, R.A. (eds) 1972. *The Sound of Social Change. Studies in Popular Culture*, Chicago: Rand McNally.
- Eco, U. 1964a. "Prefazione", in Straniero, M.L., Liberovici, S., Jona, E., De Maria, G. (1964) *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano: Bompiani, 5–24.
- Eco, U. 1964b. "La canzone di consumo", in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano: Bompiani, 275–294.⁷
- Eco, U. 1994. *Apocalypse Postponed*, Bloomington: Indiana University Press.
- Fabbri, F. 1982a. "A Theory of Musical Genres: Two Applications", in Horn & Tagg 1982, 52–81.
- Fabbri, F. 1982b. "What kind of music?", in *Popular Music* 2, 131–143.

⁷ Page reference is to the 1977 paperback edition.

- Fabbri, F. 2006. "Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?", paper presented at the VII Congreso Iaspm AL, Casa de las Americas, La Habana, Cuba, 21 June 2006.
- Fiori, U. 1985. "Popular Music: Theory, Practice, Value", in Horn 1985, 13–23.
- Frith, S. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*, London: Constable.
- Frith, S. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. 2000. "The Discourse of World Music", in G. Born & D. Hesmondalgh (eds) *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley: University of California Press, 305–322.
- Frith, S., Straw, W., and Street, J. (eds) 2001. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Galden, M.P. 1985. "'Popular Music' in the Terminology of Communication and Information Theory", in Horn 1985, 106–116.
- Garofalo, R. 1997. *Rockin' Out: Popular Music in the USA*, Needham Heights, MA: Allyn & Bacon.
- Gendron, B. 1986. "Theodor Adorno meets The Cadillacs", in Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment*, Bloomington: Indiana University Press, 18–36.
- Gillett, C. 1970. *The Sound of the City. The Rise of Rock'n'Roll*, New York: Dell.
- Hall, S. 1981. "Notes on deconstructing 'the popular'", in R. Samuel (ed) *People's History and Socialist Theory*, London: Routledge & Kegan Paul, 227–240; now in J. Storey (ed) *Cultural Theory and Popular Culture: a Reader*, Edinburgh: Pearson Education Ltd., 477–486.
- Horn, D. 1985. (ed) *Popular Music Perspectives 2. Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*, Reggio Emilia, September 19–24, Göteborg & Exeter: Iaspm.
- Horn, D., Tagg, P. (eds) 1982. *Popular Music Perspectives. Papers from The First International Conference on Popular Music Research*, Amsterdam, June 1981, Göteborg, Exeter, Ottawa, Reggio Emilia: Iaspm.
- Jones, C.G. & Rahn, J. 1981. "Definitions of Popular Music: Recycled", in Battcock, G. (ed), *Breaking the Sound Barrier. A Critical Anthology of the New Music*, New York: E.P. Dutton, 38–52.
- Josephs, N. 1982. "Popular Music Research: Its Uses in Education", in Horn & Tagg 1982, 243–245.
- Krims, A. 2003. "Marxist music analysis without Adorno: popular music and urban geography", in Moore, A. (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 131–157.
- Landau, J. 1972. *It's Too Late to Stop Now. A Rock and Roll Journal*, San Francisco: Straight Arrow.
- Laing, D. 1970. *The Sound of Our Time*, Chicago: Quadrangle Books.
- Longhurst, B. 1995. *Popular Music and Society*, Cambridge: Polity Press.
- MacDougald, D., Jr. 1941. "The Popular Music Industry", in Lazarsfeld, Paul F., Stanton, Frank K. (eds.) *Radio Research 1941*, New York: Duell, Sloan and Pearce, 65–109.
- Marcus, G. 1975. *Mystery Train. Images of America in Rock'n'Roll Music*. New York: E.P. Dutton.
- Merton, R. 1970. "Comment", in *New Left Review*, 59/1970.
- Middleton, R. 1982. "Editor's introduction to Volume 2", in *Popular Music* 2, 1–8.
- Middleton, R. 1985a. *Popular Music, Class Conflict and the Music-Historical Field*, Göteborg, Exeter, Ottawa, Reggio Emilia: Iaspm, 24–46.
- Middleton, R. 1985b. "Articulating Musical Meaning / Re-Constructing Musical History / Locating the 'Popular'", in *Popular Music*, Volume 5, 5–44.
- Middleton, R. 1990. *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.

- Negus, K. 1996. *Popular Music in Theory*, Cambridge: Polity Press.
- Negus, K. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*, London: Routledge.
- Paddison, M. 1982. "The critique criticised: Adorno and popular music", in *Popular Music*, Volume 2, 201–218.
- Riesman, D. 1950. "Listening Popular Music", in *American Quarterly*, 2, 4, 359–371.
- Robinson, J.B. 1994. "The jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on jazz reception in Weimar Germany", in *Popular Music*, Volume 13, Issue 01, 1–25.
- Sandner, W. (ed.) 1977. *Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Production*, Mainz: B. Schott's Söhne.
- Santoro, M. 2010. *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, Bologna: Il Mulino.
- Seeger, C. 1970. "Toward a Unitary Field Theory for Musicology", in *Selected Reports*, Volume 1, No. 3, Los Angeles: University of California.
- Shepherd, J. 1982. "A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular music" in *Popular Music* 2, 145–177.
- Shepherd, J. 1985. "Definition as Mystification: a Consideration of Labels as a Hindrance to Understand Significance in Music" in Horn 1985, 84–98.
- Shuker, R. 1998. *Key Concepts in Popular Music*, London and New York: Routledge.
- Stefani, G. 1976. "Musica come. Progetti antropologici (e didattici)", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, X/3.
- Stefani, G. (ed) 1992. *Dal blues al liscio. Studi sull'esperienza musicale comune*, Verona, IANUA.
- Stefani, G., Guerra Lisi, S. 2004. *Dizionario di musica nella Globalità dei Linguaggi*, Lucca: LIM.
- Straniero, M.L., Liberovici, S., Jona, E., De Maria, G. 1964. *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano: Bompiani.
- Straarup, O. 1982. "Popular Music Research: Needs and Uses in Education", in Horn & Tagg 1982, 246–248.
- Tagg, P. 1979. *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, Göteborg: Göteborgs Universitet.
- Tagg, P. 1982a. "Music Teacher Training Problems and Popular Music Research", in Horn & Tagg 1982, 232–242.
- Tagg, P. 1982b. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", in *Popular Music* 2, 37–67.
- Wicke, P. 1985. "Popularity in Music: Some Aspects of a Historical Materialist Theory of Popular Music", in Horn 1985, 47–51.

Dr. Franco Fabbri (prof.fabbri@gmail.com) teaches popular music, musicology and Music in media at the universities of Turin, Milan, and Genoa. Fabbri has served as chairman of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM).

Le Jazz – Jazz and Music Criticism in France

Elina Hytönen

Jordan, Matthew J. *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press 2010.

In his book *Le Jazz* Matthew Jordan delves into the arrival and later developments of jazz in France. The study is based on the linguistic and semiotic changes in jazz criticism published in French journals from the beginning of the 20th century until the end of the 1940's. Jordan's basic idea is that cultures are constantly defined and constructed through debates of what is – and what isn't – appropriate in terms of cultural production. Jordan argues that by examining what is accepted as part of a particular culture, and how this acceptance is gained, we get a deeper hermeneutic perspective onto how that culture sees and defines itself. The fundamental argument in the study is that there is no "true" French culture or identity that would defy time. "French culture and identity" is constantly negotiated and therefore dependent on the cultural and historical context.

Even though today France is generally seen as a country that loves jazz, the adaptation of jazz into French culture has not been straightforward. Jordan demonstrates how at the beginning of the 20th century music criticism described the new syncopated dance form as "unhealthy" and "unnatural", and saw the French body incapable of the movements the dance required. Cakewalk, for example, was described as "devil's music" and the pleasure that the rhythm of Cakewalk produced was to lead the dancers to damnation. The shoulder shake of the shimmy and the close contact between the sexes in jazz dance raised fears about uncontrolled sexual behaviour and the disappearance of the traditional roles of women. Jazz was described as a disease that threatened the roots of true French culture. One of the interesting details that Jordan points out is that the word *syncopé* was originally used as a medical term associated with arrhythmia and heart disease while jazz was described as syncopated music in the public debates.

At the beginning of the century music criticism was influenced by the traditional idea that *négre* -music was based on body and passion, while genuinely French culture was about self-control and intellectualism. The criticism was brought about by the fear that the foreign rhythms and dances would change the France and French popular culture. The changes in popular culture were linked directly to cultural instability. While American dance forms were a great

social equalizer that united the different social classes by symbolizing the modern individual, these new dances and tunes also raised issues about the governmental support to the *haute culture*. Critics were worried about what the new dance forms would do to the classical music as larger audiences preferred jazz – even to such extent that French performers were changing classical music to popular music in their repertory.

The 1920's were characterized by emergence of two basic categories: of the "authentic" *musique nègre* and white commercial jazz. The authentic jazz resisted modern cultural forces that were seen to lead to homogenizing white American jazz. At the same time American culture was seen as a warning example of what the future might bring with it. Critics saw that admonitions of this trend were jazz orchestras that were invading the concert halls. Taking jazz into concert halls broke the boundaries between *haute culture* and valueless commercial popular culture. At the same time some critics thought that the traditional French music no longer had enough force to move people. Jazz, and particularly authentic jazz, gave people strength and energy, and was therefore an important element in the creation of modern French culture.

The French jazz went through a bloom during the Nazi occupation during the Second World War when American cultural products were prohibited in the country. The occupation also gave a new rise to the cultural criticism that opposed jazz. While jazz was seen as a Judeo-Afro-American hybrid, the right wing saw that it represented all the values that they wanted to ban. At the same time the larger audience embraced swing dancing as a sign of resistance and a way to express their views of the future of France. In the midst of war swing was seen as a way to balanced life and a symbol of the *liberté, égalité, fraternité*-mentality. Even after the war jazz was seen as a sign of freedom and therefore an essential part of French culture and imagination.

Jordan's wider goal is to demonstrate why a cultural-studies approach is a valuable tool for coming into terms with the function of popular culture in our lifeworld. This goal was partly unreached in the book as the discussion emphasized the microscopic analysis of the music criticism. The weakness of this study was the huge amount of repetition as the same cultural discussions were brought forward again and again. The discussions could have been considerably condensed in Jordan's scholarly discourse. Many of the proposed thoughts, such as the division between Afro-American music as bodily music and western art music as intellectual music, are themes that have been thoroughly discussed. Jordan however does not acknowledge the long and theoretically wide literature on this important issue sufficiently in his own argumentation. To me this is one of the biggest shortcomings of the book.

Even so, the book was a refreshing one to read. The observation of four decades of French jazz criticism illustrates very well how the definitions of "authentic" and "true" have changed with time. Jordan's approach also shows how music helps people in the creation of their cultural identities. It is also refreshing to see that American jazz scholars are beginning to be more and more interested in the European jazz scene and the cultural study of jazz. Such approaches

we have seen too little. Therefore I see Jordan's book as a valuable addition to the contemporary jazz studies.

Elina Hytönen (elina.t.hytonen@gmail.com) is currently working on a postdoctoral research project on jazz venues and performance in affiliation with the University of Eastern Finland.

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

Julkaistaviksi tarkoitetut käsi kirjoitukset 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 käsi kirjoituskin.

Tekstin tallennusmuoto

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

Tekstin muotoilu

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

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

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-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 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 Liisamaija: *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, 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.

Musiikki 3–4/2010

Sisällys

3–4/2010 (40. vuosikerta)

Toimittajalta	3
---------------------	---

Tomi Mäkelä: Moderni ja antimoderni modernismi meillä ja muualla. Milan Kundera, Alex Ross ja suomalainen 1920-luvun modernismi	6
Vesa Kurkela: Kansallismielisyys Suomen musiikin historiankirjoituksessa..	24
Jukka Sarjala: Musiikkitieteestä musiikintutkimukseen: ”Me” ja ”muut” suomalaisessa musiikkitieteessä	43
Matti Huttunen: Musiikin historian kertomuksen mallit: näkökulma 1900-luvun alkupuolen suomalaiseen musiikin historian kirjoitukseen	53
Pirkko Moisala: Suomalainen musiikintutkimus ja etnomusikologia	71
Matti Vainio: Ilmari Krohnin väitöskirjan mutkikkaat vaiheet.....	83
Eero Tarasti: Musiikin semiotiikka Suomessa	89

Lektiot, arvostelut, puheenvuorot

Tuire Ranta-Meyer: Suomen musiikin historia täydentynyt uudella teoksella (Vesa Kurkela: Sävelten markkinat)	98
Päivi-Sisko Eerola: Lastenmusiikin tutkimuksen tärkeä avaus (Taru Leppänen: Vallatonta musiikkia)	105

Liitteet

Musiikkitieteen, musiikkikasvatuksen ja etnomusikologian oppiaineisiin tehdyt väitöskirjat 1899–2010	109
Muihin oppiaineisiin tehdyt musiikki-aiheiset väitöskirjat 1697–2010 (valikoima).....	124

Kannen kuva: Suomen Musiikkitieteellisen Seuran perustamisvuoden tilikirja.

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

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki; www.musiikkilehti.fi; **Päätoimittaja:** FT Markus Mantere, Sibelius-Akatemia, P-talo, Kutomotie 9, 00380 Helsinki, markus.mantere@siba.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Tuomas Eerola (pj), Vesa Kurkela, Markus Mantere, Veijo Murtomäki, Risto-Pekka Pennanen, Ari Poutiainen, Tuire Ranta-Meyer, Riitta Rautio ja Juha Torvinen; **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), 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

Toimittajalta

Tätä esipuhetta kirjoittaessani koen olevani etuoikeutetussa asemassa *Musiikin* 100-vuotisjuhlanumeron toimittajana. Suomen musiikkitieteellisellä seuralla on takanaan vuosisadan verran toimintaa, ja suomalaisella musiikintutkijalla on kaikki syy olla iloinen ja ylpeä tähänastisista saavutuksistaamme. Pieneksi maaksi olemme saavuttaneet runsaasti näkyvyyttä erityisesti musiikin praksiksen, mutta kohtuullisen paljon myös tutkimuksen alalla. Esimerkiksi Jyväskylän ja Helsingin yliopistot ovat omilla musiikintutkimuksen erityisaloillaan profiloituneet varsin vetovoimaisina kansainvälisinä tutkimuskeskuksina. Onnea ja alati aktiivisempaa ja innovatiivisempaa tulevaisuutta meille kaikille!

Nykyisyyttä ei tietenkään ole ilman historiaa. Musiikkitieteen institutionaalinen synty Suomessa 1900-luvun alkupuolella perustui kansainväliseen vuorovaikutukseen – kyseessä oli ennen kaikkea transnationaalinen, ei niinkään kansallis-teleologinen prosessi. ”Suomalainen musiikkitiede” ei putkahtanut vuosisadan vaihteessa minkään pakottavan kansallisen kulttuurin kypsymisen tuotteenä, vaan pikemminkin jatkuvassa vuorovaikutussuhteessa Euroopan kulttuuristen keskuksien kanssa. Piirit olivat tosin alkuvaiheissa kovin pienet. Vain hieman liioitellen voisi väittää, että kyse oli aluksi miltei mikrohistorian keinoin kuvattavasta prosessista: esimerkiksi Ilmari Krohn (1867–1960), Martin Wegelius (1846–1906) ja Otto Andersson (1879–1969) tarjoavat jo biografioidensa tasolla tärkeitä eväitä suomalaisen musiikintutkimuksen oppihistorian tarkastelulle. Perustutkimus tällä alueella on vielä aivan alussa, vaikka Niklas Nyqvistin, Erkki Pekkilän, Matti Huttusen, Heikki Laitisen ja Hannu Salmen tutkimukset ovatkin toimineet tärkeinä tienavaajina.

Krohnin ja hänen oppilaidensa – suomalaisen musiikkitieteen ensimmäisen sukupolven – tutkimus kohdistui pääosin kansanmusiikkiin. Tälle on tietysti montakin syytä, mutta yksi tärkeimmistä lienee se, että tutkimus – samoin kuin säveltäminen, musiikkikritiikki, pedagogia ja kansanvalistuskin – nähtiin merkitykseltään nimenomaan ”kansallisena” projektina. Musiikkitieteessäkin haettiin kyllä kansainvälistä keskusteluyhteyttä Manner-Euroopan sivistyskeskuksiin, mutta ehkä vieläkin tärkeämpää oli luoda uutta kansallista menneisyyttä. Armas Launis (1884–1959) väitteli vuonna 1910 kansanlaulusta (*Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien*), Otto Andersson sointututkimuksen alalla teoksellaan *Stråkharpan* (1923). Toivo Haapanen näyttäytyy tässä joukossa hienoisena poikkeuksena – hänen vuoden 1924 väitöskirjansa *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors* kohdistui ennen muuta keskiajan musiikin tutkimukseen. Kansallista menneisyyttä siinäkin tosin tutkittiin.

Varhaisen musiikintutkimuksen transnationaalisuus näkyy siinä, että esimerkiksi Krohn, Wegelius ja Andersson hakivat institutionaaliset ja kulttuuriset mallinsa nimenomaan Manner-Euroopan musiikkielämästä. Heidän toimintaansa voidaankin tarkastella vakiintuneiden kosmopoliittisten rakenteiden siirtämisenä ja kääntämisenä vastaamaan kotoisia olosuhteita. Unohtaa ei pidä myös-

kään sitä, että oma musiikkitieteellinen seuramme käynnistyi Otto Fleischerin vuonna 1899 perustaman Internationale Musikgesellschaft jaostona, jollaisena se ehti toimia vuodet 1910–1914. Andersson ja Krohn osallistuivat ensimmäisiin kansainvälisiin musiikkitieteen symposiumeihin (1904 Leipzig, 1906 Basel, 1909 Wien, 1911 Lontoo, 1914 Pariisi), ja onkin lähiaikojen tutkimuksen aihe selvittää heidän esitelmiensä herättämä mahdollinen vastakaiku – ja toisaalta se aatehistoriallinen ja ideologinen vaikuteverkosto, johon heidän oma työnsä kietoutui.

Historia olkoon työmme kunniakas tausta, mutta 2000-luvun musiikintutkijaa kohtaavat myös toisenlaiset haasteet. Mitä merkitystä musiikintutkimuksella on uudessa uljaassa Suomessa, joka näyttää etsivän identiteettiään brändi-ajattelun, globaalistumisen ja monikulttuuristumisen ideologisessa kontrapunktissa? Näyttää siltä, että tulevaisuuden musiikintutkimuksen paikka määrittyy entistä enemmän suhteessa ympäröivän yhteiskunnan aatevirtauksiin.

Myös yliopistoinstituution muutos viimeisen vuosikymmenen ajalta on ollut päätähuimaava: siinä, missä 1990-luvun humanistiopiskelija vielä kohtasi kurseillaan ”puhtaan tiedonintressin” ja humboldtilaisen sivistysyliopiston ihanteet, nyttemmin musiikintutkimukselle ja muulle taiteentutkimukselle on alettu entistä enemmän etsiä käyttö- ja sovellustarkoituksia ja yhteiskunnallista keskusteluvuutta. Nämä ovat mielestäni pääosin positiivisia ajattelutavan muutoksia. Ne myös tarjoavat musiikin, kuten kaiken taiteen, tutkimukselle uusia keskustelufoorumeita ja positiivista julkisuutta. Sitä vastoin myönteisenä en pidä instituutioiden piirissä havaittavaa vimmaa yhdistää laitoksia lähes paniikinomaisella vauhdilla aina suuremmiksi tutkimusyksiköiksi, joissa musiikintutkimus saattaa herkästi jäädä marginaaliseksi touhuiluksi. Taiteentutkimuksen ”kansallinen arvo ja merkitys” saattaa jäädä korulauseiksi, jos yksittäisten instituutioiden tasolla nyörit vedetään liian tiukalle. Tältä osin toivon seuraajani vuonna 2111 voivan kirjoittaa tulevaisuudesta positiivisemmassa hengessä.

Tämän numeron artikkelit kytkeytyvät kaikki omalla tavallaan suomalaisen musiikin tutkimuksen menneeseen vuosisataan. Kyseessä on juhlanumero, johon kutsutut kirjoittajat ovat saaneet täysin vapaat kädet aihepiirinsä valinnan ja käsittelyn suhteen. Kaikki kirjoitushankkeet eivät määräaikaan mennessä toteutuneet, mutta monet kuitenkin. Näiden sisältöä on turhaa tässä lähteä tiivistämään tai referoimaan – parhaimman kuvan saa omien silmien läpi. Toivon osaltani, että näiden tekstien toimittamisen nautinto muuntuu lukemisen nautinnoksi lukijan käsissä.

Kuluva vuosi 2011 on myös *Musiikin* osalta juhlavuosi – neljä vuosikymmentä on lehdellä takanaan nykymuodossaan. Toivon lehden lukijoille tulevaisuudessaakin hyviä hetkiä lehtemme parissa ja entistä enemmän julkaisualoitteita musiikin tutkimuksen kentältä sen koko laajuudessaan. Ilman julkaistavaa tutkimusta – siis teitä lukijoita – ei tieteellistä lehteä voi olla olemassa.

Akaassa 26.2.2011
Markus Mantere
Musiikin päätoimittaja

Suurempaa taitoa saa hakea!

Metropolia Ammattikorkeakoulu on musiikin alalla Suomen suurin ammattikorkeakoulu. Alan tekijöistä koostuva opettajakunta, monipuolinen laaja-alaisen musiikkipedagogiikan koulutustarjonta sekä sijainti pääkaupunkiseudun kulttuurielämän keskellä luovat erinomaisen työskentely- ja oppimisympäristön.

POP/JAZZ-MUSIIKIN NUORTEN KOULUTUS JA AIKUISKOULUTUS 270 OP

Muusikko (AMK)
Musiikkipedagogi (AMK)
Aikuiskoulutus on tarkoitettu musiikkialan opintoja suorittaneille tai muuten rytmimusiikin alalla ansioituneille. Edellyttää työkokemusta alan ammattimuusikkona tai opettajana.

MUSIIKIN KOULUTUSOHJELMAN NUORTEN KOULUTUS JA AIKUISKOULUTUS 270 OP

Muusikko (AMK)
Musiikkipedagogi (AMK)
Aikuiskoulutuksena päivityskoulutus konservatorion soitonopettajan/muusikon tai vastaavan tutkinnon suorittaneille, kaksoispätevyyden hankkiminen, tutkinnon täydennys pitkään alalla työskennelleille. Edellytetään vähintään kahden vuoden työkokemus musiikin alalla.

MUSIIKIN AIKUISKOULUTUKSENA ERIKOISTUMISOPINNOT, 1 VUOSI / 30 OP

Syventävät solistiset opinnot

- solistiset opinnot, mahdollisuus A-kurssin valmisteluun
- vapaa säestys, lisäosaamista pianonsoiton opettajalle
- vanha musiikki, perehdytys periodisoittimen maailmaan

**Metropolia**

www.metropolia.fi

Kevään yhteishaku

7.3.–12.4.2011

Lisätietoja:

www.metropolia.fi/haku

Musiikkikasvatuksen uudet menetelmät

Päivähoidon henkilöstölle tarkoitettua täydennyskoulutusta musiikkitoiminnan ja luovan työskentelyn toteuttamiseksi päiväkodin arjessa.

Erikoistumisopinnot erillishakuaika
7.3. – 12.4.2011

MUSIIKIN YLEMPI AMMATTIKORKEAKOULUTUTKINTO (YAMK), 1 VUOSI / 60 OP

Musiikin ja pop/jazz-musiikin koulutusohjelmien yhteinen koulutus tarjoaa musiikkialan ammattilaisille mahdollisuuden toteuttaa ohjattuna opinnäytetyönä ammatillisesti kiinnostavan hankkeen, esimerkiksi konsertin tai ope-
tukseen liittyvän kokeilun. YAMK-tutkinto rinnastuu maisteritutkintoon.

KULTTUURI · LIIKETALOUS · SOSIAALI- JA TERVEYSALA · TEKNIikka JA LIIKENNE

Moderni ja antimoderni modernismi meillä ja muualla. Milan Kundera, Alex Ross ja suomalainen 1920-luvun modernismi¹

Tommi Mäkelä

Kotoperäisyyden kirot

Sveitsiläis-amerikkalainen kapellimestari ja musiikkikirjailija Leon Botstein tunnetaan juutalaisuuden ja vuoden 1848 jälkeen alkaneen yhteiskunnallisen modernismin välistä suhdetta saksankielisessä Euroopassa vuoteen 1938 asti jännittävästi analysoivasta kirjastaan (Botstein 1991). 1900-luvun alun modernismia yleensä käsittelevässä musiikkitietosanakirja-artikkelissaan Botstein (2001, 871) vetää rajan ns. kotoperäis-myötäsntyisen ("indigenous") ja muiden modernismin lajien välille. Jälkimmäisiin Botstein laskee paitsi ns. toisen wieniläiskoulukunnan ja saksalaisen "ekspressionismin", myös "eksperimentalismen" ja "ranskalais-venäläisen akselin". Botstein esittelee modernismin tyypit numeroituna listana.

Esitystapa luo vaikutelman viidestä selkeästi erillisestä ja saman abstraktiotason kategoriasta. Modernismi-käsitteen merkitystä on toki tarpeellista tutkia ja sen mahdollisimman järkevää käyttöä täytyy tavoitella tietosanakirjan tarkkuudella (sen sijaan että eräiden muiden suurten tietosanakirjojen kuten *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* tavoin käsite jätetään käsittelemättä), mutta Botstein lähtee modernismi-keskustelussa vaaralliselle tielle. Vaikkei käsitteeseen "kotoperäinen" (tai synonyymien myötäsntyinen, alkuperäinen jne.) välttämättä liitykään vähättelyä (niin kuin helposti saattaa tuntua), se on ongelmallinen. Ensinnäkin se saattaa houkutella nationalistisesti asennoituvia kollegoita pilkkaamaan yleistä modernismia juurettomaksi. Tällöin jouduttaisiin sille tielle, jolla esimerkiksi juuri Botsteinia kiinnostavaa juutalaisuutta on verrattu Ahasveruksen kaltaisten olentojen kodittomaan vaellukseen (vrt. esim. Veit Harlanin 1940 ohjaama ja vuonna 1941 Suomessa ensiesitetty elokuva *Vallanhimo/Jud süß*). Toiseksi kotiperäisyys on helppo liittää siihen keskusteluun, jota viime vuosisadan alussa käytiin kotiseututaiteen ympärillä (vrt. Mäkelä 2007, 335–345). Kolmanneksi se sitoutuu käsitteen merkityksen kahtiajakoon tarkem-

¹ Kirjoitukseni on laajennettu versio esitelmästä symposiumissa *Uuno Klami ja aikalaiset — Suomen musiikin 1920-luvun modernismi: uusia näkökulmia, tuntemattomia sävellyksiä*, Helsinki 1.-2.10.2010. Tässä yhteydessä haluan kiittää kaikkia seminaarin esitelmäitsijöitä ja aivan erityisesti Helena Tyrväistä inspiroivista ajatuksista, joista oli paljon apua tämän artikkelin viimeistelyssä.

man joskin vähemmän symmetrisen erittelyn sijasta, ja neljänneksi se tukeutuu topografisiin kriteereihin, mitä on aina epäiltävä pikemmin muodikkaaksi kuin analyttiseksi argumentaatioksi. Viidenneksi sana "indigenous" sisältää ajatuksen alkuperäisyydestä, mikä sekun helposti koetaan arvosanaksi joko myönteisessä tai kielteisessä hengessä. Kriittinen arvo on silloin, kun ajatellaan kaiken hyvän etäännyneen vuosisatojen kuluessa raa'asta ja alkuperäisestä olomuodostaan ja lähestyneen vähä vähältä pitkälle kehittyneitä, kultivoituja ja sivilisoituja muotoja.

Kuudenneksi "kotoperäisyydestä" puhuminen ei auta purkamaan sitä ristiriitaa, mikä on varsin yleinen modernismista puhuttaessa: ristiriitaa yhtäältä niiden välillä, jotka ajattelevat 1900-luvun modernismin olevan ennen kaikkea kansallinen ja alueellisesti virittynyt ilmiö² ja toisaalta niiden, joille modernismi on ensisijaisesti universaali tai ainakin laajassa mielessä länsimainen ja alueeroista vapautunut ilmiö, johon voi liittyä sekundaarisia kansallisia piirteitä ja korostuksia tai jonka edustajista monet eivät ehkä ole päässeet täysin irti kaikista kansallisista idiosynkratioistaan. Tähän liittyy kiistakysymys kansallisen ja yleisinhimillisen toiminnan kronologiasta ylipäänsä. Kotiseututaiteen ihannoijat kuten Sibeliuksestakin kirjoittanut saksalaissäveltäjä Walter Niemann (vrt. Mäkelä 2007, 335–350) pitävät kansallisia piirteitä kehityksen huipentumana kun taas monet toisinajattelijat ovat määritelleet kansallisesti leimautuneen taiteen kaiken taiteen lapsuusvaiheen edustajaksi tai korkeintaan välivaiheeksi edettäessä kohti universaalia. Taiteiden historian kirjoitus on tällaisessa tilanteessa niin ilmeisesti politisoitunutta, että on turha odottaa keskustelun loppuvan yhteisymmärryksen merkeissä.

1920-lukua musiikin historian kannalta tarkemmin kartoitettaessa on totuttu käyttämään erilaisia ismejä, joista kaikkein yleisimmät lienevät ekspressionismi ja uusklassismi. Niin vaikeasti määriteltävistä ja sameista käsitteistä kun tässäkin tapauksessa on kysymys, arkikeskustelussa niitä saatetaan pitää mahdollisuutena päästä pois siitä sumusta, jonka sana modernismi aiheuttaa (vrt. esim. Liljeros 2010). Kiinnostavaa ekspressionismin ja uusklassismin käsitteissä on se, että niistä ensimmäinen viittaa yksilölliseen ilmaisukieleen ja asenteeseen, toinen ylihistorialliseen tyyliin ja kollektiiviseen perinteeseen. Tästä on mahdollista vetää se johtopäätös, että suhde yksilöllisyyteen on mielekäs tapa jäsentää modernismin käsitteenkin merkitystä juuri 1920-lukua ajatellen. Nyt käsillä olevassa artikkelissa paneudutaan Milan Kunderan esseekokoelmassaan *Les Testaments trahis* (1993) tarjoamaan malliin edetä tähän suuntaan ja päästä siten eroon niistä ongelmista, jotka liittyvät Botsteinin määritelmään.

Suomalaisen musiikin 20-luvun modernismin vivahteiden tarkastelu on täysin erilainen haaste kuin esimerkiksi Berliinissä, Wienissä tai Pariisissa vallinneen modernistisen ilmapiirin kohdalla, koska suomalaisen musiikin historiassa luotiin tuolloin vasta perusta maamme musiikin historiaa kokonaisuudessaan leimaavalle uudelle musiikille kun se muualla merkitsi kaaosta juhlanan suurten

² Näin kirjoittaa esim. Richard Taruskin (2009) kirjassaan *Music in the Early Twentieth Century*, joka käsittelee modernismia provokatiivisesti pohjimmiltaan kansallisina wieniläis- ja pariisilaisdiskursseina.

mestareiden aikakauden jälkeen – aikaa ilman tunnetta aikakaudesta. Vasta uuden musiikin kehittyminen on nostanut Suomen musiikin historian maailmankartalle; Jean Sibelius voidaan mainiosti kuitata poikkeuksellisena yksilönä eikä asuinmaansa kulttuurin tyypillisenä ilmentymänä. 1920-lukua voidaan tätä taustaa vasten kutsua jopa suomalaisen musiikin klassismiksi (vrt. lat. *classicus*: tullut, kutsuttu, kutsumuksen omaava), koska sen keskeiset toimijat Erkki Melartinista Leevi Madetojaan, Ilmari Hannikaiseen, Uuno Klamiin, Aarre Merikantoon, Selim Palmgreniin, Ernest Pingoud’iin, Sulho Rantaan ja Väinö Raitioon todella nousivat yhdessä näyttämään suomalaisen musiikkikulttuurin (eikä vain yhden yksilön) yltävän saavutuksiin, jotka ylittävät maamme pienen asukasluvun oikeuttamat varsin vaatimattomat odotukset. Tämän ajanjakson klassisuus suomalaista taidemusiikkia ajatellen näkyy siinäkin, että kun ei oteta huomioon ainutkertaista Sibeliusta, ns. modernismin piiriin kuuluvan musiikin tutkimus on jo pitkään ollut taidemusiikin tutkimuksen näkyvin osa-ala Suomessa – lähinnä verrattavissa 1500-luvun ja 1700-luvun tutkimukseen musiikkitieteen suurimilla kielialueilla.

Ontuva Eurooppa

Kirjassaan *Milan Kundera, viimeinen modernisti* Liisa Saariluoma kiteyttää Kunderan ironisen-pessimistiset, toisinaan myös kyyniset ajatukset kaavaan ”Euroopan suurin vihollinen on Eurooppa itse” (2005, 21). Tätä toteamusta on nyt määrä eritellä siinä perspektiivissä, jonka kysymys suomalaisesta modernismista 1920-luvulla avaa. Termi ”antimoderni modernismi” on Kunderan luoma. Se poikkeaa monista muista yhteyksissä, jossa sitä tai pikemminkin sen kaltaisia käsitteitä on käytetty.³ ”Antimoderni modernismi” ei liity antimoderniin yleiskielen saatikka kirkkohistorian merkityksessä (ts. äärikonservatiivista kaiken modernin ja jopa edistyksen vastustamista), vaan se viittaa Kunderalla Marcel Proustin jälkeisessä romaanin historiassa kaikkeen siihen, mihin hän itse postrealistisena ja korostetusti epäpoliittisena romaanikirjailijana samaistui (Saariluoma 2005, 25; siellä esim. Oppenheim 1989, 9).

Kunderan ”antimoderni modernismi” ei myöskään tarkoita postmodernismia eikä mitään modernismin vastaista liikettä, vaan päinvastoin alkuperäisen puhdasta yksilökeskeistä modernismia aikakautena, jonka Kundera koki päässeen vääristämään Kunderan arvostaman alkumodernismin. Sellaista modernismin vääristymää, joka tekee ihmisestä vaihdettavissa olevan rattaan abstrakteiksi koettujen ”voimien” vetämässä koneistossa, Kundera vastustaa samassa hen-

³ Brittimusiikkiteeilijä John Williamson käyttää ilmaisua ”anti-moderni” samantapaisesta asiasta samantapaisessa aatteellisessa viitekehyksessä joskin lähes päinvastaisessa merkityksessä (Williamson 2002, 289, ja Williamson 2004, 259). Myös ”anti-modernismi” tarkoittaa modernismin vastustamista, esimerkiksi kato- lisen teologian piirissä vuodesta 1910 (Motu proprio Sacrorum Antistitum) al- kaen (vrt. Weber 1912, Wulf 1998 ja Jodock 2000).

gessä kuin lukemattomat muut inhimillisen aitouden etsijät Friedrich Schilleristä Niklas Luhmannin kaltaiisiin nykyajan klassikkoihin asti (vrt. Saariluoma 2005, 46–47; siellä Schiller 1989, 21 ja Luhmann 1989, 66–155). Jos ja kun modernismi on sitä, mistä jo tietysti myös vieraantumiskriitikot ovat huolissaan, Kundera puolustaa nimenomaan ”antimodernia modernismia”.

Kunderalla on paljon sanottavaa musiikista – niin paljon ja niin syvällistä, että hänen pohdintojensa ymmärtäminen edellyttää ennen kaikkea musiikkiteoreettista kompetenssia. Kyseessä ei siis ole uusi esimerkki kirjallisuutta ajatellen kehittyneiden mallien soveltamisesta musiikkiin, vaan paluu Kunderan ajattelun juurille. Suurelta osin nimenomaan musiikin ja sen historian ongelmiin paneutuvassa esseekokoelmassaan *Les Testaments trahis*, suomeksi *Petetyt testamentit*, nuoruudessaan sävellystä ja pianonsoittoa opiskellut Kundera kirjoittaa Leoš Janáčekista otsikolla ”Perheensä hylkiö”. Kundera ottaa pelottomasti kantaa niihin ongelmiin, joita Janáček sai kokea omassa maassaan – mukaan lukien maailmalla huonosti tunnetut älylliset umpikujat, joihin Janáčekin kotimaan tutkimus oli tietystä vaiheesta ajautunut.⁴ Kundera osoittaa, kuinka kotimainen Janáček-tutkimus ”liimaa” kohteensa ”tiukasti kiinni suureen kansalliseen perhekuvaan” eikä salli sen ”irtautua siitä”. Kundera vaatii toistuvasti taiteen ja taidehistorian ”suuren kokonaisuuden” huomioimista taiteilijoiden ja heidän tuotantonsa ensisijaisena kontekstina. Kansalliset ja varsinkin kiihkokansalliset aatteet, niin patriottisuus, isänmaallisuus kuin nationalismikin, estävät sen. ”Vain ihminen, joka on hylännyt kaikki itseään suuremmat aatteet, voi olla Kunderalle autenttinen”, Saariluoma (2005, 172) kiteyttää. Kansallishenkisesti virittynyt isänmaallinen taiteentutkimus on Kunderan luomasta ”antimodernin modernistisesta”, vapaata yksilöä ihannoivasta näkökulmasta katsottuna epäautenttista.

Ongelma ei tietenkään koske vain musiikin historiaa. Kundera mainitsee romaanikirjailija Witold Gombrowiczin, joka on joutunut kärsimään Janáčekin kohtalosta. Ilman mitään syytä tulkitsijat (niin koti- kuin ulkomaisetkin, mutta alun perin puolalaisten inspiroimina) ”näkevät vaivaa selittääkseen hänen teoksiaan puolalaisilla aatelis- ja barokkiperinteillä”. He ”polonisoivat” ja ”uudelleenpolonisoivat” kirjailijan työntäen tämän väen väkisin ”pieneen kansalliseen kontekstiinsa”. ”Emme kuitenkaan ymmärrä Gombrowiczin romaanien uutuutta ja niiden arvoa haalimalla tietoja puolalaisesta aatelistosta, vaan ainoastaan tuntemalla modernin romaanin *suuren kontekstin*”, Kundera vakuuttaa (2001, 210–211).

Kundera osoittaa sormella myös muita ongelmia, joita hänen kokemuksensa mukaan liittyy ns. pienten kansojen piirissä tehtyyn kulttuuritutkimukseen. Tiettyjä kysymyksiä ei kerta kaikkiaan saa esittää, lukemattomat vastaukset ovat siinä määrin tabuja, että ne ymmärretään refleksinomaisesti väärin. ”Kun Nietzsche herjaa saksalaisia tai kun Stendahl ilmoittaa rakastavansa Italiaa enemmän

⁴ Kunderan ”Historia”-termin tulkinta synonyymiksi käsitteelle rakenne (vrt. saks. Strukturgeschichte) on tässä kirjoituksessa sikäli teesinomainen, ettei se käsittäkseni esiinny Kundera-tutkimuksessa eikä Kunderalla itsellään. Rakennekäsitteeseen tukeutuminen johtuu nyt siitä, että Kunderan ”Historia”-termi (suurella kirjaimella) tuntuu kaipaavan tuekseen jotain konkreettista.

kuin Ranskaa, kukaan saksalainen tai ranskalainen ei ota siitä nokkiinsa. Mutta jos kreikkalainen tai tšekki rohkeneisi sanoa samaa, perhe julistaisi hänet heti kirottuna petturina pannaan”, Kundera tilittää (2001, 210).

Peto perinne

Kunderan vuonna 1993 ranskaksi ilmestyneen esseekokoelman suomennoksessa *Petetyt testamentit* (2001) samoin kuin myös esimerkiksi sen ensimmäisessä käännöksessä *Verratene Vermächtnisse* (1994) jää kalpeaksi Kunderan esseiden ranskankieliseen otsikkoon liittyvä monitahoisuus, voihan verbin ”trahis” latina-pohjaisten kielten etymologian valossa (vrt. lat. tradere, traditor jne.) assosioida myös perinteen käsitteeseen ja siihen keskusteluun, jota on käyty kaikista traditioista petollisena, valheellisina ilmiöinä. Kunderan kannalta traditionalismikritiikki on merkittävää, kiteytyyhän hänen esseissään utopia paremmasta maailmasta, jossa yksilöllisyys korostuu ja intiimisti inhimillinen, pohjimmiltaan ”aidosti eurooppalainen” vaihtoehto, antimoderni modernismi kukoistaa. Historian rakenteiden valta, jota Kundera arvostelee epäeurooppalaisena ilmiönä, uhkaa ihmiskuntaa. Kundera ei edes usko myönteisen kehityksen mahdollisuu-teen reaalielämässä. Mutta taide voi yrittää taistella ns. Historiaa ja sen rakenteita vastaan, se voi pelastaa modernin yksilöllisyyden ytimen ja ihmisyyden antropologisen perustan. ”Romaanin historia on vastaisku itse historialle”, Kundera jyrisee ja puhuu ”romaanin kostosta historialle” (Kundera 2001, 22–23; vrt. myös Saariluoma 2005, 312).

Vapaus, autenttisuus, monimutkaisuuden taju ja kauneus modernin ihmisyyden perusolomuotoina ovat lopulta mahdollisia (etenkin nykymaailmassa) korkeintaan taiteissa. Myös musiikintutkijoille läheinen Carl Dahlhausin rakennehistorian kritiikki (vrt. Mäkelä 2005) perustuu epäilykseen rakenteiden vähäisestä merkityksestä historian tutkimuksen ja varsinkin taiteiden historian kohteena. Dahlhausin suosittelema vaihtoehto on tilannehistoriallinen kontekstualisointi, eivät ”suuret kertomukset”.

Rakenteiden ja ns. Historian vastustus Kunderan ajattelussa (niin esseissä kuin romaaneissakin) on ainakin osittain seurausta hänen omista kokemuksistaan pienen kansan poikana, mutta toki sillä on laajempiakin filosofisia ulottuvuuksia. Eräässä haastattelussa hän toteaa (McEwan 1994, 27; ks. Saariluoma 2005, 307):

Suuret kansakunnat ajattelevat tekevänsä historiaa. Ja se joka tekee historiaa ottaa itsensä vakavasti [--] Pienet kansakunnat sen sijaan eivät tee historiaa vaan ovat historian kohteina. Historia näyttäytyy jonakin vihamielisenä, jonakin jota vastaan on puolustauduttava. Tunnet spontaanisti historian olevan epäoikeudenmukaista, usein typerää, etkä voi ottaa sitä vakavasti.

Tässä Historian eli rakenteiden ylivallan vastustuksessa piilee Kunderan silmissä mahdollisuus parempaan. Kunderan esseistinen pessimismi on yksi mahdolli-

nen metodi taistelussa 1900-luvulle ja omalle ajallemekin tyyppillisen hurma-hengen eri muotoja vastaan. Tässä yhteydessä voidaan siteerata vaikkapa Frans Eemil Sillanpäättä, joka Suomen kansalle osoitetussa pienessä kirjoituksessaan *Etsikkoaika Aamu* -lehden ensimmäisessä numerossa vuonna 1939 totesi:

Tämä on eurooppalaisen ihmiskunnan etsikkoaika. [--] Etsikkoaika ei ole meille turhaan suotu, sen hurma ei ole tarkoitettu kevytmielisesti nautittavaksi. Oppikaamme keskittymään siihen oman henkemme ytimeen, jonka olemme saaneet satona sukupolvien ponnistuksesta ja taisteluista, lankeemuksista ja nousuista. Palautta-kaamme usein mieliimme, mitä kullekin minälle merkitsee se, että hän on euroop-palainen ihminen. (Sillanpää 1989, 443.)

Sillanpää korostaa kansansa eurooppalaisuutta aikana, jona kaikkien aikojen pahin eurooppalaisuuden uhka oli muotoutunut keskellä Eurooppaa. Se, että Sillanpään tämän kirjoituksen ajankohtaisena murheena ollut kansallissosialismi kukistui tai että Kunderaa masentanut Neuvosto-sosialismin kausi (ääriesimerkki epäeurooppalaisten rakenteiden vallasta) Prahassakin aikanaan loppui, ei tee näistä kommentteista arvottomia eikä pessimismistä ennenaikaista.

Euroopasta ja sen huomiota herättävässä määrin erikokoisista kansoista Kundera kirjoittaa Jan Blomstedtin suomentamana *Petetyissä testamentteissa* seuraavasti (2001, 209): ”Pienet kansat muodostavat toisen Euroopan, jonka evoluutio on kontrapunktina suurten evoluutiolle. Tarkkailijan voi joskus syyttää se vilk-kaus ja alkuvoima joka on leimannut pienkansojen kulttuurielämää.” Seuraavas- sa saman laajan Janáček-esseen alaluvussa Kundera jatkaa (2001, 211):

Oi pieniä kansoja. Noissa lämpimissä lähipiireissä jokainen kadehtii jokaista, kaikki valvovat kaikkia. ’Vihaan sinua, perhe!’ Vielä toinen lainaus Gideltä. ’Mikään ei ole sinulle vaarallisempaa kuin sinun perheesi, sinun huoneesi, sinun menneisyytesi [--] Sinun täytyy jättää ne.’ Ibsen, Strindberg, Joyce, Seferis tiesivät sen. He elivät suuren osan elämänsä ulkomailla, perhevallan ulottumattomissa. Mutta Janáčekille, vilpiti- tönälle patriootille, se olisi ollut mahdotonta. Ja siitä hän sai maksaa.

Totta kai kaikki modernit taiteilija ovat saaneet vastaansa vihaa ja ymmärtämät- tömyyttä; mutta samalla heitä on ympäröinyt oppilaiden ja tuntijoiden joukko, joka on puolustanut heitä ja alun alkaen työstänyt heidän taidettaan tukevia käsitteitä.

Kundera kasvoi kodissa, jossa Janáček oli ainaisesti läsnä. Isä Ludvík Kundera oli pianisti ja musiikin, etenkin Janáčekin tutkija. Kunderalla oli myös perspektiiviä pohtia pienten ja suurten kulttuurien välisiä eroja, olihan hän kasvanut Brnos- sa, profiloitunut Prahassa ja muuttanut vasta vuonna 1975 Prahasta Pariisiin. Nykyisin Kunderasta mainitaan hyvällä syyllä usein, että hän on pariisilaiskirjai- lija, joskin aina muistetaan todeta myös se, että hän on syntyperältään tšekki. Ennen kuin voidaan selittää Kunderan olemusta kansallisessa viitekehyksessä, on kuitenkin muistettava, että hän todellakin ehti kasvaa aikuiseksi ajattelijaksi Tšekkoslovakiassa ennen kuin vaihtoi maisemia.

Kundera itse on taiteilija, joka paitsi esseissään, myös romaaneissaan ottaa kantaa ja varsinkin etäisyyttä aikansa modernismin muotoihin. Saariluoma kutsuu Kunderaa kirjailijana ”viimeiseksi modernistiksi” ottaen tuki kantaa myös varsin yleiseen tulkintaan Kunderasta postmodernina taiteilijana (2005, 24–27). Taus-

talla on ajatus "antimodernista modernismista" nonkonformistisesti keskieurooppalaisena aidosti modernien yksilöiden kulttuurin edustajana ja vastakohtana "ajankohtaiselle modernismille" ja muodikkuudelle. Kunderan modernin käsite palautuu siis 1700-luvun loppuun eikä esimerkiksi uuden ajan alkuun tai vasta vuoden 1848 myötä alkavaan kehitykseen (vrt. Saariluoma 1999). Beethovenin nimi vilahtaa hänen esseissään useaan otteeseen. Modernismi on Kunderalle vahvan yksilön aikaa ja yksilön taistelua "Historiaa" ja sen rakenteita vastaan. Yksi tällainen rakenteiden tyyppi, joka Kunderaa aivan vailla "ominaisuuksia", jos tässä sallitaan parafrasi Robert Musilin Kunderallekin tärkeän romaanin *Der Mann ohne Eigenschaft* (1930–33) (*Mies vailla ominaisuuksia*, suom. 2006) otsikosta.

Kun Kundera kirjoittaa kirjallisuudesta piittaamatta lainkaan siitä keskustelusta, joka liittyy suosittuun postmodernin käsitteeseen,⁵ selitykseksi kelpaa se postmodernin teorian kritiikki, jota Wolfgang Iser on kuvataiteiden ongelmista käsin maailmaa tarkastelevana filosofina artikuloinut aina kirjastaan *Unsere postmoderne Moderne* (1988). Hiukan samankaltainen ajattelu pilkistää paikoitellen myös Saariluoman kirjoituksista (1999, 11): "Yksi postmodernin ja sen määrittämisyrittysten seuraus on ollut se, että pyrittäessä erottamaan postmoderni modernista on moderni tullut näkyväksi. [--] Postmodernikeskustelun yksi myönteinen tulos on se, että moderni on joutunut katsomaan itseään peiliin [--]." Tästä voitaisiin vetää se johtopäätös, että kirjallisuustieteellisestikin relevantti postmodernismi on pikemminkin modernismin autoreflektiivinen, kriittinen vaihe kuin oma uusi ja erillinen kautensa.

Kaikkein suurin ongelma postmodernismi-käsitteen käytössä lienee se, miten se viittaa eri taiteen tai kulttuurin osa-aloista puhuttaessa (kuten tietysti "modernismikin") kovin erilaisiin ilmiöihin. Kunderan ajattelua kuvattaessa tämä on suuri ongelma, onhan puhe paitsi kirjallisuudesta ja musiikista myös eurooppalaisesta kulttuurista kokonaisvaltaisesti. 1990-luvulla kunderalainen postmoderni-termin sivuuttaminen saattoi kirjallisuusteorian piirissä tuntua oudolta ja merkittävien kollegoiden ajattelua vähättelevältä, mutta nyt 21. vuosisadalta asiaa kokonaisvaltaisesti tarkasteltaessa se ei sitä enää ole. Saariluomankin hienossa Kundera-kirjassa vuodelta 2005 postmodernismin analyysi jää yllättävän vähälle kun otetaan huomioon, kuinka syvällisesti se alkoi vuonna 1999 ilmestyneen ja Goethen aikaa koskevan romaanikirjallisuuden analyysin esipuheessa.

Suomen vastaääni

Suomen tilanteeseen 1920-luvulla Kunderan ajatukset voi helposti liittää jo yksistään siksi, että Suomi on – ehkä jopa vielä ilmeisemmin kuin Kunderan paremmin tuntema Tšekin tasavalta Böömissä – koko 1900-luvun ajan ollut

⁵ Kundera saattaa kokea sen koskevan olemuksellisesti vain arkkitehtuuriteoriaa eikä pidemmän päälle niinkään kirjallisuuden estetiikkaa, tai sitten hän lähestyy postmodernismia muotina eikä modernismiin verrattavana aikakauden viitekehystenä.

luomassa pienten kansojen ilmeikästä kontrapunktia Ranskan, Saksan, Englannin, Espanjan ja Italian maksiliigalle. Tämä inspiroi Alex Rossia käyttämään Kunderan käsitteitä apuna Sibeliuksen esseessään vuoden 2007 kesällä ja vielä saman vuoden syksyllä kirjassaan *The Rest Is Noise*, jossa ilmestyi esseen laajempi versio. *The New Yorkerissa* vuoden 2007 heinäkuussa painettu essee herätti kohua suomalaispiireissä Atlantin molemmin puolin, nousihan esseessä esiin sittemmin aivan toisessa mittaluokassa käyty keskustelu Sibeliuksen ja Suomen natsiyhteyksistä (esim. Jackson 2010).

Sen keskustelun kannalta, joka liittyy suomalaiseen modernismiin 1920-luvulla, Kunderan tapa luonnehtia ambivalenssia pien- ja suurkansojen keskeisessä kulttuurikontrapunktissa on tavattoman mielenkiintoinen. Vaikka hän tuntuukin ajattelevan, että pienten kansojen erilainen Eurooppa on lupaus paremmasta tulevaisuudesta ja siis ratkaisu Saariluoman kiteytykseen, jonka mukaan Eurooppa on itse itsensä pahin vihollinen, kukaan tuskin voi olla huomaamatta Kunderan hienovaraista ironiaa hänen tavassaan kuvailla pienten kansojen kulttuuriympäristöä. Hän ei myöskään väitä, että ns. antimoderni, ohimenevistä ja ailahtelevista muodeista riisuttu modernismi kukoistaisi vain pienkansojen keskuudessa. Totta kai kuva paikasta, jossa elää toinen toisiaan päivittäin tarkkailevia ihmisiä keskinäisen kateuden verkostossa, sisältää ankaraa kritiikkiä siitäkin huolimatta, että Kundera listaa joukon merkittäviä etuja nimenomaan pienkansojen taide-elämässä. Vaikka niitä ei olekaan muotoiltu Suomea silmällä pitäen, niistä voi saada virikkeitä.

Kundera mainitsee (1) historiallisen eriaikaisuuden ja sen hedelmälliset eri aikakausien pitkittäisleikkaukset (toisin sanoen useiden epookkien osittaisen päällekkäisyyden); (2) erikoisen todellisuudentajun; (3) yhteenkuuluvuuden tunteen syvien kansankerrosten kanssa; (4) vireän kiinnostuksen kansantaiteeseen; (5) sekä välittömän suhteen yleisöön – ”nuo piirteet, jotka olivat kadonneet suurten kansojen taiteista” ja jotka yhdistävät pienten kansojen parhaat taiteilijat ”modernismin estetiikkaan yllättävin, jäljittelemättömin, onnellisin sittein” (2001, 209).

Luoko Kundera mallinsa pienistä kansoista piittaamatta siitä, että se saattaa olla silkka abstraktio? Viittauksessa ns. ”pienten onnellisten” kansojen taide-elämään on jotain samankaltaista kuin Jean-Jacques Rousseauin ajatuksessa Arkadiasta ja muinaisuuden luonnosta, johon voidaan palata. Kunderan malli on didaktinen konstruktio, ja Kunderaa voikin syyttää piittaamattomuudesta, eihän väärän, jotain teoriaa palvelevan kuvan luominen pienkansojen modernismista ole kuin haitaksi ponnisteltaessa moninaisten ongelmien kanssa taiteentutkimuksen mikrohistoriallisella ruohonjuuritasolla. Kunderaa ja Rousseautta voisi näin ollen syyttää siitä, että he lähettävät lukijakuntansa etsimään onnea väärästä suunnasta: Rousseau Arkadiasta ja Kundera ns. pienkansojen helmasta.

Pienten kansojen tilanteen ”inhimillisuus” on paitsi rikkaus myös ongelma. Olisi väärin ajatella kuin antropologiklassikot ja nähdä Kunderan mallissa pienten kansojen kulttuurissa viimeinen jäännös aidosta keskieuropalaisuudesta modernismin ihannevaiheena – siis siten että kun aito modernismi on suurissa valtioissa murtunut ajankohtaisen modernismin itse tehtyjen rakenteiden ja pa-

haa aavistamatta opetellun epäautenttisuuden myötä, se on säilynyt hengissä pienten kansojen piirissä. Vaikka Sibelius kirjeessään Berliinistä Axel Carpela-nille 26. tammikuuta 1914 käyttikin vertausta "kasvihuonetuotteista" ("drifhus Erzeugnisse") vastakohtana omalle luonnollisuudelleen (Dahlström 2010, 347), ei oma kehu tässäkin tapauksessa ole hyve. Ja mikä pahinta, Sibeliuksen voisi ajatella kannustaneen meitä polttamaan konservatoriot ja taidekorkeakoulut ja lopettamaan nuorten muusikoiden järjestelmällinen koulutus ja kaikki muu mitä voidaan verrata huippumoderneihin kasvihuoneisiin. Näin helppoa ratkaisua Kunderankaan huoleen Euroopan ja ihmiskunnan tulevaisuudesta ei valitettavasti ole.

Kunderan näkökulmasta 1900-luvun vääristyneeseen muotimodernismiin liittyy teknokraattisia piirteitä, ylikorostunutta järjestelmällisyyttä, itseriittoisten funktioiden jäsentyneisyyttä, ultrarationalismia, yltiömetodisuutta, työtapojen korostumista tuloksen sijasta, poissulkevaa koulukuntaisuutta ja kaikkea muuta sellaista, mitä yhteiskunnallisissa raameissa voidaan lähestyä vahvojen instituutioiden eikä individualismin historian valossa. Antimoderni modernismi on sen sijaan inhimillistä, yksilökeskeistä, autenttista ja vapaata. Meillä on tämän tapaisia luonnehdintoja osattu liittää ennen muuta Sibeliuksen, josta on aina Constant Lambertin päivistä asti kirjoitettu vaikeasti jäljiteltävänä eikä koulukuntaa luovana taiteilijana (Lambert 1934, 331). Tällä on selitetty sitä, ettei Sibelius saanut pitkään aikaan – ei meillä eikä muualla – seuraajia ainakaan itse luomallaan, korkealla taiteellisella tasolla. On myös enemmän tai vähemmän yleisesti hyväksyttyä (suorastaan common sensea) todeta, ettei Sibeliuksen vahvoihin piirteisiin kuulunut metodologinen tietoisuus, sävellystuotannon kokonaisvaltainen teleologisuus saatikka koulukunnan luominen. Sibelius oli vahva yksilö pikemmin kuin vahvojen verkostojen luoja.

