

Musiikki 1/2011

Sisällys

1/2011 (41. vuosikerta), toimittaja Tuomas Eerola

Tuomas Eerola: Musiikki ja mieli	3
Janne Seppänen: Sävellajin tunnistus painotetulla äänestyksellä	6
Jonna K. Vuoskoski ja Tuomas Eerola: Itsetunnon ja persoonallisuuden merkitys muusikon esiintymisjännityksessä	24
Tiina Tupala ja Mari Tervaniemi: Musiikki ja puhe aivoissamme. Vasemman ja oikean aivopuoliskon työnjako kuulotiedon käsittelyssä.....	36
Paula Virtala ja Eino Partanen: Vauva musiikin kuulijana – Kokeellisen psykologian näkökulmia	49
Inkeri Ruokonen, Katriina Moilanen, Ritva Ollaranta, Heikki Ruismäki: Virkistysverson musiikkitoiminta virittää vanhusten hyvinvointia ja omatoimisuutta	56
Marko Punkanen: Musiikkiterapia huume kuntoutuksessa: haastattelututkimuksen tuloksia.....	75
 <i>Lektiot, arvostelut, puheenvuorot</i>	
Matti Vainio: Kukkivatko orkideat?.....	95

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:** Juha Torvinen (pj.), Vesa Kurkela, Markus Mantere, Ari Poutiainen, Tuire Ranta-Meyer, John Richardson, Päivi-Sisko Eerola, Olli Heikkinen ja Helena Tyrväinen; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Anna-Elena Pääkkölä, Turun yliopisto, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, [annaelena.paakkola\(at\)gmail.com](mailto:annaelena.paakkola(at)gmail.com); **Tilauhinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhjo vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Musiikki ja mieli

Musiikintutkimuksen moninainen kirjo tuli kirkastuneesti esille keväällä Helsingissä pidetyssä musiikkitieteen 100-vuotisjuhlasymposiumissa. Symposiumin innostavissa kutsuvierasesitelmissä tuotiin esille musiikkitieteen kansallisen historian lisäksi muusikkoutta, semiotiikkaa, etnomusikologiaa sekä musiikkipsykologiaa. Lisäksi kiinnostavia paneeleja ja esitelmiä oli laidasta laitaan ja joihinkin tilaisuuksiin oli suorastaan väentunkku. Musiikki-lehden sisällöt heijastelevat myös näitä kansallisesti merkittäviä tutkimusteemoja. Käsillä oleva numero on poiminta sellaisesta musiikintutkimuksesta, jossa käsitellään musiikin tekijän tai kuulijan mieltä, kognitiota, ajattelua ja kuulemisprosesseja erilaisten kokeellisten tutkimusasetelmien kautta. Teemanumero kuvaakin hyvin tätä kenttää Suomessa, vaikka tiettyjä kiinnostavia aiheita on tämänkin alueen sisältä toki jäänyt pois. Esimerkiksi musikaalisuuden geneettiset yhteydet, musiikin ja liikkeen välinen tutkimus tai musiikin ja tunteiden välinen tutkimus ovat kansainvälisesti vahvasti edustettuina suomalaisessa tutkimuskentässä, mutta aiheista kirjoitetut artikkelit eivät ole tutkijoiden äidinkielen tai lehden olemattoman kansainvälisen vaikuttavuuskertoimen (impact factor) takia päätyneet tähän julkaisukanavaan. Mielestäni suomenkielellä julkaiseminen on erittäin tärkeää. Arvostan sitä, että monet kansainvälisessä julkaisupaineessa olevat kokeneet tutkijat ottivat erikseen aikaa suomenkielisen artikkelin kirjoittamiseen ja hiomiseen, vaikka Musiikki-lehdessä julkaisusta tuskin saa samanlaista mainetta (eikä taustaorganisaatio haluttuja kv-referee-aikakausilehtipisteitä) kuin korkean vaikuttavuuskertoimen omaavissa kansainvälisissä lehdissä. Toisaalta, tämä suomalainen kanava on paljon tärkeämpi toisilla tavoilla. Kansallisen terminologian kehittäminen, tieteen popularisointi suomenkielisille musiikkiyleisöille journalistien välittämänä, tulevien tutkijoiden rekrytoiminen ja opettaminen sekä tieteenvälisten linkkien muodostaminen ovat sinänsä jo niin tärkeitä tavoitteita, että niille tulisi maamme tieteen suunnannäyttäjiltä herua ymmärrystä.

Vaikka Musiikki ja mieli –erikoisnumeron teema oli avoin kaikille kirjoittajille, nyt julkaistavaksi päätyneet tekstit ankkuroituvat läheisesti siihen tutkimustraditioon, jota Suomen Akatemia on rahoittanut Monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikön (v. 2008–2013) muodossa. Valtaosa (5/6) artikkelin tekijöistä tuleekin tämän yksikön piiristä ja artikkelit edustavat hyvin hankkeen monitieteisyyttä, sillä kirjoittajat tulevat eri tieteenaloista (musiikkitiede, tietokonemallinnus, psykologia ja aivotutkimus). Tämä monitieteisyys ei sinänsä enää herätä suuria intohimoja, sitä on jossain määrin harjoitettu aina. Olipa Ilmari Krohnin tavoitteet musiikintutkimukselle jo kovin monitieteelliset, sillä hänen mielestään – epäilemättä saksalaisen Guido Adlerin systemaattisen musiikkitieteen teesien inspiroimana – tutkimuksen tuli kattaa musisoimisen ymmärtämisen lisäksi säveltäminen, musiikinteoria, musiikin historian eri aikakausien tutkimus, vertaileva musiikintutkimus, akustiikka ja soitinoppi, unoh-

tamatta musiikin opettamista sekä käytännön musiikkielämää (Heikki Laitisen kutsuvierasesitelmä 18.3.2011 100-vuotisjuhlasymposiumissa Helsingissä).

* * *

Aiempi empiirisen musiikintutkimuksen numero julkaistiin vuonna 2003 (numero 1/2003), jolloin moni artikkeli käsitteli jotakin musiikin havaitsemiseen liittyvää alakysymystä (soinnut, kielisoitinäänet, musiikinteoria) sekä neurotieteen mahdollisuuksia. Kahdeksan vuotta myöhemmin – teemanumeron artikkeleista päätellen ja yleisesti tulkiten – on painopiste kallistunut enemmän hyvinvointiin liittyviin asioihin. Vaikka tällä hetkellä yhteiskunnalliset arvot edellyttävät sovellusmahdollisuuksien kartoittamista missä tahansa rahoitusta hakevassa tutkimuksessa, nämä tavoitteet eivät saa tyystin ohjata tutkimusta. Musiikintutkijoiden on kuitenkin tarpeen olla tietoisia niistä tavoista, joilla musiikin tiedetään vaikuttavan hyvinvointiimme. Tätä heijastaa lisääntynyt tietoisuus musiikkiterapian mahdollisuuksista kuntoutuksessa, josta esimerkiksi masentuneisuuden hoidossa on Suomessa saatu vakuuttavia näyttöjä. Tässä lehdessä Marko Punkanen raportoi hyvistä kokemuksista musiikkiterapian käyttämisestä huumeriippuvuudesta kärsivien kuntoutuksessa. Musiikin hyvinvointia ylläpitävästä voimasta viestii myös Inkeri Ruokosen vetämän työryhmän (Katriina Moilanen, Ritva Ollaranta, ja Heikki Ruismäki) tutkimus, jonka mukaan musiikki voi olla merkittävässä roolissa vanhusten toimintatason ylläpitämisessä. Jonna Vuoskoski ja allekirjoittanut esittelevät havaintoja, joissa on selvitetty esiintymisjännittämiseen vaikuttavia yksilöstä nousevia tekijöitä, erityisesti itsetunnon merkitystä, joilla on myös käytännön merkitys muusikoiden työssäjaksamiseen, mikäli erityisesti minäkuvaan ja itsetuntemukseen liittyviin asioihin kiinnitettäisiin koulutuksessa aiempaa enemmän huomiota.

Jotta päästään mahdollisiin hyvinvointia musiikin avulla lisäävien mekanismien jäljille, ovat Tiina Tupala ja Mari Tervaniemi pyrkineet selvittämään musiikin käsittelyyn osallistuvia prosesseja ja verranneet niitä puheen käsittelemiseen liittyviin aivoalueisiin. On erityisen mielenkiintoista selvittää, miten varhaisessa vaiheessa nämä taidot jo omaksutaan, mitä katsantokulmaa esittelevät Paula Virtala ja Eino Partanen. Myös itse havaintoprosessit, esimerkiksi miten käsitys tonaalisista keskuksista syntyy, ovat alati kehittelyn ja tietokonemallinnuksen kohteena. Tässä numerossa Janne Seppänen lanseeraa aiempaa tarkemmin sävellajin määrittävän algoritmin. Tämän mallin tavoite ei ole rakentaa musiikkia ymmärtävää laitetta, vaan käyttää tietokonetta tutkimuksen apuvälineenä, jolle voidaan rakentaa analyysimalli, jota on helppo verrata muihin samalla tavoin rakennettuihin malleihin ja arvioida sitä, miten mallin tuottamat ennustukset tonaalisesta keskuksista ja sävellajista ovat kuulijoiden vastausten kanssa yhteismitallisia.

Vierailevana toimittajana koin erittäin motivoivaksi lukea hyvin perusteltuja ja huolellisesti tehtyjä vertaisarvioita, joita tekivät monet musiikin alan näkö-

vinkkelistä marginaalissa (kuten puheentutkijat tai aivotutkijat) työskentelevät maineikkaat tutkijat ja professorit. Jos he näkevät aiheen tärkeänä, olivat tyytyväisiä valittuihin terminologioihin ja niiden suomennoksiin ja pystyivät seuraamaan ajatusta ja argumentointia, on jotain merkittävää saatu myös aikaiseksi musiikillisten ilmiöiden selittämisessä yli tieteenalojen.

Tuomas Eerola

Sävellajin tunnistus painotetulla äänestyksellä

Janne Seppänen

Esittelen symbolisesti koodatuille yksiäänisille melodioille kehittämäni sävellajin tunnistus -algoritmin, joka näyttää antavan parempia tuloksia kuin aiemmat menetelmät. Menetelmä perustuu painotettuun äänestykseen, jossa melodian sävellajit luokitellaan useiden melodian piirteiden perusteella. Menetelmän testauksessa käytin noin 14000 sävelmän aineistoa, johon sävelmien sävellajit oli koodattu. Vertasin menetelmän antamia tuloksia viiteen menetelmään, kun mittarina oli oikein määriteltyjen sävellajien osuus. Nyt esiteltävä menetelmä osoittautui vertailussa kaikkein luotettavimmaksi. 87,7 % menetelmällä määritellyistä sävellajeista vastasi koodattuja sävellajeja, mikä oli 4,5 prosenttiyksikköä enemmän kuin parhaalla muista menetelmistä.

Johdanto

Tietokoneavusteinen sävellajin tunnistus on ollut laajalti tutkittu alue viime vuosikymmeninä. Sen avulla on pyritty löytämään vastauksia esimerkiksi kysymykseen, miten ihminen havaitsee tonaalisuuden. Sävellajin tunnistus voi olla hyödynnettävissä myös musiikkitiedonhaussa, koska esimerkiksi melodiahakujen tulokset näyttävät olevan parempia käytettäessä melodialinjan kuvauksessa intervallien sijaan sävelkorkeuksia (Kranenburg et al. 2009). Melodiahaussa samanlaisuusmittarien on kuitenkin oltava transpositioinvariantteja. Toisin sanoen sävellaji tai oktaaviala ei saa vaikuttaa melodioiden laskennalliseen samanlaisuuteen. Yksi ratkaisu ongelmaan on algoritminen sävellajin tunnistus, jonka luotettavuudessa on vielä nykyisin toivomisen varaa. Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt vastaamaan tähän haasteeseen.

Krumhanslin ja Schmucklerin sävelluokkajakaumaan perustuva algoritmi lie-nee vaikuttanut kaikkein voimakkaimmin myöhempään sävellajin tunnistus -menetelmiin (Krumhansl 1990, 79–80). Algoritmissa lasketaan sävelmän sävelluokkajakauman korrelaatiot kaikkiin duuri- ja mollisävellajiprofiileihin ja valitaan sävellaji, jossa korrelaatio on suurin. Sävellajiprofiilit perustuvat Krumhanslin ja Kesslerin (1982) empiiriseen dataan sävelluokkien koetusta stabiiliudesta eri sävellajeissa. Krumhansl ja useat muut tutkijat ovat kehittäneet Krumhanslin ja Schmuclerin alkuperäistä ideaa eteenpäin erilaisilla laskennallisilla menetelmillä ja muunnelmilla sävelluokkajakaumasta (kts. Chew 2002; Krumhansl 1990; Purwins et al. 2004; Shmulevich et al. 2001; Temperley 2007, 54; Toiviainen & Krumhansl 2003).

Sävelluokkajakauman on osoitettu olevan tehokas menetelmä sävellajin tunnistuksessa, mutta musiikissa on myös muita tonaliteetin havaitsemiseen vaihtuvia piirteitä. Tämän ovat tunnustaneet myös useat niistä tutkijoista, joiden kehittämät menetelmät perustuvat sävellajiprofiileihin (Krumhansl 1990; Toiviainen & Krumhansl 2003; Temperley 2007, 56). Youngblood (1958) ja Fucks (1962) ovat havainneet klassisten sävellysten analyyseissään, että sävelsiirtymien (tone transition) ja tonalisuuden välillä on yhteys. Tonaalisessa musiikissa melodiaintervallit esiintyvät tyypillisesti tiettyjen sävelasteiden välillä (Madsen & Widmer 2007; Youngblood 1958; Toiviainen & Krumhansl 2003). Kaikista mahdollisista sävelsiirtymistä ei myöskään käytetä kuin rajattu määrä (Fucks 1962). Krumhanslin (1979; 1990) kuuntelukokeet puolestaan osoittavat, että sävelten järjestys vaikuttaa havaittuun stabiiliuteen tonalitisessa kontekstissa. Tiettyjen intervallien on myös esitetty olevan ratkaisevassa asemassa sävellajin tunnistamisessa. Tällaisia intervaleja ovat Butlerin (1989) mukaan harvoin esiintyvät intervallit tritonus ja pieni sekunti. Vos (1999) puolestaan on osoittanut, että nouseva kvartti ja laskeva kvintti melodian alussa sijoittuvat tyypillisesti dominantin ja toonikan välille.

Sävelsiirtymien soveltaminen algoritmeihin on antanut ristiriitaisia tuloksia. Esimerkiksi Madsen & Widmer (2007) ovat testanneet intervalliprofiileja sävellajin tunnistuksessa lupaavin tuloksin. Toiviaisen ja Krumhanslin (2003) tutkimuksessa sen sijaan malli, joka huomioi sävellajiprofiilien lisäksi sävelsiirtymät, ei tuottanut parempia tuloksia kuin pelkkiin sävellajiprofiileihin perustuva malli.

Melodian alun ja lopun säveliä on hyödynnetty varhaisissa sävellajin tunnistusmenetelmissä (Steedman 1971; Hotzmann 1977). Temperleyn (2001, 169–170) mukaan tällaisten rakenteellisten elementtien huomioiminen ei ole perusteltua kognitiivisesta näkökulmasta, koska kuulokuvasta sävellajin voi tunnistaa kuulematta ensimmäistä tai viimeistä säveltä. Toisaalta rakenteellisten sävelten hyödyntäminen on saanut myös tukea kognitiivisen musiikkitieteen piiristä. Matsunagan ja Aben (2005) suorittamassa kokeessa koehenkilöt luokittelivat sävelluokkajakaumaltaan samanlaisia melodianäytteitä eri sävellajeihin. Heidän mukaansa koehenkilöiden sävellajivalintoihin vaikuttavat sävelluokkajakauman ohella melodian alussa esiintyvät kolmisoinnun sävelet ja viimeinen sävel.

Vaikka sävellajin tunnistus on ollut paljon tutkittu alue, siinä on vielä haasteita, kuten riippumattomuus musiikkityylistä. Esimerkiksi kiinteät sävellajiprofiilit perustuvat tyypillisesti duuri- ja mollisävellajeihin. Tämä on ongelma erityisesti kansansävelmäkokoelmissa, joissa sävelmät eivät aina noudata duuri-molli-tonaliteettia.

Tutkimuksen tavoitteet

Tutkimuksen tavoitteena oli kehittää menetelmä, joka tunnistaa sävelmän pääsävellajin, jolloin menetelmä soveltuu parhaiten lyhyiden ja yksinkertaisten sävelmien, kuten kansansävelmien analyyysiin. Tämä poikkeaa nykyisestä val-

tavirrasta algoritmisen sävellajin tunnistuksen tutkimuksessa, jossa tavoitteena on usein reaaliaikainen sävellajin tunnistus. Tässä suhteessa menetelmää voi pitää rajoittuneena, koska se ei tunnista sävelmän sisäisiä sävellajin vaihdoksia. Luotettava pääsävellajin tunnistus on kuitenkin hyödyksi esimerkiksi musiikki-tiedonhaussa.

Lisäksi tavoitteena oli saavuttaa aikaisempia menetelmiä suurempi riippumattomuus musiikkityylistä ja moodista. Oletuksena oli, että huomioimalla useita sävellajin tunnistukseen vaikuttavia melodian ominaisuuksia, saavutetaan parempi tyyliinriippumattomuus kuin yksittäisiin piirteisiin, kuten kiinteisiin sävellajiprofiileihin perustuvilla menetelmillä.

Vaikka algoritmilla pyritään tunnistamaan perussävel eri moodeissa olevista sävelmistä, se ei kuitenkaan tunnista moodia, vaan määrittelee perussävelen ja jakaa sävelmät duuri- ja mollikategorioihin. Duurisävelmiin kuuluvat kaikki suuriterssiset sävelmät. Vastaavasti pieniterssiset luokitellaan mollisävelmiin. Ratkaisuun päädyttiin, koska testiaineistossa sävellajit oli luokiteltu samaan tapaan. Toisaalta suuri- ja pieniterssisuus on keskeinen ja yleisesti hyväksytty dikotomia. Tässä tutkimuksessa käytetty aineisto koostuu MIDI-tiedostoista, joissa musiikki on kuvattu tasavireisessä 12-sävelisessä järjestelmässä. Tällöin suuri- ja pieniterssisyyden välillä ei ole vaihtoehtoa lukuun ottamatta erityistapausta, jossa kolmas aste puuttuu kokonaan.

Algoritmin kuvaus

Algoritmin perusidea on, että siinä on joukko äänestäviä yksiköitä, joista kukin on ohjelmoitu hakemaan sävelmästä tiettyä piirrettä (esim. viimeinen sävel). Kukin yksikkö äänestää sille ohjelmoidun logiikan mukaan yhtä sävellajia. Yksikön toimintaperiaate voi olla esimerkiksi seuraavanlainen: jos melodian ensimmäinen sävel on x , niin äänestä duurisävellajia, jonka perussävel on 7 puolisävelaskelta alempana kuin x . Esimerkin yksikkö siis olettaa aina ensimmäisen sävelen olevan duurisävellajin viides aste. Yksi piirre voi viitata useampaan sävellajiin: esimerkiksi ensimmäinen sävel voi olla systeemissä sekä duurin että mollin I-, III- tai V-aste. Ensimmäisen sävelen perusteella äänestäviä yksiköitä on tällöin kuusi. Optimoimalla yksiköiden painoarvot voidaan parantaa algoritmin luotettavuutta. Tässä tutkimuksessa painoarvot määriteltiin heuristisella optimoinnilla. Sävelmän sävellaji määritellään laskemalla systeemin antamat äänet kullekin sävellajille ja valitsemalla se jolla on suurin äänimäärä. Tämän tyyppiset menetelmät tunnetaan kirjallisuudessa painotettuna äänestyksenä, mistä on johdettu nimi WVC-KF -menetelmä (Weighted Voting Classifier Key Finding).

Teoreettisesti painotettu äänestys perustuu matemaatikko John von Neumannin (1956) esittämään havaintoon, että yhdistämällä useita epäluotettavasti luokittelevia komponentteja voidaan rakentaa luotettavasti luokitteleva systeemi. Painotetussa äänestyksessä luokittelu perustuu yksittäisten toisistaan riippumattomien yksiköiden luokittelupäätösten painotettuun summaan. Pai-

notettuun äänestykseen perustuvat menetelmät on jaettu perinteisesti äänten määrään ja raja-arvoon perustuviin menetelmiin. Äänten määrään perustuvissa menetelmissä valitaan eniten ääniä saanut, kun taas raja-arvoon perustuvissa menetelmissä valitaan se tai ne, jotka ylittävät tietyn raja-arvon. Tällöin on mahdollista, että saadaan useita eri ratkaisuja, tai ettei saada ratkaisua lainkaan. Kun tavoitteena on määritellä sävelmälle yksi sävellaji, niin äänten määrään perustuva menetelmä, jossa luokittelupäätös tapahtuu suurimman äänimäärän perusteella, on luonnollinen lähestymistapa.

Painotetussa äänestyksessä yksiköt voivat jättää äänestämättä, mikäli niiden edustamaa piirrettä ei esiinny analysoitavassa kohteessa. Tällöin on jopa mahdollista, että yksikään systeemin yksiköistä ei äänestä. Nyt esiteltävässä sävellajin tunnistusmenetelmässä tällainen tilanne ei kuitenkaan ole mahdollinen, koska malliin sisältyvät ensimmäinen ja viimeinen sävel välttämättä esiintyvät melodiassa. Teoriassa myös useampi sävellaji voi saada saman pistemäärän. Se on kuitenkin epätodennäköistä, koska painoarvot ovat keskenään erilaisia tarkkoja reaalitykijä, jolloin kunkin sävellajin saamat painotetut äänimäärät ovat todennäköisesti aina ainutlaatuisia arvoja.

WVC-KF -menetelmässä hyödynnetään aiemmasta tutkimuksesta tuttuja piirteitä, sävelluokkajakaumaa, melodiaintervalleja sekä ensimmäistä ja viimeistä säveltä. Lisäksi malli sisältää sekuntirakenteita, joiden perusteet ovat lähinnä harvinaisten intervallien teoriassa (Butler, 1989). Butlerin mukaan pienten ja suurten sekuntien sijainti asteikossa on erityisen lupaava lähtökohta sävellajien tunnistukselle. Esittelen algoritmin käyttämät melodian piirteet ryhmittäin. Näiden piirreryhmien tarkoitus on auttaa hahmottamaan algoritmia. Itse algoritmin toiminnan kannalta ryhmityksellä ei ole merkitystä.

Ensimmäisen piirreryhmän muodostavat sävelluokkajakauman voimakkaimmat intervallirakenteet. Niiden perusteella malliin on muodostettu kahdeksan yksikköä. Aiemmasta tutkimuksesta tiedämme, että tyypillisesti sävelmän sävelluokkajakaumassa voimakkaimmin edustettuina ovat ensimmäisen asteen kolmisoinnun sävelluokat. Erityisesti ensimmäisen ja viidennen asteen hallitsevuus näyttää olevan yleinen ilmiö, joka ei rajoitu pelkästään länsimaiseen musiikkiin (ks. esim. Castellano et al. 1984; Krumhansl et al. 2000; Temperley 2007, 60). Tämän perusteella voimme olettaa, että jos laskemme sävelmästä yhteen esimerkiksi kaikkien duuri- ja mollikolmisointujen (sävelten kestoilla painotetut) sävelluokat, niin todennäköisimmin suurin summa saadaan sävellajin ensimmäisen asteen kolmisoinnun sävelluokista. Saamme siis kaksi yksikköä, joista toinen äänestää sävelluokkajakauman voimakkaimman duurikolmisointu-rakenteen ja toinen voimakkaimman mollikolmisointu-rakenteen perusteella. Näistä yksiköistä äänestää vain suuremman arvon saanut, koska niin saatiin parempia tuloksia.

Todennäköiset sävellajit voidaan rajata kahteen, jos laskemme sävelluokkajakaumasta yhteen kaikkien kvintti-, suuri tai pieni terssi -intervallien¹ sävelluokat. Kvintin sävelasteet ovat luultavimmin I ja V aste. Rakenne ei kuitenkaan anna viitteitä duuri- tai mollisävellajisuudesta, joten muodostamme kaksi yksikköä, joista toinen äänestää I-asteen osoittamaa duurisävellajia ja toinen vastaa-

vaa mollisävellajia. Samalla periaatteella muodostetaan voimakkaimpiin terssi-rakenteisiin perustuvat neljä yksikköä: voimakkain suuri terssi -rakenne viittaa duurin I ja III asteisiin tai mollin III ja V asteisiin ja pieni terssi mollin I ja III tai duurin III ja V asteisiin. Myös sävelluokkajakauman voimakkainta sävelluokkaa ja pentatonista asteikkorakennetta testattiin, mutta ne eivät osoittautuneet mallissa hyödyllisiksi.

Oman piirreryhmänsä mallissa muodostavat melodiantervallit, jotka tavallisimmin esiintyvät tiettyjen sävelasteiden välillä. Aiemmin kirjallisuudessa tiettyjen intervallien on todettu antavan viitteitä sävellajista (Youngblood 1958; Butler 1989; Vos 1999). Tekemäni tilastollisen analyysin perusteella algoritmiin valittiin kahdeksan intervallia, joista kerrotaan tarkemmin analyysin yhteydessä. Mallissa ei oteta huomioon intervallien suuntaa, koska suunnan vaikutus intervallin sijaintiin asteikossa osoittautui pieneksi ja suunnan huomioiminen olisi tarpeettomasti lisännyt mallin kompleksisuutta.

Tietyn melodiantervallin esiintyessä sävelmässä useiden sävelten välillä, kaikki tapaukset otetaan huomioon. Kuitenkin sävelluokkapariesiintymien määrä vaikuttaa painoarvoihin. Yleisimmin sävelmässä esiintyvä sävelluokkاپari saa täyden painoarvon. Muissa tapauksissa yksikön painoarvo jaetaan järjestysluvulla sävelluokkاپarin yleisyyden mukaan. Tämä ratkaisu tuotti parhaan tuloksen, kun testattiin pelkästään sävelmän yleisimmän sävelluokkاپarin äänestystä, painotusta sävelluokkاپarin suhteellisen esiintymisfrekvenssin mukaan, aritmeettista sarjaa oletuspainoarvoista nollaan ja samaa painoarvoa kaikille esiintymille.

Rakenteelliset äärisävelet -piirreryhmään sisältyvät melodian ensimmäinen ja viimeinen sävel. Lähtöoletus oli, että sekä ensimmäinen että viimeinen sävel on todennäköisimmin duurin tai mollin I, III tai V aste. Tämä oletus osoittautui aineiston analyysissä oikeaksi, joten tähän piirreryhmään perustuu mallissa kuusi yksikköä.

Viimeisen piirreryhmän muodostavat sekuntirakenteet, joita on kaksi. Molemmat niistä koostuvat kahdesta intervallista. Kutsun niitä pieni-suuri ja suuri-pieni -sekuntirakenteiksi, niiden sisältämien intervallien (alhaalta ylös) mukaan. Sekuntirakenteet määräytyvät säveljakaumassa olevien sävelluokkien perusteella. Sekuntirakenteet eivät ole niin riippumattomia asteikkorakenteesta, kuin useimmat muut mallissa käytetyt piirteet, mutta ne ovat riippumattomampia kuin tritonuservallit ja niihin perustuvat yksiköt osoittautuivat tehokkaaksi osaksi WVC-KF -mallia.

¹ Intervallit katsotaan sävelluokista, jolloin melodiassa olevien sävelten oktaavialalla ei ole merkitystä. Huomaa myös, että intervallit ja niiden käännökset ovat tässä samanarvoisia tai sävelluokkajakauma voidaan ajatella ympyränä (modulus-12). Käytän intervallitermiä vaikka täsmällisempää olisi käyttää mod12-sävelluokkaintervalleja sävelluokkajakauman yhteydessä. Tässä yhteydessä tingen täsmällisyydestä yleisymmärrettävyyden kustannuksella, koska arvioin intervalli-termin ja intervallien nimitysten olevan laajemmin tunnettuja kuin mod12-sävelluokkaintervallien.

Sekuntirakenteiden toimintaperiaate on yksinkertainen. Ne molemmat äänestävät kaikkia duuri- ja mollisävellajeja joihin ne sisältyvät². Siitä seuraa, että diatonisesta säveliköstä muodostuvan melodian tapauksessa ääniä saavat sekä mahdollinen duuri- että mollisävellaji ja tavallisimmat moodit. Jos otamme esimerkiksi sävelmän, joka koostuu C-duuri asteikon sävelistä, löydämme sieltä kaksi pieni-suuri -sekuntirakennetta: h-c-d ja e-f-g. Sävelet h-c-d sisältyvät C-duuri asteikon ohella G-duuriasteikkoon sekä c-, a- ja e-molli asteikoihin. Sävelet e-f-g puolestaan kuuluvat C- ja F-duuriin sekä a-, d-, ja f-molliin. Vastaavasti suuri-pieni sekunti -rakenne d-e-f sisältyy C- ja F-duuriin ja d- ja a-molliin, ja a-h-c -rakenne sisältyy C- ja G-duuriin ja a- ja e-molliin. Jos oletetaan, että molempien rakenteiden painoarvo on yksi, niin esimerkiksi sävelmämme määrittellään pelkkien sekuntirakenteiden perusteella joko C-duuriksi tai a-molliksi, jotka molemmat saavat neljä ääntä. G- ja F-duuri ja niiden rinnakkaissävellajit e- ja d-molli saavat kaksi ääntä. Lisäksi f-molli saa yhden äänen. Painotetussa äänestyksessä, jossa yksiköt saavat eri painoarvot, tilanne on tietenkin hiukan toisenlainen.

Algoritmi on implementoitu Matlabilla. MIDI-tiedostot muutetaan MidiToolboxin nuottimatriisi -formaattiin (NMAT), josta luetaan sävel- ja intervallijonot sekä sävelluokkajakauma. Sävelluokkajakauma on painotettu Parncuttin (1994) durational accent -mallin mukaan modifioituilla kestoilla³. Modifikaation käyttäminen paransi tuloksia, mikä on havaittu myös Krumhanslin ja Schmucklerin menetelmän yhteydessä (Huron & Parncutt, 1993).

Algoritmi on suunniteltu ensisijaisesti yksiääniselle aineistolle, mutta se toimii myös moniäänisellä aineistolla. Moniäänisellä datalla sävel- ja intervallijonot eivät ole välttämättä tai ainakaan pelkästään melodista informaatiota. Järjestämällä nuottimatriisi MIDI-kanavan mukaan, voidaan lisätä melodisen materiaalin osuutta moniäänisessä datassa, koska järjestämisessä stemmat tavallisesti ryhmittyvät omaksi kokonaisuudekseen. Tämä menettely paransi tuloksia jonkin verran. Sen sijaan millään algoritmisella melodian irrotus -menetelmällä tuloksia ei saatu paranemaan moniäänisessä aineistossa, vaan vaikutus oli päinvastainen.

Melodian piirteiden yhteys tonaliteettiin

Tein tilastollisen analyysin piirteiden yhteydestä tonaliteettiin 8773 yksiäänisellä kansansävelmällä, joiden sävellajit oli määritelty. Sävelmät ovat Suomen Kansan eSävelmiä -kokoelmasta (Eerola ja Toiviainen, 2004a) ja vielä julkaisemattomas-

² Tässä yhteydessä duurilla tarkoitetaan pelkästään varsinaista duurisävellajia ja mollilla luonnollista ja harmonista mollia.

³ Tämä sensorisen muistin vaikutuksen huomioiva Parncuttin modifikaatio on oletuksena MidiToolboxin pcdist1 -funktiossa.

ta kansansävelmätoisinoista koostuvasta Juminkeko-kokoelmasta (Seppänen). Sävelmistä 4943 oli duurisävellajissa ja 3830 mollisävellajissa.

Kaikki voimakkaimmista intervallirakenteista äänestivät oikeita sävellajeja yli puolessa sävelmistä. Sävelluokkajakauman voimakkaimmista intervallirakenteista parhaaksi sävellaji-indikaattoriksi osoittautui voimakkain duurikolmisointurakenne. Mollisävelmissä yhteys voimakkaimpaan mollisointurakenteeseen oli heikompi vaikkakin selvä (kts. taulukko 1).

Melodiaintervalleista pienet sekunnit sekä suuri terssi ja sitä suuremmat intervallit kasaantuivat selvästi tietyille sävelasteille. Suurissa intervalleissa tavallisimmin vähintään toinen sävelistä oli toonika tai dominantti. Näyttää siis siltä, että Vosin (1999) havainto kvartti- ja kvintti-intervalleista sävelmän alussa on yleistettävissä myös muihin suuriin intervaleihin ja kokonaisiin sävelmiin. Itse asiassa suuri terssi oli kvinttiä ja kvarttia parempi sävellaji-indikaattori. Malliin sisällytettiin lisäksi sekstti-, pieni septimi- ja oktaavi -siirtymät, jotka osoittautuivat hyödyllisiksi piirteiksi, niiden alhaisesta esiintymistodennäköisyydestä huolimatta. Pienten sekuntien kasaantuminen suuriterssisissä sävelmissä joonisen asteikon mukaisille paikoille kolmannen ja neljännen sekä seitsemännen ja ensimmäisen välille oli odotettavissa. Mollisävellajeissa pieni sekunti kasaantui toisen ja kolmannen asteen välille.

Aineistossa viimeinen sävel on tavallisimmin perussävel sekä suuri- että pieniterssisistä sävelmissä. Myös viidennelle asteelle päätyminen on suhteellisen tavallista, kun taas kolmannelle asteelle päätyminen on ensimmäiselle ja viidennelle asteelle päättymiseen verrattuna harvinaista. Kolmannen asteen sisällyttäminen malliin on kuitenkin teoreettisesti perusteltua ja se vaikutti myönteisesti tuloksiin. Todennäköisimmät aloitussävelet ovat V, I ja III aste tässä järjestyksessä sekä suuriterssisissä että pieniterssisissä sävelmissä.

Optimointi

Optimointia ja testausta varten jaettiin 15 997 sävelmän aineisto optimointi- (N = 2 041) ja testiaineistoihin (N = 13 956). Optimointiaineistoon valittiin satunnaisesti sävelmiä eri sävelmäkokoelmista: 615 sävelmää Essenin kokoelman eurooppalaisista kansansävelmistä (Schaffrath, 1995), 829 sävelmää Suomen Kansan eSävelmistä (Eerola ja Toiviainen, 2004a), 501 klassista teemaa (J. S. Bach, Mozart ja Chopin) ja 96 sävelmää Juminkeko-kokoelmasta. Satunnaisotokset otettiin erikseen eri kokoelmista, jotta aineistosta saataisiin mahdollisimman edustava. Loput aineistosta jäi testiaineistoon. Validointimenetelmänä oli siis kerrostettu hold-out -menetelmä, jota voidaan käyttää suurten aineistojen tapauksessa. Optimoinnin laskennallisen raskauden takia ei käytetty esimerkiksi k-kertaista ristiinvalidointia, mikä on tavallisimmin käytetty validointimenetelmä. Samasta syystä optimointiaineiston koko suhteessa testiaineistoon on pienempi kuin tavallisesti hold-out -menetelmässä.

MELODIAN OMINAISUUDET		DUURI		MOLLI	
PIIRREYHMÄ	PIIRRE	Tavallisimmat sävelasteet	Todennäköisyys, että piirre esiintyy sävelmässä joillakin sävelasteilla*	Tavallisimmat sävelasteet	Todennäköisyys, että piirre esiintyy sävelmässä esiintyessään tavallisimmilla sävelasteilla*
Sävelluokkajakauman voimakkaimmat intervallirakenteet	Kolmisointurakenne	I - III - V	94,5 %	I - III - V	72,4 %
	Kvinttirakenne	I - V	98,9 %	I - V	54,1 %
	Suuriterssirakenne	I - III	99,1 %	III - V	57,8 %
	Pieniterssirakenne	III - V	99,2 %	I - III	53,6 %
Melodiaintervallit	Pieni sekuntti	IV - V / VII - I	96,4 %	II - III	59,9 %
	Pieni terssi	III - V	92,9 %	I - III	37,9 %
	Suuri terssi	I - III	88,1 %	III - V	53,2 %
	Kvartti	V - I	84,9 %	V - I	42,9 %
	Kvintti	I - V	45,4 %	I - V	48,7 %
	Pieni seksti	III - I	17,7 %	V - III	70,3 %
	Suuri seksti	V - III	23,3 %	VIIb - V	63,1 %
	Pieni septimi	V - IV	10,3 %	V - IV	47,4 %
	Oktaavi	I - I	12,5 %	I - I	36,7 %
	Oktaavi	V - V	12,5 %	V - V	56,9 %
Tritonus	VII - IV	0,6 %	II - VI / III - #VI / VII - IV	40,9 % / 27,3 % / 22,7 %	
Rakenteellisesti äärisävelet	Viimeinen sävel	I	100,0 %	I	100,0 %
	Viimeinen sävel	V	100,0 %	V	26,4 %
	Viimeinen sävel	III	100,0 %	III	3,1 %
	Ensimmäinen sävel	V	100,0 %	V	41,9 %
	Ensimmäinen sävel	I	100,0 %	I	30,5 %
Ensimmäinen sävel	III	100,0 %	III	100,0 %	11,1 %
		N = 4943		N = 3830	

* Melodiaintervallista on huomioitu vain se transitio kustakin intervallista, jota sävelmässä on eniten.

Taulukko 1. Piirteiden esiintymistodennäköisyys ja todennäköisyys, että sävelmän hallitseva piirre luokassaan on tavallisimmilla sävelasteilla.

Mallin mahdollista yksinkertaistamista varten arvioitiin optimointiaineistolla yksiköiden äänestämistodennäköisyys sekä yksiköiden välinen kollineaarisuus, eli niiden väliset riippuvuudet. Äänestämistodennäköisyys laskettiin niiden sävelmien prosentuaalisena osuutena kaikista sävelmistä, joissa yksiköt äänestivät. Yksiköiden välisiä riippuvuuksia puolestaan arvioitiin laskemalla aineistosta niiden sävelmien osuus, joissa yksiköt äänestivät samaa sävellajia.

Ensimmäiseen ja viimeiseen säveleen perustuvien yksiköiden äänestämistodennäköisyys oli luonnollisesti 100 % (kts. taulukko 1). Myös intervallirakenteisiin perustuvien yksiköiden äänestämistodennäköisyys oli hyvin korkea kolmisointurakenteisiin perustuvia yksiköitä lukuun ottamatta (duurikolmisointu 60,0 % ja mollikolmisointu 35,5 %). Huom. taulukon 1 piirteiden esiintymistodennäköisyydet eivät ole yksiköiden äänestämistodennäköisyyksiä kolmisointujen tapauksessa). Tämä johtuu siitä, että kussakin sävelmässä vain toinen yksiköistä äänestää. Kaikkiaan kolmisointurakennepusteisten yksiköiden äänestämistodennäköisyys oli 95,5 %. Yli 90 % oli lisäksi sekuntirakenteisiin ja pieni sekunti -intervalleihin perustuvien yksiköiden äänestämistodennäköisyys. Äänestämistodennäköisyys suurempien intervallien perusteella oli odotetusti pienempi. Oktaavi- ja septimisiirtymien tapauksessa yksiköiden äänestämistodennäköisyys jäi kymmenen prosenttiin tuntumaan.

Riippuvuuksia voi olettaa olevan lähinnä sävelluokkajakauman voimakkaimpiin intervallirakenteisiin perustuvien yksiköiden välillä, koska kaikissa rakenteissa on oletusarvoisesti kaksi tai jopa kolme toonikakolmisoinnun sävelistä. Näiden yksiköiden välinen riippuvuus ei kuitenkaan ole niin suuri, että niitä olisi syytä karsia mallista. Suurimmat riippuvuudet olivat duuria äänestävien terssirakenteiden ja duurikolmisointurakenteen välillä (suuri terssi -rakenteen 48,6 % ja pieni terssi -rakenteen 41,8 %) ja duuria äänestävien terssi -rakenteiden (pieni ja suuri) välillä (42,0 %). Vertailun vuoksi todettakoon, että yksikkö joka äänesti duurisävellajia voimakkaimman kvinttirakenteen perusteella, päätyi samaan sävellajiin 46,8 %:ssa sävelmistä, kuin yksikkö joka äänesti viimeisen sävelen duurisävellajin toonikaksi. Voimakkaimman kvinttirakenteen ja viimeisen sävelen välillä ei ole kuitenkaan loogista riippuvuutta, vaan kyseessä ovat täysin erilliset melodian ominaisuudet.

Voimakkaimmat riippuvuudet liittyivät pieni sekunti -intervalliin ja sekuntirakenteisiin. Suurimmillaan saman sävellajin osuus pieni sekunti -intervalliin ja pieni-suuri -sekuntirakenteen perusteella oli 64,4 %. Piirteet eivät kuitenkaan mittaa täysin samaa asiaa, sillä pieni sekunti -intervalli perustuu intervallijonoon ja pieni-suuri -sekuntirakenne sävelluokkajakaumassa oleviin sävelluokkiin. Kaikkein riippumattomimpia muista yksiköistä olivat melodiaintervalliperusteiset yksiköt pieni sekunti -intervalliin perustuvia yksiköitä lukuun ottamatta.

46 yksikköä sisältävään malliin päädyttiin joidenkin yksiköiden matalasta äänestämistodennäköisyydestä ja lievästä kollineaarisuudesta huolimatta, koska niiden sisällyttäminen malliin paransi tuloksia. Taulukossa 2 nähtävissä on WVC-KF -algoritmissa käytetyt melodian piirteet joihin painotettu äänestysmallin yksiköt perustuvat.

Piirryhmä	Piirre	Duuri	Molli
Sävelluokkajakauman voimakkaimmat intervallirakenteet	Kvintti	I – V	I – V
	Pieni terssi	III – V	I – III
	Suuri terssi	I – III	III – V
	Duurikolmisointu	I – III – V	–
	Mollikolmisointu	–	I – III – V
Melodiaintervallit	Pieni sekunti	VII – I, III – IV	II – III
	Suuri terssi	I – III	III – V
	Kvartti	V – I	V – I
	Kvintti	I – V	I – V
	Pieni seksti	–	V – III
	Suuri seksti	V – III	–
	Pieni septimi	V – IV	V – IV
	Oktaavi	I – I, V – V	I – I, V – V
Rakenteelliset äärisävelet	Ensimmäinen sävel	I, III, V	I, III, V
	Viimeinen sävel	I, V	I, V
Sekuntirakenteet	pieni-suuri –sekuntirakenne	VII – I – II, III – IV – V	(#)VII – I – II, II – III – IV, V – VI – (b)VII
	suuri-pieni –sekuntirakenne	II – III – IV, VI – VII – I	I – II – III, IV – V – VI

Taulukko 2. WVC-KF -mallissa käytetyt piirteet. Piirteiden rakenne on kuvattu sävelasteina.

Yksiköiden painoarvot optimoitiin simuloitulla jäähdytyksellä. Simuloitu jäähdytys on stokastinen optimointimenetelmä, jonka idea on analoginen sulan metallin hitaaseen jäähtymiseen, jossa kiteet asettuvat optimaalisesti. Siinä etsitään optimaalista ratkaisua muuttamalla painoarvoja satunnaisesti pienin muutoksin. Paremman tuloksen tuottava painoarvojen kombinaatio hyväksytään aina sellaisen löytyessä, mutta satunnaisesti hyväksytään huonompia ratkaisuja, jotta vältettäisiin lokaaleihin optimeihin juuttuminen. Optimoinnin edetessä todennäköisyys huonompien ratkaisujen hyväksymiselle laskee, kunnes löydetään ratkaisu, joka ei enää parane pienillä muutoksilla. Tällainen heuristinen optimointimenetelmä soveltuu kombinatorisiin optimointiongelmiin, joissa ratkaisu on periaatteessa löydettävissä käymällä läpi kaikki vaihtoehdot, mutta vaihtoehtojen lukumäärä on niin suuri, että niiden läpikäynti on käytännössä mahdotonta. Simuloitun jäähdytyksen tuottama optimointitulokset ei välttämättä

ole optimaalinen, mutta sitä voidaan yleensä pitää kohtuullisen hyvänä. (Haataja, 2004.)