Kun jousikvartetto ei enää naurata

Tyypillinen esimerkki antimodernista modernismista suomalaisessa säveltäiteessä liittyy sävellystyyppien väljähkөөn hahmottumiseen osana yksittäisen taiteilijan kokonaistuotantoa ja suhteessa ainutkertaisen taideteoksen keskeiseen asemaan. Länsieurooppalaisessa modernismissa 1900-luvun alussa monet merkittävät säveltäjät kiinnittivät yhä paljon huomiota perinteisiin lajeihin ja niiden kehittymiseen. Milan Kunderan kirjoituksissa lajin käsite nousee suorastaan hämmentävän keskeiseen asemaan, joskin Kunderaa kiinnostaa käsitteen korkeampi abstraktiotaso. On kuitenkin mahdollista ja ilmeisesti myös oikein lukea Kunderan ajatuksia taidelajeista myös siten, että ajatellaan lajityyppejä esimerkiksi musiikissa, siis pianosonaatteja, jousikvartettoja, sinfonioita, oopperoita jne. *Petetyt testamentit* -kokoelman aloittavassa esseessään *Kun Panurge ei enää naurata* Kundera toteaa (2001, 25):

Minusta merkittävien teosten täytyy syntyä oman taidelajinsa historian sisällä ja osallistua sen historiaan. Vasta silloin käy ilmi, mikä niissä on uutta ja mikä toistoa, missä on löydetty jotain ja missä jäljitellään. Toisin sanoen: vain lajinsa historian sisällä teos voi lunastaa paikkansa havaittavana ja arvostettavana *arvona*. Mikään ei ole taiteen kannalta pahempaa kuin putoaminen historian ulkopuolelle. Se on putoamista kaaokseen, jossa esteettisiä arvoja ei enää tunnisteta.

Tämä mielipide on syy siihen, että Kundera arvostaa kirjallisuuskritiikkiä, kunhan se vaan ei edusta ”grafomaniä”, itsekeskeistä kirjoittamisen vimmaa, jonka myötä kriitikko yrittää saada oman persoonansa ja nimensä julkisuuden valo-keilaan. Kundera (mts.) kirjoittaa:

Puhun kritiikistä, joka osaa tukkia korvansa ajankohtaisuuden markkinapärinältä ja keskustella vuosia sitten, kolmekymmentä vuotta, kolmesataa vuotta sitten ilmentyneistä kirjoista; kritiikkiä joka yrittää käsittää jonkin teoksen uutuuden sijoittaakseen sen historialliseen muistiin. Jos tällainen välitystyö ei olisi saatellut romaanin historiaa, emme nyt tietäisi mitään Dostojevskista, Joycesta tai Proustista. Ilman sellaista kritiikkiä kaikki teokset olisivat satunnaisarvioiden armoilla ja nopean unohtamisen omia.

Kundera kuitenkin muistuttaa, ettei sellaista kritiikkiä nykyisin enää juurikaan harjoiteta (2001, 31–32): ”Kirjallisuuskritiikistä on vaivihkaa, yhteiskunnan ja lehdistön muutosten myötä tullut vain (milloin älykästä, milloin hätiköityä) informaatiota kirjallisuuden ajankohtaisilmiöistä.”

Sibeliuksesta lienee sallittua todeta, että satunnaisista utopioista ja unelmista huolimatta sekä perinteiset taiteenlajien rajat että myös musiikin historian sisäiset lajityypit eräänlaisina taiteenlajien alalajeina olivat hänelle tärkeitä. (Kunderahan on esseissään kiinnostunut ennen kaikkea romaaneista, joten kirjallisuuden jakoa tyylilajeihin hänen ei tarvitse tehdä.) Sibeliuus käytti tyylilajinimiä kuten pianosonaatti ja sinfonia teoksissaan, mutta taideteoksen yksilöllisyys voitti sitenkin aina jos tyylilajin perinteiset kriteerit joutuivat konfliktiin yksittäisen projektin kanssa. Joitain teostyyppijä Sibeliukseltakin löytyy useita lajiaan, mutta kun puhutaan ns. kypsistä pääteoksista, tulee mieleen – sinfonioiden lisäksi – vain kolme sonatiinia, humoreskit viululle ja orkesterille sekä tietysti laulut; lienee tosin niin, että op. 57 Ernst Josephsonin runoihin on ainoa nimenomaan syklinen sarja. Monia merkittäviä teoksia, kuten jousikvartetto, viulukonsertto ja orkesterilaulu, on Sibeliuksella vain yksi kutakin, jos ei oteta huomioon sovituksia ja varhaisia töitä. (Tämä rajaus on mahdollinen, vastaahan se säveltäjän omia ajatuksia teostensa luomasta kokonaisuudesta eli kokonaistuotannon metatekstistä.) Edes sinfoninen runous ei hahmotu yhtenäiseksi teosjoukoksi, koska käytössä ovat myös nimet ”Tondichtung” ja ”Stück”, joiden voi olettaa merkinneen Sibeliukselle jotain. Myös ohjelmallisuuden luonne vaihtelee suuresti runo runolta.

Musiikin historian perusmodernisteilla alkaen aina Josquin Desprez’sta ja Monteverdista Schönbergiin ja Bouleziin asti on yhden yksittäisen huipputyön hahmottuminen vailla tyylilajikontekstia poikkeuksellista. Monille heistä tietyn tyyppisten teosten muodostavat sarjat ja kokoelmat ovat tuotannon ydin, jonka piirissä on helppo analysoida kehitystä kohti täydellisyyttä. Tässä mielessä esi-

merkiksi Schubertkin on nimenomaan modernistinen säveltäjä, onhan kyetty osoittamaan, että jopa pianosonaattien eikä vain laulujen välille muodostuu sävellajiverkostoja, jotka sitovat yksittäisiä teoksia muutenkin kuin nimen puolesta toinen toisiinsa laajemmiksi kokonaisuuksiksi (Krause 1992). Sibeliuksen osalta edes kolmesta *Sonatiinista* op. 67 (fis-molli, E-duuri ja b-molli) ei löydy tällaista – ja kaiken lisäksi kolme teosta on aivan liian pieni joukko vakuuttavan argumentaation pohjaksi, jos vakka keksittäisiin soveltaa jotain kirkkosävelasteikkoja yhdistävänä oljenkortena. Yhteensä kuudesta viulu- ja orkesterihumoreskista op. 87 ja op. 89 sävellajilogiikkaa tuntuu sen sijaan löytyvän (1. d-molli, 2. D-duuri, 3. G-molli, 4. G-molli, 5. Es-duuri, 6. g-molli), vaikka se jääkin tonaaliselta dynamiikaltaan latteaksi. Osoitus siitä, että prosessi on ollut Sibeliukselle hyvin tietoinen, on molli- ja duurisävelikköjen käyttö Humoreskeissa rinnakkain.

Sibeliuksen suhtautuminen lajityyppeihin havainnollistaa nimenomaan Kunderan propagoimaa antimodernista modernismia. Lajityyppi luo raamit teosten ”arvon” arvioinnille ja sallii kysymyksen uudistuksista ja yksittäisen teoksen suhteellisesta merkittävytydestä muihin verrattuna. Lajityyppi ei kuitenkaan hahmotu Sibeliuksen tuotannossa sen enempää muodiksi kuin yksilön intohimoa ja ilmaisua, keksintää ja Kunderan arvokkailta romaaneilta edellyttämää uusien oivallusten esittelyä ja ”tutkimista” (Saariluoma 2005, 32) kahlitsevaksi rakenteeksi tai ulkoiseksi voimaksi. Sibeliuksen individualismi voittaa lajin aikaansaaman imun. Teos kostaa Historialle, voidaan todeta Kunderaa mukailen.

Ajattomuuden samanaikaisuus

Mitä suomalaiseen modernismiin 1920-luvulla tulee, voidaan kysyä, missä määrin pienen vasta itsenäistyneen ja vasta ”heräämisen” hengessä hahmottuneen kansallisvaltion ilmapiiriin sopii kaikki se, mistä modernismissa ns. isoissa maissa ja metropoleissa oltiin aiheesta ylpeitä. Mutta entä jos jokin alue kuten Suomi oli 20-luvulla aivan erilaisessa yhteiskunnallisessa kehitystilassa kuin ns. suuret maat?

Modernismin olemusta suurten maiden kannalta pohtineissa artikkeleissaan Max Paddison on – riippumatta Kunderan Schilleriä, Gadameria, Husserlia, Heideggeria ja Adornoa⁶ sivuavista ajattelumalleista ja pikemmin Max Weberiä ja Jürgen Habermasia seuraillen – kiteyttänyt pitkään jatkunutta ja rönsyilevää, myös arkipäivän aikakauslehdistöstä tuttua modernismikeskustelua siten, että hän korostaa yli kaiken käsitteen yhteiskunnallista sävyä (Paddison 2008). Monitahoinen ja toisistaan poikkeavia suuntauksia yhdistävä pyrkimys kohti täydellistä, feodalismiin rippeetkin vuoden 1848 hengessä tukahduttavaa

⁶ Adornon osalta on kiinnostavaa havaita, että vaikka Kunderan ajattelu niin monin tavoin onkin Adornolle sukua (vrt. esim. Saariluoma 2005: 314), hän ei nouse esiin positiivisena hahmona Kunderan esseissä. Kundera kehuu hänen musiikkietämystään esseessä ”Improvisaatio Stravinskin kunniaksi” (Kundera 2001, 101).

yhteiskuntaa, jonka irvikuviksi 1920-luvun jälkeen profiloituneet mutta juuri 1920-luvulla ideologisesti ja osittain faktisestikin pohjustetut fasistiset ja stalinistiset mallit hahmottuivat, vastaa taiteiden historiassa lukuisten keskenään kilpailevien modernismien joukkoa. Täydellisyyden tavoittelun hybris saa nykyisinkin lukemattomat maailmaa yksisilmäisesti tarkastelevat ihmiset ihannoimaan näitä valtiomuotoja juuri näennäisen hyvän järjestyksen ja monenlaisen (tietenkin äärimmäisen yksipuolisen) ”huolenpidon” vuoksi.

Myös Ernst Bloch kirjoitti modernismista syväluotaavan kriittisessä hengessä vuonna 1963. Hän loi etenkin taiteentutkimuksessa usein siteeratun ilmaisun ”eriaikaisten samanaikaisuus”, ”Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen”, kuvatesaan kansallissosialistien valtiollista modernismia ja sen sisäistä ristiriitaisuutta 1960-luvun alun perspektiivistä. Musiikkitieteeseen ilmaisun toi Carl Dahlhaus vuonna 1987. Kaikki modernismin projektiin osallistuvat erillismodernismit katsovat olevansa lähtökohtaisesti muiden yläpuolella kaiken kattavassa kehityksessä kohti kulttuurin ja yhteiskunnan täydellisyyttä. Kilpailevat suuntaukset ovat kuin puolueita parlamentissa: niitä on kokonaisuuden kannalta pakko olla useita, jotta systeemi toimii, mutta jokainen väittää kykenevänsä kantamaan vastuun hyvinvoinnista parhaiten yksin. Tämän kaltaisessa yltiömodernismin mallissa, jota Kundera siis johdonmukaisesti kritisoi, yksittäiset taiteilijat alistuvat osaksi jotain parhaana pitämäänsä modernismin suuntausta tai koulukuntaa kantaen kortensa kekoon – tai Einojuhani Rautavaaran kaunista ilmaisua mukaillen, sulaen osaksi kokonaisuutta kuin ”mereen heitetty lumipallo” (1989, 131). Olennaista on materiaalin käsittelytapojen kehittyminen ja tekniikan valankumouksen teleologia, yksitasoinen tavoitteellisuus.

Jos yhteiskuntatieteiden modernismi-debatti hyväksytään kaiken muun perustaksi ja jos katsotaan että vuodesta 1848 alkanut kehitys koskee koko Eurooppaa (paitsi Ranskaa ja Saksaa myös pienkansoja), Kunderan Eurooppa-kontrapunktin kaltainen malli ohjaa pohtimaan kahden täysin erityyppisen modernismin kontrapunktia. Pienissä 1920-luvun kansallisvaltioissa erilaisten samanaikaisten modernismien välinen kilpailu on käytännössä toinen toisiaan kadehtivien yksilöiden välistä inhimillistä kilpailua pikemmin kuin koulukuntien ja suuntausten välistä rakennehistoriallisesti merkittävää taistelua paremmuudesta ja jatkuvuudesta. Ajan ranskalaismodernismia voidaan tutkia rakennehistoriallisin menetelmin, kun taas suomalaismodernismia on tutkittava mikrohistoriallisesti.

Jos kehitysoptimistisen miljöön johtoasemasta kamppailun viitekehyksessä koulukuntien välinen voimia kuluttava mutta hiotun lopputuloksen kannalta hyödyllinen kilpailu palautuu Väinämöisen ja Joukahaisen väliseksi kilpalaulannaksi, tilanne saa helposti ikäviä piirteitä, etenkin jos pidetään mielessä, että pienen kulttuurin kehitys on kaikessa eristyneisyydessäänkin jatkuvassa kontrapunktissa suurten metropolien modernismin kanssa eikä suinkaan tavoittamattomissa kielimuurin takana, kuten Kundera (2001, 210) väittää: ”Ylittämättömien kielimuurien takana hääräävät Euroopan pienkansat”. Suurin vaara, joka liittyy terveeseen modernistisen kilpailun vääristymiseen pienen yhteisön puitteissa, lienee se että vahva yksilö eikä parhaaksi kilpailutettu metodi tai ns. best

practice voi nousta henkilökohtaisen karisman myötä asemaan, jollainen olisi mahdoton suuren kulttuurin luomassa viitekehyksessä ja yhteisöjen välisessä jatkuvassa kamppailussa. Pienten kansojen kulttuuri saattaa siis olla ennen kaikkea vahvojen yksilöiden kulttuuria, suurten kalojen kamppailua hengissä säilymisestä pienillä vesillä. Edes Johann Gottfried Herderin suuria kansoja silmällä pitäen aloittama keskustelu ”kansansielusta” ei toimi, vaan vahvojen yksilöiden ilmaisukielestä tulee pienten kansojen kulttuurinen ilmaisukieli – niin kuin Sibelius käytännössä yksin loi suomalaisen musiikin soinnin siinä määrin että kun kysyin suomalaisilta säveltäjiltä *Musiikki*-lehden ja *Finnish Music Quarterly*n kustantamassa kiertokirjeessä, onko olemassa ”suomalainen sointi” (ja jos on, niin miten se tehdään), monet väittivät suomalaisen soinnin olevan juuri sitä, mistä Sibeliuksenkin tunnistaa (Mäkelä 1992a, 1992b ja 1992c). Kukaan ei kirjoittanut että suomalainen sointi on suomalaisen kansanmusiikin, kansanlaulun ja kanteleensoiton saatikka isänmaallisuuden sävel.

Takaisin periferiaan

Kunderan malli kulttuurien kontrapunktista saattaa ärsyttää niitä, jotka eivät lainkaan arvosta klassisen antropologian teoreemaa hyviä ideoita generoivista kulttuurikeskittymistä ja ideoiden leviämisestä pääsääntöisesti niistä ulospäin kohti harvaanasuttua periferiaa, josta ne vielä paljon myöhemmin löydetään – mitä kauempaa, sitä vanhemmasta ilmiöstä on kysymys, on opittu ajattelemaan.⁷ Kunderan polyfonia-metafora sisältää jopa ajatuksen jäljittelystä. Se merkitsee esimerkiksi sitä, että Debussy Pariisissa vuonna 1893 käytti impressionistiseksi luonnehdittuja eleitä musiikissaan, minkä jälkeen kesti hyvän aikaa ennen kuin esimerkiksi Selim Palmgren, Ilmari Hannikainen ja Väinö Raitio tarttuivat impressionismiin Debussyn inspiroimina ja omintakeisesti. Tai että Beethoven Bachin perillisenä käytti kirkkosävelkulkuja musiikissaan 1800-luvun alkuvuosina, minkä jälkeen kesti vuosikymmeniä ennen kuin kukaan tarttui ideaan Suomessa kehittäen sitä oman aikansa kontekstissa, eri tavoin kuin esimerkiksi Giuseppe Verdi, César Franck tai Belá Bartók. Tässä valossa on pakko pohtia, missä määrin ironinen Kunderan malli on ja voiko hänen ylistämänsä pienten kansojen kulttuurien aitous ja inhimillisyys todellakin olla lupaus paremmasta tulevaisuudesta, jos sen rakennusaineet kerran ovat peräisin muualta.

Yhteiskunta- ja insinööritieteiden historia osoittaa, ettei ole olennaista, kenen mieleen jonkin uusi ajatus ensimmäisenä tulee, vaan se, mitä tuosta ajatuksesta saadaan irti ja mihin se johtaa. Ajankohtaisuutta korostavassa modernismiprojektissa keksimisen arvo korostuu, mutta ihmiskunnan hyvinvoinnin ja

⁷ Ajatusta voisi havainnollistaa Kunderan kirjalla, joka ilmestyi Pariisissa 1993, käännettiin saksaksi Münchenissä 1994, englanniksi New Yorkissa 1995 ja suomeksi Helsingissä 2001. Tietääkseni vasta vuonna 2006 osa kokoelmasta, kolme yhdeksästä esseestä, ilmestyi kirjoittajan äidinkielellä otsikolla ”Kastroija. Pyhän Gartan varjo”.

onnellisuuden kannalta kyseessä on kuin onkin vääristynyt arvomaailma. Kunderan antamat virikkeet antimodernin modernismin tarkasteluun myönteisessä valossa kannustavat etsimään muita syitä kuin keksimisen kronologia kulttuurin hyvinvoinnille. Kunderan korostama inhimillisyyden käsite nousee tätä kautta ansaitsemaansa avainasemaan. Inhimillisyyys luovassa säveltaiteessa tarkoittaa sitä että yksilöllisyys ja kaikki se, mikä leimasi romanttista taiteilijuutta ennen vuotta 1848 ja viimeistään siitä (ellei sitten jo Ranskan vallankumouksen meriitit-yhteiskunnasta) alkanutta kunnianhimoista modernismiprojektia, säilyy arvossa eikä jää abstraktia täydellisyyden ideaa hinnalla millä hyvänsä tavoittelevan kehityksen jalkoihin. Sibelius on tuotantonsa ja toimintansa valossa yksi parhaita esimerkkejä siitä, mitä Kunderan tarkoittama ja maanmiehensä Janáčekin valossa hahmottelema antimoderni modernismi voi olla. Kunderan malli inspiroi etsimään lisää sellaisia kysymyksenasetteluja, joissa Euroopan pienten kansojen kulttuureita vertaillaan keskenään modernismin valtakulttuurien ja taiteen metropolien kulttuurin kontrapunktina, sen sijaan että aina uudestaan ja uudestaan katsottaisiin yhden alueen asetelmaa suhteessa jäsentymättömään universaaliin modernismin malliin.

Luomistyön sietämätön keveys

Kiinnostavaa kyllä, Alex Rossin vuoden 2007 esseessä Kunderan pohdintojen referointia edeltää vaativa Hans Pfitzner -jakso. Ross selittää Sibeliuksen vaikenemista, tuota kaikkien tuntemaa legendaarista Ainolan hiljaisuutta, Pfitznerin *Palestrina*-oopperan (ns. ”musikaalisen legendan”, 1915) valossa. Pfitznerin vahvasti omaelämäkerrallisesti kuvaama Giovanni Pietro Aloisio Sante da Palestrian hahmo kysyy ensimmäisen näytöksen neljännessä kuvaelmassa: ”Wozu das ganze Schaffen, Freuen, Leiden, Leben? Ob ich’s vermöchte? – Nein, ach nein! Wozu. Wozu das alles – ach wozu – – – wozu?”, eli ”mitä merkitystä tällä kaikella, luomisen tuskalla ja taiteen tekemisen ja hiomisen paineilla oikein loppujen lopuksi on”. Ross päätyy siihen, että Sibelius esitti tuon kysymyksen 1920-luvun lopun lähestyessä ja sen jälkeen liian monta kertaa: ”The Finnish composer Jean Sibelius may have asked that question once too often.”

Mielenkiintoista kyllä, Sibelius ei ole ainoa säveltäjä Suomessa, joka elämänsä lopun lähestyessä alkaa käyttäytyä siten, ettei uuden luominen aiemmalla tasolla ole mahdollista. Sibeliuksen pelastus oli se, ettei hänen ollut taloudellisesti välttämätöntä tehdä mitään ja että hänen puolisonsa piti hyvää huolta elämän perusasioista. Sibeliuksen alkoholismista on puhuttu paljon, mutta vielä suurempi ongelma alkoholi oli monille aikalaisille.

Olisiko mahdollista, että Kunderan kuvaama pienten kansojen kulttuuripiiri, keskinäinen kadehtiminen ja kiinteät ihmissuhteet alan harjoittajien välillä, edesauttaa paitsi ns. inhimillisyyden ja aitouden kukoistamista, myös jotenkin salakavalasti vanhuuden alkoholismia tai muita burnoutin muotoja? Voisiko olla että elämä Pariisin modernistiyhteisössä, jonka Kundera tunsu kirjoittaessaan asiasta

omakohtaisesti ja joka arkipäivän hallinnoinnin osalta on luultavasti raskaampaa kuin elämä vaikkapa Brnossa, vähentäisi paineita jo yksistään siksi, että oma suoritus ja ilmaisukyky ovat lähtökohtaisesti osa jotain paikallista suuntausta, jolla on monta edustajaa? Kundera (2001, 21) kirjoittaa, että Pariisissa ja Carlos Fuentesin *Terra nostra* (1975) lukiessaan hän itse ensimmäisen kerran koki olevansa osa jotain suurta yhteisöä, mikä on erikoista, olihan Kundera Prahan ja Brnon vuosina omassa pienessä maassaan moninaisten ja monessa suhteessa Fuentesin piirejä muistuttavien yhteisöjen osa. Totta kuitenkin lienee, ettei pariisilaisittain modernistisessä tilanteessa juuri kukaan yksilö ole yksin vastuussa edustamastaan suuntauksesta ja sen "evoluutiosta" suurten ja pienten kulttuurien kontrapunktin paineiden alla.

Yksilöön kohdistuvat paineet ovat Kunderan kuvailemassa pienten kansojen konstellaatiossa sen sijaan pahimmillaan sellaiset, että ihminen, joka määrittelee ihmisarvonsa työnsä ja suorituskykynsä perusteella eikä esimerkiksi instituutionaalisen näkyvyytensä kautta, on kovilla. Vain yksilö jolla on Machiavellin sielu pysyy pitkään pystyssä. Kantaessaan huolta modernistisen koneiston rattaaksi joutumisesta Friedrich Schillerkään ei kenties ottanut huomioon sitä, kuinka turvallista ja loppujen lopuksi myös inhimillistä on olla osa suurempaa kokonaisuutta eikä yltiöyksilöllinen.

Sibeliuksen ongelma oli paradoksaalista kyllä se, että hän oli vielä suuremmassa määrin kuin Kunderan esimerkkinään käyttämä Janáček pienen kansansa arkielämästä riippumaton, ekstraterritoriaalinen taiteilija. Parhaimmillaan, luovan uransa alkupuolella, hän ammensi suurin elein sekä suurten että pienten kansojen kulttuureista voimaa yksilölliseen ilmaisuunsa. Luovan alkuvoiman tyrehtyessä hän jäi Kunderan mallia tässä mukailleen 1900-luvun pienten ja suurten eurooppalaiskansojen modernismien kontrapunktin puristuksiin. Ratkaisuksi ei kelvannut sen enempää pitäytyminen pienen kansan kontekstiin (ts. esimerkiksi patrioottisen sotasinfonian säveltäminen) kuin turvautuminen jonkin olemassa olevan yhteisöllisesti tuetun ja hyvin verkottuneen suuntauksen tai metodologian apuun.

Kunderan mallin heikkous lienee se, että monet merkittävät taiteilijat (ja sellaisia on Suomestakin helppo löytää, etenkin jos ajatellaan Sibeliuksen ohella viimeisten vuosikymmenten satoa) ovat kotoisin pienistä kulttuureista. Mutta toiminnallaan he vaikuttavat ensisijaisesti suurten kulttuurien hahmottumiseen. On siis vaikea sanoa, ketkä nimenomaiset yksilöt kuuluvat ns. pieneen kansaan ja ketkä suureen. Lisäksi mallin dikotominen abstraktius näkyy jo siinä, kuinka vain osa Euroopan kartasta saadaan täyteen, jos aletaan värittää vain ns. suuria ja pieniä kulttuuripiirejä. Kolmanneksi Kunderalta olisi hyvä saada vastaus kysymykseen, miten mallia tulisi soveltaa maailmanlaajuisesti, toisin sanoen ei eurosentrisesti.

Tärkeintä Kunderan ajattelun ymmärtämisessä on se, että muistetaan hänen musiikinopintonsa ja oletetaan kontrapunktin käsitteen olevat kaikkea muuta kuin triviaali. Metafora kansojen kontrapunktista ei viittaa siihen, että jossain keksitään teema (*dux*), jota toisaalla seurataan (*comes*). Sen sijaan on kyse monen eri teeman tai muun kokonaisuuden kannalta vahvan sävelaiheen vuorovai-

kutuksesta ja polysolistisesta rinnakkaiselosta, jossa kahden yksittäisen äänen välillä ei tarvitse olla sen kummempaa vuorovaikutussuhdetta. Ajatus saattaa viitata myös siihen tosiasiaan, että mikä tahansa melodinen ele näyttäytyy aivan uudessa valossa, kun se saa rinnalleen niin sanotun vastaäänen. Yksi ja toinen ääni saatetaan kaksintaa, tai sitten kontrapunkti on alunperinkin tuttorkesterin kontrapunktiä, jossa jokaista ääntä soittaa joukko yksilöitä. Kaiken lisäksi äänten väliset hierarkiat vaihtelevat, ne voidaan tulkita kerta toisensa jälkeen eri tavoin. Lähtökohtaisesti kaikki äänet ovat samanarvoisia. Kaikki äänet kilpailevat kuuntelijan huomiosta tasaveroisina. Tämä on kaunis kuva siitä tyylisen, asenteiden ja suuntausten moninaisuudesta, joka on tuttu etenkin 1920-luvulta paitsi suurten kansojen kulttuurikeskuksista, myös Suomesta.

Yksi suomalaisen modernismikeskusteluun liittyvistä ikuisista kysymyksistä liittyy Suomen kulttuuriseen orientoitumiseen Euroopassa. Kiinnostavaa kyllä, vaikka Saksa ja Itävalta maailmansodan lopussa iskettiin maahan ja syöstiin taloudelliseen kaaokseen, alueen hengenelämä säilyi suomalaistenkin taiteilijoiden näkökulmasta kiinnostavana, joskin monet suuntasivat askeleensa (kuten toki jo ennen maailmansotaa) myös Pariisia kohti. Modernismin ja varsinkin yksilökeskeisen modernismin puitteissa siteet Saksaan säilyivät kaikesta huolimatta vireinä – kuka ties juuri sotien vuoksi, saivathan ne aikaan tilanteen, jossa ns. Historiaa oli helppo vastustaa ja etsiä pelastusta yksilön ainutkertaisuudesta. *Germania Anno Zero* ei ole vain Roberto Rosselinin vuonna 1948 ohjaaman elokuvan nimi vaan kulttuurihistorian rikasta todellisuutta. Kun rakenteet ”nolataan” saattaa antimoderni modernismi kukoistaa suurissakin maissa.

Lähteet

- Bloch, Ernst 1962. *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Botstein, Leon 1991. *Judentum und Modernität: Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur, 1848 bis 1938*. Wien: Böhlau.
- Botstein, Leon 2001. ”Modernism”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, toim. Stanley Sadie ja John Tyrell, London: Macmillan, 868–875.
- Dahlhaus, Carl 1987. ”Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen”. *Musica* 41, 307–310.
- Dahlström, Fabian 2010. *Högtärade Maestro! Högtärade Herr Baron! Korrespondensen mellan Axel Carpelan och Jean Sibelius 1900–1919*. Helsingfors: SLS.
- Foster, Hall, Krauss, Rosalind E, Bois, Yve-Alain ja Buchloh, Benjamin H. D. 2004. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Halsted, Jil 2006. *Ruth Gipps: Anti-Modernism, Nationalism and Difference in English Music*. Surrey: Ashgate.
- Jodock, Darrell 2000. *Catholicism Contending with Modernity: Roman Catholic Modernism and Anti-Modernism in Historical Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krause, Andreas 1992. *Die Klaviersonaten Franz Schuberts – Form, Gattung, Ästhetik*. Kassel: Bärenreiter.
- Kundera, Milan 1993. *Les Testaments trahis*. Paris: Gallimard.

- Kundera, Milan 1994. *Verratene Vermächtnisse. Essay*. Saks. Susanna Roth. München: Hanser.
- Kundera, Milan 1995. *Testaments Betrayed: Essay in Nine Parts*. Engl. Linda Asher. New York: HarperCollins.
- Kundera, Milan 2001. *Petetyt testamentit: esseitä*. Suom. Jan Blomstedt. Helsinki: WSOY.
- Kundera, Milan 2006. *Kastrující stín svatého Garty*. Brno: Atlantis.
- Liljeros, Mats 2010. "Uuno Klami och det Moderna". *Hufvudstadsbladet* 1.10.: 20.
- Luhmann, Niklas 1989. *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft* (Band 3). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- McEwan, Ian 1994. An Interview with Milan Kundera. *Granta* 11, 19–37.
- Mäkelä, Tomi 1992a. "Suomalainen säveltäjä ja orkesteri. Kartoitus suomalaissäveltäjien tavoista suhtautua kokoonpanoon ja orkestraation ongelmiin". *Musiikki* 2, 16–79.
- Mäkelä, Tomi 1992b. "The Orchestra – Encumbrance or Enthusiasm?" *Finnish Music Quarterly* 1, 12–16.
- Mäkelä, Tomi 1992c. "Viewpoints on Orchestration – Talks about Texture". *Finnish Music Quarterly* 3, 40–45.
- Mäkelä, Tomi 2005a. "Ignaz Moscheles, musiikinhistoria ja tieteen tasoristekset. Mikro- ja makrohistoria Carl Dahlhausin kirjoitusten valossa". *Musiikki* 4, 125–142.
- Mäkelä, Tomi 2005b. "Exhibitionismus und musikalische Autobiographie. Eros und Thanatos in Leoš Janáček's Opern." Teoksessa *Theater ist ein Traumort. Opern des 20. Jahrhunderts von Janáček bis Widmann*. Toim. Hanspeter Krellmann ja Jürgen Schläder. Berlin: Henschel, 10–20
- Mäkelä, Tomi 2007. *Poesie in der Luft. Jean Sibelius – Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf.
- Oppenheim, Lois 1989. "Clarifications, Elucidations: An Interview with Milan Kundera". *The Review of Contemporary Fiction* 9, 2: 7–11.
- Paddison, Max 2008. "Centres and margins: Shifting grounds in the conceptualization of modernism". Teoksessa *Rethinking Musical Modernism*. Toim. Dejan Despi ja Melita Milin. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 65–81.
- Rautavaara, Einojuhani 1989. *Omakuva*. Porvoo: WSOY.
- Ross, Alex 2007a. "Apparition in the woods. Rescuing Sibelius from the silence". *The New Yorker*, July 9 & 16, 51–58.
- Ross, Alex 2007b. *The Rest Is Noise. Listening To The Twentieth Century*. New York: Picador.
- Saariluoma, Liisa 1999. *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valistuksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: SKS.
- Saariluoma, Liisa 2005. *Milan Kundera, viimeinen modernisti*. Turku: Artes Liberales.
- Schiller, Friedrich 1989. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 6. Brief. Stuttgart: Reclam.
- Sillanpää, Frans Emil 1989. *Miehen tie ja muita 30-luvun kirjoituksia* (Kootut teokset 6. Toim. Panu Rajala). Otava: Keuruu, 441–443.
- Taruskin, Richard 2009. *The Oxford History of Western Music: Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Weber, Simon 1912. *Theologie als freie Wissenschaft und die wahren Feinde wissenschaftlicher Freiheit. Ein Wort zum Streit um den Antimodernisteneid*. Freiburg: Herder.
- Welsch, Wolfgang 1988. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VHC-Acta humaniora.
- Williamson, John 2002. "Progress, modernity and the concept of an avant-garde". Teoksessa *Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Toim. Jim Samson. Cambridge University Press: Cambridge, 287–317.

- Williamson, John 2004. "Conductors and Bruckner". Teoksessa *The Cambridge Companion to Bruckner*. Toim. John Williamson. Cambridge University Press: Cambridge, 231–243.
- Wolf, Hubert 1998. *Antimodernismus und Modernismus in der katholischen Kirche. Beiträge zum theologiegeschichtlichen Vorfeld des II. Vatikanums*. Paderborn: Schöningh.
- Wolf, Hubert ja Schepers, Judith (toim.) 2010. *In wilder zügelloser Jagd auf Neues. 100 Jahre Modernismus und Antimodernismus in der katholischen Kirche*. Paderborn: Schöningh.

FT Tomi Mäkelä toimii musiikkitieteen professorina Martin Luther -yliopistossa Halle-Wittenbergissä.

Kansallismielisyys Suomen musiikin historiankirjoituksessa¹

Vesa Kurkela

Musiikinhistoria vs. yleinen historia

Musiikinhistoria on omanlaisensa musiikintutkimuksen alue, ja sen kehittymistä Suomessa on hyödyllistä verrata varsinaisen historian tutkimushistoriaan. Vertailu on tosin kovin epäsuhtaista, sillä toimijajoukon ja tutkimusalojen kokoero on valtava. Vertailu on silti hyödyllistä, sillä kummankin tutkimusalan suhde nationalismiin sisältää samanlaisia piirteitä. Richard Taruskin (2005, 8) osuu mielestäni naulan kantaan väittäessään modernia historian tutkimusta nationalismin tuotteeksi. Hänen mukaansa historian tutkimus puolestaan tuki voimakkaasti modernin nationalismin kehitystä. Läheinen suhde nationalismiin koski mitä suurimmassa määrin myös musiikin historian tutkimusta 1800-luvulta lähtien.

Kansallinen ja kansallismielinen historian tutkimus keskittyi alun alkaen suurmiehiin, joiden toiminnassa kansanhengen katsottiin saavan lopullisen ilmauksensa (Klinge 1975, 136–137). Toisena keskeisenä kansanhengen tuotteena ja tiivistymänä nähtiin kansallinen kieli ja kansanperinne, mutta niitä ei yleensä laskettu historian tutkimuksen piiriin. Yleisessä historian tutkimuksessa päästiin kuninkaiden, sotapäälliköiden ja valtiomiesten yksinomaisesta historiasta jo 1800-luvulla, kun kiinnostuksen kohteeksi nousivat monet muutkin historian toimijat. 1900-luvun alussa nuoremman fennomaanisukupolven joukossa oli monia, jotka omaksuivat saksalaisen Karl Lamprechtin ajatuksen talous-, sosiaali- ja kulttuurihistorian keskeisyydestä kansakunnan menneisyyden rakentamisessa.² Viimeinen yleisen historian reivaus tapahtui toisen maailmansodan jälkeen, kun aiempi nationalistinen historian tutkimus koettiin monessa suhteessa vanhentuneeksi ja konservatiiviseksi. (Ahtiainen & al. 1996, 52–53; Tommila 1989, 201–202.)

Kansallisen sankarikertomuksen varjo näyttää olevan musiikissa huomattavasti pitempi kuin yleisen historian kohdalla. Suurin yksittäinen syy on siinä, että musiikin historia on ollut lähes nykyaikaan saakka niin sanottujen suurten mestarien historiaa. Tilanne ei ole nykyisinkään ratkaisevasti erilainen, jos

¹ Kirjoitus perustuu artikkeliin, jossa pohdin kansallismielisen historian varjoa Pohjanmaan musiikin historiassa (Kurkela 2010). Tässä käsittelen asiaa koko Suomen osalta.

² Musiikin sosiaali- ja kulttuurihistorian suhde ”oikeaan” musiikin historiaan on luullakseni edelleen keskustelua herättävä kysymys. Se ei kuitenkaan kuulu tämän kirjoituksen piiriin.

musiikinhistorian tutkimusta arvioi populaariesitysten perusteella. Suurelle lukijakunnalle tarkoitettu musiikkikirjallisuus on lähes pelkästään elämäkertoja, joiden pääosassa ovat musiikin suurmiehet – ja nykyisin muutama suurnainen – musiikinlajista, aikakaudesta tai kansallisuudesta riippumatta. Huippuartistien ja suursäveltäjien elämä kiehtoo lukijoita erityisesti silloin, jos taitava elämäkerturi löytää julkisivun takaa jotain uutta paljastettavaa. Jalustalle nostetun sankarin kaataminen tai kiistely sankarin maineen puolustajien kanssa on välttämätöntä, jotta lukijoiden kiinnostus säilyisi. Sibeliuksen väitetyt natsiyhteydet tai jonkun toisen keskeisen säveltäjän sukupuolinen suuntautuneisuus toimivat moottoireina, joiden vetämänä elämäkertakirjallisuus kukoistaa. Muunlaista musiikinhistoriaa ei Suomen pienille kirjamarkkinoille oikein mahdukaan. Onneksi meillä on jonkin verran myös akateemisempaa tutkimusta. Sen aihevalinnat eivät ainakaan suoraan määräydy lukijoiden kohunälästä, eikä tutkimusraporttien julkaiseminen oli kirjamarkkinoista kiinni.

Suomen musiikin historiassa kansallismielistä lähtökohtaa ei ilmeisesti koskaan hylätty. Pienen kansakunnan ja suhteellisen nuoren korkeakulttuurin ongelma on siinä, että omia saavutuksia täytyy itse nostaa voimaperäisesti esille. Suuri maailma tuo ne esille vain sattumalta eikä välttämättä edes positiivisessa valossa. Juuri tässä on ollut ja näyttää olevan yhä edelleen kansallismielisen musiikinhistorian kukoistuksen perusta. Tutkimukselle, joka pyrkii todistelemaan oman kulttuurin omaperäisyyttä, on jatkuva sosiaalinen tilaus.

Musiikinhistorian suurimmat sankarit ovat klassisen musiikin säveltäjiä, joiden tekemisiin 1990-luvulla ilmestynyt kirjasarja *Suomen musiikin historia* (1995) keskittyi alunperin lähes pelkästään. Vertailu ruotsalaiseen tutkimukseen on tässä kohdin häkellyttävä, sillä hieman aiemmin ilmestynyt *Musiken i Sverige* (1992–1994) esitteli neljässä osassa kaikki keskeisimmät musiikinlajit ja musiikkitoiminnan historian aspektit sulassa sovussa peräkkäisinä kirjan lukuina. Vajaa vuosikymmen myöhemmin suomalaistakin teossarjaa täydennettiin säveltaiteilijoiden ja muiden musiikkien – kirkkomusiikin, kansanmusiikin ja populaarimusiikin – historioilla. Episodi kertoo, että vielä 1990-luvulla Suomen musiikkitieteen johtavien auktoriteettien ja suurimman kirjankustantajan mielestä musiikin historia oli nimenomaan säveltäjien ja teosten historiaa.

Fennomaanisen musiikintutkimuksen pitkä varjo

Seuraavassa pyrin tekemään muutaman esimerkin avulla ymmärrettäväksi, miten suomalaista musiikintutkimusta hallinnut kansallismielinen suhtautumistapa elää edelleen syvällä keskuudessamme ja miten eri tavoin se ilmenee suhteessamme musiikin menneisyyteen. Perustavaa laatua oleva selvitys Suomen musiikinhistorian nationalistisesta koulukunnasta on Matti Huttusen (1993) väitöskirjassa *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. Kirja onkin toistaiseksi ainoa laajempi ja edes jossain määrin kriittinen katsaus suomalaisen musiikinhistorian oppihistoriaan.

Huttusen mukaan (mt, 11, 70–71, 110–113) fennomaaninen historiatulkinta kehittyi erityisen monipuoliseksi suomenkielisessä musiikkilehdissä (*Säveletär*, *Suomen musiikkilehti*, *Musiikkitieto*) ja kansantajuisissa yleisesityksissä. Keskeiset tutkijat ja kirjoittajat olivat Heikki Klemetti ja Toivo Haapanen. Ruotsinkielinen Otto Andersson muodosti heille eräänlaisen vastavoiman. Hänen sosiaalishistoriallisissa tulkinnoissaan 1700- ja 1800-luvun Suomen musiikista oli mutkatonta kertoa. Musiikkitoimintaa ei tarvinnut suomalaistaa, koska Andersson kirjoitti siitä ruotsiksi, säätyläisten musiikkikulttuurin alkuperäisellä kielellä. Fennomaanien historiakuvassa säätyläistön musiikin ruotsinkielinen menneisyys näyttää olleen jatkuva ongelma. Kuten myöhemmin osoitan, ruotsinkielisen musiikkielämän suomalaistaminen on jatkunut nykyaikaan saakka.

Verraton esimerkki suomalaiskansallisesta menneisyyden kuvasta oli Toivo Haapasen (1940) *Suomen säveltaide*. Tämä paljon siteerattu teos vaikutti monien musiikin ammattilais- ja harrastajapolvien historialliseen ajatteluun 1900-luvulla. Kirja on sujuvasti kirjoitettu yleiskatsaus ”historialliseen musiikinviljelyyn” Suomessa keskiajalta itsenäisen tasavallan alkuvuosiin. Siihen on koottu tiivistetysti kotimaisen säveltaiteen kehitys keskiajasta 1900-luvun alkuun. Haapasen kirja saattaa vaikuttaa hyvinkin modernilta, sillä siinä tulevat esiin oikeastaan kaikki ne asiat, joita on toistettu hyvin monissa Suomen musiikin historiaa koskevissa yleisesityksissä nykyaikaan saakka. Toisaalta uudenaikaisuuden tunne voi olla myös osoitus Suomen musiikin historiankirjoituksen staattisuudesta: jos kerran 1930-luvun lopussa kirjoitettu historia kuvaa menneisyyttä nykypäivän musiikkilehisen hyväksymällä tavalla, niin eipä ole ala paljon kehittynyt!

Haapaselle musiikin historia ei ollut minkä tahansa kotimaisen musiikkilisen ilmiön historiaa – ei sinne päinkään. Ensinnäkään Suomen säveltaiteeseen ja niin ollen musiikin historiaan ei kuulunut kansanmusiikki. Siihen oli ainakin yksi ilmeinen syy. Haapasen historiakäsitys oli ajalle tyypillinen myös siinä, että hänelle historia oli sellaista menneisyyttä, jonka kehitystä voitiin seurata ja tutkia ”kirjallisiin muistomerkkeihin” tukeutumalla (mt, 7–8). Haapaselle musiikin kirjallinen lähde oli ennen kaikkea nuotti. Nuottilähteet ja niiden tulkinta tekivät historiasta musiikinhistoriaa; kaikki muu oli kulttuurihistoriaa. Haapanen ei tietenkään ollut näkemyksissään yksin. Monet 1900-luvun alun keskieurooppalaiset tutkijat – Hugo Riemann ja monet muut – korostivat teosanalyysin ja musiikinteoreettisten käsitteiden käytön asemaa historiallisen tulkinnan lähtökohtana. Nuotin, musiikinteorian ja teosanalyysin keskeisyys ei ole vierasta nykyisellekään klassisen musiikin historioitsijapolvelle. Niinpä Matti Huttusen (mt, 7) mielestä ”musikologit tuskin hyväksyisivät musiikinhistoriaksi työtä, jossa materiaalia ei hahmoteta lainkaan musiikinteoreettisen käsitteistön avulla, vaikka tutkimus olisi kuinka pätevää historiankirjoitusta tahansa”.³

Haapanen itse oli keskiajan tutkija, mutta siitä huolimatta hän pyrki tekemään selvän rajan kansallisen musiikkielämän varhaiskauden ja kukoistuskauden välillä. Tuo raja kulki nuorena Sibeliuksessa ja tarkemmin määriteltynä vuo-

³ Musiikin sosiaali- ja kulttuurihistorian suhde ”oikeaan” musiikinhistoriaan on luullakseni edelleen keskustelua herättävä kysymys. Se ei kuitenkaan kuulu tämän kirjoituksen piiriin.

nessa 1892, jolloin sinfoninen runo *Kullervo* sai ensiesityksensä. Tämän jälkeen alkoi ”suomalaisen musiikin kevättulva”. Toinen rajakohta oli kymmentä vuotta aiemmin, 1882, jolloin maan musiikkielämän tärkeimmät instituutiot, Helsingin musiikkiopisto ja sinfoniaorkesteri perustettiin. Näistä molemmista vuosista tuli eräänlaisia kurkistusaukkoja menneisyyteen: ikkunoita, joiden hienoon ja ylvääseen näkymään vanhempaa vaatimatonta aikaa verrattiin.

Nyky aikaan saakka vallinnut tulkinta kansallisesta säveltaiteesta korostaa omaperäisen suomalaisen sävelkielen syntymistä erityisesti Sibeliuksen nerouden ansiosta. Tulkinnan varjoon jää toinen pitempikestoinen projekti: musiikillinen kansanvalistus, jota nykyisin tavataan kutsua yleisökasvatukseksi. Korkeasta musiikkisivistyksestä oli tullut jo 1800-luvun alussa nousevan porvariston hyve, ja Suomenkin säätyläiskodeissa kiinnitettiin huomiota lasten soitto- ja laulutaidon kehittämiseen. Kun kansallisuusliike – niin suomen- kuin ruotsinkielinenkin – alkoi panostaa kansansivistyksen yleiseen kohottamiseen, musiikillisesta kansanvalituksesta tuli yksi keskeinen toiminta-alue. Yleisellä tasolla kansanvalistus tähtäsi keskieuropalaisen korkeakulttuurin musiikin juurruttamiseen nousevan kansakunnan kiinteäksi osaksi. Tässä mielessä musiikkielämän kansallistaminen oli monesti pelkkää retoriikkaa. Sen taakse peittyi suurempi tehtävä: keskieuropalaisen klassisen kaanonin vakiinnuttaminen ja tunnetuksi tekeminen.

Myös kieliriita nousee tässä hieman uuteen valoon. Kielitaistelu saattoi olla näkyvässä osassa joissakin musiikkihistorian käännekohtissa, kuten helsinkiläisten ylioppilaskuorojen riidoissa ja oopperanäyttämöiden kilpailussa 1870-luvulla tai 1910-luvun Helsingin orkesterisodassa, jonka seurauksena kaupungissa toimi jonkin aikaa kaksi sinfoniaorkesteria, toinen Kajanuksen ja toinen Schneevoigtin johdolla (Vainio 2002, 419–459). Silti kiistely kielestä ei koskaan asettanut kyseenalaiseksi toista päämäärää: Beethoven ja muu suureksi koettu säveltaide piti vakiinnuttaa suomalaisen konserttitarjonnan ja musiikkikasvatuksen ytimeen. Tästä olivat epäilemättä yhtä mieltä myös Heikki Klemetti ja Otto Andersson, jotka 1910-luvulla kinastelivat suomalaisen musiikkikulttuurin olemuksesta. Klemetin poleemisista kirjoituksista alkunsa saanut kiistely koski erityisesti suomalaisen musiikin tunnuspiirteitä ja kielikysymystä (Klemetti 1907a; 1907b; 1907c; Andersson 1907).

Kielitaistelu käytiin paljolti muilla foorumeilla, etupäässä tietenkin poliittisessa toiminnassa mutta myös hallinnossa, koulutuslaitoksessa ja järjestötoiminnassa. Musiikin kohdalla kieliriitaa laimensi vielä 1900-luvun alussa se tosiasia, että klassisen musiikin yhteinen kieli oli saksa – sitä puhuivat keskenään niin ammattisoittajat kuin musiikkiopiston opettajat. Vastaavasti musiikin liiketoiminta – soitinkauppa ja nuottikustannus – perustui pääosin saksankielisiin yhteyksiin. Lisäksi sivistynyt sääty, johon säveltäjät ja ammattimuusikot yleensä luettiin kuuluviksi, oli vielä 1900-luvun alussa kaksikielistä. Kieli voitiin vaihtaa suomesta ruotsiksi ja päinvastoin aina tilanteen mukaan, eikä siihen välttämättä liittynyt sen suurempia intohimoja. Tilanne oli luultavasti jo toinen 1920- ja 1930-luvuilla, jolloin aitosuomalaisimmat musiikkimiehet ottivat entistä jyrkempiä kantoja kielikysymykseen – sen minkä ryssänvihassaan ennättivät. Asia on

kuitenkin toistaiseksi tarkemmin selvittämättä, ja huomioni perustuu lähinnä Heikki Klemetin toimintaan ja kannanottoihin suomalaisissa musiikkilehdissä ja -järjestöissä. (Pitkänen 1975, 223–226; Virrankoski 2005, 257–260; 268–277.)

Kansallismielinen historiankirjoitus koki haaksirikon toisen maailmansodan jälkeen, kun aitosuomalaisuus ja yltiöisänmaallisuus muuttuivat lähes kertaheitolla poliittisesti mahdottomiksi näkökulmiksi. Samalla yhteiskuntatieteet nousivat yleisessä arvostuksessa vähintään historiatieteiden rinnalle – ellei ylikin – kansakunnan kehityksen tiennäyttäjinä. Historiantutkijat pyrkivät vastaamaan haasteeseen kehittämällä tutkimusmenetelmiään objektiivisempaan ja lähde-kriittisempään suuntaan (Ahtiainen & al. 1996, 126–128).

Huttusen mukaan kansallismielisyyden alasajo koski myös musiikin historiaa ainakin kahdella tavalla. Ensinnäkin kiinnostus historiaan musiikintutkijoiden keskuudessa väheni selvästi sodanjälkeisinä vuosina, kun taas musiikkianalyysi nousi keskeiseen asemaan. Lisäksi historiankirjoituksesta poistuivat tuimimmat fennomaanisävyt. Huttunen (mt, 121) käyttää esimerkkinä 1950-luvun musiikkitieteen professorin Armas Otto Väisäsen kirjoitustyyliä: ”hänen tutkimuksissaan ei ollut sellaista nationalistista paatosta, johon hänen edeltäjänsä olivat mieltyneet”.

Huttunen lienee osittain oikeassa siinä, että musiikinhistoria jäi nyt vähemmälle huomiolle. Poikkeuksiakin oli. Esimerkiksi Erik Tawaststjernan viisiosainen Sibelius-elämäkerta (1965–1988) kuului kiistatta musiikinhistorian ytimeen, vieläpä sen suosituimpaan genreen. Aikansa loistavin musiikkiesseisti sai töillään myös ansaittua julkisuutta ja arvostusta, jopa siinä määrin, että hänestä tuli Suomen tähän mennessä ainoa musiikkialan akatemiaprofessori (Pohls 2005, 382). Myös Åbo Akademin professorit John Rosas ja Fabian Dahlström jatkoivat Otto Anderssonin luoman historiallisen koulukunnan perinnettä muun muassa eri paikkakuntiin ja musiikkiyhteisöihin keskittyvissä tutkimuksissaan. Molemmat tohtoroituivat säveltäjämonografioilla (Rosas 1949; Dahlström 1976), joiden myötä saksalaisen Paciuksen ja Ruotsissa toimineen Crusellin asema nimenomaan suomalaisen säveltaiteen uranuurtajina vahvistui.

Toisaalta on myös kiistatonta, että ilmapiiri muuttui viimeistään 1990-luvulla uudelleen musiikinhistorialle myönteiseksi. Historia nousi nyt varsin keskeiseksi musiikintutkimuksen alueeksi, samalla kun niin sanottu kulttuurintutkimuksen lingvistinen käänne ja dekonstruktioismi toivat historialliseen tulkintaan lukuisia uusia menetelmiä ja lähestymistapoja. Samalla myös akateemisen musiikinhistorian alue laajeni klassisen perinteen ulkopuolelle, kansanmusiikkiin, populaarimusiikkiin, vähemmistöihin, naisiin ja muihin musiikintekijöihin, jotka olivat aiemmin jääneet marginaaliin ja kaanonin ulkopuolelle.

Entä kuinka kävi kansallismielisen lähestymistavan? Huttusen (1993, 66) mielestä myös lähestymistapa muuttui, ja ”ei-nationalistisissa kirjoituksissa päädyttiin aivan erilaisiin tuloksiin kuin vuosisadan alussa”. Väitän, että nationalistinen asenne ei ole ainakaan kokonaan kadonnut Suomen musiikin uudemmastakaan historiasta. Viimeisten parinkymmenen vuoden ajalta voi osoittaa myös aitoja fennomaanisia tai aitosuomalaisia painotuksia – joskus jopa siinä määrin, ettei lukija oikein tiedä, onko kirjoittaja elänyt 1900-luvun vai 2000-luvun alussa.

Historiankirjoituksessa tapaa edelleen lähestymistapoja ja tulokulmia, joissa kansallishenki hohkaa voimakkaana. Tarkastelen seuraavassa joitakin menneisyyden arviointeja, joissa kansallismielisen musiikin historian perintö näyttää kukoistavan edelleen. Esimerkkini käsittelevät teleologista selittämistä, kielikysymystä sekä musiikkielämän käsitettä.

Teleologinen musiikin historia

Kansallismieliseen musiikin historiaan kuului olennaisena osana teleologinen selitystapa. Sen mukaisesti suomalaisen musiikin kehityksellä katsottiin olevan jokin korkeampi päämäärä. Tuo päämäärä oli usein kansallinen ja korkealaatuinen musiikkielämä. Haapasen kirjassa teleologia näkyi vahvana aina kirjan rakennetta ja otsikointia myöten. 1800-luvun kansallisen heräämisen yhteydessä Haapanen (mt, 37) korostaa, kuinka ”jalosta, makua ja tapoja hienostavasta ajanvietteestä oli tuleva eräs kansallisen kulttuurin ilmauksia.” Uudelle kansallisen musiikin kukoistukselle Haapanen löytää ennustajan jo vuodelta 1847, kun säveltäjä Gabriel Ingelius asetti messiaaniset sanansa: ”Kerran tulee se päivä, jolloin siteet avautuvat; se vapautuu ja saa ilmaista lämpönsä. [--] Nyt vallitsee maattamme havahtuminen, ikäänkuin levottomuus, tuskallinen uni, mutta kauris on oleva herääminen”.

Haapasen kirjan seuraavassa jaksossa ”kansallinen musiikkielämä vahvistuu” vuonna 1882, kun Helsingin musiikkiopisto ja vakinainen sinfoniaorkesteri perustetaan; samalla musiikkielämän johto siirtyy aidosti suomalaisten käsiin: ”Musiikinviljelyksemme etualalle astuu samalla kertaa kaksi uutta johtomiestä, ja [--] molemmat ovat suomalaisia miehiä. Kansallisen säveltaiteellisen kulttuurin valmistava kehitys on päättynyt, olot olivat vakiintuneet ja itsenäistyneet” (mt, 80).

Kahdesta johtomiehestä Robert Kajanus oli voimakastahtoinen fennomaani ja sopi poikkeuksellisen hyvin suomalaiskansalliseen sankaritarinaan. Sen sijaan musiikkiopiston perustaja Martin Wegelius tunnettiin jyrkkänä svekomaanina, ruotsalaisen puolueen kannattajana. Hannu Salmen (2008, 20) mukaan Wegelius ei esimerkiksi koskaan tunnustanut Kalevalan kansallista merkitystä. Mutta Wegelius oli kuollut jo vuonna 1906, eikä hänen taannoinen puoluekantansa häirinnyt enää 1930-luvun lopussa Haapasen aitosuomalaista musiikin historian tulkintaa.

Enää ei Haapasen kehitysdraamasta puutu kuin upea huipennus, jossa ”Ingeliuksen profeetalliset sanat [--] kävivät myös säveltaiteen kohdalla toteen. Suomalainen säveltaide sai mestarinsa, joka kohotti sen kunniaan ei vain omassa maassa, vaan koko sivistyneessä maailmassa, Jean Sibeliuksen” (mt, 95, korostus ap. tekstissä). Kun Sibelius vielä valitsi ensimmäisen suurteoksensa aiheeksi Kullervo-tarun, se sai hänen neronsa puhkeamaan kukkaan: ”Tuloksena nuoren säveltäjän ensimmäisestä retkestä suomalaisten muinaisrunojen maailmaan oli

ei enempää eikä vähempää kuin uuden suomalaisen säveltaiteen syntyminen” (mt, 80).