Optimointiratkaisu osoittautui epävakaaksi, mikä on mahdollisesti seurausta yksiköiden lievästä kollineaarisuudesta. Useista optimointituloksista valittiin se, joka tuotti parhaan tuloksen optimointiaineistolla. Optimoinnissa piirreryhmittä suurimman painoarvojen keskiarvon saivat viimeinen ja ensimmäinen sävel (n. 20) ja sekuntirakenteet (n. 19). Sävelsiirtymien ja voimakkaimpien intervallirakenteiden keskimääräinen painoarvo jäi likimäärin puolta pienemmäksi (10,6 ja 9,2). Yksiköiden painoarvot ovat liitteessä.

Evaluointi

13 956 sävelmän testiaineistossa oli Essen-kokoelmasta 5 532, Suomen Kansan eSävelmistä 7 456 ja Juminkeko-toisintokokoelmasta 855 sävelmää. Vertailun vuoksi testiaineistoon sisällytettiin Temperleyn (2007, 63) käyttämä 65 sävelmän otos Essen-kokoelmasta sekä J. S. Bachin *Hyvin viritetty klaveeri* -teoksen fuugien teemat (N = 48). Näistä etenkin viimeksi mainittu on muodostunut standardiaineistoksi sävellajin määrittely -algoritmien evaluoinnissa.

Testiaineisto on jaettavissa pienempiin kokonaisuuksiin musiikillisen tyylin ja tallennuspaikan perusteella, jolloin voidaan arvioida mallin soveltuvuutta erityyppisiin aineistoihin. Suomen Kansan eSävelmät on jaettu hengellisiin sävelmiin (N = 915), laulusävelmiin (N = 4265), kansantansseihin (N = 627), inkeriläisiin (704) ja karjalaisiin runosävelmiin (704), sekä kantele- (N = 192) ja jouhikkosävelmiin (N = 17). Näistä laajin, laulusävelmistä koostuva osio, on jaettu edelleen neljään osaan, koska ne sisältävät tonaalisesti toisistaan poikkeavaa aineistoa (I osa: N = 790, II osa: N = 926, III: N = 1243, N = 1306).

Essen-kokoelma jaetaan maantieteellisten alueiden mukaan keski- (N = 5114), länsi- (N = 238), etelä- (N = 102), itä- (N = 62) ja pohjoiseurooppalaisiin (N = 16) sävelmiin. Saksalaiset, itävaltalaiset, sveitsiläiset, tšekkiläiset ja puolalaiset sävelmät luokitellaan keskieuropalaisiksi ja ranskalaiset, hollantilaiset, luxemburgilaiset, englantilaiset ja irlantilaiset länsieuropalaisiksi. Eteläeuropalaisiksi luokitellaan entisen Jugoslavian alueelta ja Kreikasta tallennetut sävelmät ja itäeuropalaisiksi venäläiset, romanialaiset ja ukrainalaiset sävelmät. Lisäksi kuusi juutalaista sävelmää luokitellaan itäeuropalaisiksi sävelmiksi. Pohjoiseurooppalaisiin sävelmiin lukeutuvat puolestaan Ruotsista, Tanskasta, Norjasta, Islannista ja Suomesta tallennetut sävelmät.

WVC-KF -algoritmi testattiin sekä painotetuilla että painottamattomilla painoarvoilla (VC-KF), jolloin kaikkien yksiköiden painoarvo oli yksi. Lisäksi tuloksia verrattiin viidellä muulla menetelmällä saatuihin tuloksiin. Menetelmistä neljä perustuu sävelluokkajakauman ja sävellajiprofiilin väliseen korrelaatioon. Niissä käytetyt sävellajiprofiilit ovat Krumhanslin ja Kesslerin (1982) sävellajiprofiili (KK), sen modifioitu versio (KKmod) (Temperleyn, 1999) sekä Temperleyn (2007, 60; 2007, 85) aineistopohjaiset sävellajiprofiilit, joista toinen perustuu

Essen-kokoelmaan (Essen-prof) ja toinen Kostka & Payne -korpukseen (KP). Näiden lisäksi vertailussa oli mukana Temperleyn (2007, 57–64) bayesilainen sävellajin tunnistus -algoritmi. Siinä sävellajin tunnistus ei perustu pelkästään sävellajiprofiileihin, vaan myös muihin melodian ominaisuuksia kuvaaviin profiileihin, kuten niin sanottuun keskisävelprofiiliin, arvoalueprofiiliin (range profile) ja läheisyysprofiiliin (proximity profile). Algoritmi määrittelee melodian todennäköisyyden jokaisessa sävellajissa ja valitsee sävellajin, jossa melodia on todennäköisin.

Bayesilainen algoritmi valittiin vertailuun, koska Temperleyn mallit ovat laajasti arvioituja ja ne ovat lähes poikkeuksetta osoittautuneet tehokkaiksi verrattuna muihin menetelmiin⁴. Temperleyn bayesilainen algoritmi moniääniselle aineistolle osoittautui parhaaksi symbolipohjaiseksi sävellajin tunnistus -menetelmäksi MIREX 2005 -vertailussa, jossa tehtävänä oli tunnistaa sävellaji lyhyistä sävellyskatkelmista. Vertailun aineisto koostui klassisesta musiikista. Myöhemmin Rizo tutkijaryhmineen (2006) on raportoinut saavuttaneensa omalla puurakennepohjaisella menetelmällään Temperleyn bayesilaisista menetelmistä parempia tuloksia. Rizon tutkijaryhmän ja MIREX-vertailun tulokset eivät ole kuitenkaan täysin vertailukelpoisia tämän tutkimuksen kanssa, koska niiden aineisto oli hyvin toisenlaista kuin nyt käytettävä.

Tulokset

WVC-KF -algoritmi tuotti vertailun menetelmistä parhaan tuloksen koko aineistolla (87,7 %, N = 13956) ja VC-KF toiseksi parhaan (84,1 %). Kostka & Payne -sävellajiprofiileihin perustuvan menetelmän tulos oli 4,5 prosenttiyksikköä heikompi kuin WVC-KF -algoritmin (83,2 %). Tulokset bayesilaisella menetelmällä jäivät hiukan heikommiksi kuin Kostka & Payne -menetelmällä (81,7 % oikein). Sen antamat tulokset olivat kuitenkin muita sävellajiprofiileihin perustuvia menetelmiä parempia.

Painotettu ja painottamaton äänestys menestyivät parhaiten lähes kaikilla osa-aineistoilla. Ainoastaan Essen-kokoelman itäeurooppalaisten sävelmien tapauksessa Kostka & Payne -sävellajiprofiileihin perustuva menetelmä (KP) tuotti paremman tuloksen. Juminkeko-aineiston tapauksessa KP tuotti paremman tuloksen kuin painotettu äänestys, mutta heikomman kuin painottamaton äänestys. Yhteenveto tuloksista on nähtävissä taulukossa 3. Paras tulos kullakin osa-aineistolla on lihavoitu.

Kaikki menetelmät tuottivat parhaan tuloksensa Juminkeko-aineistolla tai Essen-kokoelmalla, ja heikoimmat puolestaan Suomen Kansan eSävelmillä. Erityisesti Laulusävelmien IV osan ja Jouhikkosävelmien sävellajit tunnistettiin heikosti. Myös inkeriläisillä runosävelmillä tulokset olivat keskimääräistä heikompia.

⁴ Temperleyn UNIX-pohjaiset implementaatiot ovat vapaasti ladattavissa Internetissä osoitteissa <http://theory.esm.rochester.edu/temperley/music-prob/materials.html> ja <http://www.link.cs.cmu.edu/music-analysis/ftp-contents.html>

		WVC-KF	VC-KF	BT	KP	KKm	Essen-prof	KK	N
	Hengelliset sävelmiä	91,7 %	87,1 %	88,7 %	86,0 %	77,9 %	87,4 %	68,7 %	915
	Kansantanssit	87,2 %	85,0 %	68,9 %	86,4 %	86,3 %	81,8 %	75,9 %	627
	Laulusävelmiä I	97,1 %	91,1 %	90,0 %	94,1 %	94,1 %	86,2 %	86,2 %	790
	Laulusävelmiä II	97,5 %	93,1 %	91,0 %	92,3 %	88,1 %	88,8 %	79,8 %	926
Suomen	Laulusävelmiä III	87,3 %	81,2 %	80,4 %	78,9 %	69,8 %	81,2 %	56,2 %	1243
Kansan	Laulusävelmiä IV	51,4 %	41,2 %	47,0 %	39,4 %	32,6 %	45,9 %	22,5 %	1306
eSävelmät	Inkeriläiset runosävelmiä	70,6 %	64,9 %	53,7 %	58,1 %	58,7 %	52,7 %	53,1 %	704
	Karjalaiset runosävelmiä	84,0 %	82,7 %	78,9 %	80,8 %	81,1 %	78,3 %	72,0 %	736
	Jouhikkosävelmiä	58,8 %	58,8 %	11,8 %	52,9 %	35,3 %	52,9 %	17,6 %	17
	Kantelesävelmiä	93,8 %	92,7 %	43,2 %	93,2 %	89,6 %	90,6 %	68,8 %	192
	SUOMEN KANSAN SÄVELMÄT KAIKKIAAN	82,0 %	76,6 %	73,2 %	75,3 %	71,0 %	74,5 %	61,1 %	7456
	Pohjoiseurooppalaiset sävelmät	87,5 %	87,5 %	75,0 %	81,3 %	62,5 %	81,3 %	50,0 %	16
	Itäeurooppalaiset sävelmät	91,9 %	91,9 %	95,2 %	96,8 %	91,9 %	90,3 %	72,6 %	62
Essen-	Eteläeurooppalaiset sävelmät	92,2 %	90,2 %	90,2 %	86,3 %	86,3 %	77,5 %	63,7 %	102
kokoelma	Länsieurooppalaiset sävelmät	89,5 %	87,0 %	86,6 %	85,7 %	77,7 %	85,3 %	65,1 %	238
	Keskieurooppalaiset sävelmät	94,1 %	92,1 %	91,9 %	91,9 %	89,3 %	87,7 %	66,7 %	5114
	ESSEN-KOKEELMA KAIKKIAAN	93,8 %	91,8 %	91,6 %	91,5 %	88,7 %	87,4 %	66,6 %	5532
	Juminkeko-kokoelma	97,0 %	98,7 %	90,8 %	97,3 %	83,6 %	94,5 %	83,6 %	855
	Hyvin Viritetty Klaveeri	89,6 %	85,4 %	83,3 %	85,4 %	83,3 %	79,2 %	66,7 %	48
	65 sävelmän otos Essen-kokoelmasta	93,8 %	90,8 %	87,7 %	90,8 %	83,1 %	89,2 %	70,8 %	65
	KAIKKIAAN	87,7 %	84,1 %	81,7 %	83,2 %	78,9 %	80,9 %	64,7 %	13956

Taulukko 3. Oikein määriteltujen sävellajien osuus eri menetelmillä. WVC-KF: painotettuun äänestykseen perustuva menetelmä, WV-KF: painottamattomaan äänestykseen perustuva menetelmä, BT: bayesilainen menetelmä. Sävelluokkajakauman ja sävellajiprofiilin väliseen korrelaatioon perustuvista menetelmistä KP perustuu Kostka & Payne sävellajiprofiileihin, KKm modifioituu Krumhanslin ja Kesslerin ja KK alkuperäiseen Krumhanslin ja Kesslerin sävellajiprofiiliin.

WVC-KF -mallin tulos Suomen Kansan eSävelmillä (82,0 %, N = 7456), viittaa Madsenin ja Widmerin (2007) sävelsiirtymiin perustuvaa algoritmia parempaan tarkkuuteen (80,7 %, N = 2775). WVC-KF tunnisti em. algoritmia paremmin sävellajit myös *Hyvin Viritetty Klaveeri* -teoksen fuugien teemoista (WVC-KF:n tulos oli 43/48 oikein, kun taas Madsen ja Widmerin algoritmin tulos oli 36/48 oikein). Temperleyn (2007, 51 & 64) listaamista eri menetelmillä saaduista tuloksista fuugien teemojen pääsävellajin tunnistuksessa vaihtelevat välillä 32/48 – 48/48 ja niiden keskiarvo on 41⁵. WVC-KF -algoritmin tulos oli Temperleyn luettelemiin tuloksiin verrattuna kolmanneksi paras. Kokeen vuoksi painoarvot optimoitiin WTC:n fuugien teemoilla, jolloin niistä saatiin määriteltä kaikki sävellajit oikein. 100 % oikein -tuloksesta kyseisellä aineistolla ovat raportoineet aiemmin ainoastaan Longuet-Higgins ja Steedman (1971).

Eri menetelmillä saadut tulokset osa-aineistoista korreloivat voimakkaasti keskenään. Osa aineistoista WVC-KF:llä ja muilla menetelmillä saatujen tuloksien (oikein määriteltujen sävellajien prosentuaalisten osuuksien) välillä oli poikkeuksetta tilastollisesti erittäin merkitsevä korrelaatio ($R = 0,91-0,98$, $p < 0,0001$, tulokset pohjoiseurooppalaisista sävelmistä ja jousikkosävelmistä eivät olleet vertailussa mukana pienen aineistomäärän vuoksi). Voimakkaimmin WVC-KF -menetelmän tulokset korreloivat Kostka & Payne -profiileihin perustuvan ja bayesilaisen menetelmän tulosten kanssa. Tämä tulos ei muuttunut, vaikka sävelluokkajakauman vaikutus WVC-KF -menetelmässä eliminoitiin. Eri menetelmillä saatujen tuloksien välinen korrelaatio osoittaa, että menetelmillä voidaan päätyä samansuuntaiseen arvioon aineiston tonaalisuudesta, vaikka menetelmät tarkastelevat tonaalisuutta eri näkökulmasta.

Heikoin tulos kaikilla menetelmillä saatiin Suomen Kansan eSävelmät -aineistolla. Tämä viittaa siihen, että kokoelma sisältää verrattain suuren määrän tonaalisesti epäselviä tai monitulkintaisia sävelmiä. Kokoelman jaksoista (Hengellisiä sävelmiä, Laulusävelmiä, Karjalan runosävelmiä, Inkerin runosävelmiä, Kantele- ja Jousikkosävelmiä ja Kansantansseja) ainoastaan Hengellisten sävelmien tapauksessa saavutettiin parempi kuin 90 % oikein -tulos. Laulusävelmistä tulos jäi alle 80 % oikein vaikka sen kahdessa ensimmäisessä osassa tulos oli yli 95 % oikein. Ilmari Krohn (1932) huomauttikin tonaalisesti ”kaksinaamaisista” sävelmistä laulusävelmien kahdessa viimeisessä osassa. Kokemukseni mukaan perussäveltä on usein vaikea määrittellä yksiselitteisesti myös runosävelmistä, joissa oikein määriteltujen sävellajien osuus oli suhteellisen alhainen.

Juminkeko-kokoelman sävelmät sen sijaan näyttävät tulosten perusteella olevan tonaalisesti varsin selkeitä, koska sillä saatiin kaikilla menetelmillä paras tai lähes paras tulos, vaikka kokoelma sisältää myös modaalista aineistoa. Tosin sen modaaliset sävelmät ovat valtaosaltaan aiolisessa moodissa. Erikoinen ilmiö oli, että Juminkeko-aineistolla saatiin parempi tulos ennen optimointia kuin optimoinnin jälkeen. Samoin kuin *Hyvin viritetty klaveeri* -teoksen fuugan

⁵ Menetelmät olivat: Longuet-Higgins (1971) – 48/48, Krumhansl & Schmuckler (Temperley implementaatio) – 32/48, Vos & Van Geenen (1996) – 39/48, Temperleyn (2001) CBMS-malli – 43/48, Temperleyn (2007) bayesialainen malli – 40/48 ja bayesialainen malli ”korjatulla” sävellajiprofiililla – 44/48.

subjekteilla, Juminkeko-aineistolla päästiin 100 % oikein -tulokseen käyttämällä sitä optimoinnissa.

Yhteenveto

Esitelty WVC-KF -algoritmi tuotti lähes poikkeuksetta vertailun muita menetelmiä parempia tuloksia, kun testiaineistona oli eri tyyllilajeja edustavia kansanmusiikkikokoelmia sekä fuugien teemat J. S. Bachin *Hyvin Viritetty Klaveeri* -teoksesta. Ainoastaan Essen-kokoelman itäeurooppalaisten sävelmien tapauksessa Kostka & Payne- ja bayesilainen menetelmä olivat parempia. Tämä osoittaa, että painotettu äänestys tarjoaa tehokkaan lähestymistavan algoritmiseen sävellajin tunnistukseen. Tulos tukee oletusta, että huomioimalla useita yksittäisiä tonaalisuuteen liittyviä piirteitä voidaan saavuttaa parempia tuloksia, kuin sävelluokka- tai sävelsiirtymäjakamaan perustuvilla menetelmillä.

Mallin heikkoutena a useimpiin muihin vertailussa olleisiin algoritmeihin nähden voi pitää sen kompleksisuutta. Ainoastaan Temperleyn bayesilainen algoritmi on WVC-KF -algoritmia raskaampi. WVC-KF -algoritmista koodirivien määrä nousee useiden huomioitavien melodian piirteiden takia huomattavasti suuremmaksi, kuin pelkkään sävelluokkajakamaan ja sävellajiprofiilien väliseen korrelaatioon perustuvissa algoritmeissa. Tämä näkyy sävellajin määrittelyn nopeudessa. Kostka & Payne -sävellajiprofiileihin perustuvalla menetelmällä saatiinkin yksinkertaisuuteensa nähden erittäin hyviä tuloksia. Nykyaikaisten tietokoneiden laskentatehoilla ero ei ole kuitenkaan kuin muutama sekunti suurillakaan aineistoilla, joten hidastus suhteessa parempaan luotettavuuteen ei ole kohtuuton.

Vaikka WVC-KF -algoritmin tulokset vaihtelivat vähemmän kuin muiden menetelmien antamat tulokset, parhaat tulokset myös sillä saavutettiin aineistoilla, jotka sisälsivät pääasiassa tonaalisesti yksiselitteisiä duuri-molli -tonaliteettia noudattavia sävelmiä. Näihin kuuluivat mm. Juminkeko-kokoelma ja Essen-kokoelman keskieuropalalaiset sävelmät. Tämän voi olettaa viittaavan siihen, että WVC-KF -menetelmä sisältää samoja piirteitä, joita kuulija käyttää sävelmän tonaliteetin tulkinnassa. Kuitenkaan suurta osaa piirteistä, siinä muodossa kuin ne ovat WVC-KF -mallissa, ei ole tutkittu tonaalisuuden havaitsemista käsittelevissä tutkimuksissa. Uskoakseni tämän tutkimuksen tuloksia voidaan hyödyntää tulevien tutkimusten kysymyksenasetteluissa tällä saralla. Toisaalta tonaliteetin havaitsemiseen liittyvät tutkimukset voivat tuoda esille uusia piirteitä, joilla tämän tyyppistä mallia voidaan kehittää eteenpäin. Jatkotutkimusta vaatii myös painotetun äänestyksen sovellettavuus reaaliaikaiseen sävellajin tunnistukseen.

Lähteet

- Brown, H., Butler, D. & Jones, M. R. 1994. Musical and temporal influences on key discovery. *Music Perception* 11: 371–407.
- Butler, D. 1989. Describing the Perception of Tonality in Music: A Critique of the Tonal Hierarchy Theory and Proposal of Intervallic Rivalry. *Music Perception* 6 (3): 219–242.
- Castellano, M.A.; Bharucha, J.J. & Krumhansl, C.L. 1984. Tonal Hierarchies in the Music of North India. *Journal of Experimental Psychology: General* 113: 394–412.
- Chew, E. 2002. The Spiral Array. An Algorithm for Determining Key Boundaries. A. M. Smaill (toim.). *Music and Artificial Intelligence*: 18–31.
- Ching-Hua, C. & Elaine, C. 2007. Audio Key Finding: Considerations in System Design and Case Studies on Chopin's 24 preludes. *EURASIP Journal on Applied Signal Processing* (1).
- Cuddy, L. L., Cohen, A. & Mewhort, D. J. 1981. Perception of structure in short melodic sequences. *Journal of Experimental Psychology Human Perception and Performance* 7: 869–883.
- Eerola, T. & Toiviainen, P. 2004. *MIDI toolbox: MATLAB tools for music research*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Eerola, T. & Toiviainen, P. 2004. *Suomen Kansan eSävelmät. Finnish Folk Song Database*. Luettavissa: <http://www.jyu.fi/musica/sks/>.
- Fucks, W. 1962. Mathematical analysis of the formal structure of music. *IEEE Transactions of Information Theory* 8: 225–228.
- Haataja, J. 2004. Optimoititehtävien ratkaiseminen (3. uudistettu painos). Helsinki: CSC – tieteellinen laskenta.
- Huron, D. & Parncutt, R. 1993. An Improved Model of Tonality Perception Incorporating Pitch Saliency and Echoic Memory. *Psychomusicology* (12), 152–169.
- Kranenburg, P. v., Volk, A., Wiering, F. & Veltkamp, R. C. 2009. Musical models for Folk-song Melody Alingment. *10th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR 2009)*: 507–512.
- Krohn, I. 1932. Johdanto . Teoksessa I. Krohn, *Suomen Kansan Sävelmiä II/3. Laulusävelmiä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Krumhansl, C. 1990. *Cognitive Foundation of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press.
- Krumhansl, C. 1990. Tonal Hierarchies and Rare Intervals in Music Cognition. *Music Perception* 7 (3): 309–324.
- Krumhansl, C. L. & Kessler, E. J. 1982. Tracing the dynamic changes in perceived tonal organisation in a spatial representation of musical keys. *Psychological Review* (89): 334–368.
- Krumhansl, C.L., Toiviainen, P., Eerola, T., Toiviainen, P., Järvinen, T., & Louhivuori, J. (2000). Cross-cultural music cognition: Cognitive methodology applied to North Sami Yoiks. *Cognition* (76): 13–58.
- Levitin, G. 2002. Evaluating correct classification probability for weighted voting classifiers with plurality voting. *European Journal of Operational Research* (141): 596–607.
- Madsen, S. T. & Widmer, G. 2007. Key-finding with interval profiles. *International Computer Music Conference*: 212–215
- Matsunaga, R. & Abe, J. I. 2005. Cues for Key Perception of a Melody: Pitch Set Alone? *Music Perception* 23 (2): 153–164.
- Matsunaga, R. & Abe, J. I. 2003. Sequential characteristics as perceptual cues for key identification. *3rd Conference "Understanding and Creating Music"*: 11–15.

- Neumann, J. v. 1956. Probabilistic logics and the synthesis of reliable organisms from unreliable components. C. Shannon, & J. McCarthy (toim.). *Automata Studies*: 43–98.
- Purwins, H., Graepel, T., Blankertz, B. & Obermayer, K. 2004. Correspondence Analysis for Visualizing Interplay of Pitch Class, Key, and Composer. Emilio Luis-Puebla, Guerino Mazzola and Thomas Nol (toim.). *Perspectives of Mathematical and Computational Music Theory*. (Osnabrück Series on Music and Computation), 432–54.
- Parncutt, R. 1994. A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms. *Music Perception* 11 (4): 409–464.
- Temperley, D. 2002. A Bayesian Approach to Key-Finding. C. Anagnostopoulou, M. Ferrand, & A. Smaill (toim.) *Music and Artificial Intelligence*: 149–155.
- Temperley, D. 2005. Bayesian Key-Finding Model. *Music Information Retrieval Evaluation Exchange*.
- Temperley, D. 2007. *Music and Probability*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Temperley, D. 2001. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: MIT Press.
- Toiviainen, P. & Krumhansl, C. L. 2003. Measuring and modelling real-time responses to music: The dynamics of tonality induction. *Perception* 32 (6): 741–766.
- Youngblood, J. E. 1958. Style as information. *Journal of Music Theory* 2: 24–35.

FM Janne Seppänen (janne.seppanen@runolaulu.fi) valmistelee väitöskirjaa melodiseen samankaltaisuuteen perustuvista musiikkitiedon hakumenetelmistä kansanmusiikkiaineistoilla Jyväskylän yliopiston Musiikin laitoksella. Hän työskentelee tutkijana Juminkeon Runolaulu-Akatemiassa.

Key-finding by weighted voting classifier

A new key finding algorithm based on a weighted voting classifier (WVC-KF), aimed primarily for monophonic tunes, was developed and evaluated. The performance of the classifier was evaluated with approximately 14 000 melodies, which were represented in MIDI format and for which the correct keys were available, by proportion of melodies whose key was correctly classified. The performance was compared with five other key finding methods. In the comparison the WVC-KF -method was found to be most accurate. The method correctly predicted 87.7 % of notated keys, which was 4.5 percentage points better than best of other evaluated methods.

Liite 1: Yksiköiden painoarvot wvc-kf -algoritmissa

PIIRRERYHMÄ	PIIRRE	YKSIKKÖ		PAINOARVO		
Sävelluokkajakauman voimakkaimmat intervallirakenteet	Kvinttirakenne	I – V	duuri	0,80		
		I – V	molli	7,95		
	Suuri terssi -rakenne	I – III	duuri	11,34		
		III – V	molli	12,57		
	Pieni terssi -rakenne	III – V	duuri	21,35		
		I – III	molli	1,93		
	Kolmisointurakenne	I – III – V	duuri*	13,71		
		I – III – V	molli**	3,68		
Melodiaintervallit	Pieni sekunti	VII – I	duuri	12,71		
		III – IV	duuri	5,84		
		II – III	molli	9,62		
	Suuri terssi	I – III	duuri	10,61		
		III – V	molli	6,92		
	Kvartti	V – I	duuri	6,63		
		V – I	molli	25,58		
	Kvintti	I – V	duuri	14,54		
		I – V	molli	0,82		
	Pieni seksti	V – III	molli	9,14		
	Suuri seksti	V – III	duuri	16,78		
	Septimi	V – VI	duuri	8,21		
		V – VI	molli	21,42		
	Oktaavi	I – I	duuri	5,75		
I – I		molli	19,12			
V – V		duuri	0,78			
V – V		molli	5,66			
Rakenteelliset Äärisävelet	Ensimmäinen sävel	I	duuri	30,98		
		I	molli	9,16		
		V	duuri	21,67		
		V	molli	23,37		
		III	duuri	14,92		
		III	molli	20,46		
	Viimeinen sävel	I	duuri	34,12		
		I	molli	17,59		
		V	duuri	18,11		
		V	molli	26,96		
		III	duuri	22,08		
		III	molli	2,54		
		Sekuntirakenteet	Pieni - suuri sekuntirakenne	VII – I – II	duuri	18,92
				VII – I – II	molli	20,97
II – III – IV	molli			19,35		
III – IV – V	duuri			15,46		
Suuri - pieni sekuntirakenne	V – VI – VII		molli	9,16		
	VI – VII – I		duuri	20,15		
	I – II – III		molli	37,34		
	II – III – IV		duuri	19,37		
	IV – V – VI		molli	9,17		

* Äänestää, jos mollikolmisointurakennetta voimakkaampi ilmentymä

** Äänestää, jos duurikolmisointurakennetta voimakkaampi ilmentymä

Itsetunnon ja persoonallisuuden merkitys muusikon esiintymisjännityksessä

Jonna K. Vuoskoski ja Tuomas Eerola

1. Johdanto

Esiintyminen ja yleisön huomion keskipisteenä oleminen on keskeinen osa muusikon työtä. Jonkinasteinen esiintymistä edeltävä vireytyminen on välttämätöntä onnistuneen ja mielenkiintoisen esityksen aikaansaamiseksi, mutta voimakas esiintymisjännitys voi pahimmillaan lamaannuttaa muusikon, ja estää häntä esiintymästä osaamistaan vastaavalla tasolla. Esiintymisjännitystä voidaan pitää melko yleisenä ongelmana, sillä arviolta noin kolmannes kaikista muusikoista kärsii voimakkaasta esiintymisjännityksestä (ks. esim. Steptoe & Fidler 1987; Van Kemanade, Van Son & Van Heesch 1995). Esiintymisjännityksestä kärsivät kaikentasoiset muusikot esiintymiskokemuksesta riippumatta, joskin jännittäminen on keskimäärin yleisempää opiskelijoiden kuin ammattilaisten keskuudessa (Steptoe & Fidler 1987). Ilmiö on ollut kiinnostuksen kohteena myös Suomessa (ks. esim. Arjas 2002; Harra 2004; Mäkirintala 2008), mutta kattavaa tietoa esiintymisjännityksen yleisyydestä Suomessa (tai siihen vaikuttavista tekijöistä) ei vielä ole saatavilla.

Esiintymisjännityksen ja sen taustalla vaikuttavien tekijöiden tutkiminen on tärkeää, sillä voimakkaalla esiintymisjännityksellä on haitallinen vaikutus muusikon elämään: Van Kemanaden ym. (1995) laajassa tutkimuksessa 30 % ammattimuusikoista koki esiintymisjännityksen haitanneen heidän ammatillista uraansa, ja 34 % uskoi että heidän elämänsä olisi ollut parempaa ilman esiintymisjännitystä. Voimakas esiintymisjännitys voi pahimmillaan lopettaa ammattimuusikon uran, tai keskeyttää lahjakkaan musiikinopiskelijan opinnot. Jos esiintymisjännitykseen vaikuttavat tekijät tunnettaisiin paremmin, voitaisiin sen ennaltaehkäisyyn pyrkiä jo mahdollisimman varhaisessa vaiheessa. Lisäksi esiintymisjännitykseen mahdollisesti vaikuttavat persoonallisuustekijät voitaisiin ottaa paremmin huomioon uusia hoitomuotoja ja vaikuttamisen keinoja etsittäessä.

1.1 Esiintymisjännitys ilmiönä

Esiintymisjännitys on tilannesidonnainen stressireaktio (*situational stress response*), jolla on yhteisiä piirteitä esimerkiksi sosiaalisen fobian ja tenttijännittämisen kanssa (Steptoe 2001, 295). Esiintymisjännityksen ilmentymät voidaan Steptoen (2001, 295) mukaan jakaa neljään eri ryhmään: affektiivisiin, kognitiivisiin, toiminnallisiin ja fysiologisiin ilmentymiin. Affektiivisia ilmentymiä ovat jännityksen

ja ahdistuksen tuntemukset, levottomuus, pelko ja paniikki. Kognitiivisia ilmentymiä ovat keskittymisen herpaantuminen, muistihäiriöt, kielteiset ajatukset, ja vaikeudet nuottitekstin lukemisessa. Toiminnallisten ilmentymien ryhmään katsotaan kuuluvan tekniikkahäiriöt, ongelmat asennon ja liikkeiden luonnollisuudessa, tärinä ja vapina, kun taas fysiologisia oireita ovat sydämen sykkeen kohoaminen, hikoilu, suun kuivuminen, hormonien (kuten adrenaliini ja kortisoli) vapautuminen elimistöön, hengitysongelmat ja ruoansulatuselimistön häiriöt. Esiintymisjännityksen fysiologiset oireet ovat hyvin samankaltaisia muiden pelkoreaktioiden ja fobioiden kanssa: autonomisen hermoston sympaattinen haara aktivoituu ("pakene tai taistele" -reaktio) tuottaen eloonjäämististelun kannalta hyödyllisiä fysiologisia toimintoja. Näistä fysiologisista reaktioista on kuitenkin esiintymistilanteessa enemmän haittaa kuin hyötyä, sillä instrumentin hallintaan vaikuttavat, tarkkuutta ja keskittymistä vaativat motoriset toiminnot häiriintyvät (Wilson 1997, 229–230).

Useimmat muusikot kokevat jonkinasteista fysiologista vireytymistä ennen esiintymistä, mutta vain osa kokee vireytymisen negatiivisena. Esiintymisjännitystä voidaankin parhaiten kuvata fysiologisen vireytymisen ja esiintymiseen liittyvien kognitiivisten prosessien vuorovaikutuksesta syntyvänä ilmiönä (Stephoe 2001, 292). Hardyn ja Parfittin (1991) mukaan esiintymisjännityksen kognitiivinen komponentti vaikuttaa olennaisesti suoritukseen onnistumiseen. Voimakas huoli suorituksesta ja pelko epäonnistumisen seurauksista johtaa suorituksen tason dramaattiseen heikkenemiseen kun fysiologisen vireytymisen optimaalinen taso on ohitettu (Hardy & Parfitt 1991). Arjas (2002) käyttää esiintymisjännityksen laadusta ja voimakkuudesta jaottelua *vireytyminen* (positiivinen, lievä), *esiintymisjännitys* ja *esiintymispelko* (negatiivinen, voimakas). Negatiivinen esiintymisjännitys vaikuttaa haitallisesti esiintyjän suoritukseen ja esityksen laatuun, kun taas positiivisena koettu esiintymisjännitys voi parhaimmillaan siivittää esiintyjän normaalia parempaan suoritukseen.

1.2 Yksilölliset tekijät ja esiintymisjännitys

Esiintymisjännityksen voimakkuuteen vaikuttavat monet ympäristölliset, tilannekohtaiset ja yksilölliset tekijät, kuten esimerkiksi esiintymistilanteen laatu, kompetenssi ja persoonallisuustekijät (ks. esim. Cox & Kenardy 1993; Sinden 1999). Dews ja Williams (1989) havaitsivat, että 79% musiikinopiskelijoista koki itsetuntonsa olevan suoraan yhteydessä siihen, kuinka hyvin he suoriutuivat opinnoistaan ja esiintymisistään. Tämä viittaa siihen, että muusikoilla on muita ryhmiä suurempia vaikeuksia erottaa itseään taiteestaan/työstään (Dews & Williams 1989, 45). Rosenbergin (1965) mukaan huono itsetunto on yhteydessä jännitykseen, mutta on epäselvää, aiheuttaako huono itsetunto jännitystä, vai johtaako jännityksen kokeminen huonoon itsetuntoon. Aiemmissä tutkimuksissa huono itsetunto on yhdistetty myös muusikoiden esiintymisjännitykseen (ks. esim. Sinden 1999; Langendorfer, Hodapp, Kreutz & Bongard 2006), joskin muidenkin yksilöllisten tekijöiden, kuten perfektionismin ja persoonallisuuden, on myös raportoitu vaikuttavan ilmiöön yhdessä itsetunnon kanssa.

Länsimaisen taidemusiikin traditiossa muusikoiden on menestyäkseen kyettävä lähes täydellisiin suorituksiin (Dews & Williams 1989). Jonkinasteinen perfektionismi on siis jopa suotuisaa musiikin alalla, mutta perfektionismin tietyt osa-alueet ovat yhteydessä myös esiintymisjännitykseen (ks. esim. Mor, Day, Flett & Hewitt 1995; Sinden 1999). Näitä osa-alueita ovat itseen kohdistetun perfektionismin eri ulottuvuudet: korkea huoli virheistä, korkea epävarmuus omasta toiminnasta, sekä henkilökohtainen vaatimustaso (Sinden 1999). Koi-vula, Hassmén ja Fallby (2002) havaitsivat, että itsetunto ja perfektionismi olivat yhteydessä paitsi kilpailujännityksen voimakkuuteen mutta myös toisiinsa: Hyvä yleinen itsetunto oli yhteydessä positiiviseen, myönteiseen perfektionismiin, kun taas kompetenssista riippuvainen itsetunto oli yhteydessä kielteiseen perfektionismiin. Kielteinen perfektionismi oli puolestaan yhteydessä kognitiiviseen jännitykseen sekä alhaiseen itseluottamukseen.

Yksilön persoonallisuus säilyy melko muuttumattomina läpi elämän (ks. esim. Soldz & Vaillant 1999), ja persoonallisuuden rakenne on hyvin samankaltainen eri kulttuureissa (ks. esim. McCrae & Costa 1997). Persoonallisuuspiirteitä on määritelty ja luokiteltu eri tavoin, mutta viime vuosikymmeninä johtavaksi persoonallisuusteoriaksi on noussut ns. viiden suuren persoonallisuuspiirteen teoria ("*The Big Five*"; ks. esim. Costa & McCrae 1987; John & Srivastava 1999). Viiden suuren persoonallisuuspiirteen teorian mukaan ihmisen persoonallisuus rakentuu viidestä ulottuvuudesta: ekstroversiosta (*extraversion*), sovinnollisuudesta (*agreeableness*), tunnollisuudesta (*conscientiousness*), neuroottisuudesta (*neuroticism*) ja avoimuudesta kokemuksille (*openness to experience*). Persoonallisuuden ja esiintymisjännityksen tutkimus on rajautunut tutkimaan lähinnä kahden persoonallisuuspiirteen, ekstroversion ja neuroottisuuden yhteyttä jännitykseen, johtuen sekä näiden kahden piirteen määrittelystä persoonallisuusteoriassa, että varhaisempien persoonallisuusmallien rakenteesta (ekstroversio ja neuroottisuus; Eysenck 1947). Karkeasti määriteltynä ekstroversio voidaan nähdä taipumuksena kokea positiivisia tunteita, olla energinen ja nauttia muiden seurasta, kun taas neuroottisuus voidaan määritellä taipumuksena kokea negatiivisia tunteita kuten vihaa, ahdistusta ja masennusta (ks. esim. John & Srivastava 1999). Tiettyjen persoonallisuustekijöiden on havaittu olevan yhteydessä esiintymisjännityksen voimakkuuteen useissa tutkimuksissa (ks. esim. Steptoe & Fidler 1987; Steptoe ym. 1995; Sinden 1999; Langendörfer ym. 2006), joskaan näiden tutkimusten tulokset eivät ole olleet täysin yhteneväisiä. Neuroottisuuden on raportoitu korreloivan esiintymisjännityksen voimakkuuden kanssa (ks. esim. Steptoe & Fidler 1987; Langendörfer ym. 2006), mutta neuroottisuus ei ole tarkemmissa tilastollisissa analyyseissä osoittautunut merkitseväksi esiintymisjännityksen ennustajaksi (Langendörfer ym. 2006). Ekstroversion on puolestaan havaittu olevan yhteydessä sekä alhaiseen esiintymisjännitykseen (Steptoe ym. 1995) että myönteiseen vireytymiseen (Langendörfer ym. 2006).

Tämän tutkimuksen tavoitteena on selkeyttää yksilöllisten tekijöiden (itsetunto, persoonallisuus ja perfektionismi) ja esiintymisjännityksen välisiä, osin epäselviä yhteyksiä, jotka ovat nousseet esille aiemmissa tutkimuksissa. Lisäksi

tavoitteena on saada uutta tietoa suomalaisten musiikinopiskelijoiden esiintymisjännityksestä ja siihen vaikuttavista yksilöllisistä tekijöistä.

2. Tutkimuksen toteuttaminen

Tutkimuskohteeksi valittiin musiikin ammattiopiskelijat. Aiemmissä tutkimuksissa musiikinopiskelijoiden ja ammattimuusikoiden esiintymisjännityksessä ja siihen vaikuttavissa persoonallisuustekijöissä on havaittu huomattavia eroja (ks. esim. Steptoe & Fidler 1987; Sinden 1999; Langendörfer ym. 2006). Vain osa musiikinopiskelijoista päätyy ammattimuusikoiksi, ja oletettavasti osa musiikinopiskelijoista karsiutuu pois juuri voimakkaan esiintymisjännityksen takia. Lisäksi muusikoiden koulutuksessa voidaan vielä pyrkiä vaikuttamaan esiintymisjännityksen hallintaan sekä ennaltaehkäisemään esiintymisjännityksestä tulevaisuudessa mahdollisesti aiheutuvia ongelmia.

Tutkimukseen osallistui 62 Jyväskylän ammattikorkeakoulun (JAMK) musiikin koulutusohjelman opiskelijaa. Osallistujien ikäjakauma oli 19–44 vuotta (keski-ikä 25,1, keskihajonta 4,16), ja naisten osuus oli 82,3 %. Osallistujista 37 oli muusikoksi tai instrumenttiopettajaksi opiskelevia, ja 25 musiikinohjaajaksi tai varhaisiän musiikinopettajaksi opiskelevia. Instrumenttiopettajan ja muusikon (orkesteri- / kamarimuusikko tai säestäjä) tutkinnoissa instrumenttiopintojen laajuudet ovat 109 ja 120 opintopistettä, kun musiikinohjaajan ja varhaisiän musiikinopettajan tutkinnoissa vastaava laajuus on 59 opintopistettä.

Tutkimuksen aineisto kerättiin anonyymien online-kyselylomakkeen avulla, josta lähetettiin sähköpostitse tieto kaikille JAMK:n musiikin koulutusohjelman opiskelijoille (N=273). Palkkioksi kyselyyn vastaamisesta luvattiin yksi ilmainen lounas opiskelijaruokalassa. Kysely koostui viidestä osiosta; taustatietokyselystä, esiintymisjännitysmittarista (PAQ; Cox & Kenardy 1993), persoonallisuustestistä (BFI; John & Srivastava 1999), itsetuntomittarista (Rosenberg Self-Esteem Scale; Rosenberg 1965), ja perfektionismimittarista (MPS; Frost ym. 1990).

The Big Five Inventory (BFI; John & Srivastava 1999) mittaa keskeiseksi persoonallisuusteoriaksi nousseen ”viiden suuren persoonallisuuspiirteen teorian” (*The Big Five*; ks. esim. Costa & McCrae 1987; John & Srivastava, 1999) viittä piirrettä, jotka on kulttuurienvälisissä vertailuissa osoitettu universaaleiksi persoonallisuudenpiirteiksi (ks. esim. McCrae & Costa 1997). BFI koostuu 44 väittämästä, joiden sopivuutta itseensä vastaajat arvioivat viisiportaisella Likertasteikolla. BFI -testin mittaamat persoonallisuuspiirteet ovat ekstroversio (*extraversion*), sovinnollisuus (*agreeableness*), tunnollisuus (*conscientiousness*), neuroottisuus (*neuroticism*), ja avoimuus kokemuksille (*openness to experience*).

The Performance Anxiety Questionnaire (PAQ; Cox & Kenardy 1993) mittaa muusikon esiintymisjännityksen voimakkuutta kolmessa erilaisessa tilanteessa: harjoituksissa, ryhmäesiintymisissä ja sooloesiintymisissä. Kyselyn kokonaispituuden rajoittamiseksi esiintymisjännityksen mittaaminen rajattiin tässä tutkimuksessa ryhmä- ja sooloesiintymisiin. PAQ mittaa kuinka usein (ei koskaan,

harvoin, joskus, usein, tai aina) muusikot kokevat mittarissa eriteltyjä kognitioita ja somaattisia oireita erilaisissa esiintymistilanteissa.

The Multidimensional Perfectionism Scale (MPS; Frost ym. 1990) mittaa perfektionismin kuutta eri osa-aluetta. Nämä osa-alueet ovat: 1. huoli virheistä (*concern over mistakes*), 2. henkilökohtainen vaatimustaso (*personal standards*), 3. epävarmuus omasta toiminnasta (*doubts about actions*), 4. järjestelmällisyys (*organization*), 5. vanhempien odotukset (*parental expectations*) ja 6. vanhempien arvostelu (*parental criticism*). Testissä on 35 väittämää, joihin vastataan viisiportaisella asteikolla. Tässä tutkimuksessa alkuperäisen testin kysymysten määrä vähennettiin puoleen kyselyn kokonaispituuden rajoittamiseksi (ks. Kenny ym. 2004). Esiintymisjännityksen ja perfektionismin välisten yhteyksien tutkimuksessa MPS-testiä ovat aiemmin käyttäneet esimerkiksi Sinden (1999) ja Kenny ym. (2004).