Tämä huhtikuun 28. päivään 1892 ajoitettu käännekohta nousee aivan keskeiseksi Haapasen kertomuksessa – niin kuin se epäilemättä koettiin myös aikalaiskirjoituksissa.⁴ Tämä ei kuitenkaan ole aivan lopullinen finaali Haapasen kansallisen musiikin suurtarinassa. Tarvittiin vielä kansallisen taiteen nousu yleismaailmalliseen suuruuteen, klassikoksi klassikoitten joukkoon. Tarvittiin Sibeliuksen sinfoniat: ”hänen myöhemmän tuotantonsa korkein taiteellinen päämaali on sinfonia, puhtaan musiikin ylevin ilmennys” (mt, 106, korostus ap. tekstissä).

Haapasen valitsema juonikaava on kirjallisesti tehokas ja sisällöllisesti uskottava, ja se vastannee hyvin Suomen ensimmäisen tasavallan musiikin ammattilaisten ja yleisön tunteja ja käsityksiä yhteisestä menneisyydestä. Ongelmalliseksi teleologinen selitys tuli vasta siinä vaiheessa, kun aika ja näkemykset muuttuivat ja kuitenkin aika monen kirjoittajan tulkintakehys nojasi edelleen Haapaseen. Hänen juonenkulkuaan ja kurkistusaukkojaan käytettiin mieluusti hyväksi monessa yleisesityksessä, henkilöhistoriassa ja orkesteritoiminnan historiassa. Erityisen uskollisia haapaslaisia näyttävät olleen tutkijat Einari Marvia ja Matti Vainio.

Laajasti ja monipuolisesti kotimaan musiikin menneisyydestä kirjoittanut Einari Marvia jatkoi tulkinnoissaan Haapasen teleologiaa. Hänen katsauksensa Helsingin Kaupunginorkesterin varhaishistoriaan perustuu jo tuttuun tulkintaan: Suomen orkesterikulttuuri oli vielä 1800-luvun alkupuolella täysin kehittämättömpä. Jonkinlaista edistystä tapahtui 1860-luvulta lähtien, kun teatteriorkesterit ottivat säännölliset sinfoniakonsertit ohjelmistoonsa. Marvian (1993, 27–28) ”arvostusta herättävät” myös ”suurten vokaaliteosten huomattava määrä”, ja seuraavalla vuosikymmenellä ”hienoimmat tulokset saattoi ehkä tililleen kirjata erinomaisiin saavutuksiin yltänyt [--] oopperatoiminta”. Silti oikean konserttielämän kehittymisen tiellä oli vielä suuria esteitä: ”Orkesterit olivat liian pieniä, taloudelliset voimavarat olivat niukat, orkesterinjohtajilla ei ollut tarpeeksi persoonallisuutta, määrätietoisuutta ja taitoa pystyäkseen kehittämään ja johtamaan todellista orkesterikulttuuria.”

Vuosi 1882 on myös Marvian kertomuksessa suuri käännekohta. Kajanuksen orkesteri sinkosi kehityksen aivan uudelle radalle. Edessä oli Helsingin kaupunginorkesterin menestystarina ja siinä sivussa koko kansallisen musiikkielämän kukoistus. 1800-luvun lopulla oltiin kuitenkin Marvian mielestä vielä pitkän sivistymisprosessin alussa:

Vaikka Helsinki oli jo saanut melko monipuolisesti esimakua eurooppalaisesta säveltaiteesta, se oli sittenkin vasta musiikkisivistyksensä alkutaipaleella; voi sanoa, että sillä oli edessään vielä kokematta epäluokainen määrä musiikkielämyksiä ja vuoroaan odottavia musiikin merkiteoksia, ennen kuin se oli käynyt läpi maailman

⁴ Olli Heikkinen (2010) on osuvasti huomauttanut, että Kullervon esitystä ei pelkästään koettu käännekohtaksi, vaan musiikkiskribentit – Oskar Merikanto etunenässä – tekivät esityksestä käännekohdan mm. ylistämällä teoksen suomalaista luonnetta ja ainutlaatuisuutta jo ennen teoksen julkista esitystä.

orkesterikirjallisuuden pääosan ja siten päässyt ainakin tässä suhteessa eurooppalaisten musiikkikaupunkien tasolle. (mt, 175)

Suomalaisen konserttitoiminnan kehitys on tyypillinen teleologisen näkemyksen kohde. Suurissa kertomuksissa toistuvat käsitykset orkesteritoiminnan vaatimattomuudesta ja konserttien vajavaisuudesta ennen Suurta Muutosta. Esimerkkeihin musiikkielämän huonosta tolasta törmää useimmissa Suomen musiikin historiaa käsittelevissä teoksissa. Niinpä Taneli Kuusisto (1965, 24) kuvaa kotimaisten säveltäjien toimintaa ennen vuoden 1882 ”ikimuistettavaa merkivuotta” melko pessimistisesti: ”Olosuhteista johtuen kotoinen sävellyksemme tapahtui vielä etupäässä vain harrastelun merkeissä”. Yrjö Suomalainen (1952, 61) nostaa Kajanus-elämäkerrassaan esiin orkesterielämän epäsäännöllisyyden, pienen koon sekä sen, että ”muukalaisia” soittajia ”ei koettu omiksi”. Matti Vainio (2002, 23) puolestaan toteaa, että pääkaupungin kulttuurielämä oli vielä 1800-luvun puolivälissä ”melko kehittymätöntä, ei kuitenkaan aivan lohdutonta”. Myös Erkki Salmenhaara (1995, 454) nostaa esiin 1800-luvun Suomen ”orkesterikurjuuden”, jonka kanssa Pacius sai taistella koko aktiiviuransa ajan. Orkesterien puute selittää Salmenhaaran mukaan myös sen, miksi suurin osa Paciuksen aikalaisista sävelsi pelkästään pienimuotoisia lauluja.

Orkesteritoiminnan epäsäännöllisyys, vaatimattomat puitteet, soittajien vierasmaalaisuus ja musiikintekijöiden vaikeudet ovat kiistämätön tosiasia, ja niille löytyy paljon tukea myös aikalaislähteistä: surkeat orkesteriolot näyttävät olleen musiikkia koskevan lehtikirjoittelun kestoaihe.⁵

Musiikkikriitikoilla ja orkesteriolojen uudistajilla oli tietysti omat syynsä nähdä asiat synkkinä. Kokonaan toinen asia on sitten se, millä tavalla tavallinen helsinkiläinen konserttilyisö näki tilanteen. Heille myös vaatimattomissa puitteissa syntyneet musiikilliset kokemukset olivat ainutlaatuisia, eikä paremmasta ollut välttämättä edes tietoa. Yleisön suuri enemmistö ei ollut ikinä kuullut metropolien suurten orkesterien esityksiä. Suomessa oli totuttu pieniin alle 20 muusikon yhtyeisiin. Klassismin sinfoniat ja alkusoitot kuulostivat niiden esittämänä luontevilta ja tarpeeksi ilmaisuvoimaisilta. Toisaalta lukuisat ja säännölliset kansainvälisten huippusolistien konsertit Helsingissä, Viipurissa ja Turussa aina 1830-luvulta lähtien pitivät tšekäläisen kotiyleisön tietoisena siitä, mihin klassisen musiikin taituruus mannermaalla perustui (Vrt. Lappalainen 1994, 21–93).

Tässä kohden kansallismielinen musiikin historia astuuakin aralle alueelle. Vaarana ovat liian yksipuoliset jälkikäteisarviot. Tämä näkyy erityisen selvästi Einari Marvian tulkintoissa. Häneltä näyttää jossain määrin unohtuneen 1800-luvun musiikkitalaisuuksien kontekstointi. Konserttitoiminnan näkeminen jonkinlaisena kehityskaarena, jonka loppupäässä Helsingistä on jo tullut ”eurooppalainen musiikkikaupunki”, ei sovi kovin hyvin 150 vuotta vanhojen tapahtumien tulkintaan.

Onkin paikallaan tuoda esiin Jorma Kalelan näkemys historian tutkijan ja totuuden välisestä suhteesta. Kalela esittää kirjassaan *Historiantutkimus ja his-*

⁵ Esim. *Helsingfors Tidningar* 29.11.1848 (”Musiken i landet”); *Finlands Almäna Tidning* 24.2.1852 (”Musiken i hufvudstaden”); *Helsingfors Dagblad* 18.3.1862 (”Musik”); *Helsingfors Dagblad* 25.6.1869 (”Musikalisk förening, teaterorkester”); *Uusi Suometar* 21.10.1881 (”Musiki-asioista.”)

toria vaatimuksen, että historiantutkijan tuloksien tulisi olla ”kaksinkertaisesti” todenmukaisia: niiden on vastattava ”samanaikaisesti hänen oman yleisönsä ja hänen tutkimuskohteenaan olevien ihmisten käsitystä todenmukaisuudesta”. Tutkija käy kuvitteellista dialogia sekä yleisönsä että tutkimuksensa kohteena olevien ihmisten kanssa. Myös dialogin on onnistuakseen oltava ”kaksinkertainen”: historioitsija on tehnyt työnsä hyvin vasta sitten, kun on päässyt ”yhteisymmärrykseen sekä tutkimiensa ihmisten että yleisönsä kanssa”. Näin historioitsija voi toimia ”kahden kulttuurin välisenä tulkkina”. (Kalela 2000, 196–197.)

Historiantutkijoiden keskuudessa on tietenkin monenlaisia näkemyksiä historiallisen tiedon totuudellisuudesta ja sen tulkinnasta. Siitä huolimatta Kalelan arvio tuo mieleen, kuinka vähän näitä asioita on musiikintutkijoiden keskuudessa pohdittu – jos on pohdittu lainkaan.

Hyvä esimerkki jälkikäteisarvioinnin sudenkuopista tulee vastaan Matti Huttusen kirjassa *Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*. Huttunen arvioi 1820–50-luvuille tyypillisiä tilauskonsertteja ja soitannollisia iltamia Helsingissä seuraavalla tavalla:

Tyypillisesti tuon ajan konserteissa pitkin konserttia pilkottujen sinfonioiden (mm. Haydn, Mozart ja Romberg) osien välissä esitettiin kamarimusiikkia, kuoro- ja yksinlaulua sekä virtuoosinumeroita. Myös oopperakatkemat olivat suosittuja. Tällaiset ”sekalaiset konsertit” eivät epäilemättä tunnu nykykatsannossa kovin vakavasti otetavilta. (Huttunen 2001, 335.)

Tällainen jälkikäteisarviointi ei ole käsittääkseni mahdollista kuin musiikin ja ehkä yleisemminkin esittävän taiteen historiassa. En ole esimerkiksi huomannut, että kukaan sotahistorioitsija kommentoisi Napoleonin ajan sodankäyntiä ”ei-vakavasti otettavaksi” sillä perusteella, että taistelevat joukot marsivat paraatipuvuissa ja -rintamassa, minkä seurauksena miestappioita syntyi nykykatsannossa turhan paljon. Myöskään taidehistoriassa ei liene tapana väheksyä egyptiläisten tai sumerien kuvataiteen nykykatsannossa vajavaista perspektiivin hahmotusta.

Ilmeisesti ”nykykatsantoon” perustuvia arvioita on totuttu tekemään enemmänkin jokapäiväisessä musiikkipuheessa, klassisen musiikin harrastajien ja ammattilaisten kielenkäytössä. Ne ovat osa syvälle syöpynyttä modernin projektia, jossa nykyisyys nähdään vaistomaisesti menneisyyttä kehittyneempänä. Huttunen vain toistaa totuttua retoriikkaa suurelle yleisölle tarkoitettussa tietokirjassa. Kriittisenä historiantutkijana hän myös lieventää kommenttiaan yhdysvaltalaisen kollegan William Weberin selityksellä: ”Sekalaisein konsertteihin sisältyi vanha monipuolisen sivistyksen idea: ’sekalainen konsertti’ oli kavalkadi siitä, mitä sivistyneen ihmisen tuli musiikista tuntea” (mt.).

Itse asiassa Weberin (2008, 13–14) länsieurooppalaisia konserttiohjelmistoja analysoivasta kirjasta ilmenee, että sekalaisten konserttien järjestäminen oli aina 1840-luvulle saakka sangen tavallista myös läntisen maailman metropoleissa ja käytäntö jatkui vielä senkin jälkeen vuosikymmeniä monina eri muunnoksina. Siinä ei ollut mitään kehittymätöntä, vaan kyseessä oli vanha 1700-luvulta periytyvä konventio. Se, että jokaiselle jotakin -käytäntö (miscellany)

oli ristiriidassa 1900-luvun alun kanonisoituneen konserttietetiikan kanssa, on kokonaan toinen asia. Mielestäni kriittinen historioitsija ei saisi sotkea nykyisiä esteettisiä katsantojaan vanhemman ajan tulkintaan. Kansallismieliselle musiikinhistorialle tuollainen jälkikäteisarviointi oli tietenkin täysin luonnollista, ja se näyttää heijastuvan vielä nykyisiinkin keskustelukäytäntöihin klassisen musiikin piirissä.

Fennomaaninen kielipolitiikka musiikinhistoriassa

1800-luvun fennomaanisessa historiankirjoituksessa oli tapana kääntää kaikki vieraskieliset nimet mahdollisuuksien mukaan suomeksi. Tämä käytäntö liittyi laajempaan keskusteluun vieraskielisten sanojen suomenkielisestä kirjoitusasusta. Asiasta väiteltiin erityisen paljon 1840-luvulla, ja keskustelu jatkui vilkkaana vielä seuraavina vuosikymmeninäkin. Suomenkielen kehittämisestä vallitsi hyvinkin erilaisia kantoja, ja monet kirjoituskäytännöt vakiintuivat oikeastaan vasta 1900-luvulla. (Paikkala 2004, 76–119.)

Vieraitten nimien suomalaistaminen näkyi myös Suomen ensimmäisessä musiikkilehdessä, P. J. Hannikaisen toimittamassa *Säveleitä*-julkaisussa. Lehdessä oli jatkokertomuksia muun muassa Mozartista ja Händelistä, joista jälkimmäisen etunimiksi ilmoitettiin Yrjö Fredrikki. Samaan tapaan kerrottiin Fredrikki Paciuksesta ja Jooseppi Haydnista (*Säveleitä* 1; 5/1887; 17–18/1888). Yleinen historiankirjoitus eteni samoja latuja, sankareitten nimet suomennettiin aina kuin se tuntui luontevalta. Sittemmin käytännöstä luovuttiin, mutta vielä tänäkin päivänä kuninkaallisten suomennetut nimet ovat vakaassa käytössä: emme puhu Carl Gustafista Ruotsin kruunupäiden yhteydessä, vaan heidän nimenään on Kaarle Kustaa siinä missä Ranskan Aurinkokuninkaan nimi on Ludvig eikä Louis – nimi esiintyi 1850-luvulla myös muodossa Lutvikki mm. Yrjö Koskisen kirjoituksissa – ja Venäjän tsaarit ovat Aleksantereita ja Pietareita (Paikkala, mt, 99).

Matti Vainion Pacius-elämäkerta (2009) on hieno esimerkki siitä, miten fennomaaninen kirjoitustapa elää vielä 2000-luvullakin vahvana. Kuten kansallishenkiset edeltäjänsä Toivo Haapasesta Einari Marviaan, Vainio kuvaa kansallisen musiikkielämän vaiheita 1800-luvun puolivälissä käsitteillä, joita aikalaiset eivät tunteneet eivätkä käyttäneet. Musikaliska Sällskapet i Helsingfors on Vainion kirjassa Helsingin Soitannollinen seura ja Symfoniföreningen yksinkertaisesti Sinfoniayhdistys.⁶ Samalla tavoin Paciuksen ensimmäisestä oopperasta *Kung Carls jagt*⁷ Vainio käyttää systemaattisesti nimitystä Kaarle-kuninkaan metsästys, vaikka on varsin yleisesti tiedossa – mikä myös Vainion kirjasta (2009,

⁶ Vainio tosin ilmoittaa musiikkiyhdistysten alkuperäisen nimen suluissa, kun se mainitaan ensimmäisen kerran. Lukija unohtaa pian alkuperäisen nimen, koska suomennettu nimi toistuu kertomuksessa hyvinkin usein.

⁷ Oopperan nimi kirjoitetaan nykyisin *Kung Carls jagt*.

272) ilmenee – että Topeliuksen ruotsinkielisen libreton suomensi Jalmar Finne vasta 1900-luvun alussa, ja se sai suomenkielisen ensiesityksensä Viipurissa vuonna 1905.

Varsin aitosuomalaisella asenteellaan Vainio onnistuu neutraloimaan Paciuksen kieliympäristön melkein kokonaan. Tarkkaavainen lukija tosin huomaa, että Paciuksen suomen kielen tuntemus oli niin ja näin ja hän kävi kirjeenvaihtoa muun muassa Topeliuksen kanssa yleensä saksaksi (Topelius vastasi ruotsiksi). Kun kirjoittaja ei nosta kielikysymystä suomen kielen kannalta juuri millään tavalla esille, myös 1870–1880-lukujen tuima kielitaistelu jää Pacius-elämäkerrassa lähes kokonaan taustalle, vaikka se oli luultavasti keskeinen selittävä tekijä monissa pääkaupungin musiikkielämän vaiheissa ja kehityssuunnissa. Aiheen ei pitäisi olla Vainiollekaan mitenkään outo. Aiemmin ilmestyneessä P. J. Hannikaisen elämäkerrassa hän käsittelee melko yksityiskohtaisesti 1870-luvun kielitaistelua Helsingin teatteri- ja kuorotoiminnassa. Vainion tulkinnat ovat tosin nykykatsannossa yllättävän yksipuolisia: fennomaanien toimenpiteet saavat sympatiaa, ruotsinmielisten eivät. (Vainio 2005, 53–56, 81–82.)

Kielikysymys peittyi nykyisin häveliäästi myös tärkeimpien kansallisten laulujen kohdalla, kun puheena on runous, laulutekstit. Tavallinen suomenkielinen suomalainen saattaa vielä tietää, että Maamme-laulussa on myös ruotsinkieliset sanat – niitä tietenkään osaamatta. Lienee myös yleisesti tiedossa, että ruotsinkielisen *Vårt land* -runon kirjoittaja on Runeberg. Sen sijaan en usko kovin monen kansalaisen tietävän, että nykyisin käytössä olevan Maamme-laulun sanat ovat Paavo Cajanderin kynästä (Nummi & Tarasti 2007, 391).

Vielä suurempi sekaannus vallinnee Vaasan marssin kohdalla. *Wasa marsch* -runon kirjoitti Zachris Topelius vuonna 1864 vaasalaisille voimistelijoille, ja siitä tuli Karl Collanin säveltämänä suosittu ylioppilaslaulu *Wasa gymnasisters sång*.⁸ Laulun nykyisin käytössä olevat suomenkieliset sanat runoili Alpo Noponen 1890-luvulla. Luultavasti moni nykypohjalainen uskoo maakuntalaulunsa runoilijaksi Topeliusta. Topeliuksen tuotantoa on suomennettu varsin paljon, ja Välskärin kertomusten tekijän äidinkieli ja kirjoituskieli on aikojen kuluessa päässyt unohtumaan. (Pajamo 1999, 76.)

Kielihistorian huono tuntemus peittää tehokkaasti sen tosiasian, että useimmat ensimmäisen polven fennomaanit olivat äidinkieleltään ruotsalaisia ja lähes koko suomalaisuus-diskurssi käytiin varsinkin ennen 1870-lukua hyvin usein ruotsinkielellä. Suomenkielinen lehdistö oli vähälukuinen, ja monet nykylukijalle itsestään selvät instituutioiden ja ilmiöiden suomalaiset nimet vakiintuivat vasta vuosikymmenten saatossa. Niinpä esimerkiksi vuonna 1864 perustettu *Konstnärsgillet i Finland*, joka alkuvuosinaan yhdisti eri taiteenalat monipuolisissa esitelmätilaisuuksissa ja näyttelyissä, esiintyi suomenkielisessä lehdistössä nimellä Taitoniekkein Seura. Vasta kymmenen vuotta myöhemmin sen nimi vakiintui julkisuudessa nykyiseen muotoonsa Suomen Taiteilijaseuraksi. (*Suometar* 8.2.1866; *Uusi Suometar* 4.2.1876.)

⁸ Marssi kuului jo vuonna 1865 Akademiska sångföreningenin ohjelmistoon (Aalto-Koistinen 1984, L4.3).

Suomalaisuusliikkeen ruotsinkielisen menneisyyden häivyttäminen oli varsin ymmärrettävää itsenäisyyden alkuvuosina, kun suomenmieliset musiikkimiehet tarkastelivat suomalaisen musiikin nousun vuosia. Tapa katsoa menneisyyttä aitosuomalaisten linssien läpi teki ääritapauksessa koko 1800-luvun musiikki-toiminnasta suomenkielisen. Huomattavaa on, että myös 1790-luvulla Turussa toimintansa aloittanutta Musikaliska Sällskapetia on ollut tapana kutsua suomenkielisisä teksteissä lähes poikkeuksetta Turun Soitannolliseksi Seuraksi. Suomalainen nimi oli käytössä ainakin jo vuonna 1887, kun *Säveleitä*-lehti julkaisi pitkän jatkojutun Turun kaupungin musiikkierinoista 1700- ja 1800-luvun vaihteessa.⁹ Väärinkäsitys seuran kielestä ei vähentynyt, ja vaikka seuran historian tutkijat ovat olleet pääasiassa ruotsinkielisiä (Andersson, Rosas, Forslin), heidän teostensa suomentajat valitsivat fennomaanisen nimikäytännön (esim. Ringbom 1965). Toisaalta Turun Soitannollinen Seura toimii edelleen – ainakin internet-sivustonsa perusteella – hyvinkin kaksikielisenä, joten suomalaisen nimen käyttö ruotsalaisen rinnalla puoltaa paikkaansa. Kaikesta huolimatta on syytä kysyä, onko historiankirjoituksessa korrektaa kutsua 1700-luvun kiistat-tomasti täysin ruotsinkielistä seuraa suomenkieliselä nimellä. (www.musisoi.net/intro.html; kolmantena esittelykielenä on englanti.)

Kansallisen kertomuksen ”musiikkielämä”

Nykytutkimuksen kielenkäytössä musiikkielämä on pitkälle sosiologinen käsite. Se on käyttökelpoinen sana kuvaamaan sellaista yhteisöllistä toimintaa, joka eri tavoin kietoutuu musiikintekemisen, muusikonammatin, harrastamisen, musiikkiyleisön ja miksei myös liiketoiminnan ympärille. ”Musical life” näyttää olevan englantilaisen ja amerikkalaisen musiikin historian perustermejä, ja ”musiklivet” oli keskeinen käsite siinä sosiaalihistoriallisessa ja musiikkisosiologisessa tutkimuksessa, jota Ruotsissa on julkaistu – pitkälle niin sanotun Göteborgin koulukunnan luoja Jan Lingin musiikkiyhteisöjen tutkimuksen jalanjäljissä. (Ks. Ling 1975; Axell 1975; Erdman 1972.)

Musiikkielämä oli myös Suomessa kansallismielisen musiikin historian ja -kirjoittelun keskeisiä sanoja jo 1900-luvun alkupuolella. Sillä kuvattiin sitä kokonaisuutta, joka koostui vapaaehtoisen kansalaistoiminnan, järjestöjen ja instituutioiden ylläpitämästä musiikkitoiminnasta. Haapanen puhui kansallisen romantiikan yhteydessä ”musiikinviljelystä”, jonka päämääränä oli ”taiteellisesti korkean musiikkielämän luominen maahamme ja säveltaiteemme ohjaaminen isänmaalliselle ja kansalliselle uralle”. Sitä seurasi ”Suomen musiikkielämän kypsyyskausi”, joka alkoi vuonna 1882 Helsingin musiikkiopiston ja vakinaisen sinfoniaorkesterin perustamisena.

⁹ *Säveleitä* 3/1887. Kirjan artikkeli tosin mainitsee asianmukaisesti seuran nimeksi aluksi Musikaliska Sällskapet, mutta käyttää jatkossa suomennettua nimeä.

Musiikkielämä – tai musiklifvet – lienee kuitenkin uudissana, joka levisi laajempaan käyttöön vasta 1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä. Sen vuoksi tuntuu aika oudolta seuraava vuodelta 1851 peräisin oleva sitaatti, jonka Matti Vainio laittaa suomennettuna Zachris Topeliuksen nimiin:

Musiikkielämä Suomessa on kuin vierasperäinen, kylmään maahan istutettu kukka. Se on yksinäinen ja vailla juurta ja se on vaarassa joutua monien muiden elämisen huolten tukahduttamaksi. [–] Meiltä puuttuu harjaantuneita muusikoita ja kun on kyseessä suuri ja vaikea teos, sen harjoittelu vaatii vaivannäköä, josta ulkopuolisella tuskin on aavistustakaan. (Vainio 2009, 253.)

En kuitenkaan löytänyt hakutoiminnolla musiklifvet-sanaa ennen 1860-lukua suomalaisten sanomalehtien sähköisestä tietokannasta,¹⁰ ja etsin lopulta käsiini tuon Topelius-sitaatin. Vertaaminen alkuperäiseen lähteeseen osoittaa, ettei Topeliuksen kirjoituksessa ole mitään sellaista kohtaa, jonka voisi mitenkään suomentaa musiikkielämäksi. Hän kirjoittaa pikemminkin ”Suomen musiikin tähänastisesta asemasta”:

För att göra sig ett begrepp om de svårigheter som möta ett sådant företag, måste man erinra sig musikens hela ställning härtills i Finland, en främmande blomma planterad här uppå kall jord, enstaka, utan rot och öfvervuxen af många andra ’lefvernets omsorger’. [–] Ungdomens vackra välvilja gör allt hvad den kan, men vana musici saknas, och vid stor och svår musik fordrar inöfningen en möda, hvarom man knappt kan göra sig en föreställning. (Topelius 1851.)

Topeliuksen kirjoituksen kohteina ovat konsertit, akateemisen nuorison musiikkiharjoitukset, musiikinystävien toiminta ja ennen kaikkea Paciuksen ja kirjoittajan yhteinen suuryritys, ensimmäinen suomalainen – tai Suomessa sävelletty – ooppera. Tätä kaikkea voi epäilemättä kutsua ”musiikkielämäksi”, mutta sanan käyttäminen suorassa käänöksessä johtaa lievästi sanottuna harhaan.

Toisessa melko tuoreessa kirjassaan, P. J. Hannikaisen elämäkerrassa, Vainio (2005, 113) tarkentaa musiikkielämän sisältöä. Kuvatessaan 1800-luvun jyväs-kyläläisten suhdetta musiikkiin Vainio toteaa kaupungin jakautuneen kahtia, rahvaan ja säätyläisten musiikkielämään. Edellinen ”elämä” suuntautui ulkotiloihin: ”Jyväskylän tori oli rahvaan musiikkielämän keskus 1800-luvulla. Siellä esiintyivät maakunnan omat ja kiertelevät viulupelimannit, kanteleensoittajat ja viisunikkarit. Tietoja on myös pienten kuorojen esiintymisistä torikansalle.”

Tämä musiikkikulttuurin alue ei kuitenkaan kuulu Vainion kirjan – eikä tavallisesti minkään muunkaan perinteisen musiikin historian – aihepiiriin. Kansanmusiikin ja populaarimusiikin tarinat ovat eriytyneet omiksi tutkimusaloikseen, joilla on ollut harmillisen vähän kanssakäymistä klassisen musiikin historioitsijoiden kanssa. Tämän vuoksi kokonaiskuvan rakentaminen alempien sosiaalikerrostumien musiikeista aiempina vuosisatoina on usein vaikeaa. Klassisen musiikin tarinat saattavat tosin sisältää erillisen jatkon – yleensä kirjan alussa – jossa kuvataan kansanmusiikkia eräänlaisena evoluution varhaisvaihee-

¹⁰ <http://digi.lib.helsinki.fi/sanomalehti/secure/main.html>

na; populaarimusiikista ei yleensä puhuta sanaakaan, ellei sitten varoittavana esimerkkinä musiikkielämän rappiosta.

Suomalaisista kansallisen musiikin historian kirjoittajista Heikki Klemetti oli tässä suhteessa jossain määrin poikkeus, sillä etenkin 1700-luvun osalta hän painotti kansansoitajien merkitystä tuon ajan musiikin kehittäjänä ja ylläpitäjänä (Vrt. Huttunen 1993, 79–80). Mutta hänellekin tuntuu olleen selvää, missä varsinaista musiikkielämää esiintyi: ”ainoa paikka itse Suomessa, jossa, vaikkapa vaatimattomampanakin, jonkunlainen musiikkielämä saattoi tulla kysymykseen, oli sen pääkaupunki Turku” (Klemetti 1919, 130).

Myös Klemetin mielestä musiikkitoiminnan oli täytettävä tietyt kriteerit ennen kuin siitä tuli musiikkielämää. Matti Huttunen on joko samoilla linjoilla tai sitten hän vain samaistuu niin voimakkaasti aiempien sukupolvien tutkijoihin, ettei huomaa pitää varaansa. Arvioidessaan Otto Anderssonin merkitystä musiikin historian kehittäjänä Huttunen (1993, 112) toteaa: ”Myöhempien polvien käsitykset Turun akatemian musiikinharjoituksesta, Turun Soitannollisen Seuran toiminnasta vuosina 1790–1808, musiikkielämän siirtymisestä Helsinkiin 1800-luvun alussa ja Paciuksen aikakaudesta ovat pohjautuneet Anderssonin tutkimuksiin.”

Huttusen arvio tuo esiin mielenkiintoisen kysymyksen. Turun musiikkielämä siirtyi ilmeisesti Helsinkiin samoissa muuttokuormissa kuin ensin hallinto 1810-luvulla ja yliopisto 1820-luvun lopulla. Musiikkielämä voi siten siirtyä paikasta toiseen sitä ylläpitävien instituutioiden mukana, mikä on uskottavaa. Mutta jäikö Turku sitten ilman musiikkielämää? Se ei ole kovin uskottavaa. Muun muassa konserttien järjestäminen jatkui kaupungissa myös 1830–1840-luvulla, vaikka säännöllinen orkesteritarjonta puuttuikin (Ringbom 1965; Offentliga konserter i Åbo).

Joka tapauksessa, vakiintuneen suomalaisen musiikin historian musiikkielämä tarkoittaakin taidemusiikkielämää. Vainion (2005, 113) mukaan tämä ”säätyläisten musiikkielämä” sijaitsi Jyväskylässä ”aivan toisaalla, seminaarielämän keskellä”. Siihen kuuluivat Jyväskylässäkin jo 1860-luvulla ”ensimmäiset koti- ja ulkomaiset säveltaiteilijat”. Seuraava askel musiikkielämän kehittymiselle oli paikallisen torvisoittokunnan perustaminen vuonna 1877. Kehityksen luonnollisena jatkona olivat sitten erilaiset kamarimusiikkiyhtyeet, joiden toiminnan huipennus oli toukokuussa 1892 järjestetty Jyväskylän ensimmäinen sinfoniakonsertti. Paikallisen musiikkielämän keskeisiä tapahtumia olivat tietenkin Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlat, joista ensimmäinen pidettiin jo 1881. Juhlat toivat pieneen seminaarikaupunkiin ennenkokemattoman määrän musiikkiväkeä ja kansallishenkistä tunnelmaa. Juhlien tähtihetki koettiin vuonna 1899, kun Jyväskylään saapuivat yhtä aikaa sekä Jean Sibelius että Robert Kajanus. (mt, 114–119.)

Konnan roolissa

Kansallisessa kirjoittelussa suomalainen musiikkielämä kehittyi kohti jaloja päämääriä. Samalla sen kuvaus yleensä sivuuttaa sellaiset musiikilliset ilmiöt, joi-

den arvokkuutta on pidetty syystä tai toisesta kyseenalaisena. Onkin hieman ironista, että yksi ensimmäisistä kirjoituksista, jossa sana "musiklifvet" esiintyi Suomen lehdistössä, oli säveltäjä Karl Collanin kuvaus vuonna 1865 Lontoon musiikkielämästä, joka oli hänen mielestään kehittymässä kaikin puolin arveluttavaan suuntaan. Kirjoitus perustui esitelämään, jonka Collan oli pitänyt edellä mainitun Konstnärsgilletin vuosikokouksessa kolme päivää aiemmin. Kirjoituksen keskeinen sisältö käsitteli musiikin kaupallistumista ja ylipäänsä sitä, miten liiketoiminta ja "keinotteluhenki" (spekulationsanda) ulottui Lontoossa lähes kaikkialle, oli sitten kyse konserteista, nuottikaupasta tai musiikin opetuksesta. Kaupallinen eduntavoittelu oli jo synnyttänyt Lontooseen jättiläiskonsertit (monstre-konserter). Niihin kuskattiin erikoisjunilla pienemmiltä paikkakunnilta varakasta yleisöä, joka halusi kokea metropolin koko musiikkitarjonnan yhdellä kertaa: "Reilussa viidessä tunnissa peräkkäin on niissä tilaisuus kuulla musiikkia, mitä sekalaisin yhdistelmä klassista ja modernia, jopa 25:stä aina 35:een kappaleeseen kerrallaan". Konserteissa esiintyviä kansainvälisiä tähtiä markkinoitiin hyvin näyttävällä lehtimainonnalla.¹¹

E erityisen outoa Collanille näyttää olleen musiikkikustantajien aktiivinen rooli "keinotteluhengen" ylläpitäjinä. Populaarimusiikin historian näkökulmasta kyse oli uuden musiikkiteollisuuden varhaisvaiheesta, joka neljännesvuosisata myöhemmin kehittyi erityisesti Yhdysvalloissa laulujen hittituotannoksi. New Yorkin Tin Pan Alleystä tuli pian alan keskeinen käsite. 1860-luvulla Euroopan metropolit Lontoo ja Pariisi olivat vielä selvästi edellä amerikkalaisia iskusävelten markkinoinnissa. Siellä oli jo käynnistynyt "populaarimusiikin vallankumous", joka sekoitti myös perinteisen konserttelämän rakenteita ja sisältöä: osa konserteista keskittyi vahvistamaan klassista kaanonin ja sinfoniamusiikkia, osa taas yritti tavoittaa mahdollisimman laajoja yleisöitä näyttävällä, vaihtelevalla ja helposti omaksuttavalla ohjelmalla (Scott 2008, 3–12; Weber 2008, 169).

Lontoon konsertit ovat laulajille runsas tulonlähde; konserttien järjestäjät palkkaavat ulkomaiset laulajat, kotimaiset saavat palkkaa vielä kustantajiltakin. Toiminta on tässä aika kummallista. Kun esimerkiksi musiikkikustantaja N.N. on julkaissut romanssin, niin hän sijoittaa sen heti jonkin suosituksen konserttilaulajattaren erityisuojelukseen. Hän ei maksa laulajattarelle vain pientä palkkiota joka kerrasta kun tämä esittää kappaleen julkisesti, vaan hän lisäksi myöntää tälle tietyn prosentin jokaisesta myydystä nuotista. [--] Monet laulajat ovat sananmukaisesti vuokrattavissa joltakin musiikkikustantajalta, ja he saavat laulaa vain hänen kustannustuotteitaan, hänen eikä kenenkään toisen. Taitelija on näissä tapauksissa musiikkikauppiaan velvollisuudentuntoisin ja nöyryn vasalli.

¹¹ Collan 1865. *Concerts monstres* olivat ilmestyneet Lontooseen vuonna 1845 kapellimestari Jullienin (Jean-Antoine Julien) yrityksenä. Niitä varten koottiin ennen kokemattoman suuria orkestereita, joiden tehoa täydennettiin mm. kanuunoilla ja muilla asiaan kuuluvilla efekteillä (Scott 2008, 18, 42). Suomessa nämä konsertit tulivat osaksi konserttitarjontaa vasta 1870-luvun lopulla, ja seuraavilla vuosikymmenillä varsinkin sotilassoittokunnat järjestivät monstre-konsertteja yhdistettyjen soittokuntien voimin.

Tällaiset ja vieläkin pahemmin epäsäätyiset liitot taiteen ja keinotteluhengen välillä kuuluvat Lontoon nykyisen järjestykseen, eikä tätä kaikkea pidetä edes sopimattomanakaan. Taiteilija voi Lontoossa tienata tällä kaikella paljon, ja hänen on siksi helppo lähes huomaamattaan ajautua uralle, jossa hänen taiteellinen glooriansa lopulta kalpenee kullan houkuttelevalle kimallukselle. (Collan 1865, käännös VK.)

Collanin elävä ja hieman moralisoiva kuvaus Lontoon musiikillisen liiketömminnän ja massakulttuurin noususta valaisee sitä tapaa, miten kevyempi musiikkiviihde löysi paikkansa kansallisen musiikkielämän suuressa kertomuksessa. Lehtijutuissa populaarimusiikki sai toimia konnan roolissa, musiikkielämän lieveilmiönä ja varoittavana esimerkkinä liiasta kaupallisuudesta. Sama asenne heijastui sittemmin jossain määrin myös historiankirjoitukseen: esimerkiksi Einar Marvia madaltaa arviotaan Helsingin musiikkiteatterioloista 1870-luvulla paljon puhuvalla kommentilla: ”Totuuden nimessä on kuitenkin mainittava, että Kaivohuone ja Puistoteatteri yleensä olivat hyvin keveiden tapahtumien näyttämöinä ja että varietee- ja tanssinäytökset, monenkirjavat kiertävät soitin- ja lauluyhtyeet, ’taikuri professorit’ ja komelanttarit valloittivat ne kesäisin ja usein muulloinkin melkein illasta toiseen.” (Marvia & Vainio 1993, 29.)

1800-luvun suosituin näyttämömusiikin laji, varietee (amerikkalainen vaudeville, englantilainen music hall), ei ainakaan Marvian mielestä kuulunut Helsingin musiikkielämään – tuskin operettikaan. Sama suhtautuminen on ohjannut musiikin historian kirjoittamista lähes säännönmukaisesti: kevyempi ohjelmisto on suljettu tarkastelun ulkopuolelle. Näin on tehty siitä huolimatta, että vielä 1800-luvulla samat muusikot, samat laulajat ja samat orkesterit esiintyivät sujuvasti ja sulavasti hyvin erilaisissa tehtävissä, kevyen ja vakavan ohjelmiston parissa. Esimerkiksi Suomen musiikin tarinat nostavat Helsingistä esiin 1860-luvun teatteriorkesterin nimenomaan siksi, että se esitti laajasti ja säännöllisesti sinfonista musiikkia – ja kanonisoi samalla klassisen konserttirepertuaarin. Se mitä ei kerrota, on Filip von Schantzin ja August Meissnerin johtaman yhtyeen toiminta keveiden ja viihteellisten konserttien tuottajana. Teaterorkesterin oli se musiikkiryhmä, joka yhdessä ruotsalaisten näyttelijäseurueiden kanssa teki ranskalaisen operetin tunnetuksi Helsingin teatteriyleisölle. Orkesterin musiikillisissa iltamissa (musik-soirée) nostettiin esille lähes kaikki keskeiset mannermaiset valssi- ja polkkasäveltäjät, ja wienervalssit, polkat, galopit ja juhlamasurkat kohosivat huvittelevan helsinkiläisporvariston tietoisuuteen aivan samassa määrin kuin klassiset sinfoniat, joita niitäkin soitettiin hämmästyttävän paljon. (vrt. Hirn 1999, 43–50.)

Yli rajojen, yli aatteiden

Ylipäänsä käsitys siitä, että Helsingin konserttielämä olisi ollut jotenkin alkeellista ennen vuoden 1882 suurta käännettä tuntuu kohtuuttomalta arviolta, jos sitä vertaa päivälehtien tietoihin konserttien ja muiden musiikkitilaisuuksien mää-

rästä 1840-luvulta eteenpäin. Jo 1860-luvulla helsinkiläiset saivat nauttia konserteista ja musiikki-illoista lähes viikoittain, ja vilkkaimpina aikoina kaupungissa saattoi olla kolmekin konserttia peräjälkeen. Ulkomaisten konsertinantajien määrä kasvoi jatkuvasti, ja 1870-luvulla kaupungin huvi- ja konserttielämä oli jo yllättävän kansainvälinen (Lappalainen 1994, 52–69; Hirn mt, 47–53).

Tämä kaikki antaa pontta tulevalle tutkimukselle, joka lähestyisi 1800-luvun musiikkielämän kehitystä ilman kansallismielistä väritystä. Yhden toimivalta tuntuva lähtökohdan tarjoaa transnationaalinen teoria. Se mukaisesti 1800-luvun kansalliseksi mielletyn säveltaiteen ja musiikkielämän muodostuminen Suomessa oli kansalliset ja valtiolliset rajat ylittävä prosessi. Sen kuluessa länsimaisen musiikin tyyli, instituutiot, konventiot ja esityskäytännöt siirrettiin osaksi paikallista kulttuurielämää. Siirtäjinä, muuntajina ja kääntäjinä toimivat erityisen paljon ulkomaiset tai ulkomailla opiskelleet musiikin ammattilaiset ja muut sivistyneistön jäsenet.

Erityisen hyvin transnationaalinen näkökulma soveltuu autonomian ajan lopun musiikkitoiminnan tutkimukseen. Tuo aika oli keskeinen suomalaisen kansallisvaltion synnyssä, ja tuolloin muodostuivat lähes kaikki ne instituutiot, joiden varassa musiikkielämä myöhemmin rakentui itsenäisessä Suomessa – konserttitoiminta, orkesterilaitos, musiikkiteatteri, muusikkokoulutus, musiikintutkimus, musiikkikritiikki, musiikkifestivaalit, soitin- ja nuottikauppa ja musiikin kustannustoiminta. Mikään näistä alueista ei syntynyt itsenäisesti, vaan jatkuvassa ja kiinteässä vuorovaikutuksessa yleiseurooppalaiseen kehitykseen ja musiikkielämän avainhenkilöiden maahantuomiin ulkomaisiin ideoihin.

Keskeistä transnationaalisessa tulkinnassa on se, että 1800-luvun ja 1900-luvun alun Suomi näyttäytyy siinä hyvin kansainvälisenä ja kosmopoliittisena paikkana. Maailman tapahtumista, erilaisista innovaatioista ja trendeistä saatiin tieto Suomeen muutamassa päivässä lehtien välityksellä. Rajat olivat auki Eurooppaan, ja Suomesta matkustettiin paljon mannermaalle ja takaisin. Erityisen paljon matkoja tehtiin lähimetropoleihin, Pietariin ja Tukholmaan. Ero nykyiseen globaaliin maailmaan oli ehkä vain siinä, että kansainvälisyys rajoittui etupäässä niin sanottuun sivistyneeseen luokkaan. Toisaalta 1800-luvun lopulla alkanut Amerikan-siirtolaisuus koski nimenomaan tavallista kansaa, maaseudun nuoria miehiä. Siirtolaisuus ei ollut myöskään yhdensuuntaista, vaan monet siirtolaiset tulivat myös Länneltä takaisin, ja kirjeet kulkivat vilkkaan. Tässä tapauksessa kulttuurivaikutteet tulivat myös ilman yläluokan apua.

Eikö hegeliläinen kansanhenki sitten leijunutkaan 1900-luvun vaihteessa ”suomalaisen musiikin kevättulvan” päällä? Varmasti se vaikutti ainakin tuon ajan musiikkivaikuttajien mielissä, siitä tulee hyvin vakuuttuneeksi aikalaiskirjoituksia lukiessa. Mutta transnationaalinen näkökulma auttaa meitä ymmärtämään, että kyse oli Euroopan ja maailman mitassa myös jostakin aivan muusta. Kansallisen musiikkielämän muodostuminen näyttäytyy nyt kehityksenä, jonka kuluessa Euroopan metropoleissa syntyneet uudet käytännöt kotiutettiin Suomen olosuhteisiin. Se, mitä tapahtui Suomessa, tapahtui monissa muissakin nousevissa kansallisvaltioissa. Musiikinhistoria Suomessa näyttäytyy laajan kosmopoliittisen kehityksen paikallisena versiona. Siinä oli paljon omintakeisia piir-

teitä, ja siinä riittää myös runsain mitoin uutta tutkimista – ja näin aluksi vaikka kansallishenkisten miinojen purkamista.

Lähteet

- Aalto-Koistinen, Riitta 1984. *Suomalaiset ylioppilaskuorot 1800-luvulla. Katsaus ylioppilaskuorotoiminnan aatevirtauksiin*. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisuja 3.
- Ahtiainen, Pekka & Tervonen, Jukka 1996. *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartijat. Matka suomalaiseen historiankirjoitukseen*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Andersson, Otto 1907. *Musik och finskhet. Finsk Musikrevy, första februarhäftet 1907*, 33–36.
- Andersson, Otto 1965. *Nuoteillakin on kohtalonsa. Turun soitannollisen seuran kirjasto koskevia muistiinpanoja*, suom. Arne Bergroth. Turun Soitannollinen Seura 1790–1965, toim. M. Ringbom. Turku: Turun Soitannollinen Seura, 92–129.
- Axell, Christer 1975. *Musiklivet i pingstkyrkan i Norrköping*. Stockholm.
- Collan, Karl 1865. "Musik-minnen från London". *Helsingfors Dagblad* 25.4.1865.
- Dahlström, Fabian 1976. *Bernhard Henrik Crusell : klarinettisten och hans större instrumentalverk*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Erdman, Bengt 1972. *Musiklivet på en industriort: delrapport nr 2*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Heikkinen, Olli 2010. "The Preception of Sibelius's Kullervo. The Social Construction of 'Finnish Musical Language'". Esitelmä symposionissa "Musicology in the 3rd Millennium", Seinäjoki 17–19. 3. 2010.
- Hirn, Sven 1999. *Populärmusikens pionjärer. En studie i den populära musikens kulturhistoria i Finland fram till 1917*. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Acta Musicologica Fennica 18*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura.
- Huttunen, Matti 2002. *Suomalaisen esittävän säveltaiteen historia. Suomen musiikin historia. Esittävä säveltaide*, Martti Haapakoski & al. Helsinki: WSOY, 303–437.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Klemetti, Heikki 1907a. "Mitä on "suomalaisuus" musiikissa?" *Säveletär* 1/1907, 1–4.
- Klemetti, Heikki 1907b. "Miksi säveltäjämme turvautuvat ruotsinkielisiin teksteihin". *Säveletär* 2/1907, 19–21.
- Klemetti, Heikki 1907c. "Natsionalismiäkö?" *Säveletär* 4/1907, 63.
- Klemetti, Heikki 1919. *Suomen musiikki. Suomi ja suomalainen sivistys*. Porvoo: WSOY, 114–151.
- Kurkela, Vesa 2010. "Kansallisen musiikin historian varjo – Suomessa ja Pohjanmaalla". Teoksessa *Warpusen Weisu. Pohjanmaan musiikin historiaa 1600–1900*, toim. V. Kurkela, H. Laitinen & S. Rantanen. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osaston julkaisuja 18. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 11–43.
- Kuusisto, Taneli 1965. *Musiikkimme eilispäivää*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- Kuusisto, Taneli 1985. *Suomen säveltaide maan itsenäisyyden aikana*. Turku: Turun yliopisto. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos. Sarja A N:o 12.
- Lappalainen, Seija 1994. *Tänä iltana Yliopiston juhlasalissa. Musiikin tähtihetkiä Helsingissä 1832–1971*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Ling, Jan 1975. *Musiklivet i Skaraborg. Preliminär undersökningsplan för en musiksociologisk studie*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet.

- Marvia, Einari & Vainio, Matti 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Nummi, Jyrki & Tarasti, Eero 2007. "Maamme-laulu". A. Tiitta & al., toim. *Maamme Suomi*, 390–391. Porvoo: Weilin+Göös.
- Offentliga konserter i Åbo på 1800-talet. *En samling affischer och program*. <http://bib-bild.abo.fi/musik/index2.htm>
- Paikkala, Sirkka 2004. "Kotoista vai kansainvälistä? Keskustelu ulkomaisista nimistä 1800-luvun lehdistössä". *Yhteistä kieltä tekemässä. Näkökulmia suomen kirjakielen kehitykseen 1800-luvulla*, toim. Katja Huumo & al. Helsinki: SKS, 73–135.
- Pitkänen, Paavo 1975. *Kuurtaneen jättiläinen. Heikki Klemetti kuorotaiteemme suurmies*. Porvoo: SULASOL.
- Pohls, Maritta 2005. *Suomen Akatemian historia II*. Helsinki: SKS.
- Ringbom, Marianne 1965. *Seuran toiminta vuosina 1790–1846*, suom. Tyra Fortelius. Turun Soitannollinen Seura 1790–1965, toim. M. Ringbom. Turku: Turun Soitannollinen Seura, 9–29.
- Rosas, John 1949. *Fredrik Pacius som tonsättare*. Åbo: Åbo Akademi.
- Rosas, John 1965. *Seuran toiminta 1868–1965*, suom. Pekka Murto. Turun Soitannollinen Seura 1790–1965, toim. M. Ringbom. Turku: Turun Soitannollinen Seura, 30–78.
- Salmenhaara, Erkki 1995. "Romantiikka ja biedermeier". *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY, 324–580.
- Scott, Derek 2008. *Sounds of the Metropolis. The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press.
- Suomalainen, Yrjö 1952. *Robert Kajanus. Hänen elämänsä ja toimintansa*. Helsinki: Otava.
- Tommila, Päiviö 1989. *Suomen historiankirjoitus. Tutkimuksen historia*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Taruskin, Richard 2010. *Music in the Nineteenth Century. The Oxford History of Western Music*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Vainio, Matti 2002. "Nouskaa aatteet!" *Robert Kajanus. Elämä ja taide*. Helsinki: WSOY.
- Vainio, Matti 2005. *P. J. Hannikainen. Säveltäjä, runoilija, suomalaisuusmies*. Jyväskylä: Minerva.
- Vainio, Matti 2009. *Pacius. Suomalaisen musiikin isä*. Jyväskylä: Atena.
- Weber, William 2008. *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Virrankoski, Pentti 2005. *Heikki Klemetti. Elämäntyö ja henkilökuva*. Helsinki: SKS.

FT Vesa Kurkela toimii populaarimusiikin tutkimuksen professorina Tampereen yliopistossa ja Sibelius-Akatemiassa.

Musiikkitieteestä musiikintutkimukseen: ”Me” ja ”muut” suomalaisessa musiikkitieteessä

Jukka Sarjala

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran täyttäessä 100 vuotta alan edustajat voivat syystä tuntea ylpeyttä siitä, ettei musiikkitiede ole ilmaantunut ja vakiintunut näille leveysasteille paljonkaan muuta eurooppalaista kehitystä myöhemmin. Tuohon sataan vuoteen voidaan laskea hieman lisää, jos lähtökohdaksi otetaan – ja näin on monesti tehty – Ilmari Krohnin väitöskirja *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland* (1899). Modernin musiikkitieteen historiaa on tuskin mahdollista ulottaa maassamme tuon kauemmas, joskin melkein koko 1800-luku on tulkittavissa musiikkia koskevan akateemisen tiedonmuodostuksen syntyedellytysten kehityskaudeksi. Keisarillisessa Aleksanterin-yliopistossa tehdyn musiikintutkimuksen taustalla olivat vuosikymmeniä jatkuneet musiikkiarvostelut sanomalehdissä, Martin Wegeliuksen laatimat musiikinteorian oppikirjat ja hänen Helsinkiin vuonna 1882 perustamansa musiikkiopisto. Tässä yhteydessä on myös syytä muistaa Axel Gabriel Ingeliuksen musiikinhistorialliset luennot Turussa 1860-luvulla sekä Fredrik Paciuksen ja Richard Faltinin toiminta akateemisen musiikinharjoituksen johtohahmoina pääkaupungissa. Ajallisesti vielä kauemmas mentäessä joudutaan jo esimoderniin aikaan, Kuninkaallisen Turun Akatemian latinankielisiin musiikkidissertaatioihin ja Turun Soitannollisen Seuran piirissä virinneisiin esteettisiin pohdiskeluihin.

Kaikki yllä mainittu on perusteltua nostaa juhluvuonna esiin, näkyyhän suuri osa siitä tavalla tai toisella vielä nykymaailmassa, jopa 1600-luvulta periytyvä Turun Akatemian disputaatiokäytäntö. Mutta suomalaisen musiikkitieteen saavutusten ja historian kartoitus, alan kehityksen, käännteiden ja tieteenhistoriallisen kaanonin julkituominen, saavat myös aprikoimaan, mikä merkitys ja tehtävä tuollaisella tietämyksellä on. Vahvistavatko tieteenalojen 100-vuotisjuhlat ja historiakatsaukset alan tutkijoiden ja opettajien identiteettiä – tyyliin ”me” olemme tällaisia erotuksena joistakin ”toisista”? Tulisiko suomalaisen musiikkitieteen historian ja erityisesti sen osan, jonka siitä tunnemme ja tunnustamme, kuulua itseään kunnioittavan alan edustajan perustietämykseen? Onko suomalaisen musiikkitieteen kehitystä ja perinteitä koskeva tietoisuus yksi tapa kertoa kaikille alalla toimiville tai sille pyrkiville, mitä musiikki ja sen tutkimus pohjimmitaan ovat? Oli näihin kysymyksiin sitten selkeitä vastauksia tai ei, tieteenhistoria joka tapauksessa rakentaa identiteettejä. Kun professori Eero Tarasti piti elokuussa 1988 esitelmän suomalaisesta musiikkitieteestä Pohjoismaisilla musiikintutkijapäivillä Turussa, hän kysyi esityksensä otsikossa ”keitä olemme ja minne olemme menossa” (Tarasti 1988).

Tarkoitukseni on tässä puheenvuorossa poimia näkyville niitä tekijöitä ja intellektuaalisia rajanvetoja, joiden turvin suomalainen musiikkitiede on määritellyt itsensä. Miten muodostuu käsitys musiikkitieteilijöiden yhteisöstä ja miten tätä yhteisöä pidetään koossa? Koska nyt juhlitaan satavuotiasta Suomen Musiikkitieteellistä Seuraa, pääpaino on musiikkitieteen historiassa ja perinteissä. Tämä tekee näkymistä hieman toisenlaisia kuin jos kyseessä olisi vaikkapa etnomusikologian tieteellisen identiteetin rakentuminen. Aihepiirin laajuus huomioon ottaen esitykseni on pakostakin valikoiva, mutta kuitenkin alan vaiheiden tuntemukseen pohjautuva. Ensin käsittelen tietehistoriallisen tiedon merkitystä musiikkitieteen identiteetin kannalta. Toinen aiheeni koskee musiikkitieteen tilaa ja asemaa nykyisessä monitieteisyyttä suosivassa ja tutkijaresurssien yhdentämiseen pyrkivässä tiedepolitiikassa. Kumpikin kokonaisuus sisältää kysymyksen ”meistä” ja ”muista”. Kyse on rajanvedosta alan edustajien ja muiden tutkijoiden välillä. Rajoihin suhtautuminen on yleensä kaikkea muuta kuin välinpitämätöntä, ja syykin on ilmeinen. Raja ei ole, kuten Martin Heidegger (1978, 149) aikanaan huomautti, jonkin loppu vaan jotakin, josta läsnäolo alkaa. Rajalla identiteetit tiivistyvät ja saavat hahmonsaa. Siellä käydään kovimmat kamppailut siitä, mihin joku tai jokin kuuluu.

Vuosijuhlien ja juhlaseminaarien, promootioiden, disputaatioiden ja juhla-kirjojen ilmestymisen yhteydessä näkyy voimallisesti, että akateeminen maailma on perinnetietoista ja omia saavutuksiaan kunnioittavaa. Asiassa on kaikesta siihen kertyneestä kuonasta huolimatta omat vahvuutensa. Lyhytnäköistä tiedepolitiikkaa tai vallanpitäjiä ja markkinavaikuttajia palvelevaa tiedontuotantoa vastaan suuntautuva kritiikki voi hakea apuvälineitä yliopistolaitoksen historiasta. Lisäksi ajan kuluessa kasautunutta kulttuuriperintöä ja tieteen instituutioiden tuottamaa intellektuaalista tietotaitoa voi käyttää monin tavoin, yhtä hyvin Thomas S. Kuhnin teoksessaan *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) nimeämän normaalitieteen tekoon kuin sen murtamiseen. Tarkoitukseni ei olekaan todistella, että tieteenperinteet ovat tutkijoille vaiva ja taakka. Sen sijaan haluan näyttää, miten menneisyyttä koskevaa tietoa, tässä tapauksessa suomalaisen musiikkitieteen historiaa, on mahdollista käyttää tieteenalan identiteetin rakentamiseen ja myös näin muodostettujen määritelmien ja toimijoille tarjottujen samastumispaikkojen purkamiseen.