Itsetunnon mittarina tutkimuksessa käytettiin Rosenberg Self-Esteem Scale -testiä (Rosenberg, 1965), joka on yhä edelleen yleisimmin käytetty itsetunnon mittari psykologian alalla (Marsh, Scalas & Nagengast 2010). Testissä on kymmenen väittämää, joiden sopivuutta itseensä vastaajat arvioivat neliportaisella asteikolla.

3. Tulokset ja johtopäätökset

3.1 Yksilöllisten tekijöiden ja esiintymisjännityksen väliset yhteydet

Esiintymisjännityksen ja yksilöllisten tekijöiden (persoonallisuus, itsetunto ja perfektionismi) yhteisvaihtelun selvittämiseksi käytettiin Pearsonin korrelaatiokerrointa. Eri tilanteissa koetun esiintymisjännityksen ja yksilöllisten tekijöiden väliset korrelaatiot on kuvattu taulukossa 1. Sooloesiintymistilanteessa koetun esiintymisjännityksen sekä ryhmäesiintymistilanteessa koetun esiintymisjännityksen välinen korrelaatio osoittautui kohtuulliseksi mutta odotettua alhaisemmaksi ($r = 0,55$, $p < 0,001$), mikä viittaa siihen että hieman eri tekijät vaikuttavat esiintymisjännitykseen eri tilanteissa. Tämä näkyy myös esiintymisjännityksen ja persoonallisuustekijöiden välisissä korrelaatioissa: esimerkiksi tunnollisuus, neuroottisuus ja vanhempien arvostelu korreloivat merkitsevästi sooloesiintymisjännityksen kanssa, mutta eivät ryhmäesiintymisjännityksen (ks. taulukko 1).

Itsetunto korreloi negatiivisesti sekä soolo- että ryhmäesiintymisjännityksen kanssa ($r = -0,59$ ja $r = -0,52$, $p < 0,001$). Aiempien tutkimusten tulokset ovat olleet hieman ristiriitaisia itsetunnon ja esiintymisjännityksen välisen yhteyden merkitsevyyden suhteen: Sindenin (1999) tutkimuksessa huono itsetunto osoittautui merkitseväksi esiintymisjännityksen ennustajaksi, kun taas Langendörferin ym. (2006) tutkimuksessa huono itsetunto oli yhteydessä vain yhteen esiintymisjännityksen osa-alueeseen, itseluottamuksen puutteeseen. Sindenin ja Langendörferin ym. tutkimuksissa oli tosin oleellisia eroja niin käytettyjen

	1.	2.	3.
1. Esiintymisjännitys /soolo	1		
2. Esiintymisjännitys / ryhmä	0,55***	1	
3. Esiintymisjännitys yhteensä	0,88***	0,88***	1
4. Ekstroversio	-0,18	-0,25	-0,24
5. Sovinnollisuus	-0,18	-0,21	-0,22
6. Tunnollisuus	-0,36***	-0,23	-0,34**
7. Neuroottisuus	0,44***	0,18	0,36***
8. Avoimuus	0,05	-0,19	-0,08
9. Itsetunto	-0,59***	-0,52***	-0,63***
10. Huoli virheistä	0,48***	0,31*	0,45***
11. Henkilökohtainen vaatimustaso	-0,04	-0,11	-0,09
12. Vanhempien odotukset	0,19	0,01	0,11
13. Vanhempien arvostelu	0,42**	0,22	0,36**
14. Epävarmuus toiminnasta	0,54***	0,61***	0,65***
15. Järjestelmällisyys	0,00	0,21	0,11
16. Perfektionismi yhteensä	0,38**	0,29*	0,38**

* $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$

Taulukko 1. Yksilöllisten tekijöiden ja esiintymisjännityksen väliset korrelaatiot

mittareiden kuin tutkimusjoukonkin suhteen (Sinden tutki musiikinopiskelijoita, Langendörfer ym. orkesterimusikoita). Tämä tutkimus tukee Sindenin saamia tuloksia, joka voi osin johtua tutkimusjoukkojen ja käytettyjen mittareiden yhteneväisyyksistä.

Ekstroversion ja yleisen esiintymisjännityksen välillä oli lievä negatiivinen korrelaatio ($r = -0,24$), joka ei kuitenkaan osoittautunut tilastollisesti merkitseväksi. Tämä tulos on samansuuntainen esim. Steptoe & Fidlerin (1987) tutkimuksen kanssa, jossa ekstroversion havaittiin korreloivan lievästi musiikinopiskelijoiden ja ammattimusikoiden esiintymisjännityksen kanssa. Tunnollisuus, jonka yhteyttä esiintymisjännitykseen ei aiemmissa tutkimuksissa ole juuri tarkasteltu, korreloi negatiivisesti yleisen esiintymisjännityksen kanssa ($r = -0,34$, $p < 0,01$). Tunnollisuuteen liittyy *Big Five* -persoonallisuusmallin määritelmän mukaan kompetenssi, itsekuri, harkinta, ja velvollisuudentunto (ks. esim. Matthews ym. 2003), joten negatiivinen korrelaatio esiintymisjännityksen kanssa saattaa viitata siihen, että tunnolliset musiikinopiskelijat harjoittelevat enemmän, ja ovat opiskelijatovereitaan paremmin valmistautuneita esiintymisiinsä. Esimerkiksi Wilsonin (1994) esiintymisjännitysmallin mukaan esitettävän teoksen hallinnan taso (*task mastery*) on yksi esiintymisjännityksen voimakkuuteen vaikuttavista kolmesta ulottuvuudesta. Persoonallisuuspiirteistä myös neuroottisuus korreloi merkitsevästi yleisen esiintymisjännityksen kanssa ($r = 0,36$, $p < 0,01$), mikä tukee myös aiemmissa tutkimuksissa saatuja tuloksia (ks. esim. Steptoe & Fidlerin 1987). Neuroottisuus korreloi voimakkaimmin sooloesiintymisjännityksen kanssa ($r = 0,44$, $p < 0,001$), mikä viittaa neuroottisuuden olevan yhteydessä jännitykseen erityisesti sooloesiintymistilanteessa.

Perfektionismin osa-alueet *huoli virheistä* ($r = 0,45$, $p < 0,001$), *vanhempien arvostelu* ($r = 0,36$, $p < 0,01$), ja *epävarmuus omasta toiminnasta* ($r = 0,65$, $p < 0,001$) korreloivat merkitsevästi yleisen esiintymisjännityksen kanssa. Myös perfektionismin yhteispistemäärä korreloi merkitsevästi esiintymisjännityksen kanssa ($r = 0,38$, $p < 0,01$). Nämä tulokset ovat pääosin samansuuntaisia aiempien tutkimusten kanssa (ks. esim. Sinden 1999; Kenny ym. 2004).

Persoonallisuustekijöiden lisäksi tarkasteltiin myös muiden tekijöiden kuten iän, opiskeluvuosien ja esiintymiskokemuksen yhteyttä esiintymisjännitykseen. Esiintymiskokemuksella tarkoitettiin tässä yhteydessä koulun ulkopuolisten esiintymisten määrää tietyin ajanjakson sisällä. Iällä, opiskeluvuosilla tai esiintymiskokemuksella ei ollut tilastollisesti merkitsevää yhteyttä esiintymisjännityksen voimakkuuteen.

3.2 Yksilölliset tekijät esiintymisjännityksen selittäjinä

Esiintymisjännityksen ja yksilöllisten tekijöiden monitahoisten yhteyksien selvittämiseksi käytettiin askeltavaa regressioanalyysia (*stepwise regression*). Regressioanalyysi on menetelmä, jossa usealla selittävällä muuttujalla selitetään yhtä selitettävää muuttujaa. Regressioanalyysia voidaan käyttää ilmiön – tässä tapauksessa esiintymisjännityksen – kannalta oleellisten muuttujien etsimiseen, ja sen avulla voidaan muodostaa selitettävää ilmiötä mallintava regressiomalli. Askeltavassa regressioanalyysissa selvitetään ilmiöön merkitsevästi vaikuttavat selittäjät, jolloin malli poimii selitettävän ilmiön kannalta tilastollisesti parhaimmat selittäjät. (Metsämuuronen 2006, 675–684.)

Selittävinä muuttujina analyysissä käytettiin persoonallisuuspiirteitä (ekstroversio, sovinollisuus, tunnollisuus, neuroottisuus ja avoimuus), itsetuntoa ja perfektionismin eri osa-alueita. Selitettävinä ilmiöinä olivat – yksi kerrallaan – esiintymisjännitys sooloesiintymisissä, esiintymisjännitys ryhmäesiintymisissä, sekä yhteenlaskettu, yleinen esiintymisjännitys. Taulukossa 2 on kuvattu askeltavien regressioanalyysien tulokset: jokaista selitettävää muuttujaa merkitsevästi selittävät muuttujat, sekä regressiomallin selitysaste (korjattu R^2). Kuten jo korrelaatioista kävi ilmi, eri persoonallisuustekijät ovat yhteydessä esiintymisjännitykseen eri esiintymistilanteissa. Sooloesiintymistilanteessa ainoaksi merkitseväksi esiintymisjännityksen ennustajaksi nousi itsetunto, joka selitti

Regressiomalli	Korjattu R^2	Itsetunto / β	Epävarmuus omasta toiminnasta / β	Henkilökohdainen vaatimustaso / β
Esiintymisjännitys / soolo	0,34***	-0,590***	-	-
Esiintymisjännitys / ryhmä	0,40***	-	0,649***	-0,236*
Esiintymisjännitys yhteensä	0,48***	-0,364**	0,409**	-

* $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$

Taulukko 2. Yhteenveto regressioanalyysien tuloksista

34 % esiintymisjännityksen varianssista sooloesiintymistilanteessa. Itsetunnon ja esiintymisjännityksen välinen suhde oli negatiivinen, eli huono itsetunto oli yhteydessä voimakkaaseen esiintymisjännitykseen.

Ryhmäesiintymistilanteessa merkitseviksi esiintymisjännityksen ennustajiksi nousivat perfektionismin osa-alueet *epävarmuus omasta toiminnasta* ja *henkilökohtainen vaatimustaso*, jotka selittivät 40 % ryhmäesiintymisjännityksen varianssista. Esiintymisjännityksen ja persoonallisuustekijöiden välisiä korrelaatioita tarkasteltaessa (ks. taulukko 1) huomataan, että henkilökohtainen vaatimustaso ei korreloinut merkitsevästi esiintymisjännityksen kanssa. Korrelaatio oli kuitenkin korkein ($r = -0,11$) ryhmäesiintymistilanteessa. Voidaankin päätellä, että matalasta korrelaatiostaan huolimatta henkilökohtainen vaatimustaso selittää hyvin sellaista esiintymisjännityksen varianssia, jota muut muuttujat eivät pysty selittämään. Henkilökohtaisen vaatimustason ja ryhmäesiintymisjännityksen välinen suhde oli negatiivinen, eli alhainen henkilökohtainen vaatimustaso oli yhteydessä korkeaan esiintymisjännitykseen. Tämä hieman yllättävä tulos – perfektionismihan on yleisenä kategoriana positiivisesti yhteydessä esiintymisjännitykseen – saa tukea Sindenin (1999) tutkimuksesta. Sinden havaitsi alhaisen henkilökohtaisen vaatimustason olevan yksi merkitsevistä esiintymisjännityksen selittäjistä.

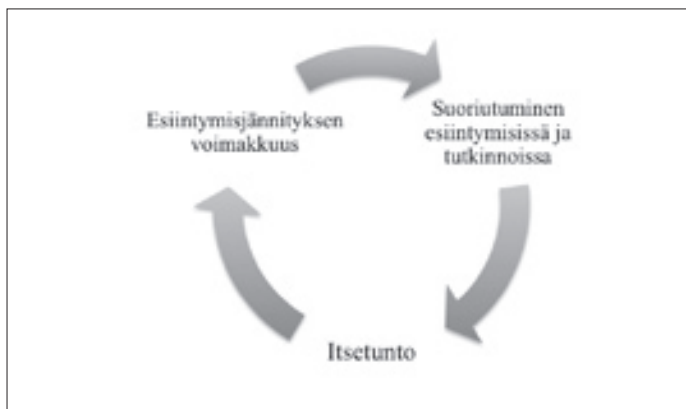
Yleisen esiintymisjännityksen merkitseviä ennustajia olivat itsetunto ja epävarmuus omasta toiminnasta, jotka selittivät 48% esiintymisjännityksen varianssista kaikissa esiintymistilanteissa. Myös tämä tulos tukee Sindenin (1999) tutkimuksen tuloksia, joiden mukaan esiintymisjännityksen merkitseviä ennustajia olivat alhainen itsetunto, alhainen minäpystyvyys (*self-efficacy*), tietyt perfektionismin ulottuvuudet (korkea huoli virheistä, korkea epävarmuus toiminnasta, ja alhainen henkilökohtainen vaatimustaso), sekä emotionaaliset selviytymisstrategiat (*emotional coping styles*). Korkea huoli virheistä ei kuitenkaan tässä tutkimuksessa osoittautunut merkitseväksi esiintymisjännityksen ennustajaksi korkeasta korrelaatiostaan huolimatta.

4. Pohdinta

Huono itsetunto ja perfektionismin ulottuvuus *epävarmuus omasta toiminnasta* osoittautuivat merkitsevimmiksi esiintymisjännitystä selittäviksi yksilöllisiksi tekijöiksi. Erilaiset yksilölliset tekijät vaikuttavat esiintymisjännitykseen eri tilanteissa: huono itsetunto nousi merkitseväksi esiintymisjännityksen ennustajaksi sooloesiintymistilanteessa, kun taas ryhmäesiintymistilanteessa koettua esiintymisjännitystä ennustivat parhaiten perfektionismin ulottuvuudet *epävarmuus omasta toiminnasta* ja *henkilökohtainen vaatimustaso*. Samansuuntaisesti, Cox ja Kenardy (1993) havaitsivat tiettyjen persoonallisuustekijöiden vaikuttavan jännitykseen eri tavoin erilaisissa esiintymistilanteissa: piirrettyypinen jännittäminen vaikutti esiintymisjännitykseen kaikissa esiintymistilanteissa, kun taas sosiaalinen fobia vaikutti jännitykseen vain sooloesiintymistilanteessa.

On syytä pohtia millä tavoin ja miksi juuri nämä persoonallisuustekijät – itsetunto, epävarmuus omasta toiminnasta, ja henkilökohtainen vaatimustaso – vaikuttavat merkittävästi musiikinopiskelijoiden esiintymisjännitykseen. Kempin (1996) mukaan muusikoiden itsetunto on kiinteästi yhteydessä musiikilliseen kompetenssiin ja menestykseen. Myös Dewsin ja Williamsin (1989, 45) mukaan 79 % musiikinopiskelijoista koki itsetuntonsa riippuvan suurilta osin siitä kuinka hyvin he suoriutuivat musiikkiopinnoistaan ja esiintymisistään. Musiikinopiskelijoiden tapauksessa voidaan esiintymisjännityksen, esiintymisissä ja musiikkiopinnoissa menestymisen, ja itsetunnon välillä nähdä eräänlainen toistuva sykli (ks. kuvio 1): Esiintymisissä ja opinnoissa huonosti menestyminen voi aiheuttaa huonoa itsetuntoa, joka puolestaan voi aiheuttaa voimakasta esiintymisjännitystä. Esiintymisjännitys taas voi vaikuttaa negatiivisesti esiintymisissä ja tutkimuksissa suoriutumiseen, mikä taas vaikuttaa negatiivisesti opiskelijan itsetuntoon. Tulevissa tutkimuksissa olisikin syytä tarkastella opiskelumenestyksen sekä positiivisten että negatiivisten esiintymiskokemusten vaikutusta itsetuntoon ja esiintymisjännitykseen, jotta musiikinopiskelijoiden itsetuntoon vaikuttavia tekijöitä voitaisiin paikantaa.

Itsetunnon huomattava vaikutus esiintymisjännityksen voimakkuuteen nostaa esiin onnistumisen kokemusten sekä opiskelijan kannustamisen ja rohkaisemisen tärkeyden musiikin alan koulutuksessa. Musiikin ammattiopintojen tulisi pyrkiä kasvattamaan opiskelijoiden ammatillista (ja yleistä) itsetuntoa – ei heikentämään sitä. Lisäksi voimakkaasta esiintymisjännityksestä kärsivien opiskelijoiden saatavilla tulisi olla oikeanlaista, ammattimaista apua, kuten kognitiivis-behavioraalista terapiaa tai muita tehokkaiksi osoitettuja, esiintymisjännitystä vähentäviä menetelmiä. Ongelmaan onkin paneuduttu esimerkiksi Sibelius-Akatemian instrumenttiopetuksessa, ja rohkaisevia tuloksia on jo saatu kokonaisvaltaisesti orientoituneen esiintymisvalmennuksen tehokkuudesta (Mäkirintala 2008). Ilman apua voimakkaasta esiintymisjännityksestä kärsivät opiskelijat saattavat keskeyttää opintonsa, tai hakeutua lopulta jollekin muulle



Kuvio 1. Esiintymisjännityksen, esiintymisissä ja opinnoissa menestymisen ja itsetunnon oletettu syklinen suhde

alalle. Ammattimuusikoilla voimakas esiintymisjännitys voi aiheuttaa työkyvyttömyyttä, stressiä ja stressiperäisiä sairauksia. Musiikin koulutuksen tulisi pyrkiä ennaltaehkäisemään voimakasta, haitalliseksi nousevaa esiintymisjännitystä, ja samalla ehkäisemään myös lukuisia tulevia, esiintymisjännityksestä suoraan ja epäsuorasti aiheutuvia ongelmia.

5. Lähteet

- Arjas, P. 2002. *Muusikoiden esiintymisjännitys : Tapaustutkimus klassisen musiikin ammattiopiskelijoiden jännittäjätyypeistä ja esiintymisvalmennuksen kurssikokemuksista*. Akateeminen väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Musiikin laitos.
- Cox, W.J. & Kenardy, J. 1993. Performance anxiety, social phobia and setting effects in instrumental music students. *Journal of Anxiety Disorders* 7(1), 49–60.
- Dews, C.L.B. & Williams, M.S. 1989. Student musicians' personality styles, stresses, and coping patterns. *Psychology of Music* 17, 37–47.
- Eysenck, H.J. 1947. *Dimensions of Personality*. Routledge and Kegan Paul Ltd. Lontoo.
- Frost, R.O., Marten, P., Lahart, C. & Rosenblate, R. 1990. The dimensions of perfectionism. *Cognitive Therapy and Research* 14(5), 449–468.
- Hardy, L. & Parfitt, G. 1991. A catastrophe model of anxiety and performance. *British Journal of Psychology* 82, 163–178.
- Harra, K. 2004. *Muusikoiden epäsuotuisat stressikokemukset ja niiden hallinta*. Akateeminen väitöskirja. Tampereen yliopisto. Kasvatustieteiden laitos.
- John, O.P. & Srivastava, S. 1999. The Big Five Trait taxonomy: History, measurement, and theoretical perspectives. Teoksessa L. A. Pervin & O. P. John (toim.). *Handbook of Personality: Theory and Research*. New York. Guilford Press.
- Kemp, A. 1996. *The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians*. Oxford. Oxford University Press.
- Kenny, D.T., Davis, P. & Oates, J. 2004. Music performance anxiety and occupational stress among opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Anxiety Disorders* 18, 757–777.
- Koivula, N., Hassmén, P. & Fallby, J. 2002. Self-esteem and perfectionism in elite athletes: Effects on competitive anxiety and self-confidence. *Personality and Individual Differences* 32, 865–875.
- Langendorfer, F., Hodapp, V., Kreutz, G. & Bongard, S. 2006. Personality and performance anxiety among professional orchestra musicians. *Journal of Individual Differences* 27(3), 162–171.
- Marsh, H.W., Scalas, L.F. & Nagengast, B. 2010. Longitudinal tests of competing factor structures for the Rosenberg Self-Esteem Scale: Traits, ephemeral artifacts, and stable response styles. *Psychological Assessment* 22(2), 366–381.
- Matthews, G., Deary, I.J. & Whiteman, M. 2003. *Personality Traits*. Cambridge. Cambridge University Press.
- McCrae, R.R. Costa, P.T. 1987. Validation of the five-factor model of personality across instruments and observers. *Journal of Personality and Social Psychology* 52(1), 81–90.
- McCrae, R.R. & Costa, P.T., Jr. 1997. Personality trait structure as a human universal. *American Psychologist* 52(5), 509–516.
- Metsämuuronen, J. 2006. *Tutkimuksen tekemisen perusteet ihmistieteissä*. 3. laitos. Jyväskylä: Gummerus.

- Mor, S., Day, H.I., Flett, G.L. & Hewitt, P.L. 1995. Perfectionism, control, and components of performance anxiety in professional artists. *Cognitive Therapy and Research* 19(2), 207–225.
- Mäkirintala, E. 2008. *Feeling Better, Performing Better? Holistically-Oriented Top Performance and Well-Being (HOPE): Performance Enhancement and its Perceived Impacts on Musicians*. Akateeminen väitöskirja. Helsingin yliopisto. Soveltavan kasvatustieteiden laitos.
- Rosenberg, M. 1965. *Society and the adolescent self-Image*. Princeton. Princeton University Press.
- Sinden, L. M. 1999. Music performance anxiety: contributions of perfectionism, coping style, self-efficacy, and self-esteem. *Dissertation Abstracts International*, 60(3-A), 0590.
- Soldz, S. & Vaillant, G.E. 1999. The Big Five personality traits and the life course: A 45-year longitudinal study. *Journal of Research in Personality*, 33(2), 208–232.
- Spielberg, C.D. 1966. Theory and research on anxiety. Teoksessa C. D. Spielberg (toim.) *Anxiety and Behavior*. New York. Academic Press.
- Steptoe, A. & Fidler, H. 1987. Stage fright in orchestral musicians: A study of cognitive and behavioural strategies in performance anxiety. *British Journal of Psychology* 78, 241–249.
- Steptoe, A., Malik, F., Pay, C., Pearson, P., Price, C. & Win, Z. 1995. The impact of stage fright on student actors. *British Journal of Psychology* 86, 27–39.
- Steptoe, A. 2001. Negative emotions in music making: The problem of performance anxiety. Teoksessa P. N. Juslin & J. A. Sloboda (toim.). *Music and emotion: Theory and research*. Oxford. Oxford University Press.
- Van Kemenade, J.F.L.M., Van Son, M.J.M. & Van Heesch, N.C.A. 1995. Performance anxiety among professional musicians in symphonic orchestras: A self-report study. *Psychological Reports* 77, 555–62.
- Wesner, R.B., Noyes, R. & Davis, T.L. 1990. The occurrence of performance anxiety among musicians. *Journal of affective disorders* 18, 177–185.
- Wilson, G.D. 1994. *Psychology for performing artists: butterflies and bouquets*. Lontoo. Jessica Kingsley.
- Wilson, G.D. 1997. Performance anxiety. Teoksessa D. J. Hargreaves & A. C. North (toim.). *The social psychology of music*. Oxford. Oxford University Press.