Tieteenhistoria ja musiikkitieteen yhteisö

Suomalaisen musiikkitieteen historiaa on systemaattisesti ja laajasti alkuperäislähteisiin nojautuen tutkittu niukalti. Läntiseen naapurimaahamme verrattuna meillä ei ole esitellä vaikkapa Sten Dahlstedtin tutkimuksen *Fakta & förnunft. Svensk akademisk musikforskning 1909–1941* (1986) kaltaisia esityksiä. Ainoa suomalainen monografia, joka tässä yhteydessä ansaitsee tulla mainituksi, on Matti Huttusen *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa* (1993). Tilanteesta huoli-

matta suomalaisen musiikkitieteen ja etnomusikologian vaiheet ja kehityslinjat ovat pääpiirteissään tuttuja. Aihepiiristä on tehty useita suppeampia katsauksia (esim. Haapanen 1939; Ringbom 1959; Tarasti 1988; Tarasti 2000). Lisäksi musiikintutkimuksen metodioppaista ja oppikirjoista löytyy ainakin katkelmallista tietoa alan kehityksestä Suomessa (ks. esim. Moisala 1991; Sarjala 2002; Eerola & Louhivuori & Moisala 2003).

Matti Vainion (2000) perusteellinen selvitys Eero Tarastin viimeisimmän katsauksen puutteista ja virheistä johdattaa pohtimaan, onko meillä nykyään riittävän vivahteikas ja alueellisesti tasapuolinen kokonaiskuva suomalaisen musiikkitieteen vaiheista. Joka tapauksessa tieteenhistoriallista tutkimusta tästäkin alasta kaivataan lisää. Nyt kun metodologinen ja teoreettinen keskustelu on musiikintutkimuksen viimeaikaisten oppikirjojen myötä käynnistynyt Suomessa, olisi luontevaa ulottaa tämä itserefleksiivinen kiinnostus myös alan menneisyyteen. Monet nykyajassa vallitsevat tiedolliset orientaatiotavat, metodit, aiheet ja niiden saama painoarvo ja musiikkitieteellisen koulutuksen välittämät tutkimusvalmiudet saavat täsmällisemmät ja inhimillisemmät mittasuhteet, kun niiden synty- ja kehityshistoriaa valaistaan. Silloin tiedontuottamisen tapojen ajalliset, paikalliset ja intellektuaaliset ehdot tulevat näkyviin eivätkä jää auktoriteettimenetelmällä opetetuiksi. Mitä ohuempi käsitys perustutkimtoa tekeville opiskelijoille muodostuu tieteenalansa historiasta, sitä tietämättömämpiä he todennäköisesti ovat erilaisten tarkastelutapojen ja näkökulmien ontologisista ja tietoteoreettisista sitoumuksista.

Tieteenhistorian tutkijat joutuvat monesti ottamaan kantaa kysymykseen, milloin ja millaisissa muodoissa jokin tieteenala on syntynyt ja saanut tunnistettavat piirteensä. Mikä yhdistää nykyhetken tutkimusta menneiden tutkijapolvien työhön ja missä kohden yhteys käy hämäräksi jos ei suorastaan katoa näkyvistä? Oppimaton tarkastelija ryhtyy etsimään vastausta tiedon kohteesta ja sen samuudesta huomaamatta sitä, että tieto ja sen tekijät luovat kohteensa kysymällä ja tiettyjä ongelmia pohtimalla, eivät valmiina asettuvaa ilmiömaailmaa havainnoimalla. Siksi musiikkitieteen historiassakaan tarinan punaiseksi langaksi ei kelpaa yksinkertainen kuvitelma siitä, että kaikki musiikkitieteilijät tutkisivat samaa kohdetta tai ilmiöjoukkoa nimeltä "musiikki". Se ei kelpaa silloinkaan, kun tutkimuskohteeksi ymmärretään pelkästään taidemusiikki, 1900-luvun musiikkitieteen silmäterä.

Huomion kääntyessä tietojärjestelmiin, tiedon tuottajiin ja heidän lähtökohhtiinsa kysymys tietyn tieteenalan identiteetistä saa dynaamisen luonteen. Nyt käy selväksi, että yhteisymmärrys vaikkapa musiikkitieteen omasta luonteesta, tehtävistä ja erityispiirteistä on historiallisesti analysoitavissa olevien toimenpiteiden tulos. Latinan *disciplina* merkitsee oppia, opetusta ja oppiainetta, mutta myös kuria ja järjestystä, mikä kertoo akateemiseen tietoon sisältyvästä valvonnan ja itsehallinnan vaatimuksesta. Tieteenhistoriat juuri kartoittavat opinalojen intellektuaalis-institutionaalaisia toimenpiteitä ja niiden seurauksia. Koska historiankirjoitus tällä tavoin osallistuu tieteenperinteiden luomiseen ja ylläpitoon, ei ole vaikea nähdä sitä yhteyttä, joka vallitsee historiallisen tarkastelun ja tieteessä käytävien identiteetikamppailujen välillä. Perinteillä koetetaan perustella ja

oikeuttaa tiedeyhteisön toimintatapoja ja omaksuttuja näkökulmia, sisäisiä arvojärjestyksiä, rekrytointeja ja lukuisia muita seikkoja. Historiallinen tieto kertoo paikkaansa etsiville, päätöksiä tekeville ja hankkeitaan profiloiville tutkijoille, mistä heidän edustamallaan alalla on kysymys.

Yllä todetun valossa on ymmärrettävää, että suomalaisen ja ylipäänsä länsimaisen musiikkitieteen historiaa käsiteltäessä kysymykset musiikkitieteen tavoitteista, tehtävistä ja sen harjoittamiseen vaadittavista edellytyksistä ovat nousseet herkästi esiin. Katsaukset opinalan vaiheisiin kiinnittävät huomiota tiedon kurinalaistamiseen ja yhtenäistämiseen, niihin tiedollisiin ja sosiaalisiin mekanismeihin, jotka tekevät mahdolliseksi musiikkitieteen olemassaolon. Oppihistoriallisessa monografiassaan Matti Huttunen (1993, 7) toteaa, että sinnikkyys, jolla musiikkitiedettä on yli sadan vuoden ajan yritetty hahmottaa historialliseen ja systemaattiseen lohkoon jakautuvaksi, on historiallinen tosiasia, joka kertoo tieteenalan itseymmärryksestä ja luonteesta. Kyse on itävaltalaisen Guido Adlerin tunnetusta, alunperin 1885 esittämästä kahtiajaosta, jolla tämä pyrki määrittelemään alan tavoitteita ja metodiikkaa. Koska historiallinen musiikkitiede on ollut systemaattisen musiikkitieteen kääntöpuoli ja täydennys, musiikinhistorian osalta tilanne on Huttusen mukaan merkinnyt, että musiikinteoreettiset ja -esteettiset käsitteet ovat olleet musiikinhistorian tärkeimpiä työkaluja.

Huttusen tulkinta menneiden tutkijapolvien määrittelyyrkimyksestä on varsin perusteltu, mutta tiedon oikeellisuus ei ole tässä niin kiinnostavaa kuin tuon tulkinnan toimiminen musiikkitieteen identiteetin rakentamisen käyteenaineena. Tieteenalan yhtenäistämistavoitteen kannalta on näet paljon tehokkaampaa antaa historiallisessa kuvauksessa sija vallitseville ja disiplinaariseen järjestykseen pyrkiville kuin tuota järjestystä hajottaville voimille. Identiteetti on jotakin positiivista, tuottavaa ja samastumista tarjoavaa, kuulumista johonkin. Sitä on hankala rakentaa kyseenalaistamisen, epävarmojen vaihtoehtojen ja kiinnekohtia vaille jäävän vapauden varaan. Ainakin tältä osin Huttusen esitys vetoaa tieteenperinteeseen ja pyrkii sen pohjalta kertomaan lukijoille, millaisiin yhteyksiin musiikinhistoriallinen tietämys kuuluu. Näkemys hahmottaa rajat sille, missä yhteyksissä musiikinhistorian tuloksia arvioidaan ja keiden kanssa tämän tiedonlajin edustajat ensi sijassa keskustelevat. Tieteenhistoria rakentaa tässä käsitystä musiikkitieteilijöiden yhteisöstä.

Ongelmallista disiplinaarisessä historiassa vain on, ettei perinteiden tarkastelu riitä modernin ajan osalta tekemään näkyväksi tiedonmuodostuksen liikkeelle panevia voimia. Se kiinnittää huomionsa systemointiin, opinkappaleisiin ja sääntöihin. Niistä ei vielä synny kokonaiskuvaa ajassa ja paikassa elävästä tiedosta. 1600-luvun koulumetafyysiikan kohdalla tuollainen lähestymistapa toimii, mutta ei enää romantiikan jälkeisellä aikakaudella, vaikkapa Ilmari Krohnin viisiosaisen *Musiikinteorian oppijakson* (1911–1937) kohdalla. Krohnin kehittämien herättämä vastustus on kiinteä osa niiden historiallista merkitystä, eikä sitä pysty tarkastelemaan pelkästään opinalan näkökulmasta. Sen sijaan 1600-luvulla tietäminen ja oppi olivat melkeinpä sama asia.

Vielä Erik Tawaststjerna teki muotoanalyttisen väitöskirjansa Sibeliuksen pianoteoksista Krohnin muoto-opillisen järjestelmän pohjalta (ks. Tawaststjerna

1960, esipuhe). Tämän jälkeen hän hylkäsi musiikkianalyysin ja jatkoi uraansa Sibelius-biografian parissa. Tawaststjernan nojautumista Krohniin voidaan tuskin käsittää tuon ajan tieteenalakehityksen puitteissa, vaan se edellyttää tietoa institutionaalisista seikoista, muun muassa Helsingin yliopiston silloisesta virkantilanteesta. Mutta varsinaisesti tieteenharjoituksen dynamiikkaa valaisevat tiedot uusista ja poikkeavista havainnoista, tutkijoita innostavista kokemuksista ja näiden kuvaamiseen käytetystä kielestä, käännteentekevästä ideoista ja metodisista keksinnöistä. Keskeisiä ovat arkipäivän ympyrät, fanittaminen ja ei-käsitteelliset tietoisuusoperaatiot eli maku ja Immanuel Kantin tähdentämä refleksiivinen arvostelmakyky. Näiden kautta myös opinalat saavat uutta ainesta.

Oppihistoriallisen tarkastelutavan ohella toinen vaihtoehto musiikkitieteen tieteenalaidentiteetin rakentamisessa on vedota musiikin käytännön tuntemukseen. Näin tekee historiallisessa katsauksessaan Eero Tarasti, joskin hän samalla tunnustaa, että irtautuminen tuosta käytännöstä on kaiken musiikintutkimuksen ensimmäinen ehto. Hän ei lähemmin luonnehdi, mitä kaikkea musiikin käytäntö sisältää, mutta asiayhteydestä on pääteltävissä sen tarkoittavan elävää vuorovaikutusta musiikillisen materiaalin kanssa – säveltämistä, musiikin esittämistä ja siihen liittyvien valmiuksien kuten nuotinlukutaidon omaksumista. Suuntaa antava on myös Tarastin väite, että musiikinteorian opetus on kaiken musiikin tutkimuksen kivijalka. Käsitellessään kognitiotutkimusta kirjoittaja varoittaa, että musiikin käytännön "lopullinen hylkääminen saattaa johtaa eristytymiseen". (Tarasti 2000, 361, 366, 377.) Kun yhteys musiikin elävään viljelyyn ja siihen tarvittavien taitojen ylläpitoon katoaa, tämän näkemyksen mukaan tutkijoiden yhteisöllisyys kärsii.

Musiikkitieteilijät ja etnomusikologit ovat paljon pohtineet tieteenharjoituksen ja käytännön musiikintekemisen suhdetta, varsinkin kun 1980-luvulta alkaen myös maamme ainoa musiikkikorkeakoulu, Sibelius-Akatemia, on alkanut tuottaa tieteellis- ja taiteellispainotteisia jatkotutkintoja. Musiikkitiede on muuta taiteentutkimusta enemmän häilynyt näiden kahden alueen välimaastossa. Sellaiset musiikkitiedettä opiskelevat tai musiikkitieteellistä tutkimusta tekevät, joilla ei ole takanaan edes vaatimatonta soitto- tai lauluharrastusta, lienevät alalla vähemmistönä. Suomalaisen musiikkitieteen historiasta löytyy säveltäjiä (Ilmari Krohn, Armas Launis, Erkki Salmenhaara, Mikko Heiniö), kapellimestareita (Toivo Haapanen) ja muusikkouransa jättäneitä (Erik Tawaststjerna). Erityisesti säveltäjäntyö on katsottu ansioksi musiikkitieteessä – onhan Helsingin yliopistossa vieläkin musiikkitieteen lehtoraatti, jota ovat hoitaneet diplomisäveltäjät. Sitten alalla toimii vielä monia, joilla on korkeamman tason soitintutkinto. Kaikki tämä osoittaa, että musiikin tekeminen ja musiikin tutkiminen ovat kietoutuneet monimutkaisesti toisiinsa.

Maamme musiikkitieteen vaiheista ja yksityiskohdista on niin ikään nähtävissä, miten suuressa määrin tieteenharjoitus on toiminut musiikkilämän palvelijana ja siitä elinvoimansa saavana. Jo Krohnin väitöskirjan tarkastus kertoo tässä suhteessa paljon. Monien kieltäytyttyä tehtävästä Krohnin vastaväittäjäksi ryhtyi lopulta kapellimestari Robert Kajanus, lukio-opintonsa keskeyttänyt käytännön muusikko (ks. lähemmin Vainio 2002, 339–341). Asetelma oli poikkeuk-

sellinen mutta Keisarillisen Aleksanterin-yliopiston hyväksymä. Musiikkitieteen ja musiikintekemisen läheistä suhdetta jatkoi sitten tahollaan Krohn itse, kun hän koulutti joukon musiikkimaistereita. Nämä tekivät elämäntyönsä säveltäjinä, jotka hankkivat pääasiallisen elantonsa musiikkikriittikoina ja teoriaopettajina. Linja jatkui Krohnin eläköitymisen jälkeenkin. (Tarasti 1988, 17.)

Muistot mainituista saavutuksista lienevät jääneet perimätiedoksi Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineeseen. Antti-Ville Kärjä näet muistaa 1990-luvun alkuvuosilta siellä liikkuneen puheenparren, jonka mukaan musiikkiteiteilijä oli epäonnistunut muusikko. Sanonta jatkui toteamuksella, että epäonnistuneesta musiikkiteiteilijästä tuli puolestaan etnomusikologi. (Kärjä 2010, 1.) Tämä tarina osoittaa ainakin sen, että musiikkitiedettä on joillakin tahoilla pidetty musiikkielämän ja siellä taiteellisia voittojaan keräävien toimijoiden kuuliaisena alamaisena. Yliopistoilla ei olisi tämän näkemyksen mukaan paljonkaan tutkittavaa musiikin saralla, jos ei olisi ensin olemassa korkeatasoista musiikinharjoitusta ja sen instituutioita. Asetelma kuvastaa modernille ajalle tyypillistä käsitystä musiikista ensisijaisesti aistimellisena toimintana, korvin kuultavana ja kuunneltavana aineksena. Jotta se voisi tulla huomion kohteeksi, se on ensin tuotettava materiaalisesti. Toisenlaisen lähestymistavan kohtaa vaikkapa Turun Akatemian väitöskirjavihkosissa tai keskiaikaisessa musiikkifilosofiassa, jossa musiikki jäsentyy osaksi maailmanjärjestystä muun luonnon ja sen tutkimisen rinnalle eikä välttämättä edellytä säveltämistä tai esittämistä.

Viime vuosisadan suomalainen musiikkitiede etsi identiteettiään melko pitkälle samaan tapaan kuin sen tärkeä intellektuaalinen edeltäjä, musiikkikritiikki, 1800-luvulla ja 1900-luvun alkupuolella. Kun jälkimmäisen edustajat toimivat musiikkielämän ja lehdistön vaatimusten ristipaineessa, milloin jommankumman intresseihin sitoutuen, edellisen edustajat hakivat paikkaansa yhtäältä ammatillisen musiikinharjoituksen ja musiikkipedagogian, toisaalta akateemisen yhteisön välimaastosta. Tässä kahtaalla olossa musiikin käytäntö ja sen vaatima teoreettinen tietämys, musiikinteoria ja satsiaineet, veti monesti pitemmän korren. Toisinaan opetuksessa painotettiin käytännön taitoja siinä määrin, että yliopistojen musiikkitieteen laitokset olivat Mikko Heiniön (1987, 13) mukaan vaarassa näivettyä musiikkioppilaitosten etäispäätteiksi.

Etnomusikologian nousu 1960- ja 1970-luvun vaihteen molemmin puolin – ensin Helsingin yliopiston suojissa, sitten muualla – hämmensi terveellisesti valitsevaa tilannetta. Etnomusikologialla olikin suuri merkitys musiikintutkimuksen intellektuaalisessa itsenäistymisessä ja laaja-alaistumisessa. Taiteellisten arvojen, taidemusiikin kantaohjelmiston tuntemuksen ja musiikintekemisen tietotaidon välittämisen rinnalle nousivat metodologinen koulutus ja musiikin tarkastelu kulttuuri-ilmiönä osana ihmisyyhteisöjä ja maailmankuvia. Tätä prosessia jatkoi voimakkaasti 1990-luvulla kulttuurinen musiikintutkimus ja sen nostattama innostus.

Viimeksi sanotusta huolimatta musiikkitieteellä on jossakin määrin säilynyt erityislaatuisuuden leima. Olen vuosikymmenien kuluessa törmännyt useita kertoja siihen, että musiikinteoriaa ja musiikkianalyttisiä menetelmiä on pidetty vaikeatajuisina tiedon lajeina, jotka muodostavat jonkinlaisen poikkeuksen hu-

manistis-yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa. Suhtautumistapa näyttää juurtuneen yhtä paljon musiikkitieteilijöihin kuin muihinkin tutkijoihin. Osaltaan tällaista asennetta on ruokkinut käsitys musiikkitieteestä nimenomaan taidemusiikin tutkimuksena. Toisaalta on hienoa huomata, että monet nuorempaan polveen kuuluvista eivät enää ajattele niin. He ovat oppineet pois siitä sisällysettömästä ja hieman itseriittoisesta puhetavasta, jonka mukaan musiikkitiede on itsessään arvokasta, koska ilman musiikkitieteilijöitä sitä ei tekisi kukaan. Minkä tahansa alan tutkijat saavat olla ylpeitä työstään, mutta tutkimuksen tarpeellisuus ja laajempi merkitys tulisi tuollaisissa puheissa aina perustella.

Musiikkitieteen saavutusten ja perinteiden ylöskirjaamiseen tyytyvä tieteenhistoria valaisee toki menneisyyttä, mutta tarjoaa kovin vähän rakennuspuita nykytilanteen analyysiin. Miten historiallinen tarkastelu sitten auttaisi meitä tässä ja nyt? Onko syytä luoda ja vahvistaa kertomusta, jossa musiikkitiede puhdistuu esiin ja löytää vähitellen oman äänensä ja joutuu sitten monitieteisyyden nimeen vannovassa maailmassa uhatuksi? Vai tulisiko rakentaa sellaisia kertomuksia, jotka etsivät uusia mahdollisuuksia perinteestä ja historiasta – vastarinnan muotoja, sivuun työnnettyjä keskustelunavauksia, vakiintuneiden tulkintojen uudelleenluentoja – luodakseen uutta identiteettiä? Pahimmillaan tieteenhistorialliset katsaukset koostuvat menneisyyden ja nykyisyyden jyrkästi toisistaan erottavista puisevista nimi- ja teosluetteloista, joita sitten ryhmitellään kokoavien luonnehdintojen alle. En kuitenkaan usko, että jatkossa tehtävä tutkimus suomalaisen musiikkitieteen historiasta jäisi lähellekään näin alkeelliseksi, eivät ainakaan monografiamuotoiset tutkimukset tai rajattuihin teemoihin keskittyvät artikkelit. Mutta yleiskatsauksissa tilanne on toinen. Kenen tai minkä aiheiden ja tutkimussuuntien historiaa niissä tulisi kirjoittaa? Kuuluuko akustiikka musiikkitieteeseen, entä äänimaisematutkimus? Mitä pitäisi tässä suhteessa ajatella musiikkikasvatuksesta tai Sibelius-Akatemiassa tehtävästä taiteellisesta tutkimuksesta? Nämä kysymykset johdattavat suoraan puheenvuoroni jälkimmäiseen aiheeseen.

Onko musiikkitiedettä enää olemassa?

Astuessaan musiikkitieteen professorin virkaan Turun yliopistossa 1986 Mikko Heiniö saattoi vielä suhteellisen selkeästi määritellä musiikkitieteilijän tehtäväkentän. Alan kulmakiviä olivat klassisten teosten kokoelma, viime kädessä kaikenlaatuiset musiikkiteokset, ja niiden esittämisestä ja kuuntelemisesta muodostunut soiva todellisuus. Sen historiallista ja analyttistä tarkastelua syvensi musiikkikäytänteiden ja -instituutioiden tutkimus. Etnomusikologian esittämiä haasteita Heiniö koetti virkaanastujaisesityksessään pehmentää puhumalla musiikkitieteen ja etnomusikologian keskinäisestä täydentävyydestä ja siitä, että näiden tieteenalojen ero löytyi viime kädessä tutkimuskohteesta. (Heiniö 1987, 10–11.) Tämä kaikki oli 1980-lukua, jolloin Suomeen saatiin ensimmäiset musiikkitieteelliset yhteisprojektit ja etnomusikologian väitöskirjat. Samalla

vuosikymmenellä Sibelius-Akatemia aloitti taiteellis- ja tieteellispainotteisten jatkotutkintojen kehittelyn (ks. lähemmin esim. Oramo 1987). Heiniö (1987, 9) totesikin, että ”musiikkitieteen *tiedeyhteisö* on Suomessa aivan uusi, ehkä kymmenvuotias”.

Tuolloin suomalainen musiikkitiede toimi vielä pienissä piireissä. Vähitellen käynnistyneissä valtakunnallisissa jatkokoulutusseminaareissa näki aina paljon tuttuja kasvoja. Tutkijakunta oli myös kovin miehistä. Kansainvälisyys merkitsi lähinnä yhteispohjoismaisuutta, ja alan julkaisut ilmestyivät pääosin suomeksi ja ruotsiksi. Kansallisen musiikin historian silloinen lippulaiva, Erik Tawaststjernan 1950-luvulla aloittama Sibelius-projekti, huipentui valmistuessaan Tieto-Finlandia -palkintoon 1989. Mutta 1990-luku toi pian tullessaan uusia ajatuksia ja uusia näkökulmia: musiikin kognitiotutkimuksen, kulttuurisen musiikintutkimuksen, feministisen musikologian ja entistä monipuolisemman populaarimusiikin tutkimuksen. Alalle hakeutui enemmän tutkijanalkuja, ja herrasmiesten sisäpiiri murtui, kun etnomusikologi Pirkko Moisala nimitettiin Suomen ja samalla Pohjoismaiden ensimmäiseksi naispuoliseksi musiikkitieteen professoriksi Åbo Akademiin 1997. Jyväskylän yliopiston musiikin laitos kartutti voimakkaasti resurssejaan, minkä ohella musiikkitieteen väitöskirjoja alkoi ilmestyä kiihtyvässä tahdissa muuallakin kuin 1960-luvun jälkipuolella perustetussa *Acta Musicologica Fennica* -sarjassa. Niin ikään Suomen Musiikkitieteellisen Seuran jäsenistön rekrytointi vapautui valvontatehtävää toteuttaneesta suositteluperiaatteesta.

Olen kirjannut ylle vain keskeisimpiä kehitystrendejä viime vuosisadan lopun tilanteesta, sillä mainittuja käännteitä koskeva perusteellisempi tieteenhistoria on toistaiseksi kirjoittamatta. Ehkä siihen ei vielä kannatakaan ryhtyä, koska olemme lähellä tuota aikaa. On myös tarkemmin tutkimatta, mitkä yhteiskunnalliset ja musiikkikulttuurissa tapahtuneet muutokset ovat tuoneet musiikkitieteeseen uusia ajatuksia ja asenteita. Niihin kuuluvat ainakin musiikkilajien ja -makujen tasavertaistuminen ja taidemusiikin ylivallan murtuminen, globalisaation myötä tapahtunut maailmanmusiikin nousu ja kasvavien maahanmuuttovirtojen synnyttämä kiinnostus erilaisiin etnisyyksiin ja niiden musiikkikulttuureihin. Muita taustatekijöitä ovat audiovisuaalisen mediakulttuurin kasvu, musiikkiteknologian monimuotoistuminen, sukupuolen näkyväksi tuleminen ja erilaisten seksuaalisuuksien vapautuminen heteronormatiivisesta valvonnasta sekä kansallisvaltioajatuksen ja siihen kytkeytyvän kansansivistysaatteen vähittäinen rapautuminen. Noiden ja myös viime vuosien akateemista maailmaa ravistelleiden muutosten myötä on tultu tilanteeseen, jossa ajatus yhtenäisestä ja tehtäväkentältään selkeästä musiikkitieteestä ei ole enää vakavasti otettava. Vaikka Guido Adlerin hahmottelema kahtiajako systemaattiseen ja historialliseen musiikkitieteeseen on edelleen käytössä joillakin tahoilla, se soveltuu kovin huonosti kuvaamaan alan tutkimuksen moninaisuutta.

Lisäksi näyttää siltä, että perinteistä musiikkitiedettä ja sen toimintakenttää yhtenäistäneet ongelmat ja kysymykset ovat yhä vähemmän ajankohtaisia. Musiikkiteoksia tutkitaan edelleen, ja hyvä niin, mutta harva miettii niiden ontologiaa ja vielä harvempi pitää niitä musiikintutkimuksen kulmakivinä. Keskustelu musiikin, eritoten taidemusiikin autonomiasta on käyty loppuun, ellei asiaa

sitten kyetä valaisemaan ennen tuntemattomasta näkökulmasta. Myös suomalaisen musiikkitieteen pitkäaikainen selkäranka, musiikin historia, on professoripolven suurimmaksi osaksi vaihduttua työntynyt sivuun, eikä sekään määrittele suomalaisten musiikkitieteilijöiden yhteistä kansallista toimintaohjelmaa. Epäilemättä tähän on osuutensa myös kahdeksanosaisella *Suomen musiikin historia* -kirjasarjalla (Wsoy 1995–2006), sillä sen valmistuminen sai tutkijat levähtämään ja keräämään uusia voimia.

Perinteinen musiikkitiede on muuttunut yhdeksi vaihtoehdoksi muiden suuntausten ja näkökulmien joukossa ja menettänyt intellektuaalisesti kokoaivan otteensa. Kun tekijänoikeuskysymyksistä kiinnostuneet musiikintutkijat verkostoituvat oikeus- ja kauppatieteilijöiden kanssa ja populaarimusiikin tutkijat tekevät yhteistyötä media- ja kulttuurintutkijoiden kanssa, mihin siinä tarvitaan musiikkitieteellistä identiteettiä? Jos ”muiden” esittämät haasteet ”meille” otetaan todesta, ”me” ehkä paljastuu tiedonmuodostusta haittaavaksi kuvitelluksi yhteisöksi.

Erikoisosaaminen on aina tervetullutta, mutta sen välittäminen uusille sukupolville ei ole tapahtumakulku, jossa jokin siirtyisi muuttumattomana ja oman olemuksensa säilyttäen opettajilta opiskelijoille. Musiikkitieteilijät omaavat useita erilaisia ja ajan myötä muuttuvia valmiuksia ja käsityötaitoja. Niistä ei yhteen koottuinaakaan muodostu kaikkien jakamaa ydintä, vaan kukin tutkija, opettaja ja opiskelija osaa niistä jotakin mutta ei kaikkea. Parin viime vuosikymmenen aikana tapahtunut kehitys on osoittanut, että tuo intellektuaalinen monimuotoistuminen on, paitsi tiedemaailman uudistumiskyvyn ansiota, myös musiikkikulttuurin tai -kulttuurien muutosaineista johtuvaa liikettä. Siksi Guido Adlerin määrittelemä musiikkitiede on menettänyt ääriviivansa maassamme ja on muuntautumassa monialaiseksi musiikintutkimukseksi.

Lähteet

- Eerola, Tuomas & Louhivuori, Jukka & Moisala, Pirkko (toim.) 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. (Acta Musicologica Fennica 24)
- Haapanen, Toivo 1939. Die musikwissenschaftliche Forschung in Finnland. *Archiv für Musikforschung* 4, 230–243.
- Heidegger, Martin 1978. *Aufsätze und Vorträge*. 4. Auflage. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- Heiniö, Mikko 1987. Suomen musiikkitiede nyt. Uuden tiedeyhteisön ydinkysymyksiä. *Musiikki* 1, 8–16.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura. Acta Musicologica Fennica 18.
- Kärjä, Antti-Ville 2010. Interrogating ”artistic research” of music. Paper delivered at the BFE conference in Oxford, 8–11 April 2010. Tekijänsä hallussa.
- Moisala, Pirkko (toim.) 1991. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Helsinki: Vap-kustannus. Sibelius-Akatemian julkaisu 4.

- Oramo, Ilkka 1987. "Structural change and reforms in Finnish music research". *Finnish Music Quarterly* 1, 26–27.
- Ringbom, Nils-Eric 1959. "Die Musikforschung in Finnland seit 1940". *Acta Musicologica* 31 (1), 17–24.
- Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tietolipas 188.
- Tarasti, Eero 1988. "Suomen musiikkitiede viime vuosikymmeninä – keitä olemme ja minne olemme menossa". *Etnomusikologian vuosikirja 2 (1987–1988)*. Toim. Erkki Pekkilä ja Vesa Kurkela. Helsinki: SES, 7–27.
- Tarasti, Eero 2000. Musiikkitiede. *Suomen tieteen historia 2. Humanistiset ja yhteiskuntatieteet*. Päätoim. Päiviö Tommila. Porvoo–Helsinki–Juva: Wsoy, 361–379.
- Tawaststjerna, Erik 1960. *Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina*. Helsinki: Otava.
- Vainio, Matti 2000. "Suuri kertomus Suomen musiikkitieteestä". *Musiikki* 3–4, 273–279.
- Vainio, Matti 2002. "Nouskaa aatteet!" *Robert Kajanus – elämä ja taide*. Helsinki: Wsoy.

FT Jukka Sarjala toimii musiikin kulttuurihistorian dosenttina Turun yliopistossa.

Musiikinhistorian kertomuksen mallit: näkökulma 1900-luvun alkupuolen suomalaiseen musiikinhistorian kirjoitukseen

Matti Huttunen

Musiikinhistorian synty tutkimuksen ja musiikkikirjallisuuden lajina Suomessa

Musiikinhistorian kirjoituksen voidaan Suomessa katsoa alkaneen Martin Wegeliuksen vuosina 1891–93 julkaisemasta musiikinhistorian esityksestä *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*. Wegelius oli kirjoittanut aikaisemmin Wagner-elämäkerran käsikirjoituksen, joka kuitenkin jäi julkaisematta. Käsikirjoitus syntyi ilmeisesti 1890-luvun vaihteessa, ja sitä säilytetään Sibelius-Akatemian kirjastossa. Se on merkittävä dokumentti kirjoittajansa suuresta Wagner-tietämyksestä, mutta julkaisemattomuutensa vuoksi sitä ei voi laskea musiikinhistorian tutkimuksen alkupisteeksi.

Suomessa oli ennen Wegeliuksen kirjaa julkaistu yksittäisiä kirjoituksia, jotka hahmottelivat joko oman maamme musiikin kehitystä tai yleiseurooppalaisia ilmiöitä, mutta nämä tekstit olivat varsin yleisluonteisia ja ylimalkaisia – tai ne jäivät yksittäisiksi yrityksiä kartoittaa musiikin vaihteita ilman, että niiden jälkeen olisi ilmennyt kestävää kiinnostusta musiikin historian tutkimiseen tai kirjoittamiseen. Esimerkiksi Zacharias Topelius julkaisi Fredrik Paciuksen *Kung Karls jakt* -oopperan kantaesityksen kunniaksi *Helsingfors tidningar* -lehdessä 21.3.1852 pienen kirjoituksen otsikolla ”Musiken i Finland och Kung Karls jakt” (Topelius 1905). Niin lukenut ja monipuolinen historioitsija kuin Topelius olikin, hänellä ei vaikuttanut tämän kirjoituksensa perusteella olleen kovin tarkkaa tietopohjaa Suomen musiikin kehityksestä. Poikkeuksellisen yksityiskohtaista otetta 1800-luvun musiikkikirjoittelussa edusti H. A. Reinholmin kirjoittama pieni B. H. Crusellin elämäkerta kokoelmassa *Finlands minnesvärda män* (1853–54). Reinholmin kirjoitus jäi kuitenkin yksinäiseksi historialliseksi esitykseksi merkittävän suomalaissyntyisen klarinetistin ja säveltäjän elämästä: se, kuten myöskään Topeliuksen kirjoitus, ei käynnistänyt musiikinhistorian kirjoitusta tai tutkimusta laajana ilmiönä.

Yleiseurooppalaisen musiikin osalta voidaan mainita P. J. Hannikaisen toimittamassa *Säveleit*-lehdessä 1890-luvun vaihteessa ilmestyneet esittelyt kuuluisista säveltäjistä tyyliin ”Jooseppi Haydn” ja ”Yrjö Frederikki Händel”. Vuonna 1892 ilmestyi J. H. Westrinin *Käsikirja soitannosta ja soittokoneista erittäin urkujen hoidosta, virittämisestä ja tarkastamisesta*. Tämä kirja sisältää paitsi arvokasta

tietoa 1800-luvun lopun suomalaisista uruista myös katsauksen musiikin yleiseen kehitykseen. Westrinin tietämys oli kuitenkin jo tuolloisessa katsannossa varsin puutteellista: hän muun muassa mainitsee ”Vagnerin” ja ”Faustin” 1800-luvun merkittäviksi säveltäjiksi. *Säveleitä*-lehden artikkelit, samoin kuin Westrinin kirja, olivat aikanaan tärkeitä suomenkielisen musiikkikirjoittelun avauksia. Varsinaiseksi musiikin historian kirjoituksen lähtölaukauksiksi niistä ei kuitenkaan ollut, vaan kunnia tämän alan käynnistämisestä maassamme jää Wegeliuksen laajalle ja omaperäiselle teokselle, joka oli samalla myös ensimmäinen merkittävä ruotsinkielinen länsimaisen musiikin historian esitys Ruotsissa julkaistut kirjat mukaan lukien.

Musiikin historian kertomukset tutkimuskohteena

Artikkelini käsittelee maassamme harjoitettua musiikin historian kirjoitusta Wegeliuksen teoksesta tyylihistorialliseen tarkastelutapaan, jonka merkittävien suomalainen esimerkki on Sulho Rannan kaksiosainen teos *Musiikin historia* (1950–56). Tarkastelen seuraavaa kysymystä: miten ja miltä aatteelliselta pohjalta musiikin historioitsijat loivat historiallisia kertomuksia – oli niiden kohteena sitten yleiseurooppalainen musiikki tai Suomen musiikin historia?

Kohteenani ovat ainoastaan julkaistut tekstit. Olen tietoinen siitä, että arkistoaineistolla (kirjeillä, päiväkirjamerkinnoilla ja niin edelleen) on tärkeä oppihistoriallinen merkitys: ne selventävät menneisyydessä eläneiden tutkijoiden tutkimus- ja kirjoitusprosesseja, tapoja hankkia tutkimusaineistoa ja myös tutkijoiden välistä vuorovaikutusta. Nyt kun vietetään suomalaisen musiikkitieteen juhlavuotta, lienee kuitenkin paikallaan tarkastella suomalaista musiikin historian kirjoitusta laajempaan aatteelliseen ja opilliseen ilmiöön ja keskittyä vain siihen aineistoon, joka on päätyttyä julkaistuksi. Musiikin historian kirjoituksen historiaan liittyvä arkistoaineisto odottaa yhä selvittelyään, mutta se on tässä yhteydessä jätettävä myöhempien tutkimusten aiheeksi.

Käsittelen seuraavassa aluksi Wegeliuksen teosta. Tämän jälkeen tarkastelen Suomen musiikin historian tutkimusta toiseen maailmansotaan asti, Heikki Klemetin historiankäsitystä ja lopuksi tyylihistoriallista metodologiaa ja Sulho Rannan historiankäsitystä.

Olen väitöskirjassani *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa* (1993) tutkinut varhaista suomalaista musiikin historian kirjoitusta ja tutkimusta. Kohteenani olivat tuolloin aineistossani ilmenneet ”musiikkikäsitteet”, toisin sanoen ne julkilausumattomat esteettiset ideat, jotka ohjasivat eri kirjoittajien tapoja tarkastella sekä yleistä että Suomen musiikin historiaa. Tässä artikkelissa fokusoin nyt huomioni niihin tapoihin, joilla musiikintutkijat ja musiikkikirjoittajat ovat Suomessa luoneet historiallisia kertomuksiaan. Wegeliuksen tapauksessa keskeinen tekijä oli suuren säveltäjän (Wagnerin) nostaminen musiikin historiaa hallitsevaksi hahmoksi, Suomen musiikin historian tutkimuksen kohdalla ”hengen” ottaminen historian kantavaksi voimaksi, Klemetin teksteissä ”luon-

non” kehityksen pohdiskelu ja lopulta Rannan tapauksessa musiikin historian tulkitseminen ”tyylien” kokonaisuudeksi.

Kertomusten ja narraatioiden tutkimus on ollut vahvasti esillä viime vuosien suomalaisessa musiikintutkimuksessa, ennen kaikkea esittävän säveltaiteen tutkimuksessa (esim. Riikonen 2005) sekä laadullisesta tutkimuksesta vaikutteita saaneissa musiikkikasvatuksen ja -psykologian julkaisuissa (esim. Huhtanen 2004). Olisi erittäin kiinnostavaa vertailla näiden tutkimusten tuloksia yhtäältä suomalaiseen musiikin historian kirjoitukseen ja toisaalta siihen historiankirjoituksen metodologiakirjallisuuteen, joka on tutkinut historiallisten kertomusten luonnetta (esim. Ankersmit 1981; Danto 1985). Tämä jääköön myöhempien tutkimusten tehtäväksi; nyt on syytä keskittyä Suomessa luotujen musiikin historian kertomusten yleiseen luonteeseen ja aatteelliseen taustaan.

Suuren säveltäjän säteilyvoima

Martin Wegelius (1846–1906) suuntasi kirjallisen tuotantonsa ennen muuta suomalaisten koulujen ja vuonna 1882 perustamansa Helsingin Musiikkiopiston oppilaille vaikka kirjojen vaikutus toki levisi myös muuhun suomalaiseen musiikkikulttuuriin. Kirjojen lähtökohdat löytyivät saksalaisesta perinteestä. Wegelius opiskeli saksalaissyntyisen, Suomeen 1850-luvulla tulleen Richard Faltinin oppilaana; lisäksi hän opiskeli Weimarissa 1870–71, Leipzigissä 1871–73 ja Münchenissä 1877–78. Juuri Leipzigin konservatorio oli malli, johon Wegelius tukeutui 1880-luvun alussa Helsingin Musiikkiopistoa luodessaan. Selvittämistä vailla on toistaiseksi kysymys Faltinin roolista Wegeliuksen ideoiden muotoutumisessa. Faltin oli innokas wagneriaani ja erittäin oppinut musiikkipersoona, mitä kuvastaa muun muassa Kansalliskirjastossa säilytettävä Faltinin laaja kirjakokoelma. Faltinin yksityisoppilaita olivat Wegeliuksen lisäksi muun muassa Robert Kajanus ja Ilmari Krohn. Wegelius harrasti musiikin historiaa jo varhain ja piti aiheeseen liittyneitä yleisöesitelmiä Helsingissä tiettävästi jo 1860-luvulla.

Wegelius toimi vuosien ajan lehtiartikkelijana ja -kirjoittajana. Wegeliuksen lehtikirjoituksista maininnan ansaitsevat erityisesti vuonna 1876 *Helsingfors Dagblad* -lehdessä ilmestyneet matkakirjeet, joita hän kirjoitti kautta aikojen ensimmäisiltä Bayreuthin Wagner-festivaaleilta (ks. Wegelius 1918–19). Wegelius oli yhdessä Faltinin ja Helsingin yliopiston kirurgian professorin Friedrich Saltzmannin kanssa ensimmäiset, jotka matkustivat Suomesta Bayreuthin festivaaleille, ja Wegeliuksen inspiroituneet matkakirjeet olivat ensimmäinen kirjallinen lähde, joka tutustutti suomalaiset lukijat Richard Wagnerin persoonaan ja tuotantoon.

Wagnerin ihailu on se voima, joka viime kädessä kannattaa Wegeliuksen historiankuvaa sellaisena kuin se ilmenee *Hufvuddragen*-teoksessa, mutta Wegelius toki tarvitsi muitakin lähteitä näkökulmansa tueksi. Näitä olivat ennen kaikkea A. W. Ambrosin neliosainen *Geschichte der Musik* (1862–78) sekä Ambrosin teoksen jatkoksi kirjoitettu Wilhelm Langhansin kaksiosainen *Geschichte*

der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts (1882–87). Ambrosin kirja oli yksi musiikintutkimuksen historian mittavimmista projekteista. Keskenäiseksi jääneen teoksen neljän osan yhteenlaskettu pituus on yli 2000 sivua, ja kokonaisuus kattaa musiikin kehityksen keskiajalta 1600-luvun alkupuolelle. Ambrosin ote oli vahvan kulttuurihistoriallinen, ja hän oli muun muassa ensimmäinen, joka sovelsi Jacob Burckhardtin luomaa ”renessanssin” käsitettä johdonmukaisesti musiikkiin. Langhansin kirja on pyrkimyksiltään huomattavasti vaatimattomampi, mutta se tarjosi Wegeliukselle tosiasiapohjan, jolle hän saattoi rakentaa wagneriaanisen historiakäsityksensä.

Wegeliuksen kirja ilmestyi suomeksi Aksel Törnuddin kääntämänä vuonna 1904. Ruotsinkielisen alkuperäislaitoksen ja suomennoksen välillä on eräitä eroavaisuuksia. Ruotsinkielisessä laitoksessa Wegelius tukeutuu vanhaan uskomukseen, joka antoi paavi Gregorius I:lle suunnattoman suuren roolin niin kutsuttujen gregoriaanisten melodioiden luoja. Myöhemmin Wegelius tutustui belgialaisen F. A. Gevaertsin tutkimuksiin, jotka kumoavat vanhan Gregoriusmyytin ja jotka saivat Wegeliuksen kirjoittamaan suomennostaan varten täysin uuden luvun varhaiskeskiajan musiikista. Suomennoksessa mainitaan myös useampia Wegeliuksen aikaissa säveltäjiä kuin ruotsinkielisessä laitoksessa, mm. ”impressionistiseen suuntaukseen” Claude Debussy. Wegeliuksen aikomuksena oli tietävästi laatia teoksestaan uusi ruotsinkielinen versio, mutta kuolema katkaisi hänen työnsä vuonna 1906. Viitataan jatkossa Wegeliuksen kirjan suomennokseen.

Wagnerin kirjallisen tuotannon osalta Wegelius tukeutui ennen muuta Wagnerin vuonna 1852 julkaisemaan kirjaan *Oper und Drama*, josta on ylipäänsä on tullut Wagnerin ”virallinen” kirjallinen pääteos. Wegeliuksen Wagner-lukeneisuus ei kuitenkaan rajoittunut tähän teokseen, vaan hän viittaa kirjassaan myös muun muassa niihin Wagnerin myöhäisiin kirjoituksiin, joissa tämä määrittelee uudelleen kantansa Beethovenin viimeisiin soitinteoksiin. Arthur Schopenhauerin vaikutusta Wagnerin taidekäsitykseen ei mainita *Hufvuddragen*-kirjassa.

Wegeliuksen kirja alkaa voimakkaalla, nykyihmistä hätkähdyttävällä ”arialaisen rodun” ylistyksellä.

Näiden [”arialaisten”] kansojen, ihmisellisen sivistyksen luoja ja kantajien mukana musiikki levisi yli maailman, ja pysyi voimassa – niinkuin muukin sivistys – niin kauan ja siinä määrässä kuin arialaisen rodun vaikutus kesti. Missä tämä rotujen sekaantuessa menetti voimansa ja lakosi tahi vain heikkona pysytteli vierasten joukkojen keskuudessa, siellä alkoi musiikkikin taantua. (Wegelius 1904, 4.)

Wegeliuksen kirjassa viitataan rotuoppiin muuallakin, muun muassa kohdassa, jossa puhutaan alankomaalaisen ”sekarodun” kyvyttömyydestä kehittää musiikillista perinnettään renessanssin niin kutsutusta alankomaalaisesta koulukunnasta eteenpäin. Lisäksi Wegeliuksen teoksessa esiintyy selvää juutalaisvastaisuutta, mikä ilmenee muun muassa lausumissa Felix Mendelssohnin musiikista – juutalaisen säveltäjän varjo pysyi Mendelssohnin yllä, vaikka Mendelssohnin perhe olikin kääntynyt kristityksi.

Wagnerin vaikutus Wegeliuksen historiankuvaan alkaa 1600-lukua käsittelevästä osuudesta. Wegelius kuvaa Wagnerin jalanjäljissä, miten oopperan synnyttäjät – firenzeläiset säveltäjät ja kirjanoppineet – käsittivät oopperan olemuksen oikein, vaikka heillä ei ollut musiikillisia välineitä ideoidensa toteuttamiseen. Oopperan rappeutuminen alkoi kun Claudio Monteverdi oli erottanut toisistaan resitatiivin ja aarian. Varsinaisen aallonpohjansa ooppera saavutti sitten 1700-luvun niin kutsutun napolilaisen koulukunnan numero-oopperoissa: niissä puhtaasti musiikilliset muodot hallitsivat draamaa, eli ooppera rakentui täysin päinvastoin kuin mikä Wagnerin – ja hänen jälkeensä Wegeliuksen – mukaan oli oikein. Oopperan pelastajaksi tuli Gluck, ja kun Mozart oli säveltänyt ”ensimmäisen saksankielisen oopperan” – *Taikaheulun* – ja Beethoven yhdeksännän sinfoniansa, oli tie vapaa Wagnerin musiikkidraamoille.

Wagner oli Wegeliukselle nero, joka tuotti teoksensa intuitiivisesti. Tätä osoittaa Wegeliuksen käsitys Wagnerin teosten johtomotiiveista:

Kyseessäolevan teoksen [*Ring*-tetralogian] tutkiminen vakuuttaa muuten pian lukijaa siitä, ettei äärikehittyneinkään tahi älyllinen harkinta olisi voinut tuottaa tätä motiivien moninaisuutta ja vielä ryhmittä, sommitella ja kehittää niitä niin, kuin tässä on tehty. (Wegelius 1904, 587–588.)

Johtomotiiveilla ei siis ollut sanoin selitettävää tai analysoitavaa merkitystä. Wagner oli luonut ne intuitiivisesti ja myös kuulijan tuli ottaa ne intuitiivisesti vastaan:

Ei tarvitse muistaa kuulleensa sitä [Entsagungs-motiivia] ennen, ei liioin tietää, mitä sen tulee merkitä, saadakseen juuri sen vaikutuksen, jota on tarkoitettu; juuri sen tähden, että se on välitön intotuote, eikä harkinnan hedelmä, ei tässä ollenkaan ole kysymys Calvinisesta: ’tämä *merkitsee*’, vaan Lutherilaisesta: ’tämä *on*.’ (Wegelius 1904, 587–588.)

Ymmärrettävästi Wegeliuksen käsitys Eduard Hanslickin estetiikasta ei ollut positiivinen: Hanslickin ”lentokirjan” *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) näkemykset olivat Wegeliukselle ainoastaan oikeaan osunut teoria Mendelssohn-epigonien taiteesta. Brahmsiin Wegelius sen sijaan suhtautui melko myönteisesti.

Wegelius siis asettui 1800-luvun loppupuolen musiikkikiistoissa niin kutsutun sisältöestetiikan kannalle. Hänen käsityksensä musiikin sisällöstä on luettava jossain määrin rivien välistä: vaikutelmaksi jää, että ”muoto” oli Wegeliukselle se musiikin aspekti, joka oli toistettavissa taideteoksesta toiseen; sisältö puolestaan oli taideteoksen yksilöllinen, ainutlaatuinen näkökohta.

Miten on mahdollista, että yksi säveltäjä hallitsi Wegeliuksen kirjassa tällä tavoin koko musiikin historiaa? Oliko Wagner Wegeliukselle vain ulkokohtainen idoli? Sokaisiko Wagner säteilyllään Wegeliuksen niin, että *Hufvuddragen*-kirjan historiankuva ei ollut rationaalinen edes oman aikansa mittapuulla?

Musiikillisen nerouden idea on tänäkin päivänä yhtä aikaa kiehtova ja vaivaannuttava asia, ja aihetta on käsitelty viime vuosina myös suomalaisessa keskustelussa (mm. Moisala 2006; Sarjala 2006). Mielestäni Wegeliuksen

historiankuva tulee ymmärrettäväksi kun sitä tarkastellaan 1800-luvun yleisen nerouskäsityksen ja erityisesti 1800-luvun alun saksalaisen idealismin valossa.

Monet 1800-luvun alkupuolen filosofit, joille taide oli tärkeää, pitivät "neroutta" "todellisen" ja korkeatasoisen taiteen luomisen edellytyksenä. Neroudesta tuli tärkeä kategoria erityisesti saksalaisen idealismin tieto- ja taidekäsityksissä. Keskeinen esimerkki on Friedrich Schellingin varhainen identiteettifilosofia, joka nosti taiteen yhdeksi maailman ymmärtämisen keskeisistä välineistä. Schellingin identiteettifilosofian perustana oli Immanuel Kantin filosofiaan kohdistunut kritiikki. Schellingin mukaan Kantin filosofia ei tarjonnut välineitä "minän" analysoimiseen: "minä" jäi Kantin filosofiassa mysteeriksi, jonka selvittämisen Schelling otti tehtäväkseen. Schelling ei myöskään tyytynyt siihen kantilaiseen ajatukseen, että voimme saada tietoa vain olioiden "ilmeneemisistä" ("Erscheinung"), emme olioista "sinänsä" ("an sich"). Schelling päätyi ajattelemaan, että yksityisten minä-olioiden lisäksi on olemassa näiden yläpuolelle kohoava "absoluuttinen minä", joka on viime kädessä identtinen maailman perustana olevan "absoluutin" kanssa. Schelling ajatteli Kantista poiketen, että ihmiselle on mahdollista tavoittaa "olion oleminen sinänsä" ("Ansichsein"). Koska "absoluuttinen minä" ja maailman metafyyssisen basiksen muodostava "absoluutti" ovat identtiset, on "olioiden sinänsä" tutkiminen viime kädessä "absoluuttisen minän" itsetutkiskelua.

Schellingin mukaan on kaksi menetelmää, joiden avulla ihminen voi saavuttaa perimmäistä tietoa "absoluutista" ja "olion olemisesta sinänsä": filosofia ja taide (ks. esim. Paetzold 1983, 131). Taiteen luomisen ja vastaanottamisen on oltava intuitiivista. "Nero" luo taidetta samaan tapaan kuin jumala luontoa: tyhjästä, mutta ehdottomaan eheyteen tähdäten (ks. Barth 1991, 204). Taiteen vastaanottaja, joka toimii oikealla tavalla, tavoittaa taideteoksen merkityksen niin ikään intuitiivisesti. Schellingin identiteettifilosofiassa on omat sisäiset ongelmansa, ja myös Schelling itse hylkäsi tämän varhaisen filosofisen tarkastelutapansa 1810-luvun vaihteessa. Se kuitenkin tarjoaa avaimia 1800-luvun taidekäsityksen ymmärtämiseksi, vaikka se vähitellen joutui filosofisen keskustelun marginaaliin. Viime vuosina kiinnostus Schellingiä kohtaan on lisääntynyt, esimerkkinä Bernhard Rangin *Identität und Indifferenz* (2000), joka pureutuu muun muassa edellä kuvattuihin identiteettifilosofian aspekteihin.

Lienee mahdotonta osoittaa, mitä kautta ja millaisten syy-vaikutus-suhteiden välityksellä Wegelius omaksui nerouskäsityksensä. Hänen nerousideallaan oli varmasti lukemattomia lähteitä, eikä Wegeliuksen käsitys ei tietenkään ollut identtinen Schellingin nerousidean kanssa. Eräät yhtäläisyydet Schellingin filosofian kanssa tekevät Wegeliuksen käsityksestä kuitenkin ymmärrettävämmän. Aivan kuten Schellingille myös Wegeliukselle "nerous" oli enemmän kuin taiteilijan henkilökohtaista kyvykkyyttä. Schellingin "nero" kykeni paljastamaan intuitiivisesti maailman perustana olevan "absoluutin", Wegeliuksen "nero" (Wagner) kykeni välittämään totuutta intuitiivisen luomisen avulla. Tärkeä esimerkki tästä oli Wagnerin johtomotiivitekniikka.

Wagnerin "nerous" antoi välineet musiikin historian jäsentämiselle. Suurin "nero" loi omasta säteilystään käsin kokonaisen version musiikin historiasta.

Päätellen siitä, että Wegelius aloitti kirjansa arjalaisen rodun ylivertaisuuden ylistyksellä, hän katsoi, että Wagnerin ominaisuudet olivat luonteeltaan biologisia. Paitsi, että Wagner hallitsi musiikin kehitystä henkisenä ilmiönä, hän oli myös biologis-rodulliselta identiteetiltään esikuvallinen.

Wagnerin ”nerous” oli Wegeliukselle jotain niin suurta, että ”neroudesta” tuli väistämättä ristiriitainen ilmiö. Yhtäältä Wagner oli intuitiivinen säveltäjä, jonka musiikki piti myös ottaa vastaan intuitiivisesti. Taideteoksen sisältö oli sen ainutlaatuinen, jäljittelemätön osa, ja ”nero” tuotti taideteoksen sisällön intuitiivisesti. Sisältö oli viime kädessä sanoin tavoittamaton: kuten yllä olevasta sitaatista nähdään, johtomotiivit eivät itse asiassa viitanneet mihinkään, ne ainoastaan ”olivat”.

Toisaalta Wagnerin omat kirjoitukset olivat käsitteellinen avain musiikin historian ymmärtämiseen. Wagner oli intuitiivinen säveltäjä, joka samalla loi käsitteellisen perustan musiikinhistoriallisen kertomuksen luomiselle. Lyhyesti: Wagneriin ja hänen musiikkiinsa ruumiillistuivat Kantin tietokäsityksen peruskäsitteet ”intuitio” ja ”käsite”. Wegelius löysi Wagnerin kirjoituksista käsitteellisen välineistön historialliselle kertomukselleen, joka sitten huipentui kaikkein intuitiivisimpaan säveltäjään, Wagneriin itseensä.

Wagner oli historian kehityksen väijäämätön tulos: historia hahmottui hänen kauttaan, ja hän itse hahmottui historian kautta. Tai kärjistetymmin: ilman Wagneria ei olisi ollut musiikin historiaa ja ilman musiikin historiaa ei olisi ollut Wagneria. ”Neroutta”, sellaisena kuin Wegelius sen ymmärsi, ei voi ymmärtää ilman kumpaakin näkökohtaa: ”nero” on yhtä aikaa äärimmäisen yksilöllinen ja äärimmäisellä tavalla historian kehityskulkuun sidottu.

Wegeliuksen luoma kertomus ei ollut Wagnerin kirjoitusten orjallinen referaatti, vaan pikemminkin Wagnerin ”nerous” itsessään saneli Wegeliukselle musiikin kehityksen askeleet. Pohjimmiltaan musiikki oli biologinen ilmiö, mutta biologisen perustan päälle rakentui kulttuurisia kerroksia, joiden paikka historian kertomuksessa määräytyi suhteessa Wagnerin ”nerouteen”.

Kansanhengen kehitys kohti musiikillista ”itsenäisyyttä”

Wegeliuksen käsitys aikalaistensa mahdollisuuksista tutkia Suomen musiikin historiaa oli pessimistinen. Vielä kirjansa suomennoksessa hän lausui kuuluisat sanansa, joiden mukaan musiikin historia pitää maassamme ensin ”tehdä” ennen kuin se voidaan kirjoittaa. Suomen musiikin historiaa alettiin kuitenkin tutkia 1900-luvun ensimmäisinä vuosina. Otto Andersson julkaisi *Finsk musikrevy*-lehdessä 1900-luvun ensimmäisinä vuosina joukon kirjoituksia, jotka käsitelivät maamme musiikin kehitystä keskiajalta Paciukseen saakka (ks. Andersson 1906). Andersson tukeutui joiltain osin aikaisempaan Suomen historian yleiseen tutkimukseen (muun muassa Carl von Bonsdorffin kirjaan *Åbo stads historia under sjuttionde seklet*, 1889–98), mutta kokonaisuutena ottaen hänen artikkelinsa olivat ehdottoman uraa uurtavia, ja monet niiden näkemykset juurtuivat pitkäk-

si aikaa käsitykseen Suomen musiikin kehityksestä. Myöhemmin Anderssonista tuli myös Sibelius-tutkimuksen pioneeri. Hänen kolme kirjoitustaan *Tidning för musikin* vuosien 1911 ja 1912 vuosikerroissa luotasivat Suomessa ensimmäisen kerran Sibeliuksen uraa kokonaisuutena (Andersson 1911a-b; 1912).