FM Jonna Vuoskoski tekee väitöstutkimustaan musiikista ja tunteista Monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikössä Jyväskylän yliopistossa. — Tuomas Eerola työskentelee määräaikaisena professorina monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikössä, Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella.

Abstract

Music performance anxiety can be considered a common problem, as approximately one third of professional musicians suffer from severe performance anxiety. If the underlying causes of performance anxiety would be better known, this problem could be tackled in the early stages of musical training. The aim of this study was to examine the role of personality, self-esteem, and perfection-

ism in music performance anxiety. The participants were 62 music students from the Jyväskylä University of Applied Sciences. The data was collected using an online questionnaire, which comprised the following measures: a music performance anxiety measure (PAQ; Cox & Kenardy 1993), a personality measure (BFI; John & Srivastava 1999), a self-esteem measure (Rosenberg Self-Esteem Scale; Rosenberg 1965), and a perfectionism measure (MPS; Frost et al. 1990). Regression analysis revealed that low self-esteem and certain dimensions of perfectionism (high doubts about actions and low personal standards) were significant predictors of high performance anxiety. The results suggest that positive experiences and encouragement should be emphasized in educational practices. Performance anxiety and anxiety related problems could be prevented and reduced by building up music students' self-esteem.

Musiikki ja puhe aivoissamme

Vasemman ja oikean aivopuoliskon työnjako
kuulotiedon käsittelyssä

Tiina Tupala ja Mari Tervaniemi

Abstrakti

Katsausartikkelissamme pyrimme antamaan lukijalle yleiskuvan siitä, kuinka musiikki- ja puheääniä käsitellään aivoissa. Keskitymme kuvailemaan tutkimusotetta, jossa aivopuoliskojen rooleja ja erityisesti kuuloaivokuorella tapahtuvia prosesseja on selvitetty useilla aivotutkimusmenetelmillä. Tulosten mukaan vasemman ja oikean kuuloaivokuoren työnjako on eriytynyt siten, että vasen kuuloaivokuori käsittelee lähinnä lyhyitä ääniä ja oikea kuuloaivokuori puolestaan pidempiä ja tarkempaa äänenkorkeustietoa sisältäviä ääniä. Koska tarkalla ajallisella erottelulla on enemmän merkitystä puheäänteiden käsittelyssä, vasemman aivopuoliskon rooli nimenomaan puhetiedon suhteen korostuu. Musiikissa puolestaan äänten korkeustiedolla on enemmän merkitystä, ja tällöin oikean aivopuoliskon rooli on olennaisen tärkeä.

Johdanto

Musiikki ja kieli ovat kaksi hyvin inhimillistä ilmiötä. Vain ihminen on kykenevä sekä kielelliseen että musiikilliseen toimintaan, ja vain ihminen hallitsee nämä alat siinä määrin, että niistä on hyötyä ja iloa jokapäiväisessä elämässä. Yhteinen kieli mahdollistaa sosiaalisen kanssakäymisen sellaisena, kuin me sen tunnemme. Musiikilla on vastaavasti tärkeä rooli ihmisiä ja ihmisryhmiä yhdistävänä joskin myös eriyttävänä ilmiönä: musiikin kautta erityisesti nuoret hakevat ja osoittavat identiteettiään.

Besson ja Schön (2001) ovat tehneet kattavan vertailun useissa tutkimuksissa kertyneen tiedon pohjalta musiikin ja kielen neurokognitiivisesta perustasta. Heidän mukaansa kummassakin on olemassa sääntöjä, joiden hallinta mahdollistaa sekä musiikin että kielen ymmärtämisen ja käytön tarkoituksenmukaisesti. Molemmat luovat odotuksia sääntörakenteensa avulla: lauseeseen odotetaan kieliopillisesti sopivaa jatkoa ja musiikkikatkelman odotetaan jatkuvan sellaisella äänellä, joka sopii kyseiseen kohtaan. He tuovat myös esiin, että niinkin laajat kokonaisuudet kuin musiikki ja kieli on tarkoituksenmukaista jakaa osiin, jotta niiden käsittelyä voitaisiin tehokkaasti tutkia. Molemmat ovat kuuloaistin

varassa toimivia kokonaisuuksia, vaikkakin on huomioitava, että laajaan kielen käsitteeseen kuuluvat myös kirjoitettu kieli ja viittomakieli, sekä vastaavasti musiikin kohdalla nuottikirjoitus. Tässä katsauksessamme keskitymme kuitenkin kuvaamaan kielellisistä prosesseista nimenomaan puhetta. Vastaavasti musiikkia tarkastellaan nimenomaan kuulijan näkökulmasta.

Koska kieli on yleisesti käsitetty juuri siksi tekijäksi, joka erottaa ihmisen eläimestä, se on saanut osakseen paljon tutkimusta. Tutkittaessa pienten lasten kielellisten taitojen kehittymistä on havaittu mielenkiintoisia yhteyksiä musiikillisen havainnon kehittymiseen (kts. myös Virtala ja Partanen tässä numerossa). Esimerkiksi Mehlerin ym. (1988) mukaan vauvat käyttävät puheen prosodiaa, eli suppeasti määriteltynä puheen melodiaa sekä rytmitystä, tärkeänä välineenä kielen oppimisen varhaisvaiheissa. Sekä tavanomaiset musiikilliset että kielelliset taidot opitaan normaalioloissa ilman vaikeuksia tai tietoista panostusta, ja ympäristön tuoma altistus on molemmissa ratkaisevana tekijänä sen suhteen, mikä kieli ja minkä tyylinen musiikki muodostuvat lapsen taidoissa hallitseviksi. Lisäksi oppimisen helppous ja automaattisuus viittaa siihen, että nämä taidot todennäköisesti liittyvät läheisesti ihmisen kuulojärjestelmän toiminnalliseen järjestymiseen (katsaus: Zatorre ym. 2002). Tärkeäksi kysymykseksi onkin muodostunut, onko ihmiselle kehittynyt erilliset prosessointijärjestelmät puheelle ja musiikille.

Aivojen tutkimusmenetelmien sekä äänimateriaalin esittämisaadun ja -ajoituksen kehitys viime vuosikymmenten aikana on luonut entistä paremman mahdollisuuden tarkastella näitä ilmiöitä uudella tasolla. Tutkimuksissa on havaittu sekä eroavaisuuksia että yhtäläisyyksiä kuullun puheen ja musiikin prosessoinnissa, ja näiden havaintojen pohjalta on kehitetty teorioita siitä, prosessoidaanko puhetta ja musiikkia samalla tavalla ja samoilla alueilla aivoissa. Seuraavaksi kuvaamme joitakin aiheeseen liittyviä näkemyksiä ja niitä tutkimuksia, joihin ne perustuvat. Koska haluamme välttää yksinkertaistuksia, lähestymistapamme on kriittinen ja keskittyy viimeisen vuosikymmenen aikana tehtyyn empiiriseen aivotutkimukseen. Erityisesti keskitymme oikean ja vasemman aivopuoliskon eriytyneisiin rooleihin puheen ja musiikin käsittelyssä.

Laajemman ja helposti lähestyttävän näkökulman aiheeseen tarjoaa tuore katsaus Särkämö ja Tervaniemi (2010). Musiikin ja kielen vuoropuhelusta kulttuureissa ja aivotasolla on myös äskettäin julkaistu kirja, jota voimme lämpimästi suositella aiheesta kiinnostuneille (Patel 2008). Aihetta sivutaan myös useissa tuoreen Musiikkipsykologia-teoksen luvuista (Louhivuori ja Saarikallio 2010).

Informaation vs. piirteiden mukaan eriytynyt äänten käsittely

Puheen prosessoinnin tutkimuksessa voidaan eriyttää kaksi osin vastakkaista päälinjaa. Ensimmäisen näkemyksen mukaan puheen prosessointiin on aivoissa olemassa aivan omat mekanisminsa, jotka toimivat ainoastaan tässä tehtävässä. Toinen näkemys puolestaan olettaa, että puhe käsitellään samalla tavalla kuin

muikin kuuloaistin kautta saatava tieto ts. yleisen kuulojärjestelmän avulla eikä puheeseen erikoistuneessa mekanismissa. Ensin mainittua näkemystä kutsutaan informaation mukaan eriytyneeksi käsittelyksi (engl. *domain specific*) ja toista piirre-eriytyneeksi käsittelyksi (engl. *cue specific*) (katsaus: Zatorre ja Gandour 2007). Kuten määrittelyiden vastakkaisuudesta voi päätellä, näiden näkemysten katsotaan yleisesti ottaen olevan toisensa poissulkevia.

Informaation mukaan eriytyneessä käsittelyssä puheen sisältämät kielelliset ominaisuudet ovat aivoissa havaitun aktivaation taustalla. Näiden puheelle tärkeiden aivoalueiden on jo neuropsykologisissa pioneeritutkimuksissa aivovauriopotilailla havaittu sijoittuvan oikeakätisillä henkilöillä vasempaan aivopuoliskoon. Informaation mukaan eriytyneessä käsittelyssä keskeisenä ajatuksena on, että vasemman aivopuoliskon kuuloaivokuorella on alueita, jotka ovat erikoistuneet vain ja ainoastaan puheen prosessointiin, eivätkä ne aktivoitu muunlaisesta kuuntelumateriaalista.

Piirre-eriytyneessä käsittelyssä puolestaan katsotaan ärsykkeen alhaisen tason akustisten ominaisuuksien vaikuttavan siihen, millä tavalla kuuloaivokuori aktivoituu. Näin ollen tietyn aktivaation takana olisivatkin esim. puheärsykkeen sisältämät ominaisuudet, eikä puheen sisältämä kielellinen komponentti suoranaisesti. Lisäksi ajatellaan, että samat alueet voivat aktivoitua sekä puheen että muunlaisen kuuloaistin kautta saadun ärsykkeen vaikutuksesta, ja myös vasemman aivopuoliskon alueiden aktiivisuuden saattaa saada aikaan muikin kuin puhe. Tämän hypoteesin vahvuutena on, että se voi ennustaa muidenkin ärsyketyyppien kuin vain puheen prosessointia. Se ei siis ole yhtä rajoittunut vain yhdenlaisiin tutkimuksiin kuin ajatus informaation mukaan eriytyneestä käsittelystä.

Tutkimuksia informaation mukaan eriytyneestä ja piirre-eriytyneestä käsittelystä

Jotta aiheeseen liittyviä tutkimuksia ja niiden tulkintoja voisi ymmärtää, tarkastelemme seuraavaksi puheen ja musiikin eroja akustisten piirteiden tasolla. Zatorre ym. (2002) tuovat katsauksessaan niitä esiin. Puheen tuottaa ihmisääni, mutta musiikin lähteinä voivat toimia monet instrumentit mukaan lukien tietysti laulajan ihmisääni. Puheen havaitsemisessa on todettu Zatorren ym. (2002) katsauksen mukaan klusiilien olevan ratkaisevassa asemassa, ja niiden prosessoinnin vaativan kuulijalta kymmenien millisekuntien tarkkuutta. Klusiililla tarkoitetaan äännettä, joka syntyy kun ilmavirta pysäytetään ja sitten annetaan sen purkautua äkillisesti, esimerkiksi p, t ja k-äänteet ovat useissa kielissä esiintyviä klusiileja. Toisaalta tätä ajatusta voidaan laajentaa koskemaan kaikkia puheen konsonantteja, sillä ne sisältävät nopeita taajuusmuutoksia, joiden havaitsemisessa tarkka ajallinen erottelukyky on tärkeää. Puheen ymmärtäminen vaatii siis kuulojärjestelmältä ennen kaikkea tarkkaa ajallista erottelukykyä.

Musiikki puolestaan on hyvin laaja kokonaisuus, mutta se mikä on yhteisesti tärkeää monenlaisessa musiikissa, on äänen korkeuden tarkka havaitseminen.

Toisiaan seuraavien sävelten korkeuserothan muodostavat melodian, ja usein tämä ero on hyvin pieni, pienempi kuin puheessa tapahtuva intonaation muutos. Lisäksi musiikissa ajalliset muutokset tapahtuvat laajasti ajateltuna hitaammin kuin puheessa (katsaus: Zatorre ym. 2002). Ne eivät siis useinkaan tapahdu yksittäisen äänen tasolla vaan laajemmissa kokonaisuuksissa, esim. musiikillisten fraasien rytmisenä kehittelynä.

Tutkimus on tuottanut paljon empiiristä aineistoa joskin myös kritiikkiä molemmista malleista. Osa tutkimuksista tukee informaation mukaan eriytymistä, osa piirre-eriytymistä, osa jossain määrin molempia ja jotkut tutkimustulokset tuottavat molemmille malleille vaikeuksia. Zatorre ja Gandour (2007) ovat tehneet laajan katsauksen alan tutkimuksiin. Suurimmassa osassa näistä tuloksena on taustateoriasta riippumatta se, että vasemmalla puolella on tärkeä rooli kuuloärsykkeen nopeassa ajallisessa erottelussa ja oikea puoli on tärkeä äänen korkeuden pienten muutosten havaitsemisessa. Päällisin puolin tämä näyttäisi tukevan puheen eriytymistä informaation mukaan, mutta kuten psykologiassa yleensä, asia ei ole aivan niin yksinkertainen.

Informaation mukaan eriytymisen teoriaa tukee esimerkiksi tonaalisten kielten parissa tehty tutkimustyö. Tonaalisissa kielissä äänenkorkeus voi muuttaa sanan merkityksen toiseksi, eli puheen sävelkulku liittyy kiinteästi sen välittämään semanttiseen informaatioon. Tämä on erityisen mielenkiintoista tarkasteltaessa musiikkia ja puhetta aivoissa. Zatorren ja Gandourin (2007) katsauksessaan esittelemissä tutkimuksissa on havaittu, että sävelkulku prosessoidaan vasemmassa aivopuoliskossa, mikäli sillä on kielellistä merkitystä kuuntelijalle. Esimerkiksi mandariinikiinaa puhuvat koehenkilöt prosessoivat kiinan äänteiden sävelkulkuun liittyvää informaatiota vasemmalla, englantia puhuvat taas oikealla.

Zatorre ja Gandour (2007) huomauttavat, että tulokset, jotka on tarkoitettu tukemaan ajatusta informaation mukaan eriytymisestä, voivat usein tukea kumpaa mallia tahansa riippuen siitä, miten tulos tulkitaan. Voidaan esimerkiksi ajatella tietyn puheen sisältämän ominaisuuden aiheuttavan sen, että sitä prosessoidaan vasemmalla aivopuoliskolla, jolloin kyse ei olekaan puheen puhestatuksesta sinänsä, vaan jostakin hienojakoisemmasta akustisesta ominaisuudesta, jonka puheärsyke sattuu sisältämään. Tonaalisten kielten prosessoinnista tehdyissä tutkimuksissa tällä ei kuitenkaan ole merkitystä, sillä havaittu ero prosessoinnissa on nähtävissä koehenkilöryhmien välillä, jolloin tonaalista kieltä taitavien tulos tukee kielellisen prosessoinnin eriytymistä informaation mukaan. Tonaalista kieltä osaamattomat puolestaan prosessoivat äänteiden korkeuseroja kuin mitä tahansa muita ääniärsykeitä, ts. eivät prosessoivat äänteiden korkeuseroja kielellisenä informaationa.

Piirre-eriytymistä tukee mm. Zatorren ja Belinin (2001) tutkimus. He tutkivat aivojen aineenvaihduntamuutoksia, jotka aiheutuivat ärsykkeen ajallisen vs. korkeustiedon vaihtelusta. Ärsykkeenä toimivat vain yhden taajuuden sisältävät (engl. *pure tone*) äänet. Ajallisen vaihtelun koeasetelmassa äänet erosivat toisistaan yhden oktaavin verran, ja niiden keskinäistä vaihtelua nopeutettiin. Korkeustiedon asetelmassa puolestaan äänten vaihtumisnopeus pysyi samana, mut-

ta oktaavin sisällä kuultavien sävelten määrää lisättiin, eli tehtävässä vaadittiin yhä hienojakoisempaa korkeuserottelua. Tuloksena havaittiin, että molemmissa aivopuoliskoissa kuuloaivokuoren primaari- eli ydinosat aktivoituivat vastauksena ajalliseen vaihteluun, mutta aktivaatio painottui vasemmalle puolelle. Sitä vastoin etumaiset ylemmät ohimolohkon alueet (nk. vyöalueet) molemmissa aivopuoliskoissa osoittivat aktivaatiota korkeustiedon vaihteluun, ja aktivaatio oli voimakkaampaa oikealla puolella. Näin ollen saatiin tulos, jossa vasen puoli aktivoitui voimakkaasti ärsykkeestä, joka ei ollut puhetta. Löydös on selkeästi ristiriidassa informaation mukaan eriytymisen perusajatuksen kanssa.

Jo edellä esitetyn perusteella voidaan päätellä, että kahtiajako informaation mukaan eriytymiseen ja piirre-eriytymiseen ei siis ole helppo. Tätä syvennetään osaltaan seuraavassa.

Musiikki ja puhe aivoissa

Kuten aiemmin esitetystä tutkimuksista ja teoreettisista näkemyksistä käy ilmi, puheen käsittelyn oletetaan painottuvan vahvasti vasempaan aivopuoliskoon. Tämä perustellaan sillä, että vasen kuuloaivokuori sisältää tutkimusten mukaan tarkasta ajallisesta prosessoinnista vastaavia alueita, joita tarvitaan puheen sisältämien äänteiden erotteluun. Musiikin prosessoinnin puolestaan katsotaan nojaavan oikean aivopuoliskon kykyyn erotella äänen korkeutta eli taajuusinformaatiota hyvin tarkasti, havaiten pienetkin erot sävelten välillä.

Johnsrude ym. (2000) käyttivät tutkimuksessaan koehenkilöinä terveitä henkilöitä sekä potilaita, joille oli epilepsian hoitona tehty aivokirurginen toimenpide joko vasemman tai oikean puolen ohimolohkoon. He havaitsivat, että jos henkilöllä on hermostollinen vaurio vain oikean puolen kuuloaivokuorella, seurauksena voi olla vaikeus erotella sävelkorkeuden muutoksen suuntaa, siis sitä onko kuultu ääni korkeampi vai matalampi kuin aiemmin esitetty. Vaurio ei kuitenkaan aiheuttanut erottelukyvyn täyttä katoamista, mutta nosti pienimmän havaitun eron kynnystä. Potilas siis pystyy erottamaan korkeuden muutoksen suunnan, mutta tämä vaatii suuremman eron sävelten korkeuden välille kuin henkilöillä, joilla ei ole vauriota aivojen oikean puoliskon kuuloalueella (Johnsrude ym. 2000). Tämä viittaa siihen, että aivopuoliskojen kuuloalueiden välillä vallitsee suhteellinen työnjako: vasen puolisko osallistuu myös äänen korkeuden prosessointiin, mutta ei pysty tässä yhtä tarkkaan erotteluun kuin oikea puolisko.

Tämän aivopuoliskojen suhteellisen työnjaon syntyä ja merkitystä ovat pohjineet mm. Zatorre ym. (2002). He esittävät, että on ollut luultavasti selviytymisen kannalta järkevää kehittää kuulojärjestelmä, johon sisältyy mahdollisuus sekä korkeuden pienten muutosten havaitsemiseen että mahdollisuus havaita tarkasti ajallista informaatiota. Ympäristön äänisignaalit sisältävät yleensä informaatiota, jonka prosessoinnissa molemmat järjestelmät ovat tärkeitä ja täydentävät toisiaan. Zatorre ym. (2002) esittävät myös, että näiden käsittelymuotojen

välillä vallitsee suhteellinen vaihtelu niin, että tarkkuuden lisääminen toisessa vähentää käytettävissä olevaa tarkkuutta toisessa. Tämä ajatuksen mukaan hienojakoinen rakenteellinen äänitieto siis käsiteltäisiin ajallisen tarkkuuden kustannuksella ja päinvastoin (Zatorre ym. 2002).

Aivopuoliskojen työnjakoa kuvaa myös Poeppelin (2003) esittämä ajatus kahdesta eri aikaikkunasta, joissa ärsykkeen piirteitä prosessoidaan. Tämän AST-hypoteesin (engl. *asymmetric sampling in time*) mukaan puheärsykettä prosessoidaan aluksi symmetrisesti molemmissa aivopuoliskoissa. Tämän jälkeen kuitenkin vasemmalla erotellaan lyhyen aikaikkunan, noin 20–40 millisekunnin, sisältämää informaatiota, ja oikean aivopuoliskon vastaavat alueet keskittyvät pidemmän aikaikkunan, noin 150–250 millisekunnin, sisällä toimimiseen (Poepel 2003). Tähän hypoteesiin nojaten Boemio ym. (2005) tutkivat aivojen toiminnallisilla magneettikuvauksilla (fMRI) kuuloaivokuoren herkkyyttä ajallisiin rakenteisiin molemmissa aivopuoliskoissa. Aivojen aktivaatio osoitti, että kuuloaivokuoren ydinalue sekä ylempi temporaalipoimu (*superior temporal gyrus*, STG) ja -uurre (*superior temporal sulcus*, STS) aktivoituivat sekä vasemmalla että oikealla aivopuoliskolla vastauksena ajalliseen vaihteluun, ts. molemmilla aivopuoliskoilla havaittiin kasvavaa aktivaatiota osion äänen keston pidentyessä. Lisäksi Boemio ym. havaitsivat, että oikea aivopuolisko oli hyvinkin aktiivinen ajallisessa koodauksessa, mikä kyseenalaistaa Zatorren ym. (2002) näkemyksen ajallisen ja korkeustietokoodauksen suhteellisesta vaihtelusta toistensa kustannuksella. Ylempi temporaalipoimu ohimolohkossa näytti aktivoituvan kahdessa eri aikaikkunassa, 25–50 millisekuntia ja 200–300 millisekuntia. Näiden ikkunoiden puitteissa tapahtuvat prosessit ovat luultavasti kohteiltaan erilaisia.

Tulosten tulkinnaksi Boemio ym. (2005) ehdottavat, että lyhyempi ikkuna saattaa liittyä ärsykkeen osien sisäiseen sekä niiden rajojen prosessointiin, ja pidempi ikkuna liittyisi puolestaan suurempien kokonaisuuksien sekä sävelkorkeuden havainnointiin. Boemio ym. selittävät tätä ilmiötä vasemman ja oikean aivopuoliskon eroilla temporaalipoimun ja -uurteen välisissä hermostollisissa yhteyksissä. Heidän hypoteesinsa mukaan vasen temporaaliourre saa informaatiota temporaalipoimun lyhyemmästä aikaikkunasta, oikea temporaaliourre puolestaan pidemmästä. Näin ollen oikean temporaaliourteen suurempi aktivaatio johtuisi suuremmasta määrästä informaatiota, jonka pidempi aikaikkuna tuottaa temporaalipoimussa nimenomaan oikeassa aivopuoliskossa (Boemio ym. 2005).

Tämä malli sopii yhteen aiemman ajatuksen kanssa vasemman aivopuoliskon erikoistumisesta ääniärsykkeen sisältämän nopean ajallisen informaation käsittelyyn (Boemio ym. 2005). Lyhyt aikaikkuna sisältää enemmän hetkellistä ja nopeasti muuttuvaa materiaalia. Pidempi aikaikkuna puolestaan mahdollistaa äänen korkeuden ja prosodian havaitsemisen oikeassa aivopuoliskossa. Lisäksi Boemio ym. huomauttavat, että Poeppelin AST-malli on yhtenevä näiden tutkimustulosten kanssa aikaikkunoiden ja aivopuoliskojen osalta, mutta siinä missä AST-malli esittää prosessoinnin paikallistuvan eri aivopuoliskoihin, tässä ajatellaan erojen johtuvan paikallisen käsittelyn sijaan erilaisista yhteyksistä aivo-osien välillä.

Tarkasteltaessa näitä hyvin yksityiskohtaisia tutkimustuloksia laajemmassa yhteydessä puheen ja musiikin aivoprosesseihin, voidaan varmaksi sanoa hyvin vähän. Oikealla aivopuoliskolla on merkittävä rooli sävelten korkeuserojen koodauksessa, kuten Johnsruden ym (2000) tutkimus aivovaurion vaikutuksista osoittaa. Zatorre ym. (2002) esittävät hypoteesin, että erilaisten prosessointijärjestelmien kehitys on ollut evolutiivisesti järkevää, ja tämä aivojen ominaisuus mahdollistaa ihmiselle sekä musiikillisen että puheen erityiskyvyn. Boemion ym. (2005) tarkka tutkimus puolestaan avaa näkökulmia aivopuoliskoissa tapahtuvaan hienojakoiseen toimintaan eri alueilla, jotka mahdollistavat sekä musiikin että puheen prosessoinnin aivoissa riittävällä tarkkuudella.

Anatomisia eroja vasemman ja oikean aivopuoliskon kuuloaivokuorten välillä

Tutkimustuloksia tarkasteltaessa herää väistämättä kysymys, mikä ominaisuus aivoissa saa aikaan havaitut erot musiikin ja puheen prosessoinnissa vasemmassa ja oikeassa aivopuoliskossa. Vastausta tähän voidaan hakea vasemman ja oikean aivopuoliskon kuuloaivokuorten keskinäisistä anatomisista eroista.

Tervaniemi ja Hughdal (2003) sekä Zatorre ym. (2002) käyvät katsauksissaan läpi keskeisimpiä tutkimustuloksia aivopuoliskojen rakenteelliseen erikoistumiseen liittyen. Jo varhain ruumiinavausten yhteydessä havaittiin vasemman aivopuoliskon *planum temporale*-alueen olevan suurimmalla osalla ihmisistä suurempi kuin oikealla. *Planum temporale*-alue on kielellisessä prosessoinnissa toimiva assosiaatioalue. Lisäksi vasemman aivopuoliskon Heschlin poimussa eli primaarin kuuloaivokuoren sisältävällä alueella valkoisen aineen (ts. hermosolujen tukiaineen) määrän on havaittu olevan suurempi kuin vastaavalla alueella oikeassa aivopuoliskossa (katsaus: Zatorre ym. 2002). Tämän on esitetty johtuvan mm. hermosäikeiden tiheämmästä myeliinisoitumisesta eli hermosyitä ympäröivän eristävän tupen rasva-aineen paksunemisesta, joka nopeuttaa tiedonvälitystä hermosoluissa. Lisäksi kuuloaivokuoren pyramidaalisolujen kanssa ja solupylväiden järjestymisessä on havaittu eroja aivopuoliskoiden välillä, samoin kuin tuovien yhteyksien määrässä hermosolusta toiseen, joka saattaa oletettavasti mahdollistaa vasemman aivopuoliskon paremman ajallisen erottelukyvyn (katsaus: Zatorre ym. 2002).

Lisäksi huomionarvoista tietoa voimme saavuttaa tutkimalla eri aivoalueiden välisiä yhteyksiä. Mikäli aivopuoliskot eroavat toisistaan yhteyksiensä osalta, kuuloaivokuoren toimintojen eriytyminen vasemman ja oikean aivopuoliskon välillä voitaisiin hyvin nähdä ainakin osittain seurauksena siitä. Kuten edellä kävi ilmi, Boemio ym. (2005) esittävät, että ylempään temporaaliluokkaan tulevat hermostolliset yhteydet ovat erilaiset oikealla ja vasemmalla puolella. Tämä afferenttien eli tuovien ratojen mahdollinen eroavaisuus voisi hyvin selittää tällä alueella havaittuja aivopuoliskojen välisiä eroja. Aivoalueiden yhteyksien tutkiminen on haasteellista, mutta laajempi tutkimus saattaisi tuoda lisää mielenkiintoista informaatiota lateralisaation taustoista.

Lateralisaation herkkyyys

Edellä mainittu prosessoinnin lateralisaatio eli painottuminen eri aivopuoliskoihin ei kuitenkaan ole joka tilanteessa samanlaista, vaan hyvin herkkää ja altista muutoksille tilanteen ja tehtävän mukaan. Jo niinkin yksinkertaisessa ja perinteisessä koeasetelmassa kuin dikoottisessa kuuntelussa (Kimura 1967, Hugdahl 1988) tiedetään, että koehenkilölle annetut ohjeet vaikuttavat eri korviin tulevan äänitiedon prosessointiin. Toinen huomionarvoinen havainto liittyy yleiseen äänen esittämisympäristöön. Shtyrov ym. (1998) havaitsivat, että jos puheärsyke (konsonantti-vokaali -pari) esitetään hiljaisuudessa, se aktivoi ensisijaisesti vasenta aivopuoliskoa. Tilanne kuitenkin muuttuu, jos ärsyke esitetään taustamelussa: aivoaktivaatio vähenee vasemmalla ja vastaavasti kasvaa oikealla (Shtyrov ym. 1998). Tällä seikalla on oletettavasti merkitystä esim. ajateltaessa tavallisia keskustelutilanteita toimistossa, kahvilassa, jne. Ympäristömme on harvoin täysin hiljainen.

Ääniympäristön vaikutusta äänen käsittelyyn aivoissa on myös selvitetty mm. ärsykkeen tulkinnassa puheeksi. Shtyrov ym. (2005) havaitsivat oikeakätisillä koehenkilöillä vasemman aivopuoliskon toiminnan hallitsevan vain, jos ympäristöstä riippuen puheeksi tai ei-puheeksi tulkittava äänne sijoitettiin olemassa olevaan sanaan. Vaikka koehenkilöt olisivat havainneetkin heille esitetyt äänet puheeksi ilman että ne muodostivat järkevää sanaa, se ei aiheuttanut vasemmalle aivopuoliskolle painottuvaa aktivaatiota (Shtyrov ym. 2005). Tämä tulos viittaa siihen, etteivät äänen akustiset ominaisuudet sen enempää kuin äänen tunnistaminen äänneeksi määritä puheäänien käsittelyn aivoperustaa kielelliseksi, vaan ympärille tarvitaan laajempi, kielellisesti merkittävä konteksti.

Tulos aiheuttaa ongelmia sekä informaation mukaan eriytymisen että piirre-eriytymisen teorioille. Informaation mukaan eriytymisen pohjaltahan kaikki puheeksi tunnistettava informaatio aiheuttaa suurempaa aktivaatiota vasemmalla, ja piirre-eriytymisen mukaan ärsykkeen ominaisuudet ratkaisevat prosessoinnin paikallistumisen. Shtyrovin ym. (2005) tutkimustuloksia kumpikaan teoria ei yksinään selitä. Tässä voitaneen arvella muistista ja oppimisesta peräisin olevien *top-down* prosessien vaikuttavan havaittuun aktivaatioon.

Oikean ja vasemman aivopuoliskon erikoistuminen kielellisen ja musiikillisen materiaalin käsittelyyn on siis kaikkea muuta kuin kiinteä ja muuttumaton. Pienetkin muutokset ärsykkeissä tai niiden kontekstissa, samoin kuin koehenkilölle annetut ohjeet tai heidän harjaantuneisuutensa voivat muuttaa aivopuoliskojen välistä prosessointia merkittävästi. Tämä asettaa lisähaasteita jo olemassa olevien tutkimustulosten tulkintaan sekä uusien koeasetelmien suunnitteluun.

Musiikin ja puheen eroja ja yhtäläisyyksiä aivotutkimuksen valossa on selvitetty myös paradigmoissa, jotka eivät suoranaisesti keskity eri aivopuoliskojen roolien selvittämiseen vaan pyrkivät osoittamaan kognitiivisten prosessien aivoperustaa selvittämällä, kuinka nämä kaksi kuulotiedon muotoa mahdollisesti eroavat toisistaan.

Jo 1990-luvulla Besson osoitti, että musiikilla ja kielellisellä informaatiolla on erillisiä aivoprosesseja: Myöhäiset 400–800 ms yllättävän äänen esittämisen jälkeä aktivoituvat aivovasteet erosivat toisistaan, mikäli muusikkokoehenkilöille tutuissa oopperateemoissa esitetyt odotuksia rikkovat lopukkeet olivat ”väärää” melodialtaan kuin mikäli sanoitus oli odotusten vastainen (Besson & Schön 2001). Näiden ja aiempien tulosten pohjalta pääteltiin, että tutut melodiat ja sointurakenteet tallentuvat pitkäkestoiisiin muistimalleihin ja että ne eroavat sanoitusten muistirakenteista.

Lisähaasteita kielellisen ja musiikillisen äänimateriaalin aivoprosessien käsittelyn hahmottamiseen saamme, mikäli otamme huomioon Koelschin tutkimusryhmän (katsaus Koelsch 2009) viimeisen kymmenen vuoden aikana tekemän tutkimustyön. Heidän tutkimustensa lähtökohtana on ollut sointukadenssien esittäminen ilman erityistä musiikillista koulutusta oleville koehenkilöille. Heitä pyydetään kuuntelemaan ao. sointukadensseja, mutta kiinnittäen huomionsa ”väärillä” soitinäänillä esitettyihin ääniin (ts. esim. huilun äänen esiintymiseen pianoäänen sijaan). Kadenssit sisältävät joko odotusten mukaisia (ts. länsimaisen musiikinteorian edellyttämiä) tai niiden vastaisia sointuja. Näin on pyritty paljastamaan niitä neurokognitiivisia musiikin havaitsemiseen liittyviä prosesseja, jotka opitaan ilman musiikillista koulutusta mutta jotka silti mahdollistavat musiikillisten lainalaisuuksien havainnoinnin länsimaisen musiikkikulttuurin piirissä.

Tulosten mukaan odotusten vastaiset ns. napolilaiset soinnut ja dominantin dominanttia edustavat soinnut aktivoivat aivoissa erityisen syntaktisen aivovasteen (engl. *early anterior negativity*, EAN). Tämän aivovasteen on aiemmin osoitettu muodostuvan vastaavalla tavalla kielelliselle materiaalille vasemmassa aivopuoliskossa (engl. *early left anterior negativity*, ELAN; Friederici 2002). Koska nyt myös musiikillisen ”sääntörikkomuksen” havaittiin aktivoivan pitkälti kielellisen materiaalin ”rikkomuksen” kanssa yhtäläiset aivoalueet myös vasemmassa aivopuoliskossa Brocan alueella (Maess ym. 2001), nähtiin mahdolliseksi rinnastaa musiikin ja puheen/kielen syntaktinen hermostollinen käsittely.

Puheen ja musiikin väliset yhteydet aivoissa – todistusaineistoa arjesta

Musiikin koetaan usein olevan puhetta voimakkaampi väylä tunneilmaisussa. Koska se samaan aikaan on helposti lähestyttävissä suorien semanttisten ja syn-

taktisten viittausten puuttumisen vuoksi, ei musiikin valjastaminen myös koulutuksellisiin ja terapeutteihin yhteyksiin suoranaisesti yllättäne ketään. Puheen ja musiikin tutkimuslinjojen erillisiä ja osittain myös kilpailevia taipaleita seurannutta lukijaa kuitenkin voi yllättää se tieto, että uusimpien tulosten mukaan musiikilla ja puheella on paljonkin yhteistä näissä yhteyksissä.

Musiikillisen aktiivisuuden ja vieraiden kielten oppimisen helppouden välisestä suhteesta on tapaustutkimusten ja omakohtaisten esimerkkien valossa keskusteltu jo kauan. Milovanovin väitöskirjatutkimuksessa asiaa lähestyttiin hyödyntäen niin kuuntelu-, ääntämis- kuin aivotutkimustenkin antia tutkittaessa eri ikäisiä ja erilaisen musiikillisen taustan omaavia koehenkilöitä (Milovanov ym. 2008, 2009, 2010). Tulosten mukaan sekä musikaalisuus (ts. musikaalisuustesteissä menestyminen) että musiikillinen harrastuneisuus auttoivat vieraan kielen äänteiden tuottotehtävissä. Vastaavasti musikaalisuus ja ääntämistarkkuus heijastuivat aiovasteissa. Tulosten katsotaankin antavan vahvaa tukea näkemyksille, joiden mukaan puhe- ja musiikkimateriaalille on neurokognitiivisesti myös yhteisiä prosesseja.

Vastaavasti Särkämön tutkimuksissa (Särkämö ym. 2008, 2010) selvitettiin musiikin kuuntelun mahdollisuuksia nopeuttaa ja tehostaa aivohalvauspotilaiden kuntoutusta. Jo etukäteen oletettiin, että mielimusiikin kuuntelu voisi auttaa kuntoutusta – aktivoihan se yleisiä mielihyvä- ja tunneverkostoja aivoissa (kts. esim. Blood ja Zatorre 2001). Verrattuna normaalia neuropsykologista ja fysioterapeuttista kuntoutusta saaneisiin potilaisiin, musiikkia kuunnelleet potilaat toipuivat niin kognitiivisesti kuin emotionaalisestikin heitä nopeammin. Lisäksi jopa verrattuna äänikirjoja kuunnelleeseen ryhmään, he toipuivat kognitiivisesti (ts. muisti- ja tarkkaavaisuustoimintojensa suhteen) nopeammin.

Edellisen kahden esimerkin nojalla voidaan todeta, etteivät neurokognitiiviset musiikki- ja puhetoiminnot olekaan niin ratkaisevasti erilaisia, etteivätkö ne voisi toisiaan hyödyntää. Se, kuinka suora yhteys näillä kahdella kuuloaistiin pitkälti pohjautuvalla kokonaisuudella (puhe, musiikki) sitten on, jää tällä hetkellä spekulointia ja jatkotutkimusten varaan. Mitä todennäköisimmin erityisesti itse valitun äänimateriaalin kanssa toimii joko mielihyvää välittävä tai edistävä aivojen välittäjäaine nimeltään dopamiini. Se voi myös osaltaan olla vahvistamassa niitä oppimiskokemuksia, joita musiikillisesti valveutuneilla lapsilla myös vieraan kielen ääntämisen suhteen tapahtuu.

Johtopäätöksiä

Kuten edellä esitetystä tutkimustulosten moninaisuudesta ja teorioiden suurista keskinäisistä eroista voi päätellä, musiikin ja puheen/kielen vertaileva tutkimus aivotutkimuksen piirissä on yhä nuorta ja keskeneräistä. Jo nyt voidaan sanoa, että edellä esitelty perinteinen jyrkähkö kahtiajako informaation mukaan eriytymiseen ja piirre-eriytymiseen ei välttämättä nyky muodossaan ole paikkansa pitävä. Näitä malleja tullaankin väistämättä jatkossa kehittämään niin, että ne

entistä paremmin kattavat saatuja tutkimustuloksia myös soveltavilla tutkimusaloilla (vieraan kielen oppiminen, neurologinen kuntoutus, musiikkiterapia).

On myös huomioitava, että prosessointi ei ole aina pelkästään alhaalta ylöspäin suuntautuvaa (engl. *bottom-up*) ts. sisäkorvasta kuuloratoja kohti kuuloaivokuorta suuntautuvaa. Aiempaa enemmän tämänhetkisessä tutkimuksessa korostuu ylempien ts. aivokuoren aivoalueiden vaikutus alempiin, aivokuoren alla sijaitseviin alueisiin (engl. *top-down*). Näitä *top-down* vaikutuksia musiikin ja puheen prosessointiin tulee olemaan mielenkiintoista ja valaisevaa tutkia entistä enemmän sekä ennen kaikkea huomioida niiden vaikutus tulevaisuuden tutkimuksissa.

Kaiken kaikkiaan toivomme, että kriittinen katsauksemme joihinkin musiikin neurotieteen keskeisimpiin käsitteisiin ja empiirisiin löydöksiin puheen ja musiikin aivoprosesseista antaa lukijalleen kuvan siitä innovatiivisesta vaiheesta, jossa tieteenala parhaillaan on. Ottaen huomioon, että aivotutkimus löysi musiikin tutkimus- ja sovelluskohteeseen vasta noin 20 vuotta sitten, tutkimusalan dynaamisuus ja samalla ehjien teoreettisten ja empiiristen kokonaisuuksien vähyys lienee ymmärrettävää. Samaan aikaan kuitenkin musiikki on onnistunut tarjoamaan aivotutkimukselle erinomaisia mahdollisuuksia aivojen perusperiaatteiden tutkimiseen esim. oppimisen ja tunteiden tutkimuksen alueilla. Hedelmällinen yhteistyö on siis onnistuneesti alkanut ja tulee toivottavasti jatkossakin etenemään siten, että sekä musiikin- että aivotutkimuksen tietämys samalla syvenee ja laajenee.

Lähteet

- Besson, M. B. & Schön, D. 2001. Comparison between language and music. *Annals of the New York Academy of Sciences* 930: 232–258.
- Blood, A.J. & Zatorre, R.J. 2001. Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proceedings of the National Academy of Sciences, USA* 98:11818–11823.
- Boemio, A., Fromm, S., Braun, A. & Poeppel, D. 2005. Hierarchical and asymmetric temporal sensitivity in human auditory cortices. *Nature Neuroscience* 8: 389–395.
- Friederici, A.D. 2002. Towards a neural basis of auditory sentence processing. *Trends in Cognitive Sciences* 6: 78–84.
- Hugdahl, K. (Toim.) 1988. *Handbook of Dichotic Listening*. Chichester, UK: John Wiley & Sons.
- Johnsrude, I. J., Penhune, V. B. & Zatorre, R. J. 2000. Functional specificity in right human auditory cortex for perceiving pitch direction. *Brain* 123: 155–163.
- Kimura, D. 1967. Functional asymmetry of the brain in dichotic listening. *Cortex* 3: 163–178.
- Koelsch, S. 2009. Music-syntactic processing and auditory memory: similarities and differences between ERAN and MMN. *Psychophysiology* 46: 179–190.
- Louhivuori J. & Saarikallio S. (Toim.) 2010. *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä: Atena kustannus.
- Maess, B., Koelsch, S., Gunter, T.C., Friederici, A.D. 2001. Musical syntax is processed in Broca's area: an MEG study. *Nature Neuroscience* 4: 540–545.