Andersson tiettävästi suunnitteli Sibelius-monografian kirjoittamista, mutta hanke ei koskaan valmistunut, vaikka Turun Sibelius-Museossa onkin aiheeseen liittyvää käsikirjoitusaineistoa. Ensimmäisen suomalaisen Sibelius-elämäkerran julkaisi Erik Furuholm vuonna 1916, vuoden Sibeliuksen 50-vuotispäivän jälkeen. Leevi Madetojan suomennos ilmestyi samana vuonna. Madetoja suunnitteli itsekin Sibelius-elämäkertaa säveltäjän 50-vuotispäivän kunniaksi, mutta ei löytänyt keskeneräiselle tekstilleen kustantajaa (Salmenhaara 1987, 141–142).

Heikki Klemetin historiankuvaa tutkitaan erikseen seuraavassa luvussa, mutta jo tässä on syytä tähdentää hänen merkitystään Suomen musiikin kuvan synnyssä. Klemetti julkaisi aihetta käsitteleviä artikkeleita *Säveletär*-lehdessä vuodesta 1907 alkaen. Hän toi esiin monia tärkeitä musiikin historian lähteitä ja julkaisi paljon myös pohdiskelevia artikkeleita sellaisista aiheista kuin ”Mitä on suomalaisuus musiikissa” (1907).

1910-luvun loppupuolella suomalaiseen musiikintutkimukseen tuli uusi nimi: Toivo Haapanen. Haapasen tutkimus *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek zu Helsingfors* (1924) oli yhdessä Martti Helan kirjan *Nils Strömbäck* (1924) kanssa ensimmäinen Suomen musiikin historiaa käsitellyt akateeminen väitöskirja; aikaisemmat musiikkitieteen väittelijät olivat paneutuneet tutkimuksissaan kansanmusiikin kysymyksiin.¹ Haapanen julkaisi väitöskirjansa aihepiiriin liittyen myös kolme luetteloa Helsingin yliopiston kirjaston (nykyisen Kansalliskirjaston) keskiaikaisista neumijänteistä (Haapanen 1922–32). Haapasen kansainvälinen auktoriteetti oli ennen muuta maineikas saksalainen niin kutsutun gregoriaanisen laulun tutkija Peter Wagner. Haapanen ei ollut vain tarkka lähdetutkija: hänen vuonna 1940 julkaisemansa kirja *Suomen säveltaide* oli suppeudestaan (177 sivua) huolimatta ensimmäinen varsinainen kokonaisesitys Suomen musiikin historiasta. Helan *Nils Strömbäck* (1924) oli puolestaan lähtökohta myöhemmin runsaasti harjoitetulle suomalaisten urkujen historian tutkimukselle (mm. Pentti Pelto ja Erkki Valanki).

Suomen musiikin tutkimus ulottui siis tarkasta lähdetutkimuksesta yrityksiin hahmottaa Suomen musiikin kokonaiskuvaa ja lopulta myös filosofisluonteisiin pohdintoihin musiikin kansallisista kysymyksistä. Tutkimus oli luonteeltaan voimakkaan nationalistista – voidaan jopa sanoa, että Suomen musiikkikulttuurin 1900-luvun vaihteen ja alkupuolen kansallista projektia ei voi ymmärtää ottamatta huomioon ajan kansallishenkistä musiikin historian kirjoitusta.

Suomen musiikin historiaan kohdistunut lähdetutkimus ansaitsisi oman oppihistoriallisen selvityksensä. Tässä keskitytään kuitenkin Suomen musiikin kokonaiskuvaan, joka ennen toista maailmansotaa tulkittiin voimakkaan na-

¹ ”Musiikin historian” tutkimuksen rajaaminen kansanmusiikin tutkimuksesta – tai laajemmin etnomusikologiasta – on tietenkin hankalaa; tuon ajan näkökulmasta Haapasen ja Helan tutkimukset on kuitenkin käsittääkseni laskettava musiikin historian pioneeritöiksi.

tionalistisesti. Maamme musiikin historian uskottiin ilmentävän kansanhengen vähittäistä kehitystä; lopullisesti kansanhenki murtautui esiin ja tuli itsestään tietoiseksi Sibeliuksen nuoruudenteoksissa, erityisesti *Kullervossa* (1892).

Tämän katsannon taustalla oli G. W. F. Hegelin filosofia ja siitä juontunut snellmanilainen kansallinen ajattelu. Hegelille historia oli hengen itsetiedotuksen vähittäistä lisääntymistä kohti kehityksen lopussa odottavaa ”vapautta”. Historia oli maailmanhistoriaa, joka alkoi ”idästä”. Suurmiehillä oli tärkeä rooli historian kulussa. He olivat Hegelin mielestä Aristoteleen termein historian ”vaukuttava syy”. Myös kolme muuta aristoteelista ”syytä” saivat historiassa paikkansa: henki on historian formaali syy, prosessin lopussa oleva vapaus historian teleologinen syy ja seuraavan vaiheen mahdollisuuden sisältävä historiallinen tilanne historian materiaallinen syy.

Hegelin ”hengen fenomenologiaa” sovellettiin monissa maissa kansallisiin tarkoituksiin, ja kulttuurisen kansallisuusaatteen lähtökohdaksi otettiin tavallisesti ”kansanhengen” käsite. Tämän käsitteen juuret ovat J. G. Herderin filosofiassa, joka piti kansanhenkeä ja suurmiehiä kansallisuuden tärkeinä muovaajina (ks. esim. Karkama 2007, 347–355). Vasta Hegelin ”hengen fenomenologian” siivittämänä esimerkiksi Suomessa alettiin uskoa, että omalla kansallamme on historia ja että tämä historia ilmentää hengen vähittäistä kehitystä.² Hegelin filosofia tuli Suomeen Johan Jakob Tengströmin ja Johan Matthias Sunndwalin ansiosta jo 1820-luvulla, mutta varsinaiseksi hegeliläisyyden suomalaiseksi oppi-isäksi tuli J. V. Snellman, joka painotti yksittäisten kansakuntien merkitystä historian liikuntavoimina (ks. Salomaa 1944, 287–289; Manninen 1977–78, 87–101).

Sibeliuksen nuoruudentuotannon ja erityisesti *Kullervon* rooli nähtiin siis ratkaisevaksi käännekohtaksi Suomen musiikin historiassa. Jo *Kullervon* kantatesitykseen liittyneissä ennakkouutisissa keväällä 1892 kaavailtiin teokselle käännteentekevää merkitystä siihenastisessa suomalaisessa musiikissa, ja vaikka Sibelius veti *Kullervon* julkisuudesta vuonna 1893, myytti teoksen ratkaisevasta asemasta säilyi läpi vuosikymmenten. Haapasen sanoin: ”Tuloksena nuoren säveltäjän ensimmäisestä retkestä suomalaisten muinaisrunojen maailmaan oli ei enempää eikä vähempää kuin uuden suomalaisen säveltaiteen syntyminen” (Haapanen 1940, 99).

Vielä Erkki Salmenhaara (1996) pitää kirjassaan *Kansallisromantiikan valtaviirta Kullervoa* ”suomalaisen säveltaiteen syntynä” (Salmenhaara 1996, 65) – osoitus siitä, miten yksittäisiin säveltäjiin ja sävellyksiin liittyvät myytit ja ideat saattavat säilyä halki vuosikymmenten ja jopa vuosisatojen, vaikka yleiset käsitykset musiikin historian kokonaisuudesta ovat muuttuneet voimakkaasti.

Monia erilaisia tekijöitä pidettiin kansallisen musiikin tunnusmerkkeinä. Uskottiin, että kalevalaisuus, kansanmusiikin kaltaisuus, kansan tuntojen kuvailu ja samankaltaisuus suomalaisen luonnon kanssa olivat takeita musiikin suomalaiskansallisuudesta. Näyttää siltä, että erityisesti suomenruotsalaiset kirjoittajat olivat mieltyneitä luontosuhteiden etsintään, kun taas suomenkieliset pitivät ymmärrettävästi Kalevalaa ja kansanmusiikkia musiikin kansallisuuden lähteinä.

² Herderin ja Hegelin suhteesta ks. Kotkavirta 2006.

Niinpä Furuhjelm katsoi Sibelius-elämäkerrassaan, että Sibeliuksen musiikki on "realistista"; Furuhjelm ei viitannut tässä yhteiskunnalliseen "realismiin", vaan "realistinen" musiikki oli luontoa aidosti kuvaavaa taidetta. Sen vastakohtaksi Furuhjelm mainitsi "naturalistisen" taiteen, joka ymmärtääkseni tarkoitti tässä yhteydessä luontoa imitoivaa ohjelmamusiikkia. (Furuhjelm 1916, 11.)

Mitä tahansa kansallisen musiikin tunnusmerkit olivatkin, keskeistä oli, että aidosti kansallinen säveltäjä päätyi niihin originaalisesti: välittömän inspiraation varassa ilman esikuvien tai kansallisten piirteiden tietoista jäljittelyä. Tässä nähdään yhtäläisyys Wegeliuksen nerouskäsitteeseen, ja samalla tulee ymmärrettäväksi, miksi pitkään uskottiin (tai ainakin toivottiin!) että Sibelius ei ollut käyttänyt tai jäljitellyt kansanmusiikkia edes nuoruudenteoksissaan. Klemetin persoonallisin sanoin: "Samanlainen kansanlaulaja on Sibelius. Hänen mielikuvituksensa luo aiheita, jotka ovat tavallaan kansan- eli heimomusiikkia, mutta tekijä on tässä tapauksessa Sibelius. Joku toinen Pekkala on saattanut toisaalta hyräillä samoja säveliä, mutta ne jäivät luonnonoikuiksi karjapolun oheen." (Klemetti 1919, 29–30.)

On joskus kysytty, miksi Sibeliukselta ei tutkittu "tieteellisesti" ennen toista maailmansotaa. Mielestäni kysymys on väärin asetettu: Sibeliukselta kirjoittaminen oli tiedettä, se oli "hengentiedettä". Kysymykseen tuolloisen suomalaisen musiikin historian kirjoituksen luonteesta tieteenä ylipäänsä tullaan kirjoitukseni lopussa.

Hegelin mukaan taide on "hengen ilmentymistä aistimellisuudessa". Taiteet kuuluvat absoluuttisen, itseensä viittaavan tai itseensä kietoutuvan, hengen alueelle yhdessä uskonnon ja filosofian kanssa. Taiteiden järjestelmässä alinta astetta edustaa arkkitehtuuri, jonka päälle muut taiteet rakentuvat dialektisen ajattelun lakien mukaisesti. Musiikki jää tässä systeemissä kaunokirjallisuuden alapuolelle, mutta toisaalta kaikki taiteet ovat hengen järjestelmässä filosofian (käsitteellisen ajattelun) alapuolella.

Hegelin valtava kulttuurinen, aatteellinen, tieteellinen ja filosofinen vaikutus ulottui laajalti myös musiikintutkimukseen alkaen A. B. Marxin muoto-opista, Moritz Hauptmannin harmoniateoriasta ja Franz Brendelin "uussaksalaisuutta" puolustaneesta historianteoriasta.

On vaikea sanoa, mitä tietä hegeliläiset vakaumukset tulivat suomalaisen musiikin historian tutkimukseen. Todennäköisesti hegeliläisyys ja snellmanilaisuus olivat sillä tavoin vallitsevia ajattelutapoja, että niiden mukainen tapa kirjoittaa Suomen musiikin historiasta koettiin parhaaksi ja ajanmukaiseksi vaihtoehdoksi – ja tavaksi luoda Suomelle ylipäänsä "oma" musiikillinen historia. Musiikin käsite oli tässä näkemyksessä suppea, mutta Suomen käsite laaja: musiikiksi kelpasi vain niin kutsuttu länsimainen taidemusiikki – lukuun ottamatta Klemetin spekulatioita suomalaisen kansanmusiikin yhteydestä taidemusiikkiin – mutta toisaalta "Suomen" musiikiksi kelpuutettiin sellaisia musiikillisia kokonaisuuksia ja henkilöitä kuin *Piae cantiones* -kokoelma ja B. H. Crusell, joiden "suomalaisuus" on myöhemmin kyseenalaistettu.

Hegelinäinen ajattelu vaikutti suomalaisessa musiikkikulttuurissa myös mm. Ilmari Krohnin musiikinteoreettisiin esityksiin, mutta johdonmukaisimman ja

kokonaisvaltaisimman muotonsa se sai nationalistisessa Suomen musiikin historian kirjoituksessa. Historioitsijat eivät perustaneet pohdintojaan hegeliläiseen taiteiden kokonaisvaltaiseen järjestelmään, joka on nähtävillä esimerkiksi Brendelin historiankäsitteilyssä. He eivät myöskään tehneet dialektista käsiteanalyysia kuten Hauptmann kirjallisessa pääteoksessaan *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (1853). Sen sijaan he sovelsivat historiallisen kertomuksen mallia, joka oli tuolloin enemmän tai vähemmän yleisesti hyväksytty.

Nationalistinen historiankuva romahti Suomessa toisen maailmansodan jälkeen. Hävityn sodan päätyttyä ei Suomessa ollut enää tilaa voimakkaan kansallismieliselle historian tutkimukselle. Tiedettä alkoivat hallita angloamerikkalaiset vaikutteet, eksaktit yhteiskunta- ja luonnontieteet sekä analyyttinen filosofia. (Tommila 1989, 201–211.) Suomen musiikin lähdetutkimusta jatkoivat mm. John Rosas, Timo Mäkinen ja Einari Marvia, mutta muuten Suomen musiikin tutkimus keskittyi varsin vahvasti Sibeliuksen elämään ja tuotantoon. Uusi kiinnostus Suomen musiikkiin laajana ilmiönä heräsi 1980-luvulla. Vaikutteet tulivat tällöin paljolti modernista saksalaisesta musiikkitieteestä, ennen kaikkea Carl Dahlhausilta.

Musiikin historia luonnon historiana

Jos J. H. Westrin ja *Säveleitä*-lehden säveltäjäesittelyjä laatinut nimetön kirjoittaja jätetään laskuista, niin ensimmäinen suomenkielinen musiikinhistorioitsija oli Heikki Klemetti. Suomen musiikin historia ja sen suhde suomalaiseen kansanmusiikkiin pysyivät Klemetin kiinnostuksen kohteina loppuun saakka, mutta hän kirjoitti paljon myös musiikin yleisestä kehityksestä. Hänen kaksiosainen kirjansa *Musiikin historia* (1916–1926) oli Wegeliuksen teoksen jälkeen seuraava laaja suomalainen musiikin historian yleisesitys. Törnuddin *Musiikin historia pääpiirteissään seminaareja ja musiikin harrastajia varten* (1907) ei suppeudessaan ja referaatinomaisuudessaan tuonut juurikaan uusia näkemyksiä suomalaiseen kirjoitteluun. Klemetti käsitteli musiikin yleistä kehitystä myös monissa pohdiskeleivissa artikkeleissaan, joiden aiheena oli usein 1900-luvun uusi musiikki. Klemetti on yksi Suomen musiikin historian monipuolisimpia henkilöitä: kuoronjohtaja, säveltäjä, kriitikko, musiikin, kansantaiteen ja historian tutkija, kaunokirjailija ja pedagogi, jonka opetuksen piiriin kuului pitkään muun muassa teologian opiskelijoiden puhekoulutus. Pentti Virrankosken vuonna 2004 julkaisema elämäkertateos osoittaa, että Klemetin toiminnassa oli monia muitakin juonteita kuin kansallinen, suomenmielinen uho, jonka äänitorveksi hänet on monesti leimattu.

”Luonnon” ottaminen musiikin historian ja musiikintutkimuksen kohteeksi ja lähtökohdaksi oli Klemetin merkittävä panos suomalaiseen taidemusiikkitutkimukseen. Ajatuksella, että musiikki pohjautuu perimmäiseltä olemukseltaan ”luontoon”, on länsimaissa lähes ikaikäiset juuret. Saksalaisen filosofin Karl Jaspersin kirjassaan *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte* (1949) määrittele-

mältä, inhimillisen sivistyksen kannalta ratkaisevalta "akselijalta" ("Achszeit", noin 500 ennen ajanlaskun alkua) juontunut pythagoralainen ajatus "sfäärien harmoniasta" on myöhemmin saanut rinnalleen lukemattomia versioita, jotka ovat pyrkinet todistelemaan musiikin pohjautumista "luontoon". Uuden ajan musiikinteoreetikoista voidaan eräänlaisena ääriesimerkkinä pitää 1700-luvulla elänyttä "hard Euleria", joka pyrki palauttamaan koko musiikinteorian äänen "luonnollisiin" ilmiöihin. Liberaalimpaa käsitystä edusti yksi seuraavan vuosisadan luonnontieteen suurista nimistä, Hermann von Helmholtz: hänen mukaansa luonto määrittelee tietyt rajat, joiden sisällä musiikki voi saada erilaisia esteettisiä ilmenemismuotoja. Taiteeseen liitettyjä luontokäsityksiä on lukemattomia, kuten A. O. Lovejoy osoitti esseessään "'Nature' as Aesthetic Norm" (1948). Yksi tapa selvittää näiden eroja ja yhtäläisyyksiä on pohtia, mikä eri tapauksissa on "luonnon" vastakohta: onko se "tottumus", "luonnottomuus", "illuusio" ja niin edelleen.

"Luonto" on monessa suhteessa arvottava käsite – tämä paljastuu jo edellä olevista "luonnon" vastakohdista. Ensinnäkin "luonnon noudattaminen" on usein nostettu "hyvän" taiteen tunnusmerkiksi: "luonnosta" on tullut "luonnollisuutta" – mitä tämä sitten eri yhteyksissä on merkinnytkään. Toiseksi "luontoon" vetoaminen lienee monesti nostanut myös taidekirjoittajien itsetuntoa. Erityisen selvästi tämä näkyy musiikinteorian kohdalla: monien teoreetikoiden halu vedota luontoon teorioidensa tueksi on johtunut tarpeesta antaa musiikintutkimukselle luonnontieteen status.

Klemetin – kuten monien muidenkin musiikintutkijoiden – tapauksessa musiikin luontoyhteys kytkeytyi tonaalisuuteen.

Klemetin perustavat ajatukset tonaalisuuden luonteesta on joskus virheellisesti samastettu Hugo Riemannin harmoniateorioihin. Riemannin mukaan oli olemassa vain yksi tonaalisuus: länsimainen duuri-molli-tonaalisuus, jota Riemannin – pitkälti J. P. Rameaun pohjalta – kehittelemä funktioteoria selitti ja jonka muunnoksia muut tonaalisuuden lajit viime kädessä olivat (ks. esim. Dahlhaus 1960: 69). Klemetti sen sijaan asettui enemmänkin Riemannin edeltäjän Francois-Joseph Fétisin kannalle: musiikin historiasta on löydettävissä useita tonaalisuuksia, joista duuri-molli-tonaalisuus on vain yksi (ks. Gurlitt 1966, 135; Dahlhaus 1967, 10, Norton 1984, 24–25). Oli kuitenkin eräs aspekti, jossa Klemetin ja Riemannin käsitykset olivat yhtenevät: molemmat halusivat viime kädessä käsitellä musiikin "sisäistä" kehitystä sinänsä, ei musiikin laajoja kulttuurisia ja yhteiskunnallisia yhteyksiä.

Klemetti oli mieltynyt esittämään kauaskantoisia – joskus jopa villedä – spekulatiota musiikin olemuksesta ja kehityksestä. Hän uskoi, että tonaalisuuden – tai tarkemmin sanottuna "tonaalisuuksien" – kehitys on ollut yhtenäinen prosessi, joka ulottuu itämaiden "kehittymättömästä" musiikista suomalaiseen kansanmusiikkiin ja lopulta länsimaiseen taidemusiikkiin. Anonyyminä julkaistussa, mutta mitä todennäköisimmin Klemetin kirjoittamassa "Tuhat vuotta – yksi päivä" -artikkelissaan hän kirjoittaa seuraavaa:

Sieltä tuhannen vuoden takaa kun on ympäri käyty, yhteen tullaan. Linja: itämainen, hindu, babylonia, sumeri, israeli, sitten persia, pohjoismaat, apostoli Paavali

– Rooma, Rooma – koko maailma, siitä se 'Ristilinjaali – Hoijakkakin'! Tämä ei ole heikkohermoisia varten, mutta niin asia on! ("Tuhat vuotta – yksi päivä!", 94.)

Klemetin käsityksen kulttuurirevolutionistinen luonne tulee ilmi äskeisestä si-
taatista, mutta evoluutiolla ei ollut hänen kirjoituksissaan merkitystä vain kult-
tuurien olemusta määrittävänä, luonnon evoluutiolle analogisena ilmiönä. Hän
uskoi, että musiikin kehityksen pohjalla on ihmisluonnon evoluutio.

Klemetti tunnettiin kriitikkona änyrystä luonteestaan, ja myös musiikin tut-
kijana hän edusti vahvaa yksityisajattelua. Klemetin mukaan opitut ominaisuu-
det ovat periytyviä: "Menen vielä noihin perinneominaisuuksiin hyvin tietäen
olevan tieteellisen suunnan, joka opettaa että 'hankitut ominaisuudet eivät pe-
riydy' – niin ja niin monella sammakolla on kokeiltu. Johonka minun täytyy hu-
mauttaa että on toinen täysin vastakkainen katsomus." (Klemetti 1949, 482.)

Musiikin historiasta tulee täten kiehtova evoluution, periytymisen ja oppimi-
sen pelikenttä, jossa vallitsee yhtäältä luonnon sitkeä ja kaikenkattava kehitys,
toisaalta useiden tonaalisuuksien muodostama historiallinen jatkumo. Vaikka
Klemetin kirjoitukset ovat impulsiivisesti rönsyileviä, on musiikin kehityksen ku-
vaaminen viime kädessä ihmisluonnon evoluution seuraamista. Historiallinen
kertomus on luonnonhistoriaa, niin moninaisia juonteita kuin se Klemetin tuo-
tannossa saikin.

Klemetti ei ollut vapaa suurmiesten ihailusta. Vaikuttaa siltä, että J. S. Bach,
joka huipensi musiikin historian "kromaattisen" linjan, oli Klemetin suurin ihan-
ne. Muita kehityslinjoja olivat "venetsialainen" ja "napolilainen". 1700-luvun niin
kutsutun napolilaisen koulukunnan kehuminen näyttää olleen Klemetin vastine
Wegeliukselle ja wagneriaaneille, ja tästä Klemettiä myös ankarasti kritisoitiin,
erityisesti Ilmari Krohnin kirjoittamassa murska-arvostelussa Klemetin teoksen
Musiikin historia toisesta osasta. (Krohn 1926; ks. myös Klemetti 1926b.)

Klemetti ei kirjoittanut musiikinhistoriateokseensa kolmatta osaa, joka olisi
jatkanut 1700-lukuun päättyvää toista osaa. Arvelisin, että syyt tähän olivat ai-
nakin osaksi sisällöllisiä: Klemetin spekulatiivinen tarkastelutapa olisi räjähtänyt
hänen käsiinsä, kun olisi pitänyt ottaa käsittelyyn kaikki 1800-luvun musiikin
suuntauksat ja vivahteet – puhumattakaan 1900-luvun alkupuolen musiikista.
Joissain kirjoituksissaan Klemetti käsitteli aikansa uutta musiikkia, mutta hänellä
näytti olevan lähinnä skeptinen asenne omaan ja aikaistensa kykyyn ymmär-
tää uusia musiikki-ilmiöitä.

Tyylihistoria

Itävaltalainen musiikkiteoreetik, joskus jopa nykyaikaisen musiikkiteorian "isäksi"
kutsuttu Guido Adler julkaisi 1910-luvulla kaksi musiikin historian tutkimusme-
netelmiä käsitellyttä kirjaa, jotka nostivat "tyylin" musiikin historian keskeiseksi
kategoriaksi: *Der Stil in der Musik* (1911) ja *Methode der Musikgeschichte*
(1919). Vuonna 1924 ilmestyi sitten Adlerin toimittama kirja *Handbuch der*

Musikgeschichte, jota on liioittelematta pidettävä nykyajan musiikinhistoriakuvaan eniten vaikuttaneena teoksena. Kirja ei siis ollut yksin Adlerin kirjoittama, vaan kirjoittajina esiintyi myös aikakauden muita johtavia musiikkitieteilijöitä, esimerkiksi Arnold Schering. Kirjan dispositio oli kuitenkin ilmeisesti Adlerin laatima. *Handbuch der Musikgeschichte* jakaa musiikin historian selkeisiin, muista taiteenlajeista lainattuihin tyylikausiin, joista tärkeimpiä ovat ”renessanssi”, ”barokki”, ”klassismi” ja ”romantiikka”. Näitä termejä oli toki käytetty musiikin historian esityksissä jo ennen Adleria, mutta vasta *Handbuch* vakiinnutti niiden muodostaman kokonaisuuden yhdeksi yhtenäiseksi historiankuvaksi. Tyylihistoria on säilynyt monissa oppikirjoissa musiikin historian ”peruskäsityksenä” tähän päivään asti. Carl Dahlhausin kehittämä rakennehistoria, joka vaikutti voimakkaasti myös suomalaiseen musiikin historian tutkimukseen 1980- ja 90-luvuilla, voidaan nähdä tyylihistorian kritiikiksi ja uudeksi vaihtoehdoksi, vaikka Dahlhaus ei käsittääkseen teoksissaan tätä suoranaisesti maininnutkaan. (Ks. esim. Dahlhaus 1982.)

Sulho Ranta oli se kirjoittaja, joka toi tyylihistoriallisen tarkastelutavan Suomeen kirjasellaan *Musiikin historia pääpiirteittäin* (1933). Ranta oli opiskellut sävellystä muun muassa Erkki Melartinin oppilaana ja suorittanut filosofian kandidaatin tutkinnon Helsingin yliopistossa Ilmari Krohnin johdolla vuonna 1925. Ranta kirjoitti ahkerasti musiikin historiasta ja julkaisi tärkeitä tekstejään kokoomissa *Musiikin valtateillä* (1942) ja *Sävelten valo ja varjoja* (1946). Rannan toimintaa säveltäjänä, pedagogina, musiikinhistorioitsijana ja hallintohenkilönä pitäisi selvittää pikimmiten lisää. Ranta ei tehnyt juurikaan lähdetutkimusta, mutta hänellä oli suuri merkitys sekä tyylihistorian Suomeen tuojana että uuden musiikin ilmiöiden analysoijana.

Ranta jakoi Adleria seuraten *Musiikin historia pääpiirteittäin* -kirjassaan aihepiirinsä selkeisiin tyylikausiin. Kirja oli myös ensimmäinen suomalainen yritys hahmottaa 1900-luvun alkupuolen musiikkia. Rannan lähteinä olivat tässä asiassa paitsi Adlerin toimittama *Handbuch* ja siihen sisältyvä Paul A. Piskin artikkeli uudesta saksalaisesta musiikista, myös Ernst Bückenin ja Hans Mersmannin tuolloin ajankohtaiset uuden musiikin esitykset (Pisk 1924; Bücken 1924; Mersmann 1928).

Ranta jatkoi musiikinhistorian kuvansa kehittelyä 1930- ja 40-lukujen esseisään ja julkaisi sitten 1950-luvulla laajan kaksiosaisen teoksen *Musiikin historia* (1950–56). Se on toistaiseksi viimeinen suomenkielinen länsimaisen taidemusiikin laaja yleisesitys ja samalla yhtenäinen ja johdonmukainen tyylihistorian sovellus.

Uutena piirteenä Rannan 1950-luvulla kirjoittamassa kirjassa on Ilmari Krohnin muoto-opin vaikutus. On ymmärrettävää, että Krohnin muoto-oppi ei voinut olla vaikuttamassa vielä Rannan vuoden 1933 teokseen: Krohn oli varmasti käsitellyt muoto-oppia luennoillaan jo Rannan opiskeluaikoina, mutta hänen kirjansa tästä aiheesta ilmestyi vasta vuonna 1937. Tässä yhteydessä ei ole mahdollista tutkia Krohnin muoto-oppia tarkemmin. Riittää kun kiinnittää huomion käsitykseen, jonka mukaan musiikin muototyytit ovat historiallisen kehityksen tulosta ja joka esiintyi pelkistetyssä asussa jo muoto-opin ”isän”

Adolph Bernhard Marxin kirjassa *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837–1845). Marxin – ja hänen jäljessään Krohnin – mukaan musiikin muodot ovat kehittyneet lied-muodosta rondomuotojen kautta sonaattimuotoon. Marxin muoto-opissa sonaattimuotoa seurasi ”fantasia”, Krohnin muoto-opissa taas suuremmat ja paljon kiistelyä herättäneet kokonaisuudet kuten ”täysiö” ja ”kiertiö”. Ranta seurasi A. B. Marxin ja Krohnin jälkiä ja kuvasi 1950-luvun teoksessaan, miten musiikin muotojen kehitys huipentui sonaattimuotoon.

Sekä tyylihistoria että muoto-oppi juontuvat nekin väljästi Hegelin filosofiasta. Tyylihistoria olettaa, että taiteiden välillä vallitsee eräänlainen henkinen yhteys: esimerkiksi romantiikan taiteet olivat kaikki romantiikan hengen alaisia. A. B. Marxin muoto-oppi puolestaan tukeutui ajatukseen, että muototyyppit ovat hengen ilmentymiä musiikin historiassa. Rannan musiikinhistoriankäsitelmä oli siis kahdessa mielessä hengen historiaa: yhtäältä tyylien henki satoi musiikin muihin taiteisiin, toisaalta muotojen henkinen luonne kiteytti musiikin olennaisen kehityspiirteeseen.

Tyylihistoria on vaikuttanut laajasti myös suomalaisen musiikinhistorian kirjoituksen luomaan kuvaan musiikin kehityksestä. Esimerkiksi Erkki Salmenhaaran 27-vuotiaana julkaiseman kirja *Vuosisatamme musiikki* (1968) on uuden musiikin osalta tyyliajoittelun johdonmukainen sovellus. On suorastaan hämmästyttävää, miten vankasti nämä tyylikausimääreet ovat juurtuneet käsityksiimme 1900-luvun musiikin historiasta kun otetaan huomioon, että ne syntyivät muun muassa edellä mainittujen Piskin, Mersmannin ja Bückenin tekstien pohjalta viimeistään 1920-luvulla, keskellä ”ekspressionismin” ja ”uusklassismin” kehitystä.

Kaksi loppuhuomiota

Sivuutettuja lähtökohtia. Aineistossani esiintyvät historiannäkemykset palautuvat vahvasti saksalaiseen 1800-luvun alun idealismiin: sieltä juontuvat nerouden ihailu, kansanhengen idea ja viime kädessä myös tyylihistorian ja muoto-opin käsitykset musiikin olemuksesta. Klemetin tutkimuksia hallinnut luontoajatus sen sijaan juontuu muualta, 1800-luvun ”luonnontieteellisestä” musiikinteoriasta ja evoluutio-opista, jota Klemetti tosin sovelsi musiikkiin omaperäisellä, jopa oudolla tavalla. Toisaalta monet vaikutteet jäivät saapumatta Suomeen. Friedrich Nietzschen filosofialla ei näy olleen laajaa vaikutusta suomalaisen musiikintutkimukseen; harvinainen poikkeus tosin oli Furuhselmin essee *Den brustna kontinuiteten* (1915), jossa musiikin esitetään kehittyneen muiden taiteiden jäljessä ja joka synnytti meidän oloissamme harvinaislaatuisen kiistan Furuhselmin ja Anderssonin välille (ks. Huttunen 1993, 63–66). Sama pätee Eduard Hanlischkin musiikinestetiikkaan, joka monien kirjoitusten perusteella tunnettiin Suomessa ainakin pinnallisesti, mutta joka ei ollut yhdenkään tekstin perustava lähtökohta. Suomen musiikin tutkijat eivät viitanneet paljonkaan yleisen Suomen historian tutkimukseen, vaan pitivät hengen kehitystä musiikin sisäisenä ilmiönä. Klemetin historiankäsitelmällä on sekä yhtymäkohtia että eroa-

vaisuuksia Hugo Riemanniin, mutta systemaattisesti Klemetti ei näytä Riemannia lukeneen. Theodor W. Adornon näkemykset näyttävät olleen koko Adornon elinajan (1903–69) suomalaisille musiikinhistorioitsijoille jokseenkin tuntemattomia.

Musiikin historian luonne tieteenä. Musiikin historian tutkiminen on kokonaisvaltainen prosessi, joka ulottuu tarkasta lähteiden tutkimisesta laajojen ”historianteorioiden” luomiseen. Suomessa tehtiin 1900-luvun alkupuolella paljon musiikinhistoriallista lähdetutkimusta. Esimerkkeiksi voidaan mainita Anderssonin tutkimukset Turun musiikkielämästä, Klemetin suorittamat suomalaisten nuottikäsi kirjoitusten etsinnät sekä Haapasen ja Helan väitöskirjat. Mutta myös kokonaisuuksien rakentamisesta oltiin kiinnostuneita – vaikka yksityiskohtainen tietopohja ei aina ollut lähellekään täydellinen. Juuri nämä laajat kokonaisuudet ovat olleet tämän artikkelin aiheena, ja juuri niiden kohdalla näkemuserot historioitsijoiden välillä ovat yleensä suurimmat.

1900-luvun alkupuolella julkaistut musiikinhistorialliset tekstit eivät olleet nykykriteereillä institutionaalista tiedettä – lukuun ottamatta akateemisia väitöskirjoja, joita tältä alalta, kuten todettua, julkaistiin vain pari. Wegeliuksen, Klemetin, Haapasen ja Rannan historiateoksia voisi luonnehtia yleistajuisiksi, ja suurin osa yksityiskohtaisesta tutkimuksesta raportoitiin musiikkilehtien (*Finsk musikrevy*, *Tidning för Musik*, *Säveletär*, *Suomen Musiikkilehti*, *Musiikkitieto* ja niin edelleen) sivuilla. Olisi kuitenkin väärin tuomita tuolloinen kirjoittelu ”epätieteelliseksi”, ”esitieteelliseksi” tai ”ei-tieteelliseksi”. Pikemminkin ”tieteellisellä” ja ”ei-tieteellisellä” kirjoittelulla ei ollut selkeää rajaa. Akateemisen ja populaarin taidemusiikkikirjoittelun välille syntyi selvä ero vasta sitten kun *Musiikkitieto* ja *Suomen musiikkilehti* olivat lopettaneet toimintansa toisen maailmansodan jälkeen ja musiikintutkimukseen tuli uusi, 1940- ja 50-luvuilla väitellyt sukupolvi: Eino Roiha, Erik Tawaststjerna, Tauno Karila, Olavi Ingman, Nils-Eric Ringbom, Enzo Forsblom.

Lähteet

- Adler, Guido 1911. *Der Stil in der Musik*. Leipzig.
Adler, Guido 1919. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig.
Adler, Guido (toim.) 1924. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt am Main.
Ambros, August Wilhelm 1862–1878. *Geschichte der Musik I-IV*. Breslau.
Andersson, Otto 1907. *Inhemska musiksträfvanden. Anteckningar rörande musikens I Finland historia jämte smärre uppsatser I musik*. Helsingfors: Apostol.
Andersson, Otto 1911a. ”Jean Sibelius och hans symfonier”. *Tidning för musik* 11/1911.
Andersson, Otto 1911b. ”Sibelius’ fjärde symfoni”. *Tidning för musik* 12/1911.
Andersson, Otto 1912. ”Jean Sibelius. Några konturer”. *Tidning för musik* 16/1912.
Ankersmit, F. R. 1981. *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian’s Language*. Groningen.
Barth, Bernhard 1991. *Schellings Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft*. Freiburg-München: Verlag Karl Alber.

- Bonsdorff, Carl von 1889–1898. *Åbo stads historia under sjuttionde seklet I-III*. Åbo: Bestyrelsen för Åbo stads historiska museum.
- Büchen, Ernst 1924. *Führer und Probleme der neuen Musik*. Köln.
- Dahlhaus, Carl 1960. *Zur Kritik der musiktheoretischer Allgemeinprinzipien. – Vielspältige Musik – allgemeine Musiklehre?* Hrsg. von Walter Wiora. Kassel.
- Dahlhaus, Carl 1966. "Über den Begriff der tonalen Funktion." *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Martin Vogel. Regensburg.
- Dahlhaus, Carl 1982. "Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft". *Systematische Musikwissenschaft*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber. Neues Handbuch der Musikwissenschaft X. Laaber: Laaber Verlag.
- Danto, Arthur C. 1985. *Narration and Knowledge*. New York: Columbia University Press.
- Furuhjelm, Erik 1915. "Den burstna kontinuiteten". *Nya argus* 2-3/1915.
- Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius. Hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Schildt.
- Gurlitt, Willibald 1966. "Franz-Joseph Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft". *Musikwissenschaft und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Teil II. Wiesbaden, 1966 (1918-19).
- Haapanen, Toivo 1922–1932. *Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente der Universitätsbibliothek zu Helsingfors. I-III*. Helsingfors: Universitätsbibliothek zu Helsingfors.
- Haapanen, Toivo 1924. *Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek zu Helsingfors. Eine Studie zur Ältesten nordischen Musikgeschichte*. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.
- Haapanen, Toivo 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.
- Hauptmann, Moritz 1853. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig.
- Huhtanen, Kaija 2004. *Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistämistä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Huttunen, Matti 1993. *Modernin musiikin historian kirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa*. Helsinki: Suomen Musiikkiteollinen Seura.
- Jaspers, Karl 1949. *Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*. Zürich: Artemis-Verlag.
- Klemetti, Heikki 1907. "Mitä on suomalaisuus musiikissa". *Sävelätär* 8/1907.
- Klemetti, Heikki 1916. *Musiikin historia I*. Porvoo: WSOY.
- Klemetti, Heikki 1919. "Piiirteitä Suomen musiikin historiasta". Ylipainos kirjoituksesta "Suomen musiikki" teoksessa *Suomi ja suomalainen sivistys*. Porvoo: WSOY.
- Klemetti, Heikki 1926a. *Musiikin historia II*. Porvoo: WSOY.
- Klemetti, Heikki 1926b. "Maaailman mylläkässä". *Suomen musiikkilehti* 5/1926.
- Kotkavirta, Jussi 2006. "Herder ja Hegel". *Herder. Suomi. Eurooppa*. Toim. Sakari Ollitervo ja Kari Immonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krohn, Ilmari 1926. "Heikki Klemetti: Musiikin historia II". *Suomen musiikkilehti* 4/1926.
- Krohn, Ilmari 1937. *Musiikinteorian oppiakso V. Muoto-oppi*. Porvoo: WSOY.
- Langhans, Wilhelm 1882-87. *Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischen Anschlüsse an die Musikgeschichte von A. W. Ambros I-II*. Leipzig.
- Lovejoy, Arthur 1948. "Nature" as Aesthetic Norm. *Essays in the History of Ideas*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Marx, Adolph Bernhard 1837–1845. *Die Lehre von der musikalischen Komposition I-III*. Leipzig. Manninen, Juha 1977–78. "Hegelianismen I Finland på 1800-talet". *Lychnos* 1977-78.
- Mersmann, Hans 1928. *Die moderne Musik seit der Romantik*. Wildpark-Potsdam: Athenaeon.

- Moisala, Pirkko 2006. "Musiikki säveltäjän erouden kontekstissa. Kaija Saariahon musiikin kokemisen herättämiä pohdintoja". *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Paetzold, Heinz 1983. *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Pisk, Paul A. 1924. *Deutsche. – Handbuch der Musikgeschichte*. Hrsg. von Guido Adler. Frankfurt am Main.
- Rang, Bernhard 2000. *Identität und Indifferenz. Eine Untersuchung zu Schellings Identitätsphilosophie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Ranta, Sulho 1933. *Musiikin historia pääpiirteittäin*. Jyväskylä: Gummerus.
- Ranta, Sulho 1942. *Musiikin valtateillä. Musiikkia ja muusikoita*. Porvoo: WSOY.
- Ranta Sulho 1946. *Sävelten valo ja varjo. Toinen kirja musiikista ja muusikoista*. Porvoo: WSOY.
- Ranta Sulho 1950–56. *Musiikin historia. Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet I-II*. Jyväskylä: K. J. Gummerus.
- Reinholm, H. A. [Rm.] 1853–1854. "Bernhard Henrik Crusell". *Finlands minnesvärda män. Samling af lefnadsteckningar. I bandet*. Helsingfors.
- Riikonen, Taina 2005. *Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa*. Turku: Turun yliopisto.
- Salomaa, J. E. 1944. *J. V. Snellman. Elämä ja filosofia*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1968. *Vuosisatamme musiikki*. Helsinki: Otava.
- Salmenhaara, Erkki 1987. *Leevi Madetoja*. Helsinki: Tammi.
- Salmenhaara, Erkki 1996. "Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918". *Suomen musiikin historia 2*. Porvoo: WSOY.
- Sarjala, Jukka 2006. "Sibelius Euroopan reunalla. Miten nerous puretaan historiaan?" *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tommila, Päiviö 1989. *Suomen historiankirjoitus. Tutkimuksen historia*. Porvoo: WSOY.
- Topelius, Zacharias 1905 (1852). "Musiken i Finland och Kung Carls jakt". *Samlade skrifter. XXV delen*. Stockholm.
- "Tuhat vuotta – yksi päivä" 1944. *Suomen musiikkilehti* 6/1944. (Kirjoittaja on todennäköisesti Heikki Klemetti.)
- Törnudd, Aksel [Axel] 1907. *Musiikin historia pääpiirteissään seminaareja ja musiikinharastajia varten*. Helsinki.
- Wagner, Richard 1872 (1852). *Oper und Drama. Gesammelte Schriften und Dichtungen III-IV*. Leipzig.
- Wegelius, Martin 1891–1893. *Hufvuddragen af den västerländska musikens historia från den kristna tidens början till våra dagar*. Helsingfors: Holm.
- Wegelius, Martin 1904. *Länsimaisen musiikin historia pääpiirteissään kristinuskon alkua ajoista meidän päiviimme*. Suom. Axel [Aksel] Törnudd. Helsinki: Holm.
- Wegelius, Martin 1918–1919. *Konstnärsbrev I-II*. Helsingfors: Söderström.
- Westrin, J. H. [J. H. W.] 1892. *Käsikirja soitannosta ja soittonkonsteista erittäin urkujen hoidosta, virittämisestä ja tarkastamisesta. Ynnä historiallis-systemaattinen luettelo urkulaitoksista Suomessa. Ja kertomus Suomen taitavimmista urkurakentajoista*. Viipuri, 1892.
- Virrankoski, Pentti 2004. *Heikki Klemetti. Elämäntyö ja henkilökuv*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

FT Matti Huttunen on Sibelius-Akatemian professori (emeritus).

Suomalainen musiikintutkimus ja etnomusikologia

Pirkko Moisala

Tässä artikkelissa käsittelen suomalaisen musiikintutkimuksen kokonaisuutta ja erityisesti etnomusikologian osuutta siinä. Etnomusikologian varhaisvaiheet Suomessa olivat osa musiikkitieteen kehitystä. Musiikkitiede alkoi eriytyä eri tutkimusaloiksi vasta muutamia vuosikymmeniä sitten, kun Helsingin yliopiston etnomusikologian opettajat ja opiskelijat perustivat Suomen Etnomusikologinen Seuran vuonna 1974. Tuolloin pääasiassa taidemusiikin tutkimukseen keskittyneeseen Suomen Musiikkitieteelliseen Seuraan kutsuttiin jäseniksi vain musiikkitieteen maistereiksi valmistuneita henkilöitä, heitäkin valikoiden. Etnomusikologinen seura tarvittiin myös muiden musiikinlajien tutkimuksen kannustamiseksi, ja siihen saivat liittyä myös opiskelijat. Seuran säännöissä etnomusikologia määriteltiin ja määritellään edelleen tieteenalaksi, joka tutkii mitä tahansa musiikkia kulttuurin näkökulmasta.

Institutionaalisesti etnomusikologia on Suomessa edelleen osa musiikkitiedettä, koska sitä opetetaan musiikkitieteen oppiaineissa. Kansainvälisellä kentällä etnomusikologia kuitenkin mielletään musiikkitieteen rinnakkaiseksi tieteenalaksi, koska etnomusikologialla ja musiikkitieteellä on omat tieteenhistoriansa. Vaikka tämä jako on nykyisin jo purkaantunut, alun perin ne valitsivat tutkimuskohteensa eri musiikinlajeista: musiikkitiede taidemusiikista, etnomusikologia kansanmusiikista ja ulkoeurooppalaisista kulttuureista. Pääosa musiikkitieteen ja etnomusikologian tutkimuksista on perustunut erilaiseen musiikin ontologiaan – musiikkitiedettä on hallinnut autonominen musiikkinäkemys kun taas etnomusikologiassa on korostettu käsitystä musiikista kulttuurina. Niiden keskeiset metodologiset valinnat ovat myös olleet osin erilaisia: musiikkitieteessä musiikkianalyysi ja historia, etnomusikologiassa niiden lisäksi etnografia ja kulttuurianalyysi. Nykyisin tällaisia yksiselitteisiä eroja musiikkitieteen ja etnomusikologian välillä on jo vaikeampi löytää.

Sata vuotta suomalaista musiikintutkimusta – väitöskirjojen kertoma tarina

Maaliskuussa 2011 pidetyn Suomen musiikkitiede 100 vuotta -juhlasymposiumin yhteydessä koottiin Kansalliskirjastoon näyttely, jota varten tehtiin luettelo suomalaisissa musiikintutkimusta opettavissa laitoksissa tehdyistä väitöskirjoista.¹ Se kuvastaa mielestäni hyvin musiikintutkimuksen historiaa ja kehitystä

¹ Luetteloja ovat olleet kokoamassa myös Tuomas Eerola, Irma Vierimaa ja Jaani Länsiö. Luettelot ovat tämän lehden liitteenä.

maassamme. Jatko-opiskelijathan saavat valita väitöskirja-aiheensa vapaasti. Toisaalta aiheenvalintaa ohjailee myös opiskelijan saama musiikintutkimuksellinen peruskoulutus. Tohtoreista tulee vuorollaan musiikintutkimuksen ammattilaisia, jotka opettavat alaa seuraaville sukupolville ja kirjoittavat musiikintutkimuksen lehtiin. Voi siis olettaa, että väitöskirjat kertovat aihevalintojensa ja metodologiansa puolesta yleisemminkin suomalaisen musiikintutkimuksen kehityksestä.

Luetteloon sisältyvät vain musiikkitiedettä ja musiikintutkimusta opettavissa laitoksissa tehdyt väitöskirjatasoiset tieteelliset opinnäytetyöt. Musiikintutkimusta opettavia laitoksia ovat Helsingin yliopiston ja Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineet, Jyväskylän yliopiston Musiikin laitos, Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen oppiaine, Joensuun yliopiston kulttuurintutkimuksen oppiaine, Sibelius-Akatemia ja musiikkikasvatus Oulun yliopistossa. Luetteloon ei kuitenkaan ole otettu Sibelius-Akatemiassa tehtyjä taiteellisia eikä kehittäjäkoulutuksen opinnäytteitä. Ansiokasta tieteellistä musiikintutkimusta tehdään toki mm. Turun yliopiston kulttuurihistoriassa ja mediatutkimuksessa, akustiikan tutkimusta Otaniemessä ja musiikin havaitsemisen tutkimusta neurotieteissä Helsingin yliopistossa, mutta entä sitten kaikkialla muualla, muissa oppiaineissa tapahtuva musiikintutkimus? Koska kaikkia musiikkia käsitteleviä väitöskirjoja olisi ollut mahdotonta tavoittaa, päädyin tähän rajaukseen. En kuitenkaan usko, että muissa laitoksissa tehtyjen tieteellisten väitöskirjojen poissaolo luettelosta vaikuttaisi merkittävästi kokonaisuvaan. Kyse on kuitenkin määrällisesti pie-nehköstä, heterogeenisestä joukosta.

Kronologinen luettelo osoittaa, miten voimakkaasti musiikintutkimuksen ala on kasvanut, etenkin 1980-luvun lopusta alkaen. Kun 1980-luvun loppuun mennessä oli ilmestynyt 36 väitöskirjaa, oli niitä kymmenen vuotta myöhemmin jo 50 enemmän. 1980-luku oli taloudellisen kasvun aikaa, jolloin akateeminenkin maailma eli yltäkyläisyydessä. Syntyneet väitöskirjat lienevät lisääntyneen tutkimusrahoituksen tulosta. Uuden vuosituhatosen ensi vuosikymmenellä kirjoitettiin peräti 98 musiikintutkimuksen väitöskirjaa, enemmän kuin siihen mennessä yhteensä. Tähän kasvuun 2000-luvun alussa varmaankin vaikutti yliopistoille asetettu tulosvastuu. Opetusministeriö alkoi jakaa yliopistojen toimintamäärärahoja pitkälti tohtoritutkintojen määrän mukaan. Sama periaate omaksuttiin sitten monien yliopistojen sisäisessä rahanjaossa, mikä kannusti pieniäkin oppiaineita tehostamaan väitöskirjojen tekijöiden ohjausta. Samoihin aikoihin myös tutkimuksen rahoittajat, Suomen Akatemia ja yksityiset säätiöt tukivat erityisesti väitöskirjojen tekijöitä.

Tätä nykyä rahoituksen painopiste tuntuu siirtyneen postdoc-vaiheeseen eli vasta väitelleiden tutkijoiden tukemiseen. Jää nähtäväksi, miten rahoituksen suunnan muuttuminen näyttäytyy opinnäytteiden määrässä. Toivottavasti se tulee näkymään ainakin opinnäytteiden laadun kohoamisena nyt, kun oppiaineen "arvo" niin rahassa kuin prestiisissäkään ei enää niin määritellä vain siellä tehtyjen väitöskirjojen määrän perusteella.

Koska valmistuneet väitöskirjat määrällisesti jakautuvat aika tasan viime ja tällä vuosituhatennella valmistuneisiin, teen muutosvertailua samalla tavalla pääosin vuosituhatensissa. En kirjaa tarkkoja määriä, koska katsaukseni on vain mää-

riin perustuvia havaintoja, joita pohdiskelen laadullisesti. Ylivoimaisesti suurin osa väitöskirjoista käsittelee tavalla tai toisella taidemusiikkia, riippumatta siitä, sisällyttääkö siihen mukaan kirkkomusiikin ja oopperan. Taidemusiikin osuus väitöskirjan aiheena on tällä vuosituhanella jopa hieman viime vuosituhatta tavanomaisempaa. Konvention mukaan taidemusiikin tutkijoista suurin osa on ottanut kohteekseen jonkun tai joitakin säveltäjiä teoksineen, lähestulkoon aina musiikkianalyttisestä perspektiivistä. Suomalaiset säveltäjät – Sibelius tietenkin kärjessä – on koettu tärkeimmiksi tutkimuskohteiksi, mutta ulkomaisiakin säveltäjiä tutkitaan monessa kirjassa.

Väitöskirjan otsikossa näkyvillä olevan kysymyksenasettelun perusteella musiikin historian tutkimus on ylivoimaisesti suosituin metodologinen valinta. Historia ei ole ollut välttämättä kaikkien näiden väitöskirjojen hallitseva näkökulma; usein se yhdistyy musiikkianalyysiin. Musiikin historiaa käsitteleviä väitöskirjoja on tehty tasaisesti niin tällä kuin viimekin vuosituhanella. Pääosin ne kohdistuvat taidemusiikkiin, mutta eivät suinkaan kaikki. Populaarimusiikin tutkimuksessa on myös paljon historiantutkimusta.

Musiikin historia ja musiikkianalyysi olivat pitkään musiikkitieteen metodologiset kivijalat eivätkä niiden asemaa tunnu paljon uudemmat viitekehykset horjuttavan. Viimeiset neljä vuosikymmentä ovat kuitenkin tuoneet alalle uusia paradigmoja; semiotiikan (etenkin Helsingin yliopistossa), kulttuurintutkimuksen, kognitiotutkimuksen (suurelta osin Jyväskylän yliopiston koulukunnan tuottamaa) ja muusikkokeskeisen esitystutkimuksen (pääosin Turun yliopistossa ja Sibelius-Akatemiassa, mutta myös Tampereen yliopistossa), tässä ajallisessa järjestyksessä. Usein rajat näiden lähestymistapojen välillä ovat ohuet. Joka tapauksessa näiltä osin kronologinen väitöskirjaluettelo antaa viitteitä musiikintutkimuksen metodologisesta monipuolistumisesta. Uudehko tutkimusala on myös musiikkiteknologia, josta on myös jo ilmestynyt muutamia väitöskirjoja.

Väitöskirjoja on kirjoitettu runsaasti myös musiikkikasvatuksen alalla, mikä on etnomusikologian tavoin musiikkitieteen rinnakkainen ala. Varhaisimmat musiikkikasvatuksen väitöskirjat tehtiin kasvatustieteeseen 1980-luvun lopulla (ne eivät siis ole luettelossa), mutta 1990-luvulta lähtien niitä onkin kirjoitettu runsaasti. Musiikkikasvatuksen väitöskirjojen määrä selittyy musiikkikasvatuksen opiskelijoiden määrällä suhteessa musiikkitieteen opiskelijoihin. Musiikkitieteilijöiden tutkimuskiinnostukset saavat myös hajautua laavammin. Musiikkikasvatuksen tavoin muutamat musiikkiterapian alalla tehdyt väitöskirjat tuntuvat tähtäävän useimmiten käytännössä sovellettavissa olevaan tietoon.

Etnomusikologian osuus

Suomalaisen musiikintutkimuksen kohdevalintojen ja lähestymistapojen runsaudessa etnomusikologia on vain yksi muiden joukossa. Suomessa on ollut vallalla kaksi rinnakkaista käsitystä etnomusikologiasta: tutkimuskohteiden kautta tehty rajaus on elänyt rinnan metodologisen eli tutkimusnäkökulman

ja -tavan perusteella tehdyn tieteenalamääritelmän kanssa. Musiikintutkimusta opettavien laitosten opetusohjelmissa etnomusikologian alaksi jätettiin viime vuosiin asti kaikkien muiden musiikinlajien paitsi länsimaisen taidemusiikin tutkimus. Tähän ”muut-kansioon” kuuluivat kotimainen kansanmusiikki, populaari- ja jazzmusiikki, ulkoeurooppalaiset musiikit, tanssi ja äänimaisema. Toisaalta suomalaisen etnomusikologian kentällä on seurattu aina myös alan kansainvälisiä määritelmiä, joiden mukaan etnomusikologia on (minkä tahansa) musiikin kulttuurista tutkimusta, sen tutkimista kulttuurina ja kulttuurissa. Koska suomalaisten musiikintutkijoiden ja -opiskelijoiden käsitys etnomusikologiasta tuntuu edelleen liikkuvan näiden määritelmien epämääräisessä välimaastossa, otin sen myös tätä artikkelia varten tekemäni analyysin lähtökohdaksi. Huomioin myös etnomusikologian metodologiset erityispiirteet, joita ovat kulttuurianalyysi, kenttätyö, esitystutkimus ja etnografia. Ne kaikki ammentavat etnomusikologisesta musiikkikäsitelmästä: näkemys musiikista kulttuurisena ilmiönä on mielestäni aina ollut se, mikä on erottanut etnomusikologian perinteisestä musiikkitieteestä.

Suomalaiset etnomusikologit saivat 1994 tilaisuuden esitellä kotimaista etnomusikologiaa amerikkalaisen *Ethnomusicology*-lehden lukijoille. Nykylukijalle ne antavat kuvan 1990-luvun alun tilanteesta, mitä on mielenkiintoista verrata nykynäkymiin. Erkki Pekkilä (1994) ja Jukka Louhivuori (1994) kuvaavat suomalaisen kansanmusiikin tutkimuksen historiaa, 1800-luvun alun kansanmusiikin keräilijöistä Carl Axel Gottlundista ja Elias Lönnrotista 1900-luvun A. O. Väisäseen ja Otto Anderssoniin. Varhaista suomalaista kansanmusiikin tutkimusta siivitti kansakunnan rakentaminen. Samassa hengessä oli sukukansojenkin musiikin tutkimus myös aktiivista.

Niistä ajoista ja etenkin kuluvalle vuosituhannelle suomalaisen kansanmusiikin tieteellinen tutkimus on voimakkaasti vähentynyt. Suomensukuisten kansojen musiikin tutkimus, joka kiinnosti tutkijoita vielä viime vuosisadan alkupuoliskolla, on kansanmusiikin tutkimuksen tavoin myös nykyisin lähes loppunut. Tämä johtunee siitä, että siitä kiinnostuneet opiskelijat hakeutuvat ensisijaisesti vuonna 1984 perustetulle Sibelius-Akatemian Kansanmusiikin osastolle, joka tarjoaa ei-tieteellisen muusikkokoulutuksen. Muusikkotutkintoja sieltä on toki valmistunut. Sibelius-Akatemian kansanmusiikin professorina toiminut Heikki Laitinen (1994) on nimennyt Kansanmusiikin osaston ”etnomusikologisesti orientoituneeksi” koulutus- ja tutkimuslaitokseksi. Hänen mukaansa osaston tavoitteena on kouluttaa arkistoihin tallennetun kansanmusiikkiperinteen pohjalta vapaasti omaa musiikkiaan tekeviä muusikoita ja kansanmusiikin opettajia. Laitinen antoi opiskelijoille saman vapauden kuin muusikoilla aina on ollut: ”oikeuden luoda uutta, yksilöllistä musiikkia yhdistellen subjektiivisesti perinteisiä ja ympärillä olevia vaikutteita” (mt, 408). Laitisen professuurin perinyt Hannu Saha näyttää jatkavan samalla tavoin muusikkokoulutusta korostaen (*Helsingin Sanomat* 18.1.2011). Kansanmusiikin osastossa etnomusikologinen tieto kuulonvaraisen musiikin periytyemisestä ja etnomusikologiset kenttätyömenetelmät on sovellettu muusikoiden käyttöön.

Siinä missä kansanmusiikin tutkimus on lopahtanut, on populaarimusiikin tutkimus yleistymässä. Luokittelussani siihen kuuluu myös elokuvamusiikki, mutta ei jazz. Populaarimusiikin tutkimuksen väylän avasi 1980-luvun lopulla Pekka Jalkanen väitöskirjallaan jazzmusiikin murroksesta 1920- ja 30-lukujen Suomessa. Sen jälkeen populaarimusiikki on ollut lähes kahdenkymmenen väitöskirjan keskiössä. Niistä kolme on käsitellyt elokuvamusiikkia. Yrjö Heinonen (2005) on kartoittanut populaarimusiikin muuttumista 1940-luvun kirjoittelusta 1980-luvulla tutkimukseksi ja sitä, miten sen koulutus ja tutkimus organisoitui ja legitimoitui lopulta 1990-luvun loppuun mennessä musiikintutkimuksen osaksi. Alan nopea kasvu on tuskin vielä tasaantumassa. Populaarimusiikkiin (vaikka-kaan ei pelkästään siihen) liittyy läheisesti myös audiovisuaalisen median tutkimus, jonka ensimmäiset väitöskirjat kirjoitettiin viime vuosikymmenellä, kärjessä Antti-Ville Kärjän (2005) elokuvamusiikin tutkimus. Siinä on toinen kasvamassa oleva ala. Kärjän (2009) mukaan audiovisuaalista alaa hallitsee sanan jälkimmäinen puolisko eli kulttuurimme tapa painottaa visuaalisuutta, mikä johtaa auditiivisen puolen sivuuttamiseen. Meidän musiikintutkijoiden vastuulla on se, että ääni mediassa tulee kriittisesti analysoiduksi.

Siinä missä jazzintutkimuksesta tehtiin viime vuosituohannella yksi väitöskirja enemmän, harjoitettiin ulkoeurooppalaisen musiikin tutkimusta silloin vähemmän kuin tällä vuosituohannella. Kyse on kuitenkin vain yhden käden sormilla laskettavissa olevista töistä. Harvinaisempia tutkimusaiheita ovat myös soitintutkimus ja tanssintutkimus, jotka ovat vaihtaneet asemaa: tanssintutkimus on saavuttanut suosiota siinä missä soitintutkimus on sitä menettänyt. Pitänee huomauttaa, että nämä rinnastukset eivät tietenkään ole oikeutettuja muuten kuin määrällisinä vertailuina. Lähialueiden ja muun eurooppalaisen kansanmusiikkia käsitteleviä väitöskirjojakin on ilmestynyt vain muutamia. Vastikään ”löydetty” uusi äänellinen tutkimuskohde on äänimaisema, josta on valmistunut tähän mennessä kaksi väitöskirjaa. Audiovisuaalisen median tutkimuksen tavoin voisin kuvitella myös teknologian tutkimuksen kasvavan, koska molempien musiikkikulttuurinen merkitys on kasvamassa.

Suomessa etnomusikologia on siis kehittynyt viime vuosisadan alun suomalaisesta kansanmusiikintutkimuksesta populaarimusiikin ja audiovisuaalisen median tutkimukseen. Lisäksi taidemusiikin kulttuurianalyysien ja musiikkiesityksen etnografisten tutkimusten myötä etnomusikologiset lähestymistavat ovat levinneet myös taidemusiikkiin. Etnomusikologista kenttätöasennetta hyödynnetään minkä tahansa tutkimuksen yhteydessä eli Terhi Skaniakoksen sanoin “[m]usiikillisia ilmiöitä lähestytään kokemuksellisesti, niiden omissa konteksteissa. Näin ollen tutkija ”itse” on luontevasti ja vahvasti mukana. Osallistumisen mukana tulee itsereflektion tarve ja vaatimus, omien käsitysten ja kokemusten peilaaminen.” (2009, 25.)

Kansainvälisestä etnomusikologiasta Suomessa poiketaan siinä, että ulkoeurooppalainen musiikki on täällä vain harvojen tutkimuskohde. Niin on toki myös Ruotsissa ja monessa muussakin maassa, jolla ei ole omien rajojen yli ulottuvaa kolonialistista menneisyyttä.

Metodologisesti etnomusikologiset tutkimukset liikkuvat laajalla alalla. Vesa Kurkelan (1994) mukaan historiantutkimus oli pari vuosikymmentä sitten vielä vähäistä verrattuna synkronisiin tutkimusotteisiin – tähän päivään mennessä ilmestyneiden väitöskirjojen perusteella väite ei tunnu enää pitävän paikkaansa.

Väitöskirjojen perusteella ja em. etnomusikologian määritelmästä käsin tarkasteltuna musiikkianalyysi ja historiantutkimus ovat olleet ja ovat edelleen yhtä merkittäviä metodeita etnomusikologiassa tällä vuosituhanella kuin ennenkin.

Etnomusikologiassa tehdään edelleen myös tanssin- ja soitintutkimusta. Semiotiikka ja kognitiotutkimus ovat samoin kuuluneet suomalaisten etnomusikologien työvälaineisiin. Etnomusikologiassa on itse asiassa tehty kaikkiin uusiin paradigmoihin liittyvää tutkimusta. Etenkin kulttuurintutkimus liittyy tavalla tai toisella useimpiin alan tutkimuksiin. Kulttuurianalyttinen äänimaisematutkimus on myös lähellä etnomusikologiaa.

Soveltava suomalainen etnomusikologia

Huomattavan useat meistä *Ethnomusicology*-lehteen vuonna 1994 kirjoittaneista mainitsimme, että pienessä maassa jokainen tutkija valitsee yksin oman polkunsä. Lisäksi painotimme sitä, miten suomalainen etnomusikologia on etsiytynyt akateemisen maailman ulkopuolelle. Kurkela (1994) nimesi suomalaisen etnomusikologian erityispiirteeksi sen soveltavan luonteen, mistä hän otti esimerkiksi eri musiikki-instituuttien toiminnan. Niissä tehtiinkin tuolloin vielä aktiivista tutkimusta kansanvalistavan toiminnan ohella. Omassa yhteenvedossani palasin suomalaisen etnomusikologian käytännönläheiseen luonteeseen kertoen etnomusikologien toiminnasta mediassa, monikulttuurisen musiikkikasvatuksen parissa, kehitysyhteistyöprojekteissa ja maailman musiikkeja esittelevien konserttien ja kurssien järjestäjinä (Moisala 1994).

Etnomusikologian kurottuminen tieteen ulkopuolelle oli tyypillistä jo silloin, kun Etnomusikologinen Seura perustettiin. Järviluoma (1993, 62) on kuvannut, miten vuoden 1979 ”hallituksen jäsenet pursuavat ideoita kaikilla mahdollisilla ja mahdottomilla yhteiskunnan osa-alueilla kouluopetuksesta korkeakouluopetukseen, radion musiikkipolitiikkaan, festivaalitoimintaan, kunnalliseen kulttuuritoimintaan ja tiedotustoimintaan”. Erkki Pekkilän (1994, 407) mukaan 1970-luvulla Suomeen tullut antropologisesti orientoitunut etnomusikologia valjastettiin elitismiä vastustavaan kulttuurikritiikkiin. Ehkä merkittävin jälki 1970-luvun etnomusikologien aktiivisuudesta on kuitenkin käsitteellinen: etnomusikologisen keskustelun ja kirjoittelun kautta arkikäyttöön tuli sana ”musiikkikulttuuri” sitä ennen käytetyn ”musiikkilämä”-sanan sijaan. Musiikkilämällä viitattiin lähinnä seurapiirien konserttitapahtumiin, kun taas musiikkikulttuuri-sana avasi näkemään eri musiikinlajien käytäntöihin ja merkityksiin ihmiselämän arjessa.

Soveltavasta etnomusikologia tarkoittaa etnomusikologisen tiedon, metodien ja näkemyksen hyödyntämistä tavalla tai toisella musiikkikäytänteissä. Se on tuntuvasti esillä myös vuonna 2009 julkaistun *Musiikin Suunnan* artikkeleissa,

joissa nykyetnomusikologit pohdiskelevat omaa identiteettiään. Etnomusikologiassa elää edelleen ajatus siitä, että musiikintutkimuksella ja erityisesti tieteen etnomusikologialla on ja pitääkin olla merkitystä. Tamperealainen tutkija Lari Aaltonen hahmottelee, miten "[s]oveltavan etnomusikologian ja miksei koko musiikintutkimuksen perusajatus voi [--] olla paitsi tutkimuksen soveltaminen käytäntöön, myös tämän käytännön soveltaminen yhteiskunnan tai miksei ylitiöromanttisesti koko ihmiskunnan yhteiseksi hyväksi." (2009, 30). Miksi musiikintutkijoiden pitäisikään tyytyä vähempään?

Naisten hommaa – feministien etnomusikologinen projekti

Tätä kirjoittaessani silmiini osui Suzanne Cusickin (1999, 471–472) tallentama kertomus amerikkalaisen musiikkitieteellisen seuran perustamiskokouksesta, jonka oli kutsunut kokoon Charles Seeger. Kokous pidettiin vuonna 1930 musiikin mesenaatin, Blanche Waltonin talossa. Kun kokouksen oli määrä alkaa, talon omistaja ja säveltäjä-musikologi Ruth Crawford olivat matkalla kokoushuoneeseen. He kuitenkin huomasivat huoneen oven olevan lukossa. Niinpä he joutuivat harmissaan kuuntelemaan kokouksen kulkua oven läpi. Vuosikymmeniä myöhemmin Charles Seeger paljasti eräässä haastattelussa, että hän sulki oven naisilta tietien tahtoen: hän ei halunnut, että musiikintutkimusta heidän takiaan alettaisiin pitää vain "naisten puuhana".

Suomessa tätä "ongelmaa" ei ole ollut, mutta ehkä se on tulossa. Vielä runsas kaksi vuosikymmentä sitten eli vuoden 1990 loppuun mennessä musiikkitieteessä oli väitellyt vasta kaksi naista, molemmat heistä hengellisestä musiikista: Ingeborg Lagerborg väitteli Åbo Akademiassa vuonna 1948 aiheenaan 1500- ja 1600-luvuilta peräisin olevat kirkkolaulujen käsikirjoitukset. Helsingin yliopistossa väitteli vuonna 1982 bysanttilaisesta kirkkomusiikista Hilka Seppälä, joka on sittemmin toiminut ortodoksisen kirkkomusiikin professorina Joensuun yliopistossa. Väittelijöistä oli 1990-luvulla naisia jo lähes neljännes, ja uudella vuosituhannella naisten osuus on kasvanut jo 40 prosenttiin. Väitelleiden naisten kasvanut osuus ei kuitenkaan vielä näy musiikkitieteen viran haltijoissa, joista noin neljä viidennestä on edelleen miesten hallussa.

Kirjoittaessani tätä kuulen mielessäni iänikuisen kysymyksen: onko sillä nyt sitten väliä, kirjoittaako tutkimuksen, säveltääkö teoksen tai onko opettajana mies vai nainen? Jos sillä ei olisi mitään väliä niin miksi sitten alamme on ollut ja on edelleen niin miesvaltainen?

Feministisellä näkökulmalla on tässä artikkelissa toki syvempikin merkitys. Feministinen musiikintutkimus nimittäin toteutti musiikkitieteessä sen autonomista musiikkikäsitystä purkavan projektin, jonka käynnistämiseen etnomusikologien kirjoitukset eivät olleet yltäneet. Todennäköisesti musiikkitieteilijät yksinkertaisesti eivät lukeneet etnomusikologisia tekstejä, minkä takia musiikin ymmärtäminen sosiaalisena prosessina tavoitti aiemmin vain perin harvat taidemusiikin tutkijat. Feministitutkijat sen sijaan kirjoittivat musiikkitieteen ytimessä.

Tarvittiin Susan McClaryn kirja *Femine Endings* (1991) ja sen sukupuolistavat musiikkianalyysit ennen kuin havahduttiin huomaamaan miten musiikissa soivat kulttuuriset mallit, koskevat ne sitten sukupuolijärjestelmää tai jotakin muuta. Tarvittiin Marcia Citronin *Gender and Musical Canon* (1991) kirjan kriittinen tulkinta luovuutta ja tekijyyttä koskevista käsityksistä ja siitä, miten ne toimivat naisten syrjäyttäjinä taidemusiikista ja sen historian lehdiltä ennen kuin myönnettiin aiemman musiikin historian kirjoittamisen sovinnainen yksipuolisuus. Tarvittiin queer-tutkijoiden antologia *Queering the Pitch* (1994) osoittamaan, miten ei ole olemassa vain yhtä oikeata positiota suhteessa musiikkiin: heteronormatiivisuus asettui yhdeksi näkökulmaksi. Tarvittiin myös Suzanne Cusickin (1994) artikkeli siitä, miten hänen koko ruumiillisuutensa ja seksuaalisuutensa on mukana urkuteosten soittamisessa ja miten se voidaan kirjoittaa teosanalyysin osaksi ennen kuin musiikintiede heräsi huomaamaan musiikin ruumiillisuuden ja kiinnostui esitystutkimuksen avaamista uusista näkökulmista.

Cusick (1999, 478) jatkaa kertomustaan musiikkitieteestä suhteessa ”naisten hommiin” analysoimalla, miten ainakin Charles Seegerille – mikäli ei muille huoneessa oleville miehille – Ruth Crawford edusti eroottista voimaa, joka häiritsi kokouksen pyrkimystä saavuttaa tieteen keinoin intellektuaalinen valta musiikin yli. Pian kokouksen jälkeen Charles huomasi olevansa rakastunut ja kuten tunnettua he avioituivat surullisin seurauksin: Ruth luopui säveltämisestä. Cusick näkee tapahtumassa kaksoismerkityksen; ”[h]änen [Crawfordin] sulkeminen ulkopuolelle tarkoitti sitä, että yhdellä iskulla suljettiin ulkopuolelle sekä naisten eroottinen voima että soivan musiikin voima, mikä tarkoitti sitä, että musiikkitiede sulki oven musiikilta.” (Mt.)

Cusickin (1999) mukaan feministiset tutkijat eivät ainoastaan vapauttaneet musiikkia vaan myös musiikintutkijat, jotka oli koulutettu sivuuttamaan musiikin antama mielihyvä. Musiikkitiede oli pysytellyt muusikon hikisen työn yläpuolella, joka muuttaa nuotit säveliksi. Hänen analyysinsä mukaan ”[f]eministiset musiikkitieteet, jotka kysyvät miten musiikki representoi naiset ja feminiinisuuden, pyrkivät perimmiltään pelastamaan musiikin itsensä sen voimaa rajoittavilta ja kontrolloivilta tieteellisiltä pakotteilta. Pelastettavana olivat musiikin ilmaisuvoima, sensuaalisuus ja eroottisuus, toisin sanoen ne piirteet, jotka usein liitetään naisen eroottisuuteen. Itsensä musiikin lisäksi pelastettavina ovat myös naiset ja miehet, joiden suhde musiikkiin (ja analogisesti sensuaaliseen mielihyvään) on ollut samalla tavalla rajoitettua.” (1999, 484.)

Etnomusikologian kannalta mielenkiintoista feministisessä projektissa on se, miten sen kautta taidemusiikin ymmärrettiin myös olevan sosiaalinen prosessi ja miten se oli käynnistämässä taidemusiikin esitystutkimusta. Musiikin sosiaalinen luonne ja musiikin lähestyminen esityksenä ja esityksessähän ovat olleet aina etnomusikologian keskeisiä kiinnostuksen kohteita, Joonas Keskinen sanoin ”[e]tnomusikologiassa on kyse inhimillisen toiminnan tutkimuksesta, jota usein toteutetaan olemalla kanssakäymisissä toisten ihmisten kanssa. Miten tällaisesta tutkimuksesta voitaisiinkaan inhimillisyys häivyttää niin kutsuttujen kovien tieteiden tavoin?” (2009, 10).

Uusi etnomusikologi/a

Nykyetnomusikologia on kehittynyt kauas kansanmusiikin enemmän tai vähemmän nationalistisesti virittyneestä tutkimuksesta. Sen tutkimuskohteet löytyvät nykypäivän musiikkikulttuurin moninaisuudesta, kaikkien musiikinlajien lisäksi myös audiovisuaalisesta mediasta. Lisäksi etnomusikologien käyttämät metodit ovat levinneet musiikkitieteeseen. Richardson (1994) kirjoittikin kaukonäköisesti jo parisenkymmentä vuotta sitten etnomusikologian näkökulmaa lähestyvistä musiikkitieteen juonteista, kontekstualisoimisesta ja sukupuolitutkimuksesta.

Koska etnomusikologia lähestyy musiikkia kulttuurina, on sille luonnollista seurata aktiivisesti musiikkikulttuurissa tapahtuneita ja tapahtuvia muutoksia, joissa voi havaita uudenlaisia ääni- ja arvojärjestelmien, kulttuurien, ihmisten, teknologian, kielten, identiteettien, sosiaalisten ja taloudellisten suhteiden niveltyymiä. Musiikin kulttuurisuus on tämän päivän etnomusikologian näkökulmasta musiikissa tapahtuvia kulttuurisia kohtaamisia, jossa on mukana niin materiaalisia kuin diskursiivisiakin tekijöitä. Materiaalisuudella ei tarkoiteta vain ainetta, kuten teknologiaa ja ekonomiaa, vaan myös musiikintekijän ruumiillisuutta. Diskurssit puolestaan käsittelevät erilaisten etnisyyttä, kansallisuutta ja sukupuolta koskevien identiteettien neuvottelua musiikin keinoin. Etnomusikologia tutkii myös uusien musiikkiteknologiaa ja sen tuotteita sosiaalisina merkityksenannon kenttinä. (Ks. Moisala 2009.)

Siinä missä muutamat siteeraamani 1994 vuoden kirjoittajat tarkastelevat etnomusikologian juuria suomalaisen kansan- ja työväenmusiikin tutkimuksessa, heijastelevat omaa etnomusikologi-identiteettiä pohdiskelevat kirjoitukset vuodelta 2009 toisenlaista, uudistunutta tutkimusalaa. Kaikki heistä eivät pidä etnomusikologi-identiteettiään itsestään selvyytenä; monille se on yksi monista musiikintutkija-identiteeteistä. Yhtäältä siihen voi vaikuttaa se, ettei Tampereen yliopiston etnomusikologian oppiainetta lukuun ottamatta yhdessäkään laitoksessa tai opetusohjelmassa ei enää ole erityistä etnomusikologian linjaa vaan etnomusikologian opetus on osa musiikkitieteeksi nimettyä kokonaisuutta. Toisaalta kyse on siitä, että etnomusikologian erityispiirteet musiikin kulttuurisuus ja etnografinen tutkimus ovat tulleet musiikkitieteen osaksi. Tutkimusalojen erot ovat pienentyneet.

Kurkelan mukaan 1980-luvulla suomalaisessa etnomusikologiassa oli vuonna 2005 identifioitavissa kolme ”fraktiota”: antropologinen, kansanmusiikki- ja populaarifraktio. Seuraavalla vuosikymmenellä siihen tuli hänen mielestään neljä fraktiota lisää: kulttuurintutkimuksen, kognitiivinen tutkimuksen fraktiot sekä äänimaisema- ja feministifraktio. (Kurkela 2005, 55–56.) Hän kirjoittaa myös alan laajenemisesta yliopistovirkojen ja laitosten kautta ja siitä, miten eri sukupolvien musiikilliset avainkokemukset ovat vaikuttaneet alan historiaan Suomessa: populaarimusiikin tutkimuksen sukupolvi syntyi vasta 1980-luvun lopulla, kun 1960-luvulla syntynyt punksukupolvi alkoi tehdä opinnäytteitään ja sitä seurannut 1990-luvun sukupolvi aloitti opintojaan (mt, 53).

Ei ole vaikea ennustaa, että koko musiikintutkimuksen ala näyttäytyy jälleen erilaisena sitten, kun 1990-luvusta lähtien kasvanut internetsukupolvi on kirjoittanut väitöskirjansa.

Etnomusikologia musiikintutkimuksen osana

Musiikkitiede ja etnomusikologia ovat siis lähentyneet toisiaan monella tapaa. Musiikinlajit eivät enää riitä eron tekemiseen musiikkitieteen ja etnomusikologian välillä nyt, kun etnomusikologit tutkivat myös taidemusiikkia ja musiikkitieteilijät populaarimusiikkia. Monet metodiset, niin uudet kuin vanhatkin lähestymistavat kuten semiotiikka, kognitiivinen tutkimus, useat (vaikkakaan eivät kaikki) musiikkianalyttiset menetelmät ja historiantutkimus ovat käytössä molemmilla aloilla. Lisäksi musiikkitieteessä, erityisesti esitystutkimuksessa, ja musiikkikasvatuksessa käytetään etnografisia kenttätutkimusmenetelmiä, jotka aiemmin kuuluivat lähinnä etnomusikologien arsenaaliin. Kulttuurianalyysikin on löytänyt tiensä musiikkitieteilijöiden työvälineistöön erityisesti kulttuurisen musiikintutkimuksen mukana. Musiikkitiedettä pitkään hallinnut autonominen musiikkinäkemyks on murtunut ainakin kulttuurisen musiikintutkimuksen puolella.

Tarvitseeko sitten yrittää tehdä eroa musiikintutkimuksen eri alojen välillä? Uuden polven etnomusikologi Laudan Nooshin (2008, 72–74), juhlasymposiumimme key note -puhujana, on arvellut, että etnomusikologian asema musiikkitieteen ”toisena” on ollut omalla tavallaan alaa voimaannuttava, ja ajatus yhteensulautumisesta musiikkitieteen kanssa on siksi monille pelottavaa. Hänen mukaansa pelko ei kuitenkaan saisi estää meitä löytämästä yhtymäkohtia. Sen ei edes pitäisi olla vaikeaa, koska monet meistä jo nyt identifioituvat sekä etnomusikologeiksi että musiikkitieteilijöiksi. Minun on tietenkin helppo yhtyä näihin Nooshinin ajatuksiin, koska olen toiminut musiikkitieteen viroissa sekä tehnyt musiikkitieteellisiä ja etnomusikologisia tutkimuksia. Nooshinin – kuten monen muunkin – mielestä erityisesti uusi musiikkitiede (Suomessa kulttuurinen musiikintutkimus) on lähellä etnomusikologiaa. Suuri osa musiikkitieteestä on kuitenkin vielä kaukana etnomusikologisesta musiikki-käsityksestä.

Cambridgen yliopiston musiikkitieteen professori Nicholas Cookin (2008) mukaan musiikkitieteessä on käynnissä moniarvoistumisen ja monikulttuuristumisen prosessi, jossa taidemusiikkikulttuurin sisäiset kertomukset asettuvat toisenlaisiin konteksteihin. Musiikkitieteessäkin on alettu problematisoida emic- ja etic-näkulmien sekä tulkittavan ja tulkitsijan suhteita ja identiteettejä. Niinpä Cook päättelee, että ”puhummepa sitten Beethovenista, Beatlesistä tai balilaisesta musiikista olemme kaikki nyt etnomusikologeja” (mt, 25). Cook samoin kuin Nooshin ehdottavat, että meidän pitäisi alkaa puhua yleisestä ”musiikintutkimuksen” kentästä. Tämä ei siis tarkoittaisi etnomusikologian sulautumista musiikkitieteeseen vaan sitä, että ne yhdessä musiikkikasvatuksen ja musiikkiterapian kanssa muodostaisivat musiikintutkimuksen alan. Samaan ajatukseen päätyy tässä lehdessä myös Jukka Sarjala.

Lopuksi

Kaikkien tekemieni luokittelujen jälkeen haluan nähdä musiikintutkimuksen alana, jossa on enemmän yhteistä – loputon kiinnostus musiikkiin – kuin eroja. Nykyisessä monitieteisessä musiikintutkimuksen kentässä on jo aika tavallista, että tutkija liikkuu monien tutkimuslaoilla ja niiden risteyksissä, ja että yhdellä ja samalla tutkijalla on useita musiikintutkija-identiteettejä. Sen ei kuitenkaan pitäisi tarkoittaa sitä, että tietoisuus erilaisten tutkimustraditioiden historiasta ja paradigmojen kehityksestä kävisi tarpeettomaksi. Ennen kaikkea tärkeää on muistaa, että ”musiikki” tarkoittaa musiikintutkijoillekin hyvin erilaisia asioita. Nämä erilaiset näkemykset musiikin ontologiasta tuottavat erilaisia metodologioita ja siten myös erilaisia ”totuuksia” eli tulkintoja musiikista (Moisala 1998). Liika eklektisyys kääntyy tieteellistä tiedonmuodostusta vastaan. Tiede on kumuloituvaa, ja jos tutkija ei tiedä tai tiedosta mihin ”tiedon kasaan” oman panoksensa lisää, jää todellinen kumuloituminen tapahtumatta.

Toivottavasti meillä kaikilla tutkimusalasta riippumatta pysyy sama seikkailijan mieli ja innostus omien musiikillisten tutkimuskohteittemme ääressä kuin Joonas Keskiällä, kun hän aloittelevana opiskelijana visualisoi tulevaa uraansa etnomusikologina: ”Kuvittelin jossain vaiheessa istuvani pölyisessä työhuoneessa täynnä vanhoja kirjoja ja soittimia maailman kaukaisimmista kolkista, luennoivani joukolle kiinnostuneita, mutta tietämättömiä opiskelijoita ja säännöllisesti seikkailevani ympäri maailmaa etsimässä ja tutkimassa toistaiseksi tuntemattomia musiikkikulttuureita.” (2009, 5). Tuntemattomia musiikkikulttuureita riittää, menneisyydessä ja nykyisyydessä, kaukana ja aivan lähellä. Lähestykäämme niitä kulttuurikriittisesti yhteisen musiikintutkimuksen alla.

Lähteet

- Aaltonen, Lari 2009. ”Etnomusikologia tekemisen meininkinä”. *Musiikin Suunta* (4), 28–36.
- Cook, Nicholas 2008. ”We are all (Ethno)musicologist Now”. Kirjassa *The New (Ethno)musicologies*, toim. Henry Stobart. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Cusick, Suzanne 1994. ”On a Lesbian Relationship with Music, A Serious Effort not to Think Straight”. Kirjassa Brett & Wood & Thomas (ed.): *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge.
- 1999. ”Gender, Musicology and Feminism”. Kirjassa *Rethinking Music*, toim. Nicholas Cook ja Mark Everist. Oxford: Oxford University Press.
- Brett & Wood & Thomas (ed.) 1994. *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge.
- Heinonen, Yrjö 2005. ”Suomen etnomusikologinen seura populaarimusiikin tutkimuksen keskustelu- ja julkaisufoorumina”. *Musiikin Suunta* (2), 34–47.
- 2009. ”Etnomusikologinen subjektipositio ja tutkijaidentiteettini muodostuminen”. *Musiikin Suunta* (4), 52–61.
- Järviluoma, Helmi 2005. ”Ajan hengen lyhyt historia – Suomen Etnomusikologinen Seura 1970–80-lukujen taitteessa”. *Musiikin Suunta* (2), 59–67.

- Keskinen, Joonas 2009. "Kadonneen kentän arvoitus". *Musiikin Suunta* (4), 5–12.
- Kurkela, Vesa 1994. "The Historical Approach and Applied Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, Vol. 38(3), 402–405.
- 2005. "Etnomusikologian sukupolvet". *Musiikin Suunta* (2), 47–59.
- Kärjä, Antti-Ville 2007. *'Varmuuden vuoksi omana sovituksena': Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisen elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Turku: k&h.
- 2009. "Etno, populaari, audiovisuaalinen media ja musiikintutkijan identiteetti". *Musiikin Suunta* (4), 36–44.
- Laitinen, Heikki 1994. "Music-Making as a Research Method". *Ethnomusicology*, Vol. 38(3), 408–410.
- Moisala, Pirkko 1994. "The Wide Field of Finnish Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, Vol. 38(3), 417–423.
- 1998. *Var befinner sig musiken? Den ontologiska synen påverkar metodvalen*. Musiikki (1).5-10. 1998.
- 2005. "'Itse musiikki' ja suomalainen etnomusikologia". *Musiikin Suunta* (2), 28–34.
- 2009. "Musiikin kulttuurisuus tänään – nykyetnomusikologian linjausta". *Etnomusikologian Vuosikirja* Vol.21, 239–257.
- Nooshin, Laudan 2008. "Ethnomusicology, Alterity and Disciplinary Identity, or 'Do We Still Need an Ethno-?' 'Do We Still Need an -ology?'". Kirjassa *The New (Ethno)musicologies*, toim. Henry Stobart. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Nyqvist, Niklas 2007. *Från bondson till folkmusikikon*. Åbo: Åbo Akademi.
- Pekkilä, Erkki 1994. "Nationalism, Regionalism, Leftism, and Individualism". *Ethnomusicology*, Vol. 38(3), 405–408.
- Saha, Hannu 1994. "The Study of Traditional Finnish Music versus Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, Vol. 38(3), 400–402.
- Skaniakos, Terhi 2009. "Musiikista, kulttuurisesti". *Musiikin Suunta* (4), 22–28.
- Nyqvist, Niklas 2007. *Från bondson till folkmusikikon*. Åbo: Åbo Akademi.
- Richardson, John 1993. "Impressions of Finnish Music Research". *Ethnomusicology*, Vol. 38(3), 414–417.

FT Pirkko Moisala toimii professorina Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa.

Ilmari Krohnin väitöskirjan mutkikkaat vaiheet

Matti Vainio

Kuten tiedetään säveltäjä, kirkkomuusikko ja kansanmusiikin tutkija Ilmari Krohn – sadatta vuottaan nyt juhlihan Suomen musiikkitieteellisen seuran perustaja – oli opiskellut musiikinteoriaa, sävellystä, pianon- ja urkujensoittoa mm. Helsingin Aleksanterin Yliopistossa, Helsingin musiikkiopistossa sekä Leipzigin ja Weimarin konservatorioissa. Jo opiskeluaikoinaan hän kiinnostui suomalaisten kansansävelmien keruusta. Hänen suurin mielenkiintonsa kohdistui erityisesti hengellisiin kansansävelmiin, joita oli ollut keräämässä monena kesänä vuodesta 1886 lähtien. Keski-Suomesta, Pieksämäen ja Viitasaaren tienoilta hänen kerrotaan vuonna 1890 löytäneen uuden kansallisen sävelaarteiston, suomalaiset hengelliset kansansävelmät, joista hän toimitti 1891 Mikael Nybergin kanssa sävelmäkokoelman *Kansan lahja kirkolle I–II*. Tämä aineisto muodosti sittemmin hänen väitöskirjatutkimuksensa *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland* (Suomen hengellisten kansanmelodioiden lajit ja synty) tutkimusaineiston. Väitöskirjatutkimus, jonka Krohn teki Tampereen Aleksanterin kirkon urkurinviran ohessa käytännöllisesti katsoen ilman yhteyttä yliopistoon ja myös ilman minkäänlaista muodollista akateemista ohjausta, valmistui tarkastettavaksi alkuvuodesta 1898. Sen virallinen käsittely yliopiston historiallis-kielitieteellisessä osastossa alkoi huhtikuussa 1898, jolloin osasto käynnisti asiantuntijoiden etsinnän (Hist.-kielit. osaston pöytäkirja 18.4.1898).

Koska yliopistossa ei ollut oppiaineen professoria eikä edes musiikkitiedeenimistä oppiainetta, josta käsin väitöskirjan edistymistä ja muodollista etenemistä olisi voitu ohjata, työn käsittely mutkistui ja pitkittyi, koska prosessi jouduttiin hallinnoimaan suomen kielen oppiaineen kautta, jonka katsottiin olevan lähinnä Krohnin tutkimusaihetta. Asiantuntijoiden etsintä osoittautui poikkeuksellisen vaikeaksi erityisesti siksi, että Krohn oli ensimmäinen, joka oli väittelemässä Aleksanterin Yliopistossa musiikintutkimuksen alalta, mikäli ei oteta huomioon niitä muutamaa musiikkiaiheista latinankielistä väitöskirjaa, jotka oli julkaistu yliopiston edeltäjässä, Turun Akatemiassa 1700-luvun puolivälissä. Näin ollen tutkimusalan uutuuden vuoksi Krohnille ei tahtonut löytyä tieteellisesti riittävän päteviä asiantuntijoita, jotka olisivat voineet tulla kysymykseen työn tarkastajina ja sittemmin vastaväittäjinä. Tutkimus oli kyllä saksankielinen, joten asiantuntijoita olisi voitu etsiä muualta Euroopasta, mutta ulkomaisiin asiantuntijoihin ei turvauduttu ilmeisesti siksi, että koko tutkimusaineisto oli puhtaasti suomalainen.

Ensiksi osasto tarjosi tehtävää, teologian tohtori O. J. Collianderille, joka oli vastikään siirtynyt yliopiston käytännöllisen teologian professuurista Kuopion hiippakunnan piispaksi (Hist.-kielit. osaston pöytäkirja 27.4.1898). Hän olisi

laajan tutkimus- ja julkaisu- ja toimintansa perusteella epäilemättä ollut yksi maan parhaita hymnologian ja kirkkomusiikin erikoistuntijoita. Yllättäen Colliander kuitenkin kieltäytyi; syytä siihen ei tiedetä (Hist.-kielit. osaston pöytäkirja 18.5.1898). Sen jälkeen halukkuutta tehtävään kysyttiin yhdeltä maan tunnetuimmalta musiikkialan auktoriteetilta, Helsingin musiikkiopiston johtajalta Martin Wegeliukselta, joka vedoten omaan alempaan Filosofian kandidaatin tutkintoonsa ei katsonut muodollisen pätevyytensä riittävän tohtorinväitöskirjan arviointiin (Hist.-kielit. osaston pöytäkirja 10.9.1898). Seuraavaksi osasto kääntyi yliopiston täysinpalvelleen musiikinopettajan, professori Richard Faltinin puoleen (Hist.-kielit. osaston pöytäkirjat 10.9.1898 ja 20.10.1898), jonka vuonna 1888 toimittama koraalikirja oli käytössä Suomen evankelisluterilaisen kirkon suomenkielisissä seurakunnissa vuoteen vuoteen 1943 saakka ja ruotsinkielisissä sitäkin pitempään. Hänkään ei – tieteellisen asiantuntemuksensa riittämättömyyteen vedoten – rohjennut ryhtyä niin vaativaan tehtävään.

Kun ei enää muita mahdollisia vastaväittäjäksi kelpaavia asiantuntijoita enää löytynyt, viimeisimmäksi käännettiin yliopiston uuden musiikinopettajan, kapellimestari Robert Kajanuksen puoleen, joka asiaa sen kummemmin miettimättä suostui sekä asiantuntijaksi että vastaväittäjäksi. Tästä kehkeytyikin yksi merkillisimpiä tehtäviä, johon Helsingin orkesteriyhdistyksen kapellimestari ja Aleksanterin Yliopiston juuri valittu musiikinopettaja, 42-vuotias Robert Kajanus melkein heti kylmiltään uudessa yliopistovirassaan joutui. Väitöskirjan tarkastus ja vastaväittäjän tehtävät olivat luonteeltaan puhtaan akateemisia tehtäviä, eikä Kajanuksella ollut sellaisesta työstä vähäisintäkään kokemusta; tuskin hän oli edes nähnyt, millainen prosessi väitöskirjan virallinen tarkastus yliopistossa oli. Sekään ei häntä jäävänyt, että äskeisessä yliopiston musiikinopettajan viranhauussa väittelijä ja hänen vastaväittäjänsä olivat olleet toistensa ankarina kilpahakijoina. Jäätyään ehdollepanossa toiseksi Kajanus oli kanslerille tekemässään valituskirjelmässä kohdellut muita kilpahakijoitaan – Krohnia ja Jean Sibeliusta – varsin kovakouraisesti. Konsistori piti alkuperäisen virkaesityksen ennallaan, mutta keisari näki parhaaksi nimittää Kajanuksen virkaan toiselta ehdokassijalta. Ensin hänestä tuli Krohnin väitöskirjan painatuslupaa pohtinut asiantuntija ja pian sen jälkeen vastaväittäjä.

Kajanusta ei näytä juurikaan ajatteluttaneen se, ettei hänellä – kouluopintonsa lukion ensimmäiseen luokkaan keskeyttäneenä mutta Leipzigissä ja Pariisissa käytännön musiikkiopintoja viisi vuotta harjoittaneena – voinut olla vähäisintäkään aavistusta musiikkitieteellisen tutkimustyön luonteesta tai vaatimuksista. Tuskin hänellä oli kovin runsaasti edes tietoa Krohnin väitöstutkimuksen aihepiiristä saati Krohnin kehittämästä uudesta tutkimusmetodologiasta, vaikka hän olikin ollut yhtenä kesänä keräämässä Mikael Nybergin kanssa kansanmelodioita Keski-Suomesta ja sittemmin mukana Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kansanmelodioiden toimitustyössä. Mutta hän ei ollut keräämiään sävelmiä koskaan millään tavoin analysoinut saati tutkinut niitä tieteellisesti.

Se ei Kajanusta kuitenkaan huolettanut; ilmeisesti hän äitinsä opetuksen mukaan ajatteli, että kaikesta selviää, kunhan parhaansa yrittää. Tämäkin tehtävä on nähtävä Kajanuksen haluna ottaa haltuunsa kaikki ne mahdolliset ja

mahdottomat tehtävät, joita suomalainen yhteiskunta musiikin alalta sattui tarjoamaan. Epäilemättä tehtävä toi hänelle lisämeriittiä, arvovaltaa ja ennen kaikkea julkisuutta, jota jokainen esittävä säveltaiteilija tarvitsee. Kun väitöskirjan hyväksymistä väitöstilaisuuden jälkeen käsiteltiin osaston kokouksessa, Kajanus oli kutsuttuna paikalla antamassa suullisen selonteon ns. ”lisäjäseneen” ominaisuudessa. Siitä toimesta osaston pöytäkirjoissa on vain lyhyt maininta.

Itse väitöstilaisuuden kulusta ja Kajanuksen vastaväittäjän osuudesta ei ole tietoja enää saatavissa, mutta Kajanuksen laatima nelisivuinen vastaväittäjän loppulausunto (Robert Kajanuksen vastaväittäjänlausunto 10.4.1899) osoittaa, millä vakavuudella – ja myös yllättävällä asiantuntijuudella – Kajanus työnsä suoritti. Lausunnosta voidaan nähdä, että hän oli perehtynyt Krohnin tutkimusaiheeseen varsin perusteellisesti, sillä hän osasi keskittää kysymyksenä työn keskeisimpiin ongelma-kohtiin. Aluksi Kajanus esittelee lyhyesti Krohnin tutkimusmateriaalin ja työn rakenteen:

Lyhyen johdannon jälkeen, jossa kirjoittaja luo yleiskatsauksen rikkaasta ja suurimmalta osalta itsensä keräämästä materiaalista, joka koostuu noin tuhannesta hengellisestä sävelmästä, hän etenee [tutkimuksensa] kahteen pääosaan, analyttis-esteteiseen ja historialliseen. (Mts.)

Seuraavaksi vastaväittäjä puuttuu sävelmistön alkuperäkysymykseen ja yksittäisten melodioiden suomalaiseen ilmenemismuotoon ja yhtyy väittelijän tärkeään oivallukseen, että sävelmien alkuperä on ulkomainen mutta niiden käyttömuoto suomalainen:

Kirjoittaja on tullut siihen tulokseen, että useimmat – elleivät kaikki – hengelliset sävelmämme ovat ulkomaista alkuperää, mutta on kuitenkin sitä mieltä, että melodioiden suuri ja perusteellinen uudelleenmuokkaus on tapahtunut Suomessa. Se osoittaa kansamme musiikillista tuotteliaisuutta ja sitä, että laulut, ottaen huomioon myös niiden taiteellisen arvon, todistavat myös niiden suurta merkitystä. (Mts.)

Sitten päästään itse pääasiaan eli pohtimaan sitä, mitä sävelmien parametrejä Krohn on ottanut analyysinsä kohteiksi ja mitä jättänyt huomiotta. Yllättävän monissa kohdin vastaväittäjä on eri mieltä väittelijän kanssa. Vastaväittäjän mielestä mielenkiinnon kohdistaminen pelkkään säerakenteeseen ei riitä, vaan analyysi olisi pitänyt ulottaa muihinkin musiikillisiin parametreihin:

Vertailevan tutkimuksensa kohteeksi kirjoittaja on valinnut lähes yksinomaan sävelmien sisäisen rakenteen eli säerakenteen. Niin onneksaaksi kuin tämä valinta sinänsä osoittautuu, on valitettavaa, että kirjoittaja on rajoittunut analyysissään vain tähän. Osoittautuu nimittäin puutteeksi, että hän on käsitellyt äärimmäisen niukasti – jopa kokonaan ohittanut – tutkimusmateriaalinsa motiiviset, rytmiset ja harmoniset elementit. (Mts.)

Vastaväittäjä syyttää väittelijää tarpeettomasta yksinkertaistamisesta ja siitäkin, että analyysissa esiintyy virheitä ja väärynmääryksiä, eikä väitteitä kyetä kaikin osin perustelemaan:

Kirjoittaja esittää väitteensä joskus aivan liian kategorisesti jopa silloin, kun niissä on virheitä tai kun on tapahtunut selvä väärinymmärrys. Perustelutkaan eivät aina ole vakuuttavia. Esimerkiksi kirjoittaja väittää, että sävelmien koristelun ilmeneminen tai tietyt asteikkokulut johtuisivat oikeiden sävelten löytämisen vaikeudesta. Tällainen lähtökohta on kuitenkin kestävä, ja kirjoittajan perustelu pikemminkin kumoaa hänen väitteensä kuin tukee sitä. Epätavallista melodianmuunnosta kirjoittaja kutsumaa 'luonnollisten painotuksen siirtymäksi' ja viittaa näin esimerkkeihin, jotka eivät kykene osoittamaan kirjoittajan tekemää huomiota oikeaksi. On mahdollista, että tutkijan painamattomista kokoelmista löytyisi väitettä paremmin tukevia esimerkkejä, mutta musiikillisessa katsannossa tällaisia muunnoksia ei voi pitää muuna kuin arvottomina kuriositeetteina, jotka tuskin ovat paikallaan sellaisessa tieteellisessä tutkimuksessa, jollainen tohtorinväitöskirjan tulisi olla. (Mts.)

Varsin ymmärrettävä on Kajanuksen kriittinen huomio siitä, voiko hengellisissä sävelmissä esiintyä samaa 5-jakoista rytmiä kuin vanhoissa suomalaisissa runomelodioissa. Vai olisiko niin, että väittelijä pyrkii tunkemaan hengelliset sävelmät väkisin samaan rytmiformulaan vanhojen runomelodioiden kanssa:

Kun kirjoittaja sitten tulee suomalaiselle kansanmusiikille ominaiseen viisijakoiseen rytmiiikkaan, hän alkaa osoitella epätarkalla merkintätavalla yhtäläisyyksiä mainitun rytmien esiintymisessä hengellisissä sävelmissä ja vanhoissa suomalaisissa runomelodioissa. Kuitenkin nämä rytmit ovat rakenteeltaan ja painotukseltaan aivan oleellisen erilaiset: jos yhtä tapausta voi tarkastella poikkeuksena säännöstä, toimivat muut kuitenkin säännönmukaisesti. (Mts.)

Hieman yllättävä on Kajanuksen väite siitä, että väittelijä olisi innostuksessaan yliarvostanut joidenkin sävelmien taiteellisia arvoja verratessaan niitä asiattomasti alkuperäiseen saksalaiseen koraaliin:

Kirjoittaja osoittaa ymmärrettävää innostusta ja syyllistyy näiden hengellisten sävelmien taiteellisen arvon yliarvostamiseen mm. seuraavassa tapauksessa. Mainitsen vain yhden esimerkin: kirjoittaja huomauttaa muun muassa, että hänen väitöskirjansa liitteessä 1 esitetyt fragmentaariset joskin alkuperäiseen muotoon sijoitetut sävelmät asetetaan samalle korkeudelle kuin Philipp Nicolain tunnettu koraali "Wachet auf, ruft uns die Stimme" – yksi kauneimpia kirkkomusiikin sävelmiä. Mitä muotoon tulee, on erityisesti mainittava ilmaisun selkeys ja aiheen tarkoituksenmukainen ryhmittely. (Mts.)

Joitain perusteluja vastaväittäjä pitää ymmärrettävyydeltään hieman monimutkaisina ja jopa vaikeaselkoisina:

Jotkin luvut olisivat olleet selkeämpiä ymmärtää, mikäli niitä olisi hieman lyhennetty. Esimerkiksi säemuutosten kuvaukset ensimmäisessä luvussa olisivat hyvin tulleet toimeen ilman väittelijän suosimaa laveasanaisuutta; tyydyttävään selkeyteen olisi päästy pelkin numeraalisin keinoin. (Mts.)

Vaikka lausunto suurimmalta osaltaan onkin varsin kriittinen, antaa Kajanus väittelijän työlle lopulta myös täyden tunnustuksen:

Tutkimuksen heikkouksia ja vahvuuksia punnittaessa nousevat työn vahvuudet heikkouksia suuremmiksi. Kirjoittajan mielenkiintoiset hypoteesit on helppo hyväksyä, sillä ne vastaavat tulevaisuuden kuvaa. Hellittämättömällä tutkimustyöllä ja terä-

väjärkisellä vertailulla kirjoittajan on onnistunut tuoda päivänvaloon tähän saakka lähes täydellisen tuntematonta aluetta ja tuottaa paljon uutta mielenkiintoista tietoa. Kirjoittajan erityiseksi ansioksi on laskettava, että hänen on onnistunut vetää unohduksista ja siten pelastaa kyseinen hengellinen musiikkikirjallisuus.

Kirjoittajan seikkaperäinen ja itsenäinen tutkimus suomalaisten hengellisten kansansävelmien lajeista ja alkuperästä merkitsee varmuudella uutta alkua tulevalle tutkimukselle ei vain tällä kansanmusiikin alueella vaan kaikella muullakin suomalaisen säveltaiteen alueella.

Edellä sanotun perusteella – ja koska väittelijän vastaukset kysymyksiini väitöstilaisuudessa olivat täysin tyydyttäviä – minulla on kunnia esittää, että väitöskirja hyväksyttäisiin tarkoitukseensa. (Mts.)

Robert Kajanuksen laatima lausunto osoittaa, että tuskin perusteellisempaa asiantuntijaa Krohnille olisi kokoneiden akateemisten tutkijoidenkaan piiristä löytynyt. Kajanus havaitsi väitöskirjasta lähes kaikki sen tunnetut ansiot, joskin kehui niitä melko lyhyesti ja asianmukaisen säästeliäästi. Hän kykeni kiinnittämään vakavaa huomiota tutkimuksen ilmeisiin puutteisiin ja jopa joihinkin virheisiin, joita hän listasi kaikkiaan viisi. Kriittisenä huomiona voidaan sanoa, ettei hän ottanut ehkä riittävän selkeää kantaa kaikkein oleellisimpiin kysymyksiin kuten tutkimuksen metodisiin ratkaisuihin eikä kerätyn sinänsä laajan melodiakorpuksen edustavuuteen; näistä seikoista Kajanuksen huomiot jäivät melko niukoiksi. Silti lausunto osoittaa, että Kajanuksesta löytyi tarvittaessa yllättävää kapasiteettia myös tieteellistä kompetenssia vaativiin tehtäviin, johon hänellä itsellään ei ollut minkäänlaista koulutusta saati kokemusta. Toinen mieleen hiipivä mahdollisuus on tietenkin se, että Kajanuksella on ollut salaisena apunaan joku todella pätevä bulvaani, ”kuiskaaja”, jollaisen olemassa olosta ei ole todistetta – Krohnin sittemmin mielellään kertoilemia huhuja kylläkin.

Krohnin väitöskirja hyväksyttiin yksimielisesti Kajanuksen lausunnon ja oppiainetta edustaneen suomen kielen professorin E. N. Setälän suosituksen (Hist.-kielit. osaston pöytäkirja 10.4.1899, 3. §) perusteella 10.4.1899. Väitöskirjan virallinen käsittely oli siis kestänyt yliopistossa kaikkiaan lähes päivälleen vuoden.

Ilmari Krohnin väitöskirjan jälkeisestä tiestä suomalaisen musiikintutkimuksen alalla voidaan sanoa, että vuoden kuluttua syksyllä 1900 eräiden tieteellisten ansioiden hankinnan jälkeen hänestä tuli musiikin historian ja teorian dosentti, jota tehtävää hän hoiti vuoteen 1918. Silloin hänet nimitettiin musiikkitieteen henkilökohtaiseksi ylimääräiseksi professoriksi; tätä oppiaineen kannalta perin epävarmaa kautta kesti aina vuoteen 1935 saakka, jolloin Krohn jäi täysin palvelleena eläkkeelle. Mutta oppiaineelle ei saatu vielä silloinkaan omaa oppituolia, sillä musiikkitiede joutui kitumaan Krohnin jälkeen vielä 11 vuotta kokonaan ilman professoria. Vuonna 1946 Toivo Haapasesta tuli jälleen henkilökohtainen ylimääräinen professori, jota tehtävää hän ennätti hoitaa ennen kuolemaansa vain vajaat viisi vuotta. Sitä seurasi jälleen kuuden vuoden musiikkitieteellinen tyhjiö. Vasta vuonna 1956 oppiaine vakiintui sen saatua oman varsinaisen professuurinsa, johon nimitettiin kansanmusiikintutkija A. O. Väisänen.

Lähteet

Helsingin Aleksanterin Yliopiston Historiallis-kielitieteellisen osaston pöytäkirjat 18.4.1898, 27.4.1898, 18.5.1898, 10.9.1898, 20.10.1898 ja 10.4.1899.

Robert Kajanuksen vastaväittäjänlausunto Ilmari Krohnin väitöskirjasta Historiallis-kielitieteelliselle osastolle 10.4.1899.

Vainio Matti, 2002. *”Nouskaa aatteet!” Robert Kajanus. Elämä ja taide.* WSOY: Juva.

FT Matti Vainio on Jyväskylän yliopiston professori (emeritus).

Musiikin semiotikka Suomessa

Eero Tarasti

Strukturalismista semiotikkaan

Ensin ei suomalaisessa musiikkitieteessä puhuttu musiikin semiotikasta vaan ”strukturalismista” musiikkitieteessä ja ”strukturaalisesta analyysistä”. Tämän suuntauksen perustaja, ranskalainen antropologi Claude Lévi-Strauss omisti paljon huomiota musiikille tutkimuksissaan Pohjois- ja Etelä-Amerikan intiaanien mytologiasta ja maailman eri kulttuureista. Jo hänen teostensa otsakkeet paljastivat musiikin merkityksen innoittajana, muun muassa teoksissa *Mythologiques I-IV: Astronomie bien-tempérée*, *Fugues des cinq sens*, *Cantate de sari-gue*, *Symphonie pastorale*, *Sonate des bonnes manières* ja niin edelleen. Hänen ensimmäinen myyttiin kohdistuva strukturaalianalyysinsä Oidipus-myytistä perustui ideaan, että tarinaa oli käsiteltävä eräänlaisena orkesteripartituurina – sen elementit oli järjestettävä uudelleen taulukoksi, jota voitiin lukea lineaarisesti ääni ääneltä mutta myös synkronisesti pystysuoraan. Tästä Lévi-Straussin ideasta syntyi sitten myös ensimmäinen musiikin semiotiikan malli, Nicolas Ruwet’n ja Jean-Jacques Nattiezin ns. paradigmaattinen menetelmä. Muut suuret semiootikot Juri Lotmanista ja A.J. Greimasista Umberto Ecoon käsitelivät töissään musiikkia vain ohimennen tai ei lainkaan.

Kuitenkin oli selvää jo alun alkaen, että uusi tieteellinen suuntaus, strukturalismi, joka lähti liikkeelle Euroopassa sveitsiläisestä kielitieteilijä Ferdinand de Saussuresta vuonna 1916, sisälsi suuren potentiaalin myös musiikin tutkimukselle. Jos semiotikka tutki kommunikaatiota eli viestintää ja signifikaatiota – siis merkitystä – oli selvää, että musiikkikin oli merkkijärjestelmä, joka oli kenties sukua kielelle. Kun ihminen puhuu, hän laittaa merkkejä jonoon peräkkäin muodostaakseen ”kieliopillisia” lauseita: musiikkikin on samalla tavoin lineaarista, merkkijonoa. Felix Salzer samaisti soinnut eräänlaisiksi sävelkielen ”sanoiksi”, jotka muodostivat säkeitä ja lausekkeita. Merkityksen suhteen kuitenkin oivallettiin, etteivät musiikin merkitykset olleet sanakirjanomaisia, vaan riippuivat kontekstistaan. Strukturalismin aikana silti uskottiin, että kieli oli kaikkien kulttuuri-ilmiöiden avain ja soveltamalla strukturaalikielitieteen ankaria menetelmiä voitiin kaikissa merkkijärjestelmissä tavoittaa liki luonnontieteellistä eksaktiutta vastaava taso. Jos siis haettiin fonetiikan tavoin merkkien pienimpiä ainesosia, ne voitiin nimetä kielitieteen mallin mukaan myteemeiksi (myytit), tekneemeiksi (teknologia), somateemeiksi (keho, Roland Barthesin mukaan), kineemeiksi (elokuva, Pasolini) ja museemeiksi (musiikki, Charles Seeger).

Musiikkia alettiin tutkia semioottisena (tai semiologisena) ilmiönä; ensimmäisen alan kongressin järjesti Belgradissa vuonna 1973 Gino Stefani, Italian johtava musiikin semiootikko. Ensimmäisen johdatuksen musiikin semiotikkaan taas julkaisi Ranskassa Jean-Jacques Nattiez, viittaen teokseen *Fondements de*

la sémiologie musicale vuodelta 1976. Samaan aikaan Pariisissa ilmestyi *Musique en jeu* -aikakausilehti, joka omisti monessa numerossaan huomiota uudelle tieteenalalle. Monet säveltäjät Luciano Beriosta Pierre Bouleziin innoittivat myös siitä ja kävivät debattia mm. *pensée seriellen* ja *pensée structurellen* ja avoimen teoksen ideoista.

Tällaisessa tilanteessa alkoi Suomessa viritä strukturalismin ja semiotiikan harrastusta, muiden tieteenalojen nuorten tutkijoiden kuten filosofien, sosiologien, esteetikkojen ja lingvistien piirissä. Allekirjoittaneen pro gradu -tutkielma *Strukturalistisen musiikkitieteen mahdollisuudesta* Helsingin yliopistossa 1972 oli luultavasti ensimmäinen oire tämän suuntauksen tulosta Suomeen. Varttuneemman polven musiikintutkijoista ei kukaan ollut tästä aiheesta kiinnostunut. Lähin myötämielinen varttuneempi kollega löytyi Uppsalan yliopistossa, jonka musiikkitieteen professori Ingmar Bengtsson julkaisi vuonna 1973 laajan johdatusensa musiikkitieteeseen *Musikvetenskap. En översikt*. Siitä tuli pitkäksi aikaa alan perusteos pohjoismaissa. Sen lähtökohta oli avoimen semioottinen: avainkäsitteenä toimi musiikillisen kommunikaation ketju, ”den musikaliska kommunikatiokedjan”. Ensimmäistä kertaa musiikki nähtiin viestintänä, jossa musiikillinen sanoma vaihtoi olomuotoaan sen mukaan oliko se lähettäjän eli säveltäjän intentio, esittäjän elekieltä, akustista signaalia vai esteettistä elämystä, kuulijan ts. vastaanottajan tajunnassa. Tätä kautta musiikkitieteeseen virtasi nyt aivan uudenlaisia käsitteitä ja menetelmiä mm. tietokonetutkimuksesta, kybernetiikasta, informaatiotieteistä, antropologiasta, etnologiasta, formaalista logiikasta jne. Suomessa vallitseva suuntaus oli kuitenkin ehdottomasti saksalainen historiallinen koulukunta, joskin sekini oli alkanut puhua ”struktuurihistoriasta” myöntytyksenä yleiselle episteemin muutokselle. Etnomusikologia oli myös joutunut taistelemaan näkemyksiään esille perinteisestä kansanmusiikintutkimuksesta lähtien ja siksi sen piirissä oli ymmärrystä myös musiikin semiotiikalle.

Vuonna 1978 ilmestyi Suomessa ensimmäinen alan väitöskirja, tutkimukseni *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Se julkaistiin Acta musicologica fennica -sarjassa, mutta jo seuraavana vuonna uudestaan kansainvälisessä Approaches to semiotic -sarjassa Berliinissä Mouton de Gruyterillä. Daniel Charles piti sittemmin oireellisena, että se ilmestyi samana vuonna kuin Jean-Francois Lyotardin *La condition post-moderne*. Hänen mielestään olennaista Myytti ja musiikki -tutkimuksessa oli sen musiikillinen pluralismi, toisin sanoen semiotiikan avulla havaittiin analogioita Euroopan eri maiden musiikin historioiden ja säveltäjien välillä, ja jopa niinkin erilaiset säveltäjät kuin Wagner, Sibelius ja Stravinsky voitiin rinnastaa samantapaisen sankarimyytin tulkitsijoina. Itse asiassa teos edusti seemianalyyseineen vielä suhteellisen lievää semiotiikkaa. Teosta saattoi aivan hyvin lukea myös perinteisenä historiallisena musiikkitieteenä, jonka esteettisessä puolessa oli ehkä Erik Tawaststjernan vaikutusta. Pluralismi oli tullut epäilemättä sitä edeltävästä brasilialaisen kulttuurin kokemuksesta Rio de Janeiron yliopistossa, jossa tutkin Tawaststjernan neuvosta myös Heitor Villa-Lobosia täysin perinteisesti ja laadin transkriptioita suya-intiaanien sävelmistä Anthony Seegerille.

Suomalainen semiotikka järjestäytyy ja kansainvälistyy

Suomen semiotiikan seura perustettiin keväällä 1979 ja samana kesänä Helsingin yliopiston musiikkitiiteen opiskelijat osallistuivat IASS/AIS:n järjestämään semiotiikan toiseen maailmankongressiin Wienissä. Mukana olivat mm. Pekka Hako, Risto Nieminen, Ari Harenko, Seppo Koistinen ja Heikki Nylund. Musiikin semiotikka koettiin uutena ja radikaalina lähestymistapana. Jyväskylän yliopistossa sitä opetettiin vuosina 1979–1983, joskin osana taidekasvatusta eikä vain musiikkitiedettä. Siellä julkaistiin kuitenkin ensimmäinen alan suomenkielinen antologia *Musiikin soivat muodot* vuonna 1982 ja Gino Stefanin pääteoksen *Musiikillinen kompetenssi* suomennos vuonna 1983.

Vuonna 1984 alkoi Suomen Akatemian rahoittama ensimmäinen laajempi musiikintutkimuksen projekti, ”Musiikin murros teollistumisajan Suomessa”, jonka suunnitelmassa oli semiotiikalla osansa. Tämä näkyi projektin tuotteena syntyneissä väitöskirjoissa kuten Vesa Kurkelan teoksessa *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri* (1989) binäärisen mallin hyväksikäyttämisenä ja Kauko Karjalaisen väitöksessä *Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juha* (1991) – jälkimmäisessä sovellettiin mm. narratologista mallia oopperan analyysiin. Mutta jo niitä ennen tarkastettiin Helsingin yliopistossa kaksi puhtaammin musiikinsemiotikkaan liittynyttä väitöstä: Kari Kurkelan väitös *Note and tone* (1986) tosin kytkeytyi enemmän angloanalyttiseen perinteeseen ja Montaguen semantiikkaan, kun taas Erkki Pekkilän väitös *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi* sovelsi ns. generatiivisen kielioopin ideaa suomalaisen pelimannimusiikkiin. Sitä voi jo pitää puhtaasti musiikin semioottisena tutkimuksena tuon kauden chomskylaisen mallin sovelluksessaan.

Helsingin yliopistossa alkoi vuodesta 1984 intensiivinen ulkomaisten opettajien kurssien virta. Nämä vierailut mahdollisti tamperelaisen Pro Musica -säätiön tuki, joka jatkui 2000-luvun alkuun saakka ja teki Helsingin yliopistosta pian musiikin semioottisen tutkimuksen kansainvälisen keskuksen. Vähitellen laitokselle alkoi tulla myös ulkomaisia väitöskirjantekijöitä nimenomaan musiikin semiotiikan houkuttamina. Noina alkuaikoina Vironkadulla kävivät mm Gino Stefani, itse A. J. Greimas, Costin Mioreanu, Robert S. Hatten, David Neumeyer, Lewis Rowell, Vladimir Karbusicky, Jaroslav Jiranek, David Lidov, Raymond Monelle, Marta Grabocz, Daniel Charles, Juri Kholopov, Vjateshslav Medushevski, puolalaiset Michal Bristiger, Mieczyslaw Tomaszewski, Anna Czekanowska, Luciano Berio, György Ligeti, Henryk Gorecki, ja niin edelleen. Jean-Jacques Nattiez oli vierailut jo vuonna 1978 allekirjoittaneen vastaväittäjänä, jolloin hänen työstään julkaistiin haastattelu *Musiikki*-lehdessä. Laitoksella kävi siis koko tuolloinen musiikin semiotiikan tutkimuksen kärkikaarti.

Olenainen tekijä tällaisen keskuksen syntymisessä pohjoiseen oli projektin Musical signification perustaminen Pariisissa, Ranskan radion suorassa lähetyksessä vuonna 1984. Francois Delalande, sikäläisen radion kokeellisen musiikintutkimuksen ryhmän GRM:n johtaja – ryhmän jonka aikoinaan perusti legendaarinen Pierre Schaeffer – kutsui koolle ryhmän sisilialaisen semiootikon

Marcello Castellanan aloitteesta. He keskustelivat musiikillisen signifiikaation tutkimuksen eurooppalaisen laboratorion perustamisesta. Semiotiikan kannalta kyseessä oli ns. Pariisin koulun ilmiö, jonka johtajana toimi Pariisissa liettualais-ranskalainen professori Algirdas Julien Greimas. Paikalla olivat edellä mainittujen lisäksi Sorbonnen professori Costin Miereanu, joka oli ollut jo 70-luvulla lähes ainoa Greimasin ryhmän musiikintutkija allekirjoittaneen ohella, Gino Stefani Bolognasta ja Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Brasilian johtava musiikkiteoriija, entinen UNESCO:n musiikkiosaston johtaja. Ryhmästä sai alkunsa kansainvälinen tutkimusprojekti, joka ei ottanut nimekseen musiikin semiotikka vaan signifiikaatio. Se osoittautui järkeväksi valinnaksi myöhemmin koska näin siihen saattoi liittyä tutkijoita myös semiotikalle läheisistä tutkimussuunnista, hermeneutiikasta, fenomenologiasta, kognitiotieteistä ja niin edelleen. Greimas neuvoi ottamaan projektin keskuksen Helsinkiin, koska ”me täällä Pariisissa olemme vähän niin kuin boheemeja taiteilijoita”. Tässä oli ehkä perää, jos ajattelee miten lyhytaikaisia erilaiset -ismit ja muotivirtaukset kyseisessä kaupungissa ovat. Edellä mainittu *Musique en jeu* -lehtikin ilmestyi vain vajaat seitsemän vuotta.

Tästä projektista kasvoi aikaa myöten yksi laajimpia pysyviä musiikintutkimuksen projekteja maailmassa nykyisine yli 600 tutkijan jäsenineen kaikkialta maailmasta. Projektin menestykseen vaikutti osaltaan se, että se koko ajan säilytti yhteytensä perinteiseen musiikkitieteeseen eikä ryhtynyt minkään nimenomaisen musiikin semioottisen koulukunnan asianajaksi. Nattiezin koulu Montrealista paradigmaattisine menetelmineen ja kolmijakomalleineen (poiesis, niveau neutre, aisthesis) jäi projektille etäiseksi. Sen sijaan projekti saavutti vastakaikua anglosaksisessa maailmassa. Siellä ”New musicology” -liike omi semiotiikan kristevalaisessa muodossaan (le sémiotique oli sama kuin khora, keho, ihmisen esikielellinen vyöhyke, joka ilmeni musiikin kieliopillisissa rakenteissa pikemminkin halkeamina, ruptureina) ja Itä-Euroopan maissa. Jälkimmäisellä alueella Boris Asafjev voitiin intonaatioteorioineen tulkita eräänlaiseksi esisemiotikoksi. Tshekkiläiset musiikin semiotikot Karbusickysta ja Jiranekista Jarmila Doubravovaan ja Jiri Fukaciin jatkoivat Prahan piirin perinteitä. Tapahtui musiikin semiotiikan vapautuminen lingvistiikan dominanssista, toisin sanoen musiikkia ei pakotettu kielentutkimuksen malleihin vaan sitä lähestyttiin omalakisena non-verbaalina ilmiönä.

Tutkimusprojekti teki musiikin semiotiikasta vähitellen noin 25 vuotena yhtäläillä yleisen musiikkitieteen uuden paradigman kuin yleisen semiotiikan keskeisen sovellutusalueen. Tähän vaikutti paitsi aktiivinen julkaisuutoiminta mm. Indiana University Pressillä Thomas A. Sebeokin ja John Gallmanin aikoina, mutta sen jälkeenkin 2000-luvun alusta alkaen Robert Hattenin perustaman sarjan ansiosta (Musical meanings). Samaan aikaan berliiniläinen Degruyter Mouton jatkoi musiikin semiotiikan julkaisemista ja alan luvatuissa maissa Ranskassa ja Italiassa julkaisuutoiminta on ollut hyvin aktiivista.

Projekti on ehtinyt järjestää jo 11 kansainvälistä symposiumia alkaen vuodesta 1986 Imatralla. Imatralle tuolloin perustettu International Semiotics Institute on ollut tärkeä taustavoima niin Suomessa kuin kansainvälisestikin. Sen

ylläpitämässä julkaisusarjassa *Acta semiotica fennica* on ilmestynyt alasarjana *Approaches to musical semiotics* julkaisufoorumina alan antologioille ja lähinnä Helsingin yliopistossa puolustetuille väitöskirjoille. Kongresseja, joiden koko on jatkuvasti laajentunut alun muutamasta kymmenestä puhujasta esimerkiksi tuoreimman Krakovan kongressin (2010) 170:een puhujaan, on pidetty kahdesti Imatralla, kahdesti Pariisissa, kerran Helsingissä, Edinburghissa, Aix en Provencessa, Bolognassa, Roomassa, Vilnassa ja Krakovassa. Seuraava, 12. kongressi on tulossa Louvainin katoliseen yliopistoon Belgiaan vuonna 2012. Symposioiden esitelmiä on julkaistu antologioina, alan johtavissa sarjoissa *De-gruyter Moutonilla*, *Sorbonnessa*, *Bolognassa* ja myös edellä mainitussa *Acta semiotica fennicassa*.

Semiotikka alkaa näkyä tohtorintutkintoina

Muuan toinen projektin työmuoto, jolla on ollut erityisen suuri vaikutus Suomessa on ollut siihen liittyvät kansainväliset musiikin semiotiikan tohtori- ja postdoc-seminaarit, joita on pidetty lähinnä Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella. Yleensä seminaareihin on osallistunut n. 15–20 nuorta väitöskirjan tekijää eripuolilta maailmaa noin viikon mittaiseen tapahtumaan, jossa on ollut allekirjoittaneen rinnalla ohjaajina mm. Charles Rosen New Yorkista, Robert S. Hatten, Raymond Monelle, Michael Spitzer, Ivana Stoianova, Costin Miareanu ja Jean-Marie Jacono. Seminaarit ovat toimineet myös alan tohtoriopiskelijoiden rekrytoimisen kanavana Suomeen ja Helsingin yliopistoon.

Tulokset alkoivat näkyä 1990-luvun puolivälissä. Vuonna 1997 valmistui kaksi väitöstä, jotka kumpikin palkittiin Yhdysvalloissa vuoden parhaana väitöksenä: brasilialaisen José Luiz Martinezin (kotoisin São Paulosta) tutkielma *Semiosis in Hindustani Music* sekä puolalaisen Danuta Mirkan *The sonoristic structuralism of Krzysztof Pendereci*. Ensiksi mainittu Martinezin työ sopii malliesimerkiksi nykyajan kansainvälisyydestä: hän saapui brasilialaisen stipendin turvin Suomeen perehtyäkseen täällä musiikin semiotikkaan kolmen vuoden ajan ja valmistautuakseen kenttätömatkaan Intiaan, minkä hän suoritti yhdessä vuodessa palatakseen Helsinkiin työn viimeistelyvaiheessa ja väitelläkseen täällä. Vuosikymmenen puolivälissä oli todellinen väitösten aalto, jossa semiotiikalla oli iso osansa. Osittain tähän liittyi muun muassa allekirjoittaneen vuonna 1994 ilmestyneen *A Theory of Musical Semiotics* -teoksen vaikutus, mutta valtaosin opiskelijat olivat omaksuneet musiikin semiotiikan laajasta kirjosta ne ideat ja suuntaukset, jotka sopivat heidän omiin intresseihinsä ja aihepiireihinsä.

Vuosi 1997 oli musiikin semiotiikan kannalta todellinen ”onnen vuosi”, ja silloin väitteli myös Anne Sivuoja-Gunaratnam aiheenaan *Narrating with twelve tones: Einojuhani Rautavaara’s first serial period (ca. 1957–1965)*. Siinä sovellettiin Greimasin-Tarastin menetelmää ja uutuuksena oli se, että kohteena oli säveltäjän dodekafoninen musiikki, jota oli aiemmin hyvin vähän käsitelty semioottisesti. Vuonna 2000 väitteli Pauli Laine tietokoneavusteisen musiikintutkimuksen

linjalla aiheenaan *A method for Generating Musical Motion Patterns*. Hän työskenteli sittemmin yhdessä muiden laitoksemme nuorten musiikintutkijoiden kanssa Nokian palveluksessa soveltaen tutkimustaan viestintäteknologian käytötarkoituksiin. Ilmeinen semiotiikan sovelluskohde ”puhtaan” tutkimuksen ulkopuolella. Antti Vihinen oli puolestaan omaksunut eksistentiaalisemiotiikasta ns. postkolonialistisen analyysin mallin, jota sovelsi saksalaisen kulttuurikriitikon Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikkiin saavuttaen laajaa huomiota mediassa väitöksellään.

Vuonna 2001 väitteli laitoksen toinen brasilialainen musiikinsemiotikko Luiz Fernando de Lima Riosta aiheenaan samba-musiikki, niin ikään semiotiikkaa soveltaen. Vuonna 2002 avautui Helsingin yliopiston musiikkitieteessä kokonaan uusi paradigma, zoomusicology, italialaisen Gino Stefanin oppilaan Dario Martinellin ansiosta. Hän väitteli laajaa mediahuomiota herättäneellä työllään *How Musical Is a Whale? Towards a theory of zoömusicology*. Martinelli jäi väitöksen jälkeen pysyvästi Suomeen vaikuttaen opetustyöllään voimakkaasti musiikin semiotiikan kehitykseen maassamme. Kalev Tiitsin tutkimus *On quantitative aspects of musical meaning* (2002) toi kontribuution semiotiikan ja tietokoneavusteisen musiikin tutkimuksen liittoon ja vain kaksi vuotta sen jälkeen Kai Lassfolk väitteli aiheesta *Music notation as objects: an object oriented analysis of the common Western music notation system*. Molemmat ovat olleet Musical signification -projektin vakiojäseniä alallaan.

Kansainvälisiin väittelijöihin kuului noina vuosina venezuelalainen Drina Hocevar, joka vietti Suomessa yli viisi vuotta väitöksensä hyväksi. Tutkimuksen aiheena oli *Movement and poetic rhythm* ja siinä tutkittiin musiikkia ja runoutta yhdistävää rytmin ja temporaalisuden teoriaa Heideggerin ja eksistentiaalisemiotiikan inspiroimina. Hänen vastaväittäjänään oli itse Daniel Charles, jonka tuki kaikelle tälle toiminnalle, ensiksi Pariisiin VIII:sta ja sitten Nizzan yliopistosta käsin oli korvaamatonta. Satoru Kambe puolestaan oli ensimmäinen japanilainen väittelijä aiheenaan Sibeliuksen *Kullervo*-sinfonia, vastaväittäjänä alan asiantuntija, kapellimestari David A. Pickett Bloomingtonista. On ollut ilahduttavaa, että lähes kaikki ulkomaiset väittelijät ovat valmistuttuaan ja palattuaan kotimaahansa sijoittuneet hyvin sen akateemiseen miljööseen. Toisin sanoen tohtorintutkinnolla Suomessa ja näinkin uudesta aiheesta on ollut arvonsa myös ulkomailla.

2000-luvun edetessä semiotiikkaa oli tulossa lisää suomalaisen musiikintutkimukseen. Susanna Välimäen väitys *Subject strategies in music* oli ensimmäisiä joka tulkitsi semiotiikkaa ”New musicology” -tyyppisessä asetelmassa, jossa pääpaino oli psykoanalyttisessä lähestymistavassa. Sitä edusti samana vuonna Markus Lång väitöksellään *Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen*, joskin sen käytännön analyysiesimerkit olivat luonteeltaan semioottisia.

Vuonna 2007 Juha Torvisen sinänsä puhtaan filosofisessa väitöskirjassa *Musiikki ahdistuksen taitona* viitattiin moneen otteeseen eksistentiaalisemiotiikkaan. Vuotta myöhemmin Liisamaija Hautsalo päätyi väitöksessään Kaija Saariahon oopperasta *Kaukainen rakkaus* käyttämään termiä semantiikka semiotiikan sijaan työnsä pääteemana. Hän esitelmöi useaan otteeseen aiheestaan Musical significationin kongresseissa kuten Juha Torvinenkin.

Anu Konttisen väitös kapellimestarien elekielestä sovelsi Robert S. Hattenin gesture-teoriaa houkuttelevaan empiiriseen kohteeseen: kapellimestarin taitoihin ja erityisesti Jorma Panulan kuuluun luokkaan Sibelius-Akatemiassa. Juha Ojala puolestaan väitteli vuonna 2009 tutkielmalla joka oli läpeensä semioottis-teoreettinen perustuen amerikkalaisen Charles S. Peircen merkkiteoriaan: työn aiheena oli tilan käsite säveltämisen prosessissa.

Musiikin semiotiikan väitökset ovat pääosin Suomessa keskittyneet ymmärrettävästi Helsingin yliopistoon. Muuallakin on kuitenkin puolustettu semiotiikan innoittamia töitä. Sellainen oli Taru Leppäsen analyysi Sibelius-viulukilpailusta suomalaisessa mediassa, jossa sovellettiin postkolonialistista lähestymistapaa, ja Taina Riikosen tutkimus Saariahon huiluteosten narratiiveista, molemmat Turun yliopistossa. Tampereella Marko Ahon työ *Iskelmäkuninkaan tuho* sovelsi Greimasin aktanttimalia suomalaisen populaarimusiikkiin. Jyväskylässä Jaakko Erkkilä tutkia musiikin merkitystasoja musiikkiterapiassa, Mikko Toivanen jazzin semiotikkaa ja Jarmo Anttila Aulis Sallisen oopperoita soveltaen tulkinnan ideoita semiotiikasta.

Semiotiikan tulevaisuuden näkymiä Suomessa

Katsaus suomalaiseen musiikin semiotikkaan ei kuitenkaan voi olla vain historiallinen, sillä emme puhu mistään post-ilmioistä vaan suuntauksesta, joka on yhä kasvussa. Olennaista on, että Suomessa musiikin semiotikkaa ei ole väkisin tuputettu kenellekään eikä sitä ole naiivisti pidetty minään hokkuspokkus-metodina, joka ratkaisee kaikki musiikin tulkinnan ongelmat. Pikemminkin se on kasvanut esiin jonkin alan musiikillisesta asiantuntemuksesta strategiana, joka on uudella tavalla jäsentänyt jo olemassa olevaa tietoa – ellei sitten ole nimenomaan tuottanut uutta teoriaa ja metodiikkaa. Yhtäkaikki se on yleensä pysytellyt lähellä musiikin praksista. Tietenkin olisi ensin kysyttävä mitä ylipäätään tarkoitetaan musiikin semiotiikalla – toisin sanoen miten tämä ilmiö rajataan. Allekirjoittaneen teos *A Theory of Musical Semiotics* perustui ns. Pariisin koulukuntaan ja Greimasin metodiikkaan. Sitä on käytetty mm. Yhdysvalloissa oppikirjana. Muuan näyttö sen vaikutuksesta oli texasilaisen Byron Alménin pari vuotta sitten ilmestynyt *A Theory of Musical Narrative*, jonka pelkkä otsake oli parafrasi omasta tutkimuksestani.

Euroopassa musiikin semiotikka on kehittynyt moneen eri suuntaan. Ranskassa Márta Grabócz on pysynyt uskollisena Greimasille Lisztin ja nykymusiikin tutkimuksissaan, Daniel Charles vei semiotikkaa filosofiseen ja avantgardistiseen suuntaan John Cage -töissään. Italiassa Gino Stefani ja hänen puolisonsa Stefania Guerra Lisi loivat metodin nimeltä *Globalità di linguaggio*, joka oli taide- ja musiikkiterapian perustava synesteettinen teoria prenatalaaleista tyyleistä.

Angloanalyttinen haara kehittyi topiikkojen, metaforien ja eleiden tutkimuksen suuntaan. Eksistentiaalisemiotiikan teoria alkoi 2000-luvulla olla niin

pitkällä, että sitä voitiin soveltaa musiikkiin. Kaikki tämä vaikutti luonnollisesti myös suomalaiseen musiikinsemiotiikkaan.

Vuosina 2008–2010 Suomen Akatemia rahoitti projektia *Philosophies of performing arts*, jossa eksistentiaalisemiotiikka toimi kokoavana periaatteena. Kaikkiaan Helsingin yliopistossa on valmisteilla 18 väitöskirjaa, joissa musiikin semiotiikalla on vaihteleva osuutensa. Ilmiön laajuuden takana ovat luonnollisesti julkaisusarjat ja seminaarit, toisin sanoen tutkijakoulutuksen kasvava institutionaalistuminen Suomessa. Tutkijat ovat muodostaneet toisiaan tukevia yhteisöjä. Helsingin yliopiston Musiikkitieteen laitos julkaisi myös vuosina 1989–1994 omaa musiikkitieteellistä aikakauslehteään *Musiikkitiede*, jossa semiotiikalla oli sijansa. Seuraavassa tulevien väitösten aihepiirejä mikä paljastaa musiikin semiotiikan empiirisen kentän laajuuden: litofonit musiikkiarkeologiassa, musiikin ajan filosofia, fagotin esityskäytännöt 1800-luvulla, autistinen musiikkikulttuuri, musiikin analyysi ajan havaitsemisen kannalta, eksistentiaalisuus esittämisessä, Beethoven-tulkintojen koulukunnat, Andien kitaratyylit, sävelkielen analyysimetodiikka soveltaen balanssin periaatetta, Magnus Lindbergin musiikin dramaturgia ja narratiivisuus, Händelin *Giulio Cesare* -oopperan identiteetti, hälyn käsite elektroakustisessa musiikissa, Janacékin puhelaulun teoria, bel canto Donizettilla, Boris Asafievin metodi, orientaalin filosofia läntisessä avantgardemusiikissa ja niin edelleen. Paitsi Suomesta jatko-opiskelijoita on Venäjältä, Argentiinasta, Espanjasta, Meksikosta, Perusta, Liettuasta, Virossa, Italiasta ja Japanista. Lisäksi on muistettava, että monet ovat saaneet ohjausta Helsingissä muualla tehtäviin väitöksiin, joten ”suomalaisen koulukunnan” vaikutus on siten ulottunut sängen laajalle. Erityisesti väitöksiä on ollut Ranskassa Pariisin, Aixin, Strassbourgin, Lyonin ja Lillen yliopistoissa, sekä Englannissa (mm. Tom Pakhurst Manchesterissa) ja Edinburghissa (Estie Sheinberg). Puolassa nuoremman polven musiikkitieteilijä Maciej Jablonski on erityisesti edistänyt semiotiikkaa seminaarein ja julkaisuin, kuten toimittamalla *Res facta nova* -aikakauslehden musiikin semiotiikal-le säännöllisesti omistettua sektiota.

Mikä on musiikin semiotiikan tulevaisuus? Raymond Monelle otsikoi keran esitelmänsä eräässä alan kongressissa: ”Semiotics does not threaten any one”, semiotiikka ei uhkaa ketään. Se ei ole imperialistinen tieteenala, joka pyrkisi valloittamaan elintilaa muilta musiikkitieteen tai semiotiikan haaroilta. Se elää aivan hyvin sovussa toisten lähestymistapojen kanssa. Ylipäättään siitä voi kuitenkin jo puhua omana tieteenalanaan, jolla on omat käsitteensä ja menetelmänsä – joista ei tosin vallitse yksimielisyyttä. Sitä luonnehtii tietty musiikillinen intellektualismi, uteliaisuus musiikin piileviä merkitysrakenteita kohtaan. Se pyrkii auttamaan musikoita löytämään autenttisempia tulkintoja, tekemällä eksplisiittiseksi eri tyylien ja traditioiden lähtökohtia, tarjoamalla metakielen, jolla niistä voi puhua kulttuurirajojen yli. Nykyisenä globaalien median aikana tällainen tutkimus on välttämätöntä, jotta perinteet säilyisivät – mukaan lukien läntinen taidemusiikki, josta saattaa vielä tulla uhanalainen laji. Musiikin semiotiikka ei ehkä pysty pelastamaan mitään musiikin lajia, mutta se voi vahvistaa mekanismeja, joilla niitä ylläpidetään. Vähintään yhtä tärkeää kuin kyseenalais-

taa kaanoneita, eli dekanonisoida musiikkeja on rekanonisoida niitä globalisaation uhkaavassa maailmassa.

Onko musiikin semiotikka siis ideologista tiedettä? Kaikki tutkimus on sitä jossain määrin. Musiikin semiotikka ainakin pyrkii tietynasteiseen universaaliuteen, sen metodien tulisi koskea kaikkia musiikin käytäntöjä. Mutta siitä että semiootikolle mikään musiikillinen ei ole vierasta, ei seuraa se ettei se kykenisi asettumaan jonkin musiikkikulttuurin sisälle, sille ominaiseen arvomaailmaan. Tällainen sisäinen hermeneuttinen ymmärrys taas on lähinnä mahdollista vain itse musiikin prosessiin asettuvalle muusikolle. Musiikin semiotikka tukee ja on tällaista tiedettä.

FT Eero Tarasti toimii professorina Helsingin yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa.

Suomen musiikinhistoria täydentynyt uudella teoksella

Tuire Ranta-Meyer

Vesa Kurkela: *Sävelten markkinat. Musiikin kustantamisen historia Suomessa*. Sulasol 2009.

Musiikin kustantaminen on perinteisesti ollut liiketoimintaa, jossa valikoidaan soveltuvia alan tuotteita monistettavaksi, julkaistavaksi ja myytäväksi. Musiikkikustantajien toiminta-alue on kasvanut aiempien vuosisatojen nuottijulkaisu-maailmasta sitä mukaa, kun musiikin kaupallinen hyödyntäminen on löytänyt uusia kohteita. Suomessa siihen kuuluu kustannuskatalogien perustana olevien sopimusten ja tekijänoikeuksien hallintaa sekä musiikin tallentamiseen, välittämiseen ja muihin medioihin liittämiseen kytkeytyvää liiketoimintaa.

Musiikin kustantamisen ja varsinkin äänitteiden myynnin tulevaisuuteen vaikuttavat musiikin kulutustottumusten muutokset ja uudet teknologiat. Suomalaisen kustannustoiminnan näköaloja arvioivien – mutta myös kenen tahansa musiikinhistoriasta kiinnostuneen – kannalta onkin hienoa, että alan menneisyydestä on äskettäin ilmestynyt kokoava teos. Vesa Kurkelan uutuuskirjassa *Sävelten markkinat. Musiikin kustantamisen historia Suomessa* (2009) teoksen käsitteen muuttuminen, musiikin ammattimaisen harjoittamisen edellytykset ja musiikin harrastamisen yhteiskunnalliset sidokset punoutuvat oivallisella tavalla kustantajien ja heidän toimialansa kehittymiseen. Musiikin kustantamisen historia täydentää kokonaisnäkemystä maamme musiikkiolojen tärkeistä vaiheista ja virstanpylväistä. Jos kustannustoiminnan historian on odottanut olevan ohutta pellavanväristä kultokudosta ja kustantajan roolin Kurkelan sanoin ”pelkkien nuottien valmistamista ja niiden kauppaamista”, saakin lukukokemuksena odottamattoman värikylläistä kudetta ja moniulotteista tekstuuria. Vaikka kirjan alkuperäisenä lähtökohtana on ollut Musiikkikustantajat ry:n 30-vuotisen toiminnan kokoaminen kirjaksi, musiikinhistorian tutkimuksen kannalta onnekaasti näkökulma on laajentunut käsittelemään aihetta huomattavasti yli historiikin mittapuiden.

Musiikkikustantamisen myöhäinen liikkeellelähtö Suomessa

1700-luvun viime vuosikymmeniin asti muun talouselämän ohella myös painotuotteisiin liittyvä kaupankäynti perustui kaikkialla tiukkaan sääntelyyn. Nuottienkin painaminen oli luvanvaraista, ja myös säveltäjien tuli saada privilegio

omien teostensa myymiseen nuotteina. Ennen 1700- ja 1800-lukujen vaihdetta talouselämä liberalisoitui, jolloin myös kansainvälinen nuottien kustannustoiminta laajeni huomattavasti. Erityisesti Berliini, Leipzig ja Wien nousivat nuottipainojen ydinpaikoiksi aiempien keskusten sijaan. Nuottien kustantaminen oli silti yllättävän pienten painosmäärien varassa. Esimerkiksi 1810-luvulla Beethovenin pianomusiikin kustantajat ottivat hänen teoksistaan vain 100–500 kappaleen painoksia, ja niitä saatettiin myydä useita vuosia. Toisaalta nuottien käsinkopiointi ja luvaton painattaminen olivat yleisiä, joten myyntimäärät eivät kirjan mukaan kerro totuutta teosten levinneisyydestä ja käytöstä.

1800-luvun puolivälissä Euroopassa oli jo siirrytty nuottien massatuotantoon ja erityisesti tanssimusiikin miljoonamyyntiin. Kustannustoiminnan laajenemisen ja pianojen teknisen kehittymisen välillä on ollut myös huomiota herättävä riippuvuussuhde. Pianomusiikin kustantaminen liittyi paitsi säätyläisten elämään kuuluvan kotimusiisoinnin ja huvielämän tarpeisiin myös sävelletyn musiikin välittämiseen. Esimerkiksi 1800-luvun muusikot ja pitkälle edistyneet harrastajat oppivat historiallisen repertuaarin ja aikakauden uudet sävellykset pitkälti pianosovituksina. Kyseisen vuosisadan viimeisiä vuosikymmeniä voidaan kutsua kansainvälisen nuottikustannuksen kulta-ajaksi. Aika ennen äänilevyä oli otollinen laajalle nuottikaupalle, ja kehittynyt kivipainotekniikka moninkertaisti painosmäärät.

Suomalaisen musiikin julkaiseminen alkoi muuhun Eurooppaan ja vaikkapa Ruotsiin verrattuna myöhään. Kun Johan Helmich Romanin *Sonata a flauto traverso* vuodelta 1727 oli ensimmäinen Ruotsissa painettu instrumentaaliteos, niin Suomessa tällaiset painotyöt olivat todellisuutta vasta huomattavan myöhään 1800-luvulla (Eloranta 1992, 164). *Sävelten markkinat* kuvaa vuosikymmen vuosikymmeneltä ensimmäisten suomalaisiin aiheisiin, kansanlauluihin tai vaikkapa Runebergin runoihin sävellettyjen laulujen tai pianosovitusten melko näköalaton julkaisuhistoriaa. Esimerkiksi Henrik Mechelinin pystyi 1836 julkaisemaan kokoelmansa *Sex Sångar ur J. L. Runebergs Dikter* vain keräämällä sanomalehti-ilmoituksen avulla riittävästi ennakkotilauksia painokustannuksia kattamaan. Fredrik August Ehrström joutui tekemään laulustaan *Svanen* omakustanteen vuonna 1846, vaikka se oli tullut ylioppilaslaulun parissa suosituksi jo 1830-luvulla. *Vid en källa* ilmestyi ennakkotilauspohjalta vasta säveltäjänsä kuoleman jälkeen. Musiikkiin erikoistuneita kustantajia ei Suomessa vielä ollut, ja kaupunkikulttuurin pienet puitteet hidastuttivat nuottikaupan kehittymistä.

Koko 1800-luvun jälkipuoliskon kotimaista nuottijulkaisutoimintaa leimasivat voimakkaasti pianomusiikki, pianosovitukset, yksinlaulut, laulukokoelmat sekä kuoro-ohjelmisto. Kansainvälistä repertuaaria ja muotitanssien musiikkia saatiin soitettavaksi kirjakauppojen tilauslistojen ja ensimmäisten musiikkikauppojen kautta. Vasta Kurkelan kirjan luettuaan tajuaa, miten hauraalla pohjalla suomalaisen sävelletyn soitin- ja orkesterimusiikin kustantaminen on ollut vielä 1900-luvulle tultaessa. Robert Kajanuksen *Suomalaiset rapsodiat 1 ja 2* ovat orkesterimusiikin osalta todella erityisasemassa, koska ne pääsivät saksalaisen Kistnerin luetteloon jo 1881 ja 1886. Suomalaisen säveltaiteen syntyy ja sävel-

täjän läsnäoloon perustuvat kansallisen sinfoniakonsertin käytännöt Suomessa liittyivät 1800-luvun lopun aatehistorialliseen tilanteeseen, musiikin infrastruktuurin rakentumiseen ja kansallisen musiikin merkitykseen kansakunnan identiteetin rakentamisessa (kts. Huttunen 1998, 89–91). Silti esimerkiksi orkesterimusiikkia julkaistiin Suomessa tuskin ollenkaan. vähän.

Musiikki ja kansallisen kulttuurin nousu

Sävelten markkinat kuvaa myös Kansanvalistusseuran ja sen järjestämien valtakunnallisten laulujuhlien merkitystä kuorolaulu- ja soittokuntaohjelmiston kustantamisen varsinaiselle buumille 1880-luvulta alkaen. Kansanvalistusseuran, vilkastuneen muun yhdistystoiminnan, kansakoululaitoksen synnyn ja ylioppilaslaulun edistämän amatöörimusisoinnin ansiosta nuottijulkaisujen määrä kasvoi nopeasti. Ala oli kuitenkin hyvin hajanainen ja jakautui monen eri kustantajan kesken vielä aivan vuosisadan lopussa. Vuosien 1886–1895 aikana 22 eri kustantajalta ilmestyi 165 nuottinimikettä, joista valtaosa oli laulu- tai muita kokoelmia. Yksittäisiä musiikkiteoksia oli mukana vain 19.

Vesa Kurkelan kirjan yksi ansio on kustannustoiminnan ja aatehistorian yhteen kietoutumisen esittelyssä. Kansallismielinen sivistyneistö oli ottanut kansan sivistystason kohottamisen sydämen asiakseen, ja musiikilla oli keskeinen asema valistusmielisissä yhdistyksissä. Nimenomaan kirjapainot, sanomalehdet, sanakirjojen tekijät, kirjailijat ja kustantajat toimivat usein yhdistysten julkaisutoiminnan taustavoimina ja julkisemminkin kansallismielisyyden agentteina.

Musiikin kustantaminen siirtyi juuri ennen 1900-luvun vaihdetta musiikkiin erikoistuneiden yritysten, Fazerin, Westerlundin, Waseniuksen, Lindgrenin ja Apostolin, käsiin. Kurkelan laatimien tilastojen mukaan nuottien nimikemäärissä vuosi 1898 oli läpimurtovuosi, ja jälleen 1906 koettiin uusi huomattava nousu. Merkittäviksi kustantajiksi nousivat 1910-luvun jälkipuoliskolla myös Suomen Laulu ja Ylioppilaskunnan Laulajat.

Suomalaisten säveltäjien kustannus- tai yksinmyyntioikeuksien ulkomaankaupasta tuli vähitellen myös osa suomalaisten kustantajien liiketoimintaa. Tunnettu esimerkki on Fazerin 1905 Breitkopf & Härtelille myymät Sibeliuksen kustannusoikeudet, mutta *Sävelten markkinat* on tuonut esiin myös esimerkiksi Oskar Merikannon *Valse lentyä* (1898) nuottipainosten kohtaloa. Tämän kaikkien aikojen suomalaisen nuottimenestyksen takana oli ehkä yllättäen erityisen suuri ulkomainen kysyntä.

Suomalaisilla säveltäjillä saattoi olla useita kotimaisia kustantajia, eivätkä heidän kontaktinsa ulkomaille olleet aina suomalaisten kustannustalojen varassa. Jo varhaisemmat säveltäjät, esimerkiksi Fredrik Pacius, Karl Collan ja Karl Moring, löytyvät laulujensa ansiosta ruotsalaisista kokoelmista. Sibelius onnistui saamaan kustannussopimuksen berliiniläisen Schlesingerin kustantamon omistajan Robert Lienaarin kanssa 1905. Kurkela ottaa esiin myös Erkki Melartinin

suomalaisten kustantajien yhtenä suosikkisäveltäjänä. Melartinin pienimuotoista musiikkia julkaisivat läpi vuosien oikeastaan kaikki suomalaiset musiikkikustantajat. Melartinia olisi voinut olla kiinnostavaa esitellä kirjassa enemmän myös ulkomaankontaktien valossa, tapausesimerkinä, sillä hänellä oli vuodesta 1914 alkaen sopimus tanskalaisen Hansenin kanssa. Sattumanvaraisemmin myös englantilainen Weelkes & Co, ruotsalaiset Abr. Lundquist, Skandinavisk Musikförlag ja Körlings Förlag ottivat hänen teoksiaan katalogiinsa. Melartinin kirjeenvaihdon ja kalenterimerkintöjen mukaan hän yritti saada useamman kerran kustannussopimuksen myös Breitkopf & Härtelin kanssa, ja Sibeliukselta hän sai suosituksen Robert Lienaulle vuonna 1910. Myös ruotsalainen Abr. Hirschin ja venäläisen M. P. Belaieffin kustantamot vaikuttavat olleen Melartinin verkostoitumislistalla – mutta kaikki nämä viimeksi mainitut jäivät siis ilman toivottuja tuloksia eli ulkomaisia kustannussopimuksia.

Ylipäättään Kurkelalla on melko myönteinen näkemys suomalaisten säveltäjien asemasta julkaisumarkkinoilla. Käytännössä tilanne saattoi olla pulmallisempi. Esimerkiksi juuri Melartin, joka kuitenkin oli kirjan mukaan suosikkisäveltäjä, koki usein saavansa pakit kustantajilta. Menestysteostenkaan uusintapainokista ei säveltäjille herunut juuri lisämarkkoja, ja tästä myös Melartin oli kirjeenvaihtonsa perusteella kovin pettynyt. Kustantajat vaikuttavat liittäneen julkaistaviin teoksiin huomattavasti enemmän myynnillisiä odotuksia, kuin mitä *Sävelten markkinat* antaa ymmärtää. Teknisesti vaativien sävellysten menekki ei ollut suurta, ja esimerkiksi vuonna 1909 Helsingfors Nya Musikhandelin omistaja Fazer (kirjeessä 17.9.) ja nuottiosaston vetäjä Wilhelm Kaibel (kirjeessä 30.8.) pyysivät erityisesti tähän vedoten Melartinia säveltämään kokoelman helppoja pianokappaleita vähemmän edistyneille.

Säveltäjät myös oppivat tarjoamaan teoksiaan seuraavalle kustantajalle, jos ensimmäisen kanssa ei kauppoja syntynyt. He usein kuvailivat menekkiodotuksia, ostajiksi ajateltuja kohderyhmiä ja julkaistavaksi tarjoamiaan käsikirjoituksia, kun lähettivät niitä kustantajille. Säveltäjille vaikuttaa olleen aivan elinehto tuottaa suosikkisävelmiä saadakseen julkaistujen menestyskappaleiden avulla nimeä ja tunnettuutta. Nuottijulkaisujen hyvä menekki puolestaan mahdollisti sen, että kustantajilta oli saatavissa kohtuullisen jatkuva rahakorvausten virta. Kustannus- ja julkaisuoikeuksien myynti oli ehdottoman tärkeä, joskin epävarma osa säveltäjien tulonlähteitä.

Kustantajien *business is business* -ajattelu saattoi lisäksi auttaa Melartinin kaltaista monipuolista musiikkielämän toimijaa. Kun hän esimerkiksi Viipurin orkesterin johtajana ollessaan tilasi ulkomaisia orkesterinuotteja Apostolin musiikkiliikkeestä, jälkimmäinen saattoi ehkä vastavuoroisuuden nimissä suhtautua julkaistavaksi tarjottuihin sävellyksiin myönteisesti. 1930-luvulla pianonsoittoa opiskelleen Eevi Cronvallin (1988) mukaan Melartinin johtamassa Helsingin Konservatoriossa soitettiin todella paljon myös tämän pianosävellyksiä. Kustantamalla rehtori-Melartinin teoksia Fazerin Musiikkikauppa tai Westerlund eivät todennäköisesti ottaneet suuriakaan taloudellisia riskejä.

Kurkela korostaa, kuinka Suomessa musiikkikustantamisen ytimenä silti pysyi 1900-luvun puoleen väliin asti suomalainen säveltaide. Maamme kulttuuri-

teollisuuden eetos kehittyi hänen mukaansa selvästi korkeakulttuurisemmaksi kuin suuressa maailmassa: musiikkikustantajat sitoutuivat täällä kansalliseen projektiin, eikä toiminta perustunut pelkkiin taloudellisiin kannustimiin. Vuosisadan vaihteesta 1960-luvun alkuun julkaistiin nuotteina huomattava määrä suomalaista musiikkia. Samalla luotiin perusta säveltaiteemme laajalle kustannuskatalogille. Se on muodostunut sittemmin kustannusliikkeiden keskeiseksi pääomaksi, mutta samalla se on osa maamme tärkeää kulttuuriomaisuutta.

Populaarimusiikin ja hittituotannon valtavirta

Suomessa 1920-luku merkitsi virstanpylvästä musiikkiin liittyvän liiketoiminnan edellytysten parantumiselle. Yleisradio perustettiin 1926, ja samana vuonna saatiin Suomeen tekijänoikeuksia säätelevä lainsäädäntö. Teosto perustettiin vuonna 1928, ja vuosikymmenen kaksi viimeistä vuotta elettiin gramofonikuumeen myötä iskelmämusiikin buumia. Äänilevy, äänielokuva ja radio nostivat kustannussopimuksiin ja esitys- ym. korvauksiin liittyvät mahdollisuudet täysin uusiin mittasuhteisiin. *Sävelten markkinat* antaa erinomaisen jäsentyneen kuvan niin sanotun hittituotannon ja populaarimusiikin kustantamisen mekanismeista sekä suosikki-iskelmien nuottimyynnin merkityksestä. Myös taide- ja populaarimusiikin kustantamisen eriytyminen ja eri musiikkigenreihin erikoistuneiden kustannusyhtiöiden vaiheet on esitelty perusteellisesti. Esimerkiksi Georg Malmsténin monipuolinen ura lauluntekijänä ja esiintyjänä, tanssiorkesteri Dallapé ja sen myötä syntynyt Dallapé Kustannus tai Toivo Kärjen menestys iskelmämusiikin kentässä osoittivat, että laulettuun tanssimusiikkiin perustuvalla kustannustoiminnalla ja sen yhdistämisellä äänilevytuotantoon tai musiikkielokuvaan oli erinomaiset onnistumisen mahdollisuudet Suomessa.

Musiikin kustantaminen voi nykypäivänä olla nuottien tuotantoa (puhtaaksi-piirto, visuaalinen ilme, painatus), jakelua ja levittämistä (myynti, vuokraus), tekijänoikeuksiin liittyvää rekisteröintiä, lupa-asioita, tilityksiä, viestintää, tiedotusta, koti- ja ulkomaista markkinointia sekä vaikkapa säveltäjien ja artistien promootiota (Salmela 2007). Se voi olla apuna teoksen saattamisessa lopulliseen muotoonsa, demoäänitteiden tekemisen tukemista tai teoksen saamista tallennetuksi kaupallisille äänitteille, elokuvaan, mainokseen tai tietokonepeleihin. Musiikkikustantaja pyrkii myös käymään kauppaa teosten käyttöluvilla tarjoamalla niitä kolmansille osapuolille (esimerkiksi alikustannussopimukset) sekä saamaan aikaan teoksen julkisia esityksiä, radiointeja ja televisiointeja. (Musiikkikustantamisen hyvä käytäntö 2008.) Kuten *Sävelten markkinat* toteaa, monille musiikkialan ammattilaisillekin tämä kustannustoiminnan kokonaisuus on kovin epäselvää, ja siksi kokoava teos aiheesta on varsin tarpeellinen.

Lopuksi

Vesa Kurkelan kirja perustuu vakuuttavalle lähdeaineistolle, ja – kuten historiantutkimuksessa yleensä aina – tietoja on pitänyt etsiä menneen osalta sirpaleisista lähteistä. Mutta tietokirjailijan onneksi vaikkapa 1800-luvun suomalainen sanomalehtiaineisto on ollut selailtavissa Kansalliskirjaston Internet-sivuilta, ja esimerkiksi Einari Marvian (1947) historiikki Fazerin Musiikkikaupasta ja sen edeltäjistä on ollut yksityiskohtaisuudessaan arvokas lähde. Äskettäin Kansalliskirjastoon lahjoitetusta Marvian arkistosta olisi lisäksi saattanut löytää jotain siitä aineistosta, jonka Kurkela arvelee hävitetyksi. Kurkela ei ole myöskään ehkä tuntenut kustantamoiden arkistolahjoituksia Kansalliskirjastoon tai Jazz Pop arkistoon. Kirjan loppuosaa lukiessa jää jonkin verran mietityttämään, onko haastateltavat valittu hieman yksipuolisesti sukupuolen tai nykyisen aseman perusteella?

Historiantutkimuksen kannalta tärkeä tieto voi jäädä katveeseen, jos aineisto kerätään keskenään kovin samankaltaiselta asiantuntijajoukolta. Kuulemalla pitkän uran alalla tehneitä olisi saanut todennäköisesti paitsi monipuolista tietoa myös käsityksen siitä, miten yritystoimintaan liittyvää historiallista aineistoa on arvostettu ja säilytetty jälkipolville.

Historiallisten lähteiden tulkinnassa on kirjassa toisinaan sattunut pieniä erehdyksiä. Kun esimerkiksi Helsingin Konservatorion johtaja on pyytänyt kustantajan edustajaa tulemaan kello 12 ja 14 välillä kansliaan hoitamaan sopimusasioita, se ei ole tarkoittanut esimerkiksi Erkki Melartinin tapauksessa lyhyitä työpäiviä virkapaikalla. Keskipäivän kanslia-aikana hoidettiin juoksevia hallinnollisia asioita ja oltiin henkilökunnan tai opiskelijoiden tavoitettavissa. Muina aikoina johtajan tuli palkkansa eteen opettaa, johtaa oppilasorkesteria, toimia tutkintolautakuntien jäsenenä ja hoitaa pitkän työpäivänsä aikana monia muitakin virkavelvollisuuksia.

Kirjoitusvirheitä tai epä johdonmukaisuuksia on kirjassa varsin vähän. Henkilönimien kirjoitusasu vaihtelee toisinaan, ja musiikkikriitikko K. F. Waseniuksen tunnettu nimimerkki Bis. on saanut muodon *b i s* ilmeisen vahingossa. Marko Tikan kirja Vili Vesterisestä vuodelta 2007 puuttuu lähdeluettelosta, eikä Kari Elovaaran kirja musiikkikirjastojen historiasta ole ilmeisesti ollut Kurkelan käytössä. Suomalaisen äänite- ja nuottiaineiston viitetietokantaa Violaa ei teoksessa mainita.

Joistain pienistä puutteista huolimatta *Sävelten markkinoilla* on ehdottoman kiinnostava kirja laaja-alaisuutensa, onnistuneen teemoittelunsa ja viimeistellyn tekstinsä ansiosta. Raottamalla nuottien julkaisemiseen ja musiikin kustantamiseen liittyviä historian lehtiä Kurkela on antanut arvokkaan panoksen musiikinhistoriamme täydentymiseen.

Lähteet

- Cronvall, Eevi 1989. Suullinen tiedonanto haastattelussa koskien Helsingin Konservatoriota 1930-luvulla.
- Eloranta, Kari 1992. *Kohtalonsa on nuoteillakin. Suomalaisen musiikkikirjastotoiminnan historia 1, vuodet 1000–1827*. Suomen musiikkikirjastoyhdistys.
- Helsingfors Nya Musikhandel 1909. Kirjeet Erkki Melartinille. Kansalliskirjasto. Coll.530.7.
- Huttunen, Matti 1998. "Sibeliuksen nuoruudenkriisin sosiaalishistoriallinen ulottuvuus". Teoksessa *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Vierimaa, Kari Kilpeläinen ja Anne Sivuoja-Gunaratnam. Tampere: Gaudeamus.
- Marvia, Einari 1947. *Oy Fazerin Musiikkikauppa 1897–1947*. Helsinki: Nordblad & Petersson.
- Musiikki Fazerin talletus vuodelta 1987 ja Fennica Gehrmanin lisälahjoitus 2005. Kansalliskirjasto Ms.Mus.163. Osin luetteloimaton aineisto.
- Musiikkikustantamisen hyvä käytäntö 2008. Suomen musiikkikustantajat ry:n verkkosivuillaan julkaisema, toimintaansa ohjaava suositussasiakirja osoitteessa <http://www.musiikkikustantajat.fi/materiaali.php>.
- Salmela Henna 2007. Taidemusiikin kustantaminen ja nykymusiikin saatavuus. Luentomateriaali Suomen Musiikkioppilaitosten Liiton päivillä osoitteessa <http://www.musiikkioppilaitokset.org/easydata/customers/sml/files/LiittopvtSeminaarit07/SalmelaLahdessa.pdf>.
- Tikka, Marko 2007. *Harmonikan kuningas Vili Vesterinen*. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Viola - Suomen kansallisdiskografia ja nuottiaineiston kansallisbibliografia. Osoitteessa <https://viola.linneanet.fi> tai <http://www.kansalliskirjasto.fi/kirjastoala/viola.html>.
- Warnerin talletus vuodelta 2009. Suomen Jazz & Pop Arkisto. Henkilökokoelma 00339.

FT Tuire Ranta-Meyer toimii kulttuurialan johtajana ammattikorkeakoulu Metropolissa.

Lastenmusiikin tutkimuksen tärkeä avaus

Päivi-Sisko Eerola

Taru Leppänen: *Vallatonta musiikkia. Lastenmusiikkikulttuuri 2000-luvun Suomessa*. Gaudeamus 2010.

Taru Leppänen on koonnut vuosien mittaan tekemänsä lastenmusiikkia koskevat tutkimukset yksiin kansiin. Kirjan kuusi lukua käsittelevät monipuolisesti erilaisia aiheita, kuten musiikin käyttöä lasten arjessa ja musiikkileikkikouluissa, musiikin käyttöä odotuksessa ja synnytyksessä, lastenmusiikin välittämiä sukupuolisia käytänteitä ja kulttuurisia stereotyyppioita, sekä suvivirren käytöstä virinnyttä keskustelua.

Kuten Leppänen toteaa (s. 71), lastenmusiikkikulttuurin tutkimus on yhteiskunnan ja musiikintutkijoiden arvostuksessa marginaalista. Aiheesta on tehty lähinnä pro gradu -tutkielmia. Leppäsen 2000-luvun lastenmusiikkikulttuurin tutkimus jatkaa siitä, mihin Pekka Jalkasen (1992) 1990-luvulle yltänyt selvitys, jota Suikkanen (1999) on pro gradussaan syventänyt, päättyi. Muuten lastenmusiikkia on Suomessakin tutkittu lähinnä kasvatuspsykologisesta näkökulmasta (mm. Paananen 2003; Fredrikson 2009). Muutosta on kyllä ilmassa. Musiikin käyttöä lasten arjessa ovat tutkineet Saarikallio (2009) ja Väisänen (2009). Leppäsen lisäksi musiikkipsykologi Parncutt (2006) on melko yksityiskohtaisesti pohtinut musiikin käytön etuja ja haittoja raskausaikana.

Leppänen pohtii feministisen tutkimussuuntansa nimissä vallankäyttöä tutkimuskohteen valinnassa ja lasten kulttuurin marginalisoimista pois kiinnostavien sävelteosten tutkimuksesta. Leppänenkään ei kattavaan historialliseen katsaukseen paneudu, vaan hänen tarkasteluunsa valikoituvat kaksi kaupallista 1980-lopulla aloittanutta pitkän linjan lastenmusiikin yhtyettä tai konseptia: Fröbelin palikat ja Ti-ti-Nalle. Todettakoon, että 2000-luvun lastenmusiikista olisi löytynyt monivivahteisempia ja musiikillisesti kiinnostavampiakin esimerkkejä (esim. Herra Heinämäen Lato-orkesteri, Siina Hirvonen, Soiva Siili, Mikko Perkoila ja Mari Kätkä). Tutkijaa ei tosin voi moittaa lastenmusiikin kartoittamattomuudesta. Onhan aihe hyvin levällään omakustanteiden, harrastelijamusikoiden ja väliaikaisesti toimivien yhtyeiden varassa. Edes suomalaisen musiikin tiedotuskeskus ei onnistunut listaamaan kaikkia Suomessa julkaistuja lastenmusiikkiaänitteitä katalogiinsa (Pauliina Linnosaari & Tuula Saarela 2005; varhaisempi yritys Kirsi 1990).

Fröbelin palikoiden ja Ti-ti-Nallen sekä useiden laulusimerkkien perusteella Leppänen esittää lastenmusiikin käytänteiden toistavan sukupuolisia stereotyyppioita: miehet ovat aktiivisia, säveltävät ja soittavat, naiset laulavat ja näyttävät hyviltä. Erityisesti lastenmusiikista olisi kyllä löytynyt tukea juuri päinvastaisillekin väittämille. Juuri lastenmusiikissa ovat naiset päässeet säveltäjinä ja soittajina

esille musiikkipedagogin nimikkeeseen taakse kätkeytymällä. Kapiainen (2010) on gradussaan haastatellut lastenmusiikin keskeisiä naistoimijoita Satu Sopasta ja Soili Perkiötä. Heidän lisäksi säveltäjien arvostettuun joukkoon ovat lastenmusiikkia säveltämällä nousseet mm. Marjatta Meritähti ja Marjatta Pokela.

Feministisen tutkimussuuntauksen ennakoasetelma ja lähtökohdat heijastuvat Leppäsen tulkintoihin. Loiskiksen esittämän *Lähihoitajaksi*-laulun Leppänen on esimerkiksi tulkinnut täysin toisin kuin minä. Leppäsen mukaan (s. 86) laulussa vahvistetaan jälleen kerran työelämän jakautumista miesten ja naisten töihin. Kyseessä on kuitenkin miehen (Pentti Rasinkangas) kirjoittama laulu, joka lauletaan minä-persoonassa lapsen, ehkä pojan, näkökulmasta. Minun kuuntelussani lähihoitajan työ esitetään hohdokkaana, pojillekin sopivana, jopa supersankarin työtä parempana ammattina. Laulajan tuntema tyttö aikoo laulussa avaruusseikkailijaksi, mutta kertoja-minä tähtää menestykseen lähihoitajana. Käytännössä laulun esittäjäksi on äänialansa puolesta valikoitunut nainen (Tanja Salonen), muttei se välttämättä tarkoita, että lähihoitajan ammattiin tähtäävä laulun kertoja olisi tyttö.

Lasten musiikkikulttuurin valta-asetelmia Leppänen näkee mm. aikuisten ja lasten, naisten ja miesten, eri uskontokuntien, länsimaiden ja muun maailman välillä. Vedotaanko musiikeilla vanhempiin vai lapsiin? Kenen uskotaan tekevän perheiden ostopäätöksiä lastenmusiikin konserttilipuista ja levyistä? Näiden lisäksi Leppänen olisi voinut tutkia lastenmusiikkikulttuurin todellisia valta-asetelmiä esimerkiksi median portinvartijoiden kautta. Millä perusteella musiikkiohjelmaa valikoidaan TV2:n, MTV3:n tai Nelosen lastenohjelmiin? Kuka valinnat tekee ja mikä on valitsijoiden musiikkimaku? Lastenohjelmien tunnusmusiikit ovat yksi alalaji, joka esitetään sellaisenaan suoraan lapsikatsojille – eli musiikin kuluttajille – vanhempien kautta suodattamatta. Yhdenlaisen lastenmusiikkikaanonin synnyn voisi löytää myös Konserttikeskus ry:n artistikatalogin muuntumisesta. Konserttikeskus on vuodesta 1964 lähtien työllistänyt lastenmusiikoita ja vienyt konsertteja päiväkoteihin ja kouluihin ympäri Suomea. Muutos klassisen musiikin taitajista rytmimusiikkiin on tapahtunut pikkuhiljaa, mutta vieläkin ihan mikä tahansa lastenmusiikki ei pääse Konserttikeskuksen pedagogista sisältöä ja monipuolisuutta korostavalle listalle. Kolmas tutkimuksen kohde vallankäyttäjistä ja hyvän maun määrittäjistä lastenmusiikkikulttuurin alalla olisi musiikkikasvatuksen koulutus, erityisesti Sibelius-Akatemia, josta viimeisen parinkymmenen vuoden ajan on maahamme putkahdellut lukuisia lastenmusiikin palkittuja tekijöitä, muun muassa Tutti-orkesteri, Mukaralla, Satu Sopanen, Kolme Blondia, Mari Kätkä, opettajat Eeva-Leena Sariola ja Soili Perkiö.

Leppänen väittää rohkeasti, että (s. 185): ”lastenmusiikkiin liittyy myös seksuaalisuus”, minkä yhdistelmän kulttuuri monista syistä johtuen pyrkii piilottamaan (s. 104). Minäkään en näitä asioita toisiinsa yhdistäisi, mutta yritän olla avarakatseinen. Luulen, että Leppäselläkin aihe on vielä jäsentymätön, kun hän kirjoittaa (s. 189): ”Pienimpien lasten, varsinkin vauvojen [--] on täysin mahdollonta sopeutua [--] totutun seksielämän rutiineihin.” Leppänen väittää lastenmusiikissa esitettävän viittauksia sukupuolisesta suuntautumisesta (s. 104), mutta tuskin hänkään on löytänyt lapsille suunnatusta musiikista viittauksia

toimivaan seksielämään. Ainakaan minä en ole tavannut lapsille suunnattuja pikkupoikien pippelipelilauluja, vaikka se näyttää olevan luonteva tapa nauttia ruumiillisuudestaan, kun on ... pieni.

Sen sijaan, että etsii vauvoille ja taaperoille tarkoitettua musiikista seksuaalisia viittauksia, voisi lastenmusiikin erilaisuutta ja erityisyyttä tuoda esille vertailemalla sitä valtakulttuuriin. Suhteessa aikuisille tehtävään musiikkiin luulisi lastenmusiikissa olevan viittauksia seksuaaliseen aktiivisuuteen ja rakkaussuhteisiin huomattavan vähän. Mutta mitä merkitsee tämä, että lastenlauluissa aina on poikkeuksellisen paljon eläimiä? Tai että aina liikutaan luonnossa ja maalla? Myöskin kaikenlaisia opetuksia ja tietoa jaetaan lastenlauluilla enemmän kuin aikuisten populaarimusiikissa.

Hengellisten lastenlaulujen tulkitseminen samassa kategoriassa seikkailulaulujen kanssa ei ole ehkä ihan laulujen opettavaisen ja kulttuuriperinnettä välittävän luonteen mukaista. Leppänen käyttää ”Herra Jeesusta” ja ”Taivaan Isää” ”Joulupukin” rinnalla (s. 78) laskelmissaan, joissa päätyy siihen, että laulujen päähenkilöt ja sankarit ovat enimmäkseen miehiä. Lastenlaulujen päähenkilöiden jako seikkaileviin miehiin ja (ulkonäöstäänkin) huolehtiviin naisiin näyttää jotenkin uskottavalta. Feministilaseilla lukemalla Leppänen löytää suomenkielestä kuitenkin kyseenalaista eriarvoisuutta. Hänen maskuliini-merkintänsä on pärrähtänyt päälle mm. silloin kun lauluissa on kerrottu kotkanpojista, haukanpojista ja joutsenpojista (s. 73). Millä muulla termillä lintujen jälkeläisiä biologia-tieteessä kutsutaan kuin poikasiksi? Muuttuisiko maailma paremmaksi sillä, että laulun soljuvaa runorytmiä rikottaisiin puhumalla kotkantytöistä ja -pojista. Isänmaan mainitseminen (s. 79) ei nostata kenenkään muun tuntosarvia kuin feministitutkijoiden. Sanalla ei viitata sukupuoleen. Suon mielelläni kaiken kunnian itsenäisyydestä sodassa taistelleille sankareille, joista suurin osa oli miehiä, ja uskon kansallisten laulujen levittävän isänmaanrakkautta tyttöjenkin keskuuteen.

Leppäsen kirja on tärkeä akateeminen avaus tärkeäksi kokemastani musiikin alalajista, lastenmusiikista. Jaan Leppäsen kanssa huolen lastenmusiikin marginaalisesta käsittelystä ainoastaan opinnäytetöissä tai kehityopsykologisesta näkökulmasta tarkasteltuna, sen sijaan, että lastenmusiikki korotettaisiin omaksi, arvokkaaksi taiteenlajikseen. Näen Leppäsen kirjan kuitenkin tuovan feministisen näkökulmansa vuoksi esille seikkoja, jotka tuntuvat toisarvoisilta. Valtakysymystä olisi voinut käsitellä todellisen vallankäytön suhteen lastenmusiikkikulttuurin portinvartijoita tutkimalla tai lastenmusiikin aiheita olisi voinut verrata muuhun suomalaiseen populaarimusiikkikulttuuriin sen sijaan, että lastenmusiikki värittyi sukupuolisten ja rodullisten stereotyyppien värittämäksi propagandaksi. Kuinka valistunut kasvattaja enää uskaltaa tarjota lapselleen mitään hauskaa musiikkia, jos poika- ja isä-sanoista on tullut poliittisesti värityneitä, eikä ulkomaalaisiin saa liittää minkäänlaisia stereotyyppioita? Musiikki on lapsille tarjottavista taidemuodoista ensimmäinen. Sillä välitetään lapsille iloa ja rytmiä, opetetaan suomenkielisiä riimejä sekä kannustetaan lasta etsimään omaa ääntään ja ilmaisuaan. Iän karttuessa lastenlaulujen sanoituksilla voi välittää monimutkaisempiakin viestejä. Laadukasta lastenmusiikkia tarvitaan, jotta vanhemmat malttavat soittaa sitä, eivätkä heti vaihda oman makunsa mukai-

seen (yleensä: ulkomaiseen) aikuistenmusiikkiin. Toivottavasti joku muukin musiikin ammattitutkija innostuu Taru Leppäsen esimerkistä penkomaan Suomen musiikillisesti laadukasta ja monipuolista lastenlaululaaria.

Lähteet

- Fredrikson, Maija. 2009. "Alle kolmevuotiaan musiikilliset kontekstit". Teoksessa *Musiikkikasvatus*, 131–137.
- Jalkanen, Pekka. 1992. *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmenista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Kapiainen, Henna. 2010. *Ti-ti-Nallesta Hevisaurukseen. Muutokset suomalaisessa lastenmusiikkikulttuurissa ja lastenmusiikin asemassa*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Musiikkitiede.
- Kirsi, Anna-Liisa. 1990. *Levytetty lastenmusiikki 1930-, 1950- ja 1970-luvuilla*. Pro gradu -työ. Tampereen yliopisto, kansanperinteen laitos.
- Linnoaari, Pauliina & Saarela, Tuula. 2005. *Heijaa, pomppaa ja rokkaa. Suomalaisia CD-levyjä lapsille*. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus (Fimic).
- Paananen, Pirkko. 2003. *Monta polkua musiikkiin: tonaalisen musiikin perusrakenteiden kehittyminen musiikin tuottamis- ja improvisaatiotehtävissä ikävuosina 6-11*. Jyväskylän yliopisto.
- Parncutt, Richard 2006. "Prenatal development". Teoksessa McPherson (toim.) *Child as musician: a handbook of musical development*. USA: Oxford University Press.
- Saarikallio, Sivi. 2009. "Emotional self-regulation through music in 3-8-year-old children." Esitelmä ESCOM 2009 -konferenssissa. Jyväskylä. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2009411314>
- Suikkanen, Anni, 1999. *Kehtolauluista Känkkäränkään. Suomalaisen lapsuuden ja lastenmusiikin vaiheita kalevalaiselta kaudelta 1980-luvulle*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos. <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/10028>.
- Väisänen, Terhi. 2009. *Laulu raikaa ja soitto soi kodeissa. Kartoitus alle 2-vuotiaiden musiikillisesta ympäristöstä ja harrastuksista*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, Musiikin laitos. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-200902191070>.

FL Päivi-Sisko Eerola toimii jatko-opiskelijana Jyväskylän yliopiston Musiikin laitoksella.

Musiikkitieteen, musiikkikasvatuksen ja etnomusikologian oppiaineisiin tehdyt väitöskirjat 1899–2010¹

Tekijä	Vuosi	Teoksen nimi	Yliopisto
Krohn, Ilmari	1899	Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland	Helsingin yliopisto
Launis, Armas	1910	Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien	Helsingin yliopisto
Andersson, Otto	1923	Stråkharpans. En studie i nordisk intrumenthistoria	Helsingin yliopisto
Haapanen, Toivo	1924	Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors	Helsingin yliopisto
Hela, Martti	1924	Nils Strömbäck. Kuvaus Suomen urkurakennuksen vaiheista Ruotsin vallan aikana	Helsingin yliopisto
Väisänen, Armas Otto Aapo	1939	Untersuchungen über die Ob-ugrischen melodien	Helsingin yliopisto
Roiha, Eino	1941	Die Symphonien von Jean Sibelius. Eine formanalytische Studie	Helsingin yliopisto
Kolari, Eino	1947	Musikinstrumente und ihre Verwendung im Alten Testament. Eine lexikalische und kulturgeschichtliche Untersuchung	Helsingin yliopisto
Lagercrantz, Ingeborg	1948	Lutherska kyrkvisor i finländska musikhandskrifter från 1500- och 1600-talen. Del 1: Jul och påsk	Åbo Akademi
Rosas, John	1949	Fredrik Pacius som tonsättare	Åbo Akademi
Karila, Tauno	1954	Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa	Helsingin yliopisto
Ringbom, Nils-Eric	1955	Über die Deutbarkeit der Tonkunst	Åbo Akademi
Ala-Könni, Martti Erik	1956	Die Polska-Tänze in Finland	Helsingin yliopisto

¹ Taulukot ovat koonneet Pirkko Moisala, Tuomas Eerola, Irma Vierimaa ja Jaani Länsiö.

Forsblom, Enzo	1957	Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J.S. Bachs orgelkompositioner	Åbo Akademi
Ingman, Olavi	1959	Lineaarinen rakenneanalyysi Mozartin g-molli sinfoniasta K..V.N:0 550	Helsingin yliopisto
Tawaststjerna, Erik	1960	Sibeliuksen pianoteokset säveltäjän kehityslinjan kuvastajina	Helsingin yliopisto
Mäkinen, Timo	1964	Die aus frühen böhmischen Quellen überlieferten Piae Cantiones -Melodien	Helsingin yliopisto
Nallinmaa, Eero	1969	Erik Ulrik Spoofin nuottikirja	Helsingin yliopisto
Salmenhaara, Erkki	1969	Das musikalische material und seine Behandlung in den Werke 'Apparitions', 'Atmosphères', 'Aventures' und 'Requiem' von György Ligeti	Helsingin yliopisto
Tolonen, Jouko	1969	Mollisoinnun ongelma ja unitaarinen intervalli- ja sointutulkinta	Helsingin yliopisto
Teerisuo, Timo	1970	Aarre Merikannon ooppera Juha	Helsingin yliopisto
Heikinheimo, Seppo	1972	The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen. Studies on the esthetical and formal problems of its first phase	Helsingin yliopisto
Pajamo, Reijo	1976	Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843-1881	Helsingin yliopisto
Vainio, Matti	1976	Diktonius, modernisti ja säveltäjä	Helsingin yliopisto
Dahlström, Fabian	1976	Bernhard Henrik Crusell. Klarinettisten och hans större instrumentalverk	Åbo Akademi
Oramo, Ilkka	1977	Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatiikasta	Helsingin yliopisto
Tarasti, Eero	1978	Myth and Music	Helsingin yliopisto
Seppälä, Hilikka	1982	Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa	Helsingin yliopisto
Leisiö, Timo	1983	Suomen ja Karjalan vanhakantaiset torvi- ja pillisoittimet I	Helsingin yliopisto
Heiniö, Mikko	1984	Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan	Helsingin yliopisto
Hansson, Karl-Johan	1985	En levande församlingssång. 1968 års svenska koralrevision i Finland - idé och verklighet	Åbo Akademi
Kurkela, Kari	1986	Note and Tone. A Semantic Analysis of Conventional Notation	Helsingin yliopisto

Pekkilä, Erkki	1988	Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi	Helsingin yliopisto
Louhivuori, Jukka	1988	Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot	Jyväskylän yliopisto
Jalkanen, Pekka	1989	Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla	Helsingin yliopisto
Kurkela, Vesa	1989	Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisojärjestöissä	Helsingin yliopisto
Murtomäki, Veijo	1990	Sinfoninen ykseys. Muotoajattelun kehitys Sibeliuksen sinfoniaissa	Helsingin yliopisto
Garam, Lajos	1990	The Influence of the Spatial-Temporal Structure of Movement on Intonation during Changes of Position in Violin Playing	Sibelius-Akatemia
Karjalainen, Kauko	1991	Leevi Madetojan oopperat Pohjalaisia ja Juha. Teokset, tekstit ja kontekstit	Helsingin yliopisto
Ruismäki, Heikki	1991	Musiikinopettajien työtyytyväisyys, ammatillinen minäkäsitys sekä uranvalinta	Jyväskylän yliopisto
Moisala, Pirkko	1991	Cultural Cognition in Music. Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal	Turun yliopisto
Kilpeläinen, Kari	1992	Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista	Helsingin yliopisto
Pokkinen, Ilmo	1992	Orgaaninen prosessi. Tutkimus Joonas Kokkosen motiivitekniiikan ja muotoajattelun kehittymisestä	Helsingin yliopisto
Kuokkala, Pekka	1992	Ooppera Viimeiset kiusaukset Joonas Kokkosen säveltäjäkuvan heijastumana	Jyväskylän yliopisto
Tulamo, Kirsti	1993	Koululaisen musiikillinen minäkäsitys, sen rakenne ja siihen yhteydessä olevia tekijöitä	Sibelius-Akatemia
Huttunen, Matti	1993	Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa. Musiikkikäsitteet tutkimuksen uranuurtajien tuotannoissa	Turun yliopisto
Kaipainen, Mauri	1994	Dynamics of Musical Knowledge Ecology. Knowing-What and Knowing-How in the World of Sounds	Helsingin yliopisto

Fredrikson, Maija	1994	Spontaanit laulutoisinnot ja enkultuuraatioprosessi. Kognitiivis-etnomusiologinen näkökulma alle kolmevuotiaiden päiväkotilasten laulamiseen	Jyväskylän yliopisto
Sundin, Nils-Göran	1994	Aesthetic Criteria for Musical Interpretation	Jyväskylän yliopisto
Pelto, Pentti	1994	Kaksi suomalaista urkuperinnettä	Sibelius-Akatemia
Moilanen, Eero	1994	Melos ja logos: Siionin virsien ja Siionin kanteleen melodinen toimintaperusta	Tampereen yliopisto
Sarjala, Jukka	1994	Musiikkimaun normitus ja yleinen mielipide. Musiikkikritiikki Helsingin sanomalehdissä 1860-1888	Turun yliopisto
Lippus, Urve	1995	Linear Musical Thinking. A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish peoples	Helsingin yliopisto
Padilla, Alfonso	1995	Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez	Helsingin yliopisto
Heinonen, Yrjö	1995	Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles-yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin	Jyväskylän yliopisto
Richardson, John	1995	Refractions of Masculinity: Ambivalence and Androgyny in Philip Glass's Opera 'Akhnaten' and Selected Recent Works	Jyväskylän yliopisto
Castrén, Marcus	1995	A Similarity Measure for Set-Classes	Sibelius-Akatemia
Hyvönen, Leena	1995	Ala-asteen oppilas musiikin kuuntelijana	Sibelius-Akatemia
Joób, Árpád	1996	A magyar népzene rendszere és szelleme Kodály Zoltán 333 olvasógyakorlatában	Jyväskylän yliopisto
Lázár, Katalin	1996	A Keleti hantik vokális népzeneje	Jyväskylän yliopisto
Toiviainen, Petri	1996	Modelling Musical Cognition with Artificial Neural Networks	Jyväskylän yliopisto
Laurson, Mikael	1996	PATCHWORK - A Visual Programming language and some musical Applications	Sibelius-Akatemia
Gronow, Pekka	1996	The recording industry: an ethnomusicological approach	Tampereen yliopisto
Saha, Hannu	1996	Kansanmusiikin tyylit ja muuntelu	Tampereen yliopisto

Kurki, Eija	1997	Satua, Kuolemaa ja Eksotiikkaa. Jean Sibeliuksen vuosisadanalun näyttämömusiikkiteokset	Helsingin yliopisto
Martinez, José Luíz	1997	Semiosis in Hindustani Music	Helsingin yliopisto
Mirka, Danuta	1997	The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki	Helsingin yliopisto
Sivuoja-Gunaratnam, Anne	1997	Narrating With Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial period [ca. 1957-1965]	Helsingin yliopisto
Erkkilä, Jaakko	1997	Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista	Jyväskylän yliopisto
Järvinen, Topi	1997	Tonal Dynamics and Metrical Structures in Jazz Improvisation	Jyväskylän yliopisto
Järviluoma, Helmi	1997	Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatöörimuusikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi	Tampereen yliopisto
Zhang, Boyu	1997	Mathematical Rhythmic Structure of Chinese Percussion Music. An Analytical Study of Shifan Luogu Collections	Turun yliopisto
Henriksson, Juha	1998	Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes	Helsingin yliopisto
Ahonen-Eerikäinen, Heidi	1998	'Musiikillinen dialogi' ja muita musiikkiterapeuttien työskentelytapoja ja lasten musiikkiterapian muotoja	Joensuun yliopisto
Louhivuori, Sini	1998	Viulupedagogiikan vaiheet : musiikkiesteettisen ajattelun heijastuminen viulunsoitonopetukseen 1750-luvulta 1970-luvulle	Jyväskylän yliopisto
Teirilä, Marjatta	1998	Physiology of Wind-Instrument Playing and the Implications for Pedagogy	Jyväskylän yliopisto
Martikainen, Juhani	1998	Orglar i Finland från tiden 1600-1800 - deras byggare, historia, konstruktion och stil	Sibelius-Akatemia
Smolander-Hauvonen, Annikki	1998	Paul Salminen - suomalaisen konserttikanteleen ja soittotekniikan kehittäjä	Sibelius-Akatemia
Suurpää, Lauri	1998	Music and Drama in Six Beethoven Overtures: Interaction between Programmatic Tensions and Tonal Structure	Sibelius-Akatemia
Niemi, Jarkko	1998	The Nenets songs: a structural analysis of text and melody	Tampereen yliopisto

Kádár, György	1999	Rinnasteinen ajattelutapa suomensukuisten kansojen musiikkiperinteessä	Jyväskylän yliopisto
Savolainen, Pentti	1999	Ooppera suomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana: Fredrik Paciuksen, Kaarlo Bergbomin, Aino Acktén ja Martti Talvelan vaikutus suomalaiseen oopperataiteeseen ja kulttuuri-identiteettiin	Jyväskylän yliopisto
Nordström, Tor	1999	Francois Benoist, orgel och ideologi. En undersökning av Benoists orgelmusik och pedagogiska verksamhet i deras kontext	Sibelius-Akatemia
Hoppu, Petri	1999	Symbolien ja sanattomuuden tanssi. Menuetti Suomessa 1700-luvulta nykyaikaan	Tampereen yliopisto
Pennanen, Risto Pekka	1999	Westernisation and modernisation in Greek popular music	Tampereen yliopisto
Björkstrand, Carita	1999	Kvinnans ställning i det finländska musiksamhället: utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890-1939	Åbo Akademi
Laine, Pauli	2000	A Method for Generating Musical Motion Patterns	Helsingin yliopisto
Vihinen, Antti	2000	Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikin poliittinen ulottuvuus	Helsingin yliopisto
Suutari, Pekka	2000	Götajoen jenkkä. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana	Joensuun yliopisto
Holopainen, Juhani	2000	Jousenkäytön teoria ja todellisuus. Jousitekniikan ja viulumusiikin vastaavuuden systemaattinen tutkimus	Jyväskylän yliopisto
Juvonen, Antti	2000	Johnnyllakin on univormu, heimo-vaatteet ja -kampa... Musiikillisen erityisorientaation polku musiikkiminnan, maailmankuvan sekä musiikki- maun heijastamina	Jyväskylän yliopisto
Toivanen, Mikko	2000	Jazz luonnollisena systeeminä. Fenomenologis-semioottinen tutkielma modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä	Jyväskylän yliopisto
Sarv, Vaike	2000	Setu itkukulttuur	Tampereen yliopisto

Seppänen, Anne	2000	Populaarikulttuuri sosiaaliturmis- väylänä: Tampereen työväestön julkiset hovit 1860-luvulta vuoteen 1917	Tampereen yli- opisto
Leppänen, Taru	2000	Viulisti, musiikki ja identiteetti. Sibelius-viulukilpailu suomalaisessa mediassa 1995	Turun yliopisto
Lima, Luiz Fernando Nascimento de	2001	Live samba: analysis and interpreta- tion of Brazilian pagoda	Helsingin yliopisto
Littlefield, Richard	2001	Frames and framing: the margins of music analysis	Helsingin yliopisto
Muikku, Jari	2001	Musiikkia kaikkiruokaisille. Suoma- laisen populaarimusiikin äänitetuo- tanta 1945-1990	Helsingin yliopisto
Bereczky, János	2001	Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen	Jyväskylän yliopisto
Kosonen, Erja	2001	Mitä mieltä on pianonsoitossa? 13- 15-vuotiaiden pianonsoittajien koke- muksia musiikkiharrastuksestaan	Jyväskylän yliopisto
Toivanen, Pekka	2001	The Pencerdd's Toolkit - Cognitive and Musical Hierarchies in Medieval Welsh Harp Music	Jyväskylän yliopisto
Sintonen, Sara	2001	Mediakasvatus ja sen musiikilliset mahdollisuudet	Sibelius-akatemia
Rautiainen, Tarja	2001	Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suo- malaisessa populaarimusiikissa	Tampereen yli- opisto
Vainikka, Sakari	2001	Radices Canorvm. Näkökulmia gregoriaanisten Kyrie- ja Gloria-me- lodioiden muotoutumiseen	Tampereen yli- opisto
Martinelli, Dario	2002	How musical is a whale?: towards a theory of zoömusicology.	Helsingin yliopisto
Tiits, Kalev	2002	On quantitative aspects of musical meaning: a model of emergent signification in time-ordered data sequence	Helsingin yliopisto
Anttila, Jarmo	2002	Aulis Sallisen Ratsumies ja Punainen viiva. Oopperaa, musiikkitetterä ja kulttuuriradikalismia	Jyväskylän yliopisto
Arjas, Päivi	2002	Muusikoiden esiintymisjännitys. tapaustutkimus klassisen musiikin ammattipiskelijöiden jännittäjätyy- peistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista	Jyväskylän yliopisto

Ittzes, Mihály	2002	Zoltán Kodály in Retrospect. A Hungarian National Composer in the 20th Century on the Border of East and West.	Jyväskylän yliopisto
Heimonen, Marja	2002	Music, Education and Law. Regulation as an Instrument	Sibelius-Akatemia
Kuusi, Tuire	2002	Set-class and chord: examining connection between theoretical resemblance and perceived closeness.	Sibelius-Akatemia
Ryynänen-Karjalainen, Lea	2002	Sukupuolesta huolimatta. Naiskanttorit Suomen evankelis-luterilaisessa kirkossa	Sibelius-Akatemia
Taitto, Ilkka	2002	Catalogue of Medieval Manuscript Fragments in the Helsinki University Library. Fragmenta membrabea IV: 1-2.	Sibelius-Akatemia
Westerlund, Heidi	2002	Bridging, Experience, Action, and Culture in Music Education	Sibelius-Akatemia
Vuori, Marja	2002	Katson, soitan, läpielän. Pianistisia kokemuksia proma vista -soittamisesta	Sibelius-Akatemia
Aho, Marko	2002	Iskelmäkuninkaan tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus	Tampereen yliopisto
Huovinen, Erkki	2002	Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity	Turun yliopisto
Hocevar, Drina	2003	Movement and poetic rhythm: uncovering the musical signification of poetic discourse via the temporal dimension of the sign	Helsingin yliopisto
Välipakka, Inka	2003	Tanssien sanat. Representoiva koreografia, eletty keho ja naistanssi.	Joensuun yliopisto
Eerola, Tuomas:	2003	The dynamics of musical expectancy : cross-cultural and statistical approaches to melodic expectation	Jyväskylän yliopisto
Paananen, Pirkko	2003	Monta polkua musiikkiin: tonaalisen musiikin perusrakenteiden kehittyminen musiikin tuottamis- ja improvisaatiotehtävissä ikävuosina 6-11	Jyväskylän yliopisto
Szalay, Olga	2003	The Ethnomusicologist and his Scientific Workshop 1905-1967	Jyväskylän yliopisto
Hirvonen, Airi	2003	Pikkupianisteista musiikin ammattilaiseksi : solistisen koulutuksen musiikinopiskelijat identiteettinsä rakentajina	Oulun yliopisto

Maijala, Pirre	2003	Muusikon matka huipulle. Soittamisen eksperttiys huippusoittajan itsensä kokemana	Sibelius-Akatemia
Rautiainen, Katri-Helena	2003	Laulutunnin ulkoinen ja sisäinen rakenne. Aksel Törnudd (1874-1923) seminaarien ja kansakoulun laulunopetusmenetelmien kehittäjänä 1893-1941	Sibelius-Akatemia
Tuovila, Annu	2003	"Mä soitan ihan omasta ilosta!" Pitkittäinen tutkimus 7-13 vuotiaiden lasten musiikin harjoittamisesta ja musiikkiopisto-opiskelusta	Sibelius-Akatemia
Laitinen, Heikki	2003	Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa	Tampereen yliopisto
Brusila, Johannes	2003	"Local Music Not From Here" The Discourse of World Music examined through three Zimbabwean case studies: The Bhundu Boys, Virginia Mukweshu and Sunduza	Åbo Akademi
Mustakallio, Marja	2003	"Teen nyt paljon musiikkia" Fanny Henselin (1805-1847) toiminta modernisoituvassa musiikkikulttuurissa.	Åbo Akademi
Nordman, Anna-Maria	2003	Takt och ton i tiden. Instrument, musik och musiker i svenskösterbottenska dansorkestrar 1920-1950.	Åbo Akademi
Väätäinen, Hanna	2003	Rumbasta rampaan. Vammaisen naistanssijan ruumiillisuus pyörätuolikipatanssissa.	Åbo Akademi
Lassfolk, Kai	2004	Music notation as objects: an object-oriented analysis of the common Western music notation system	Helsingin yliopisto
Holm, Jan-Markus	2004	Virtual violin in the digital domain : physical modeling and model-based sound synthesis of violin and its interactive application in virtual environment	Jyväskylän yliopisto
Kemp, Chris	2004	Towards a Holistic Interpretation of Musical Genre Classification	Jyväskylän yliopisto
Laaksamo, Jouko	2004	Musiikillisten karakterien metamorfoosi. Transformaatio- ja metamorfoosiprosessit Usko Meriläisen tuotannossa vuosina 1963-86	Jyväskylän yliopisto
Mikkonen, Yrjö	2004	On conceptualization of music : applying systemic approach to musicological concepts, with practical examples of music theory and analysis	Jyväskylän yliopisto

Mäkinen, Eeva	2004	Pianisti cembalistina: cembalotekniikka cembalonsoittoa aloittavan pianistin ongelmana	Jyväskylän yliopisto
Juntunen, Marja-Leena	2004	Embodiment in Dalcroze Eurhythmics	Oulun yliopisto
Väkevä, Lauri	2004	Kasvatuksen taide ja taidekasvatus : estetiikan ja taidekasvatuksen merkitys John Dewey'n naturalistisessa pragmatismissa.	Oulun yliopisto
Arho-Tiensuu, Anneli	2004	Tiellä teokseen. Fenomenologinen tutkimus muusikon ja musiikin suhteesta länsimaisessa taidemusiikkikulttuurissa	Sibelius-Akatemia
Huhtanen, Kaija	2004	Pianistista soitonopettajaksi. Tarinat naisten kokemusten merkityksellistäjänä	Sibelius-Akatemia
Väisälä, Olli	2004	Prolongation in early post-tonal music. Analytical examples and theoretical principles	Sibelius-Akatemia
Blomster, Risto	2004	Suomalaisten mustalaislaulujen tyylit: Mustalaismusiikki mielikuvissa, estradeilla ja omissa joukoissa	Tampereen yliopisto
Kambe, Satoru	2005	Jean Sibelius's Kullervo and Lemminkäinen: Form, Image and Musical Narrative	Helsingin yliopisto
Kärjä, Antti-Ville	2005	"Varmuuden vuoksi omana sovituksena": kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taiteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä	Helsingin yliopisto
Lång, Markus	2005	Psykoanalyysi ja sen soveltaminen musiikintutkimukseen	Helsingin yliopisto
Välimäki, Susanna	2005	Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification	Helsingin yliopisto
Nikula, Kaisu	2005	Zur Umsetzung deutscher Lyrik in finnische Musik am Beispiel Rainer Maria Rilke und Einojuhani Rautavaara.	Jyväskylän yliopisto
Rautio, Riitta	2005	Fortspinnungstypus revisited : schemata and prototypical features in J. S. Bach's minor-key cantata aria introductions.	Jyväskylän yliopisto
Salasvuo, Miikka	2005	Vastatunteiden dynamiikka musiikkiterapiassa	Jyväskylän yliopisto

Syvänen, Kari	2005	Verkkoavusteinen opiskelu yliopiston musiikkikasvatuksen opiskelukulttuurissa	Jyväskylän yliopisto
Utriainen, Jaana	2005	A Gestalt music analysis : philosophical theory, method, and analysis of legor Reznikoff's compositions.	Jyväskylän yliopisto
Viergutz, Gudrun	2005	Beiträge zur Geschichte des Musikunterrichts an den Gelehrtenschulen der östlichen Ostseeregion im 16. und 17. Jahrhundert	Jyväskylän yliopisto
Broman-Kananen, Ulla-Britta	2005	På klassrummets tröskel. Om att vara lärare i musikäroinrättningarnas brytningstid	Sibelius-Akatemia
Numminen, Ava	2005	Laulutaidottamasta kehittyväksi laulajaksi. Tutkimus aikuisen laulutaidon lukoista ja niiden aukaisemisesta	Sibelius-Akatemia
Korvenpää, Juha	2005	Paavot kehiin. Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmämusiikkituotannossa 1960-80-luvuilla	Tampereen yliopisto
Uimonen, Heikki	2005	Ääntä kohti. Ääninympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys.	Tampereen yliopisto
Riikonen, Taina	2005	Jälkiä itsessä. Narratiivisia huilisti-identiteettejä Kaija Saariahon säveltämässä musiikissa	Turun yliopisto
Honti, Rita:	2006	Principles of Pitch Organization in Bartók's 'Duke Bluebeard's Castle'	Helsingin yliopisto
Creutlein, Tarja von	2006	Einojuhani Rautavaaran "Vigilia Pyhän Johannes Kastajan muistolle" ortodoksisen kirkkomusiikin kontekstissa.	Joensuun yliopisto
Kallinen, Kari	2006	Towards a comprehensive theory of musical emotions : a multidimensional research approach and some empirical findings.	Jyväskylän yliopisto
Koskimäki, Jouni	2006	Happiness is... a good transcription: reconsidering the Beatles sheet music publications	Jyväskylän yliopisto
Hairo-Lax, Ulla	2006	Musiikkiterapiaprosessin merkittävät tekijät ja merkittävät hetket päihitteettömän elämäntavan tukijoina	Sibelius-Akatemia
Kuula, Pentti	2006	Viipurin Musiikin Ystävien orkesteri suomalaisen musiikin ja kansallisen identiteetin edistäjänä 1894-1918	Sibelius-Akatemia
Virtanen, Timo	2006	Jean Sibelius, symphony no 3. Manuscript Study and Analysis	Sibelius-Akatemia

Arrasvuori, Juha	2006	Playing and Making Music: Exploring the Similarities between Video Games and Music-Making Software. 2006.	Tampereen yliopisto
Mantere, Markus	2006	Glenn Gould: Viisi näkökulmaa pianistin muusikkouteen ja kulttuuriseen reseption.	Tampereen yliopisto
Ahonen, Laura	2007	Mediated music makers. Constructing author images in popular music	Helsingin yliopisto
Torvinen, Juha	2007	Musiikki ahdistuksen taitona - filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä	Helsingin yliopisto
Ala-Ruona, Esa	2007	: Initial assessment as a clinical procedure in music therapy of clients with mental health problems : strategies, methods and tools.	Jyväskylän yliopisto
Korhonen, Pirkko	2007	Suomalainen sinfoniaorkesteri : menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus johtamisen näkökulmasta : tapaus-tutkimus Jyväskylä Sinfoniasta.	Jyväskylän yliopisto
Saarikallio, Suvi	2007	Music as mood regulation in adolescence.	Jyväskylän yliopisto
Hyyry,Eeva Kaisa	2007	Matti Raekallio soitonopetuksensa kertojana ja tulkitsijana.	Oulun yliopisto
Niinimäki, Pirjo-Liisa	2007	Saa veisata omalla pulskalla nuotillansa. Riimillisen laulun varhaisvaiheet suomalaisissa arkkiveisuissa 1643-1809.	Tampereen yliopisto
Vikman, Noora	2007	Eletty ääniympäristö. Pohjoisitalialaisen Cembran kylän kuulokulmat muutoksessa	Tampereen yliopisto
Virtanen, Marjaana	2007	Musical Works in the Making. Verbal and Gestural Negotiation in Rehearsals and Performances of Einojuhani Rautavaara's Piano Concerti	Turun yliopisto
Nyqvist, Niklas	2007	Från bondson till folkmusikikon. Otto Andersson och formandet av finlandssvensk folkmusik	Åbo Akademi
Hautsalo, Liisamaija	2008	Kaukainen rakkaus: Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa	Helsingin yliopisto
Konttinen, Anu	2008	Conducting Gestures. Institutional and Educational Construction of Conductorship in Finland 1973-1993	Helsingin yliopisto

Kukkonen, Risto	2008	Aavan meren täällä puolen. Arkki-tyyppiset piirteet ja amerikkalaisvai- kutteet suosituimmissa suomalaisissa molli-iskelmissä.	Helsingin yliopisto
Kuljuntausta, Petri	2008	First Wave. A Microhistory of Finnish Electronic Music	Jyväskylän yliopisto
Ranta-Meyer, Tuire	2008	Nulla dies sine linea : avauksia Erkki Melartinin vaikutteisiin, verkostoihin ja vastaanottoon henkilö- ja resepti- tiohistoriallisena tutkimuksena.	Jyväskylän yliopisto
Saukko, Päivi	2008	Musiikkiterapian tavoitteet lapsen kuntoutusprosessissa	Jyväskylän yliopisto
Uzsáily-Pecsi, Rita	2008	Die Förderung der emotionalen Intelligenz durch Musik. Darstellung einer musikpädagogischen Erzie- hungskonzeption.	Jyväskylän yliopisto
Hakalahti, Iina-Karita	2008	Maestro Francisco Correa de Auraxo's (1584-1654) Facultad Orgá- nica (1626) as a Source of Perfor- mance Practice	Sibelius-Akatemia
Hannikainen, Päivi-Liisa	2008	Pohjanmaan musiikkikulttuuria menneiltä ajoilta. Musiikin taitajia ja tukijoita eteläisen Pohjanmaan kirkkomusiikkielämässä 1700-luvun jälkipuoliskolla	Sibelius-Akatemia
Ilomäki, Tuukka	2008	On the Similarity of Twelve-Tone Rows	Sibelius-Akatemia
Saarilampi, Marja-Liisa	2008	Meediotaiteilijasta mediataiteilijaksi. Taiteilijan kulttuuriset tarinamallit musiikkialan erikoislehdessä	Sibelius-Akatemia
Suoniemi, Kari	2008	Havaintokyky, musikaalisuus ja mu- siikinkuuntelukokemukset	Tampereen yli- opisto
Juva, Anu	2008	Hollywood-syndromi, jazzia ja dodekafoniaa	Åbo Akademi
Lilja, Esa	2009	Theory and Analysis of Classic Hea- vy Metal Harmony	Helsingin yliopisto
Menanteau Aravena, Álvaro:	2009	Modernidad, postmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra	Helsingin yliopisto
Ojala, Juha	2009	Space in Musical Semiosis. An Abductive Theory of the Musical Composition Process	Helsingin yliopisto
Petrozzi-Stubin, Clara	2009	La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad	Helsingin yliopisto

Marjanen, Kaarina	2009	The Belly-Button Chord. Impacts of pre- and postnatal music education on early mother-child interaction.	Jyväskylän yliopisto
Parackzy, Ágnes	2009	Näkekö taitava muusikko sen, minkä kuulee? : melodiadiktaatin ongelmat suomalaisessa ja unkarilaisessa taidemusiikin ammattikoulutuksessa.	Jyväskylän yliopisto
Sárosi, György	2009	A hegedűjáték története, pedagógiai ésmódszertani háttére.	Jyväskylän yliopisto
Heikinheimo, Tapani	2009	Intensity of Interaction in Instrumental Music Lessons	Sibelius-Akatemia
Heikkilä, Leena	2009	Holger Fransman - suomalaisen puhallinmuusikon taiteilijakuva	Sibelius-Akatemia
Huttu-Hiltunen, Pekka	2009	Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla. Kuuden runolaulajan laulutyylin kulttuurisensitiivinen musiikki-analyysi	Sibelius-Akatemia
Tiitu, Leena	2009	Kanttorin ammattikuva. Kanttoreiden käsitys ammatistaan ja siihen kohdistuvasta ulkopuolisesta vaikutuksesta	Sibelius-Akatemia
Unkari-Virtanen, Leena	2009	Moniääninen musiikin historia. Heuristinen tutkimus musiikin historian opiskelusta ja opettamisesta	Sibelius-Akatemia
Vanhasalo, Mikko	2009	Humppaa! Uudelleentulkinta ja kiteytyminen Dallapén ja Humppa-veikkojen sovituksissa	Tampereen yliopisto
Lainela, Reijo	2010	Pathet. Musiikin symboliikka jaavalaisessa varjoteatterissa	Helsingin yliopisto
Rainio, Riitta	2010	Suomen rautakautiset kulkuset, kellot ja kelloriipukset. Äänimaiseman arkeologiaa	Helsingin yliopisto
Stepien, Wojciech	2010	Signifying Angels. Analyses and Interpretations of Rautavaara's Instrumental Compositions	Helsingin yliopisto
Hytönen, Elina	2010	Moments of Bliss and Transcendence in Jazz: Professional Jazz Musicians' reports of Flow Experiences	Joensuun yliopisto
Adrvicz, István	2010	Az ember gitárja. A mindent túléelő hangszer. The Guitar of Man : A Musical instrument surviving everything.	Jyväskylän yliopisto
Dsupin, Borbála Tamásiné	2010	A népi játékok és a mozgás reláiója, és funkciója a 3-7 éves gyermekek személyiségfejlődésében.	Jyväskylän yliopisto

Váradi, Judit	2010	Hogyan neveljünk értő közönséget a komolyzenének? How to educate an audience to acquire a taste for classical music?	Jyväskylän yliopisto
Alanne, Sami	2010	Music Psychotherapy with Refugee Survivors of Torture. Interpretations of Three Clinical Case Studies	Sibelius-Akatemia
Muukkonen, Minna	2010	Monipuolisuuden eetos. Musiikin aineenopettajat artikuloimassa työnsä käytäntöjä	Sibelius-Akatemia
Nummi-Kuisma, Katriina	2010	Pianistin viire. Intersubjektiiivinen, systeeminen ja psykoanalyttinen näkökulma virtuoosietyidin soittamiseen	Sibelius-Akatemia
Talvitie-Kella, Tuuli	2010	Häepolskasta haitarijatsiin - 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten tanssisoittajien kertomana, kokemana ja soittamana	Tampereen yliopisto
Tenkanen, Atte	2010	Comparison Structure Analysis	Turun yliopisto
Oljemark, Mathias	2010	Spelmansmusikens utveckling och funktioner på Kökar.	Åbo Akademi

Muihin oppiaineisiin tehdyt musiikki- aiheiset väitöskirjat 1697–2010 (valikoima)

Tekijä	Vuosi	Teoksen nimi	Yliopisto
Munck, Henricus Johannis	1697	De usu organorum in templis.	Turun Akatemia
Prytz, Samuel	1703	De vi & usu musices in rhetorica.	Turun Akatemia
Mechelin, Johannes Henricus	1763	De usu musices morali.	Turun Akatemia
Snellman, Johannes Nicolaus	1791	De arcto musices cum ingenio humano nexu.	Turun Akatemia
Molin, Gustavus Nicolaus	1800	De primis originibus artis musicae exhibens.	Turun Akatemia
Wassberg, Carl Anton	1808	Tympanum schamanico-lapponicum in museo historico Lundensi.	Turun Akatemia
Bergbom, Johannes Ericus	1819	De tonis combinationis.	Turun Akatemia
Colliander, Otto Immanuel	1880	Om den kyrkliga psalmen jemte inledning till evankelisk-lutherks hymnologi.	Helsingin yliopisto
Moliis-Mellberg, Gösta	1926	Den svenska psalmboksrevisionens grundtankar. En historisk granskning	Helsingin yliopisto
Kurvinen, Onni	1941	Vanha virsikirja. Vuoden 1701 suomalaisen virsikirjan synty ja sisällys.	Helsingin yliopisto
Kurki-Suonio, Erkki	1952	Hengelliset kansansävelmämme koraaleina. I osa. Sävelmien ottaminen koraalikirjaan ja niiden laatu.	Helsingin yliopisto
Niemi, Hilja	1954	Suomalaisen virsikirjan uudistaminen vuoden 1886 viralliseksi virsikirjaksi.	Helsingin yliopisto
Forssell, Karl-Erik	1955	Studier i Finlands svenska psalmbok av år 1943.	Åbo akademi
Sandhom, Åke	1963	Klockarämbet i den svenska kyrkoprovinsen under medeltiden.	Åbo akademi
Toiviainen, Seppo	1970	Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat. Musikologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua	Tampereen yliopisto

Jalkanen, Kaarlo	1976	Lukkarin ja urkurinvirka Suomes- sa 1809-1870.	Helsingin yliopisto
Haapalainen, Toimi Ilmari	1976	Die Choralhandschrift von Kan- gasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft.	Åbo akademi
Karma, Kai	1980	The ability to structure acoustic material as a measure of musical aptitude	Helsingin yliopisto
Suokunnas, Seppo	1982	Siionin kannel 1874-1892.	Helsingin yliopisto
Suojanen, Päivikki	1984	Finnish Folk Hymn Singing. Stu- dy in Music Anthropology.	Tampereen yli- opisto
Lehtonen, Kimmo	1986	Musiikki psykkinen työskentelyn edistäjänä. Psykoanalyttinen tutkimus musiikkiterapian kasva- tussellisistä mahdollisuuksista	Turun yliopisto
Lotti, Tuula	1988	Musikaalisuus ja musiikki- opinnot. Jäljittelyyn perustuva musikaalisuuden arviointi musiikkikoulun pääsykokeena ja opintomenestyksen ennustajana	Helsingin yliopisto
Laitinen, Marjut	1989	Musiikinopettajien valinnat, ai- neenhallinta ja opetustaito. Vuos- sina 1968-1977 valmistuneiden musiikinopettajien pääsykokei- den arviointi sekä aineenhallin- nan ja opetustaidon rakenteiden ja yhteyksien kuvaus	Helsingin yliopisto
Plöger, Willi	1990	Beiträge zu einem klanggestalt- lich motivierten Kommunika- tionsmodell	Helsingin yliopisto
Söderholm, Stig	1990	Liskokuninkaan mytologia : rituaali ja rocksankarin kuolema : Jim Morrison -kultin etnografi- nen tulkinta	Itä-Suomen yli- opisto
Hansson, Karl-Johan	1992	Palmcrons sångpsaltare.	Åbo akademi
Välimäki, Vesa	1995	Discrete-Time Modeling of Acoustic Tubes Using Fractional Delay Filters.	Aalto-yliopisto, Tkk
Äikää, Ermo	1995	Hymnus angelicus. Turun hiip- pakunnan keskiaikaisen mes- susävelmistön Gloria-melodiat, niiden tekstipohja ja käyttö.	Helsingin yliopisto
Knif, Henrik	1995	Gentlemen and spectators : studies in journals, opera and the social scene in late Stuart London	Åbo akademi

Koski, Suvi-Päivi	1996	Geist=reiches Gesang=Buch vuodelta 1704 pietistisenä virsi- kirjana.	Helsingin yliopisto
Ahonen, Kari	1996	Ala-asteen oppilaat musiikin ra- kenteellisen tiedon käsitteijöinä	Itä-Suomen yli- opisto
Vapaavuori, Hannu	1997	Virsilaulu ja heräävä kansallinen kulttuuri-identiteetti.	Helsingin yliopisto
Zhang, Boyu	1997	Mathematical rhythmic structure of Chinese percussion music : an analytical study of Shifan Luogu collections	Turun yliopisto
Talja, Sanna	1998	Musiikki, kulttuuri, kirjasto : diskurssien analyysi	Tampereen yli- opisto
Kallioniemi, Kari	1998	"Put the needle on the record and think of England" : notions of Englishness in the post-war debate on British pop music	Turun yliopisto
Sarelin, Birgitta	1998	Behålla och förnya. Den fin- landssvenska psalmrevisionen 1975-1986	Åbo akademi
Järvinen, Minna Riikka	1999	Maaailma äänessä : tutkimus pohjoissaamelaisesta joikuperin- teestä	Helsingin yliopisto
Inkinen, Sam	1999	Teknokokemus ja Zeitgeist : digitaalisen mediakulttuurin yhteisöjä, utopioita ja avantgar- de-virtauksia	Lapin yliopisto
Björkstrand, Carita	1999	Kvinnans ställning i det fin- ländska musiksamhället : utbild- ningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpe- dagoger och solister 1890-1939	Åbo akademi
Tolonen, Tero	2000	Object-Based Sound Source Modeling.	Aalto-yliopisto, Tkk
Lemström, Kjell	2000	String matching techniques for music retrieval	Helsingin yliopisto
Anttila, Mikko	2000	Luokanopettajaopiskelijoiden pianonsoiton opiskelumotivaatio ja soittotuntien tunneilmapii- ri Joensuussa, Jyväskylässä ja Petroskoissa	Itä-Suomen yli- opisto
Suutari, Pekka	2000	Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana.	Itä-Suomen yli- opisto

Evans, Stephen	2001	Hymn and epic : a study of their interplay in Homer and the Homeric hymns	Turun yliopisto
Herler, Brita	2001	Upphovsrättsligt skydd av digitala musikaliska verk vid marknadsföring i Internet	Vaasan yliopisto
Erkut, Cumhur	2002	Aspects in Analysis and Model-Based Sound Synthesis of Plucked String Instruments.	Aalto-yliopisto, Tkk
Kassaye Gebre, Woube	2002	Analysis of culture for planning curriculum : the case of songs produced in the three main languages of Ethiopia (Amharic, Oromigna and Tigrigna)	Itä-Suomen yliopisto
Järveläinen, Hanna	2003	Perception of Attributes in Real and Synthetic String Instrument Sounds.	Aalto-yliopisto, Tkk
Oksanen, Anja	2003	Digitaalisia oppimateriaalisovelluksia luokanopettajakoulutuksen pianonsoiton opetuksessa	Helsingin yliopisto
Tereska, Tarja	2003	Peruskoulun luokanopettajiksi opiskelevien musiikillinen minäkäsitys ja siihen yhteydessä olevia tekijöitä	Helsingin yliopisto
Koivunen, Niina	2003	Leadership in symphony orchestras : discursive and aesthetic practices	Tampereen yliopisto
Esquef, Paulo A. A.	2004	Model-Based Analysis of Noisy Musical Recordings with Application to Audio Restoration.	Aalto-yliopisto, Tkk
Sorjonen, Hilppa	2004	Taideorganisaation markkinaorientaatio : markkinaorientaation edellytykset ja ilmeneminen esitystaideorganisaation ohjelmistosuunnittelussa	Helsingin kauppa- korkeakoulu
Kontu, Elina	2004	Mielen ja musiikin ikkunat autismiin : mielen teoria ja kommunikaatiosuhde : tapaustutkimuksia	Helsingin yliopisto
Nikkonen, Ahti	2004	Ravintolamusikon ammatin nousu ja tuho	Helsingin yliopisto
Klapuri, Anssi	2004	Signal processing methods for the automatic transcription of music	Tampereen yliopisto

Kolehmainen, Anneli	2004	Aktivoivan opetuksen vaikutus musiikinkuunteluasenteisiin : klassisen musiikin kuuntelun opintokokonaisuuden kokeilu luokanopettajakoulutuksessa ja peruskoulussa	Turun yliopisto
Ray, Johanna	2004	Musikaliska möten man minns : om musikundervisningen i årskurserna sju till nio som en arena för starka musikupplevelser	Åbo akademi
Kilpiö, Kaarina	2005	Kulutuksen sävel : suomalaisen mainoselokuvan musiikki 1950-luvulta 1970-luvulle	Helsingin yliopisto
Toivio, Heikki	2005	Voiko sen sanoa toisinkin? Uusi-muotoisten jumalanpalvelusten merkitys Suomen evankelis-luterilaisen kirkon jumalanpalveluselämässä 1966-1999.	Helsingin yliopisto
Lindeberg, Anna-Mari	2005	Millainen laulaja olen : opettajaksi opiskelevan vokaalinen minäkuva	Itä-Suomen yliopisto
Kaartinen, Tapani	2005	Itsesäätelyvalmiudet musiikin opiskelussa	Tampereen yliopisto
Böckerman-Peitsalo, Anna	2005	Objektivitet och liturgisk förankring. Strävanden att införa ny saklighet inom kyrkomusik och gudstjänstliv i Borgå stift åren 1923-1943	Åbo akademi
Penttinen, Henri	2006	Loudness and Timbre Issues in Plucked Stringed Instruments - Analysis, Synthesis and Desing.	Aalto-yliopisto, Tkk
Brattico, Elvira	2006	Cortical processing of musical pitch as reflected by behavioural and electrophysiological evidence	Helsingin yliopisto
Kalakoski, Virpi	2006	Constructing skilled images	Helsingin yliopisto
Zuijen, Titia van	2006	Sensory auditory processing and intuitive sound detection : an investigation of musical experts and nonexperts	Helsingin yliopisto
Vesioja, Terhi	2006	Luokanopettaja musiikkikasvatustajana	Itä-Suomen yliopisto
Korhonen, Jari	2006	New methods for robust audio streaming in a wireless environment	Tampereen yliopisto

Virtanen, Tuomas	2006	Sound source separation in monaural music signals	Tampereen yliopisto
Pajala, Mari	2006	Erot järjestykseen! : Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria	Turun yliopisto
Rauhala, Jukka	2007	Physics-Based Parametric Synthesis of Inharmonic Piano Tones.	Aalto-yliopisto, Tkk
Immonen, Outi	2007	Muusikon mentaaliharjoittelu : haastattelututkimus konsertoivan ja opettavan pianistin mentaaliharjoittelusta	Helsingin yliopisto
Mikkonen, Simo	2007	State composers and the red courtiers : music, ideology, and politics in the Soviet 1930s	Jyväskylän yliopisto
Lilja-Viherlampi, Liisa-Maria	2007	"Minunkin sisällä soi!" : musiikin ja sen parissa toimimisen terapeuttisia merkityksiä ja mahdollisuuksia musiikkikasvatuksessa	Turun yliopisto
Tahiroglu, Koray M.	2008	Interactive performance systems : experimenting with human musical interaction	Aalto-yliopisto, TaiK
Pakarinen, Jyri	2008	Modeling of Nonlinear and Time-Varying Phenomena in the Guitar.	Aalto-yliopisto, Tkk
Mäkirintala, Eija	2008	Feeling better, performing better? : Holistically-Oriented Top Performance and Well-Being (HOPE) : performance enhancement and its perceived impacts on musicians	Helsingin yliopisto
Ryynänen, Matti	2008	Automatic transcription of pitch content in music and selected applications	Tampereen yliopisto
Suoniemi, Kari	2008	Havaintokyky, musikaalisuus ja musiikinkuuntelukokemukset : empiirinen tutkimus auditiivisen ajattelukyvyn, aktiivisen musiikkiharrastuksen sekä iän ja sukupuolen yhteydestä päivittäisiin musiikinkuuntelukokemuksiin	Tampereen yliopisto
Franzon, Johan	2009	My fair Lady på skandinaviska : en studie i funktionell sångöversättning	Helsingin yliopisto
Herrala, Meri	2009	Socialist realism instead of formalism : the formation and development of the Soviet music control system 1932-1950	Helsingin yliopisto

Hirvonen, Riitta	2009	Ystävä sä lapsien. Lasten virret ja hengelliset laulut suomenkielissä kokoelmissa 1824-1938 ja niiden vaikutus virsikirjaan 1938.	Helsingin yliopisto
Partanen, Pirkko	2009	"Koko talo soi" : Klemetti-opisto suomalaisen musiikkikulttuurin kehittäjänä 1953-1968	Helsingin yliopisto
Jokitulppo, Jaana	2009	Non occupational noise : sources, exposure and effects on hearing	Kuopion yliopisto
Eronen, Antti J.	2009	Signal processing methods for audio classification and music content analysis	Tampereen yliopisto
Paulus, Jouni	2009	Signal processing methods for drum transcription and music structure analysis	Tampereen yliopisto
Milovanov, Riia	2009	The connectivity of musical aptitude and foreign language learning skills : neural and behavioural evidence	Turun yliopisto
Moberg, Marcus	2009	Faster for the master! : exploring issues of religious expression and alternative Christian identity within the Finnish Christian metal music scene	Åbo akademi
Koskinen, Heli	2010	Hearing conservation among classical musicians : needs, means, and attitudes	Aalto-yliopisto, Tkk
Lehtonen, Heidi-Maria	2010	Analysis, Perception, and Synthesis of the Piano Sound.	Aalto-yliopisto, Tkk
Hytönen, Elina	2010	Moments of Bliss and Transcendence in Jazz: Professional Jazz Musicians' Reports of Flow Experiences.	Itä-Suomen yliopisto
Heikkinen, Olli	2010	Äänitemoodi : äänite musiikillisessa kommunikaatiossa	Jyväskylän yliopisto
Skaniakos, Terhi	2010	Discoursing Finnish rock : articulations of identities in the Saimaa-ilmio rock documentary	Jyväskylän yliopisto
Kauppinen, Eija	2010	Opettajien tunnenarratiivit ja niiden rakenneanalyysi : musiikin ja matematiikan aineenopettajien opettajuus ja elämäntilanne	Tampereen yliopisto

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 viiteautomatiikkaa 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.