- Mehler, J., Jusczyk, P. & Lambertz, G. 1988. A precursor of language acquisition in young infants. *Cognition* 29: 143–178.
- Milovanov, R., Huottilainen, M., Välimäki, V., Esquef, P.A.A., Tervaniemi, M. 2008. Chord discrimination and foreign language processing in musical and nonmusical children. *Brain Research* 1194: 81–89.
- Milovanov, R., Huottilainen, M., Välimäki, V., Alku, P., Esquef, P.A.A., Tervaniemi, M. 2009. The role of musical aptitude and language skills in preattentive duration processing in school-aged children. *Neuroscience Letters* 460: 161–165.
- Milovanov, R., Pietilä, P., Tervaniemi, M., Esquef, P.A.A. 2010. Foreign language pronunciation skills and musical aptitude: A study of Finnish adults with higher education. *Learning and Individual Differences* 20: 56–60.
- Patel, A.D. 2008. *Music, Language, and the Brain*. Oxford University Press.
- Poeppl, D. 2003. The analysis of speech in different temporal integration windows: cerebral lateralisation as ‘asymmetric sampling in time’. *Speech Communication* 41: 245–255.
- Shtyrov, Y., Kujala, T., Ahveninen, J., Tervaniemi, M., Alku, P., Ilmoniemi, R. J. & Näätänen, R. 1998. Background acoustic noise and the hemispheric lateralization of speech processing in the human brain: magnetic mismatch negativity study. *Neuroscience Letters* 251: 141–144.
- Shtyrov, Y., Pihko, E. & Pulvermüller, F. 2005. Determinants of dominance: Is language laterality explained by physical or linguistic features of speech? *NeuroImage* 27: 37–47.
- Särkämö, T., Pihko, E., Laitinen, S., Forsblom, A., Soinila, S., Mikkonen, M., Autti, T., Silvennoinen, H.M., Erkkilä, J., Laine, M., Peretz, I., Hietanen, M., Tervaniemi, M. 2010. Music and speech listening enhance the recovery of early sensory processing after stroke. *Journal of Cognitive Neuroscience* 22: 2716–2727.
- Särkämö, T. & Tervaniemi, M. 2010. Musiikin ja puheen suhde. Teoksessa P. Korpilahti, O. Aaltonen & M. Laine (Toim.). *Kieli ja aivot*, ss. 43–50.
- Särkämö, T., Tervaniemi, M., Laitinen, S., Forsblom, A., Soinila, S., Mikkonen, M., Autti, T., Silvennoinen, H.M., Erkkilä, J., Laine, M., Peretz, I., Hietanen, M. 2008. Music listening enhances cognitive recovery and mood after middle cerebral artery stroke. *Brain* 131: 866–876.
- Tervaniemi, M. & Hugdahl, K. 2003. Lateralization of auditory-cortex functions. *Brain Research Reviews* 43: 231–246.
- Zatorre, R. J. & Belin, P. 2001. Spectral and temporal processing in human auditory cortex. *Cerebral Cortex* 11: 946–953.
- Zatorre, R. J. & Gandour, J. T. 2007. Neural specializations for speech and pitch: moving beyond the dichotomies. *Philosophical Transactions of the Royal Society B Biological Sciences* 363: 1087–1104.
- Zatorre, R. J., Belin, P. & Penhune, V. B. 2002. Structure and function of auditory cortex: music and speech. *Trends in Cognitive Sciences* 6: 37–46.

PsM Tiina Tupala on psykologian opintojensa osana tehnyt kandidaatin ja pro gradu -tutkielmansa musiikin neurotieteestä. Prof. Mari Tervaniemi (mari.tervaniemi@helsinki.fi) toimii tutkimusjohtajana Monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikössä Helsingin yliopistossa ja psykologian professorina Jyväskylän yliopistossa.

Abstract

This review gives an overview of how music and speech sounds are processed in the brain. Of specific interest is to elucidate how various brain imaging techniques have been used to study the auditory cortex and to compare the differential roles of the left and right hemispheres in auditory processing. The results indicate that the left hemisphere is more apt in processing short sounds while the right hemisphere is in charge of encoding longer sounds that contain detailed pitch information. Because speech consists of very short sounds, it is primarily processed on the left side. In music, however, it is important to discriminate between small pitch differences in sounds with longer duration - this can be better achieved in the right hemisphere. The review also sheds light on the similarities of speech and music as auditory stimuli, their cognitive processing, and the connections they have in the brain.

Vauva musiikin kuulijana – Kokeellisen psykologian näkökulmia

Paula Virtala ja Eino Partanen

Abstrakti

Kokeellisen psykologian ja kognitiivisen neurotieteen menetelmin voidaan tutkia kaikille ihmisille yhteisiä perusominaisuuksia, joiden varaan yksilön subjektiivinen kokemus musiikista rakentuu. Vauvaikäisten musiikillisten kykyjen tutkimuksista näillä tieteenaloilla ei ole aiemmin julkaistu omaa katsausta Suomessa, mistä syystä tässä katsauksessa pyritään luomaan yleiskatsaus sekä alojen menetelmiin että keskeisiin tuloksiin. Kokeellisessa psykologiassa vauvojen musiikin havaitsemista voidaan tutkia tarkastelemalla vauvan käyttäytymistä, kuten katseen suuntaamista, tai käyttäen aivotutkimusmenetelmiä. Jo vastasyntyneillä vauvoilla on kykyjä erotella lukuisia äänten perusominaisuuksia kuten äänenkorkeutta ja äänten kestoja. Lisäksi vastasyntynyt hahmottaa myös abstrakteja sääntöjä äänten keskinäisissä suhteissa. Tällaisille valmiuksille perustuu vauvojen kyky tunnistaa esimerkiksi melodioita. Vauva ei kuitenkaan vielä ole oman kulttuurinsa äänten ja niiden sääntöjärjestelmien asiantuntija. Siksi vauvojen on todettu erottelevan sellaisiakin musiikillisia ominaisuuksia, joita heidän musiikkikulttuurissaan ei esiinny ja joita saman kulttuurin aikuiset eivät kykene erottelemaan. Ympäröivän musiikkikulttuurin vaikutuksesta vauva alkaa kuitenkin jo ensimmäisen ikävuotensa aikana ensin suosia tuttua musiikkia ja lopulta erikoistuu vain sen piirteiden havaitsemiseen. Samalla vauvan kyky erotella muita kuin oman musiikkikulttuurinsa piirteitä heikkenee.

Johdanto

Tässä artikkelissa keskitymme antamaan yleiskatsauksen vauvan varhaisista kyvyistä havaita ja erotella musiikillisiä ääniä psykologian ja kognitiivisen neurotieteen näkökulmasta. Lisäksi esittelemme lyhyesti yleiset vauvatutkimuksen kokeelliset menetelmät ja teemme yhteenvetoa siitä, mitä niiden avulla on saatu selville vauvojen musiikin havaitsemisesta ja käsittelykyvyistä. Kokeellisten tutkimusmenetelmien tarkoitus on tutkia ihmisen ominaisuuksia objektiivisesti, keskittyen havaittaviin reaktioihin subjektiivisten kokemusten ja tuntemusten sijaan. Kokeellinen psykologia ja kognitiivinen neurotiede antavat luotettavaa

tietoa kaikille ihmisille yhteisistä ominaisuuksista ja kyvyistä, joiden varaan puolestaan subjektiivinen kokemus esimerkiksi musiikista rakentuu.

Sikiöaikainen oppiminen ei ole katsauksen keskiössä (sitä ovat tarkastelleet Huotilainen ja Fellman 2009), vaan esiteltyt tulokset perustuvat vastasyntyneiden ja korkeintaan alle vuoden ikäisten vauvojen tutkimuksiin. Sikiöaikainen oppiminen on kuitenkin vauvan kuulokykyjen perusta: raskausviikosta 24–26 eteenpäin sikiön kuulojärjestelmä on toimintakykyinen ja sikiöaikana opitut melodiat tai puheen piirteet tunnistetaan syntymän jälkeenkin (Lecanuet & Schaal 1996; Moon & Fifer 2000). On esitetty, että sikiöaikana opitaan ensisijaisesti rytmiä ja prosodiikkaa (Nazzi ym. 1998), jonka perusteella vauva jäsentää kuulohavaintojaan ja erottelee ääniä toisistaan syntymän jälkeen.

Kasvavan lapsen kuulokyvyt perustuvat varhaisille, sikiöaikana ja vauvaiässä kehittyville valmiuksille. Heti syntymän jälkeen kaikilla maailman vauvoilla on valmiudet oppia minkä tahansa äänikulttuurin lainalaisuuksia. Ensimmäisen elinvuotensa aikana lapsi alkaa kuitenkin jo erikoistua oman äänikulttuurinsa havaittajaksi ja siirtyä aikuismaiseen, äänikulttuurista riippuvaiseen, havaitsemiseen. Myös musiikin havainnoijana vauva kehittyy universaalista kuulijasta oman musiikkikulttuurinsa asiantuntijaksi.

Vauvan havaintojen tutkimusmenetelmiä psykologiassa ja kognitiivisessa neurotieteessä

Vauvan rajallisten kielellisten ja motoristen kykyjen vuoksi useimmat perinteiset musiikintutkimuksen menetelmät eivät ole käyttökelpoisia. Seuraavaksi esiteltävien menetelmien avulla voimme selvittää, mitä ominaisuuksia vauva musiikissa erottelee.

Huolimatta pienen vauvan heikosta kyvystä hallita liikkeitään vauva voi kuitenkin ilmaista itseään kääntämällä päätään tai suuntaamalla katsettaan (Kuhl 2004). Kuhl (2004) kuvaa, että pään kääntämistä voidaan käyttää merkinä vauvan havainnosta esimerkiksi puheäänien erottelutehtävässä. Siinä vauva kuulee toistuvan äänteen, joka korvautuu aika ajoin eri ääntheellä. Jos vauva kääntää päänsä pois kokeentekijästä kuullessaan poikkeavan äänteen, seuraa palkinto, esimerkiksi kiinnostava nukkeanimaatio. Siten vauva oppii ”tuottamaan itselleen palkinnon” reagoimalla poikkeavaan ääntheeseen, ja mikäli vauva ei käännä päätään, oletetaan, että hän ei pysty havaitsemaan ääntheissä tapahtuvaa eroa.

Katseen suunta on luontaisempi reaktio, eikä sitä tarvitse opettaa vauvalle. Kuhlin (2004) mukaan se, mikä on uutta, näyttää olevan vauvan näkökulmasta kiinnostavaa katsottavaa. Esimerkiksi jos vauvalle esitetään samaan aikaan ja samassa suunnassa jokin kuva ja äänne, vauva katsoo kuvaa aiempaa kauemmin, mikäli esitetty äänne poikkeaa aiemmin esitetyistä ääntheistä. Vauva siis huomaa eron aiempien ääntheiden ja uuden, poikkeavan ääntheen välillä.

Kolmas käyttäytymisen havainnointiin perustuva tapa tutkia vauvan havaintoja perustuu luontaiseen imemisrefleksiin, jonka avulla vauvaa voidaan opet-

taa esimerkiksi hallitsemaan äänimaailmaansa, vaikkapa vaihtamaan huoneessa soivaa musiikkia. Jopa vastasyntynyt, joka ei vielä hallitse pään kääntämistä, kykenee jo hallitsemaan katseensa suuntaa ja imemistään kohtalaisen hyvin (Fassbender 2003). Nämä menetelmät perustuvat käyttäytymisen tilastolliseen tutkimiseen kymmenillä vauvoilla samoissa koetilanteissa.

Aivotutkimus puolestaan tarjoaa mahdollisuuden tarkastella vauvan aistihavaintoja vauvan käyttäytymisestä riippumatta (Kuhl 2004). Aivotutkimuskokeissa tutkitaan aivojen aktivaation muutoksia esimerkiksi erilaisten äänten esittämisen seurauksena. Eräs turvallinen ja helppo menetelmä on aivosähkökäyrä eli EEG (engl. *electroencephalography*): pään pinnalle asetettavat elektrodit mitaavat aivotoiminnan aiheuttamia sähköisiä muutoksia samalla kun vauva lepää sängyssään tai äidin sylissä, usein unessa. Samankaltaisesti toteutettava, yhtä vaaraton menetelmä on MEG (engl. *magnetoencephalography*). Vauvalla, toisin kuin aikuisella, ympäristön havainnointi ja oppiminen on mahdollista myös unessa (Fifer ym. 2010). Vauvan unitila muistuttaakin aikuisen unta vain vähän: se on vauvalle aktiivista oppimisen aikaa.

EEG- ja MEG-menetelmillä tutkitaan aivojen tapahtumasidonnaisia jännitevasteita (engl. *event-related potentials, ERP*), joita käytetään selvittämään, kuinka jonkin tietyn äänen havaitseminen muuttaa aivojen sähkömagneettista toimintaa. Yleisessä ERP-mittaustilanteessa vauva kuuntelee toistuvaa ääntä, joka korvautuu välillä poikkeavalla äänellä. Mikäli toistuvan ja poikkeavan äänen aiheuttamat jännitevasteet eroavat toisistaan, vauvan aivot ovat rekisteröineet muutoksen. Tätä eroa toistuvan ja poikkeavan äänen aiheuttamissa vasteissa kutsutaan MMN-vasteeksi (engl. *mismatch negativity, MMN*, Näätänen, Paavilainen, Rinne & Alho 2007). Syntymästä asti ilmenevä MMN on vauvojen aivotutkimuksen tärkeä työväline (Kushnerenko 2003).

Vauvan äänimaailma: järjestystä kaaokseen

Aivotutkimukset paljastavat vauvojen aivoissa monenlaisia äänimaailman havainnointiin liittyviä kykyjä. Vastasyntynyt erottelee äänenkorkeuksia, äänten pituuksia, tulosuuntia ja muita yksinkertaisia akustisia ominaisuuksia, jotka auttavat vauvaa jäsentämään ympäröivää äänten tulvaa (Trehub 2003).

Yksinkertaisten erojen lisäksi vastasyntyneillä on todettu valmius erottaa ja oppia äänivirrasta säännön mukaisuuksia ja järjestystä (Ruusuvirta, Huotilainen, Fellman & Näätänen 2003). Vauva esimerkiksi kykenee erottelemaan myös äänenkorkeudeltaan nousevia ja laskevia äänipareja jo vastasyntyneenä (Carral ym. 2005). Tällainen erottelukyky on huomionarvoinen, sillä se vaatii aivoilta muutakin kuin akustisen muutoksen rekisteröimisen. Hahmottaakseen, onko kahden äänen muodostama pari äänenkorkeudeltaan nouseva vai laskeva, vauva joutuu ensin sisäistämään ääniparien vaihtelun taustalla olevan abstraktin säännön. Tätä kykyä voidaan pitää perusedellytyksenä musiikin havaitsemiselle: musiikin sävelasteikot ja harmonia perustuvat sointujen ja

sävelten keskinäisiin suhteisiin, joiden taustalla on monimutkaisia sääntöjärjestelmiä.

Vauvan kuulotiedon prosessointi perustuu edellä kuvattuihin kykyihin: kykyyn erotella äänten akustisia ominaisuuksia ja löytää niiden vaihtelusta abstrakteja säännönmukaisuuksia. Niiden avulla vauva järjestää ja luokittelee ympäröivän maailman ääniä. Erityisesti nämä valmiudet tukevat yhtä hänen tärkeimmistä oppimishaasteistaan, kielen kehitystä. Jo vastasyntyneellä on kuitenkin myös valmiuksia tunnistaa ja erotella musiikillisia ääniä toisistaan.

Kun vain kahden kuukauden ikäisille soitetaan lyhyt kansanlaulomainen melodia, vauvat oppivat sen muiden samankaltaisten melodioiden joukosta (Plantinga & Trainor 2009). Tämä on kyky, jonka vauva osaa itse asiassa jo kohdussa (James 2002). Kuten aikuisilla, vauvoillakaan melodian tunnistaminen ei näytä riippuvan absoluuttisista vaan suhteellisista sävelkorkeuksista. Vauva siis tunnistaa melodian sen transponoinnista huolimatta, mikä on todettu kuuden kuukauden ikäisillä vauvoilla (Plantinga & Trainor 2005; Tew, Fujioka, He & Trainor 2009). Toinen esimerkki vauvan musikaalisista kyvyistä on tempon muutosten havaitseminen: kahden ja neljän kuukauden ikäiset vauvat erottelivat tempon vaihteluita kuulemassaan äänisarjassa, kun tempo ei ole erityisen nopea tai erityisen hidas; toisin sanoen silloin, kun erottelu on aikuisillekin helppoa (Baruch & Drake 1997).

Vauva kuulee kaiken – aikuinen sen, mitä on oppinut

Valmiuksistaan huolimatta vauva tarkastelee äänimaailmaa erikoislaatuisesta asemasta. Kun aikuisen korva on harjaantunut oman kulttuurin äänten kuulemiseen, vauva on vielä avoin kaikille mahdollisille äänikulttuureille. Vauvalla siis on valmiudet musiikin, muttei minkään yksittäisen kulttuurin musiikin, havaitsemiseen, ja se ilmenee aikuisia parempana kykynä kuulla vieraan kulttuurin musiikin ominaisuuksia (Stewart & Walsh 2005). Esimerkkinä tästä on länsimaisen musiikin harmonia: Laurel Trainorin ja Sandra Trehubin tutkimuksessa kahdeksan kuukauden ikäiset vauvat huomasivat yhtä lailla harmoniaan sopivat kuin sitä rikkovat muutokset melodiassa, kun taas aikuisilla oli vaikeuksia huomata muutoksia, jos ne sopivat harmoniaan (Trainor & Trehub 1992). Länsimaisen musiikin konventiot eivät siis olleet vielä ehtineet vaikuttaa kahdeksan kuukauden ikäisten vauvojen kykyyn havaita muutoksia.

Toinen musiikkityyleissä vaihteleva elementti on musiikin rytmisen rakenteen. Erin Hannonin ja Sandra Trehubin (2005a, 2005b) tutkimuksissa länsimaisille erikikäisille vauvoille ja aikuisille soitettiin balkanilaisia kansanlauluja, joiden vaihtelevarytmisen rakenteen ei ole tyypillinen länsimaiselle musiikille. Tutkimuksiin osallistuneet 12 kuukauden ikäiset vauvat oppivat uuden rytmisen järjestelmän jonkin aikaa balkanilaista musiikkia kuultuaan ja kykenivät havaitsemaan siinä tapahtuvat muutokset. Aikuiset eivät kuitenkaan kyenneet tähän, sillä heidän aivonsa olivat tarkentuneet vain heidän oman kulttuurinsa musiikin rytmille.

Oman kulttuurin musiikin piirteitä opitaan kuitenkin jo ensimmäisenä ikävuotena. Vaikka vieraankin musiikkikulttuurin ääniä on mahdollista *erotella*, jo 4–8-kuukautisilla vauvoilla on havaittavissa taipumus *suosia* oman kulttuurinsa musiikin rytmistä järjestelmää muiden rytmisten järjestelmien sijaan. Länsimaiset vauvat kuuntelevat mielummin länsimaista kuin balkanilaista musiikkia, mutta turkkilaiset vauvat ”hyväksyvät” sekä länsimaisen että balkanilaisen rytmin, sillä he ovat tottuneet kulttuurissaan kuulemaan molempia (Soley & Hannon 2010).

Vauvalla on siis loistavat kyvyt havaita musiikkia, mutta aikuinen on kehityksensä myötä ”joutunut eroon” tästä taidosta. Sosiaalistumisen myötä ihminen erikoistuu tiettyihin, omassa kulttuurissaan tarvittaviin tietoihin ja taitoihin ja tulee niiden asiantuntijaksi. Suorituskyvyn ja selviämisen kannalta on tärkeää olla taitava oman kulttuurin äänien havaitsemisessa. Kielen oppiminen on tästä hyvä esimerkki: varhaisina vuosina yksilölle on tärkeää sisäistää yksi kieli (tai joskus kaksi kieltä, harvoin kuitenkaan useampia) erittäin hyvin täysipainoisen kognitiivisen ja sosiaalisen kehityksen takaamiseksi. Jokseenkin kaikkien kielten rakenteiden ja äänteiden hahmottamisen sijaan ihminen tarvitsee kasvuympäristössään oleellis(t)en kiel(t)en huippuosaamista. Vauvan jokeltelu onkin aluksi hyvin samanlaista eri kulttuureissa (Locke 1983), mutta vauvan kieliympäristön vaikutuksesta se alkaa ensimmäisen elinvuoden aikana muuttua äänteiltään kieliympäristön mukaiseksi (de Boysson-Bardies 1989).

Samalla tavoin etenee myös musiikillinen enkulturaatio, oman kulttuurin musiikin omaksuminen yksilön kehityksen myötä (Hannon & Trainor 2007). Kotona soiva musiikki, hoitajien laulamat laulut, päiväkodin laululeikit ja musiikkileikkikoulun harjoitukset muokkaavat lapsen kuulojärjestelmää ensimmäisten elinvuosien aikana. Kun herkkyyys vieraiden kulttuurien musiikkityyleille alkaa kadota, se lisääntyy ja tarkentuu entisestään oman kulttuurin musiikille.

Lähteet

- Baruch, C. & Drake, C. 1997. Tempo discrimination in infants. *Infant Behavior and Development* 20: 573–577.
- de Boysson-Bardies, B., Halle, P., Sagart, L. & Durand, C. 1989. A cross-linguistic investigation of vowel formants in babbling. *Journal of Child Language* 16: 1–17.
- Carral, V., Huotilainen, M., Ruusuvirta, T., Fellman, V., Näätänen, R. & Escera, C. 2005. A kind of auditory ‘primitive intelligence’ already present at birth. *European Journal of Neuroscience* 21: 3201–3204.
- Fassbender, C. 2003. Infants’ auditory sensitivity towards acoustic parameters of speech and music. Luku 3 teoksessa Deliege, I. & Sloboda, J. (Toim.). *Musical beginnings – Origins and development of musical competence*. New York: Oxford University Press.
- Fifer, W. P., Byrd, D. L., Kaku, M., Eigsti, I.–M., Isler, J. R., Grose–Fifer, J., Tarullo, A. R. & Balsam, P. D. 2010. Newborn infants learn during sleep. *PNAS* 107: 10320–10323.
- Hannon, E. E. & Trainor, L. J. 2007. Music acquisition: effects of enculturation and formal training on development. *Trends in Cognitive Sciences* 11: 466–472.

- Hannon, E. E. & Trehub, S. E. 2005a. Metrical categories in infancy and adulthood. *Psychological Science* 16: 48–55.
- Hannon, E. E. & Trehub, S. E. 2005b. Tuning in to musical rhythms: infants learn more readily than adults. *PNAS* 102: 12639–12643.
- Huotilainen, M. & Fellman, V. 2009. Sitä äitiä kuuleminen jonka kohdussa asunto – Lapsi kuulee ja oppii jo kohdussa. *Duodecim* 125: 2573–2577.
- James, D. K., Spencer, C. J. & Stepsis, B. W. 2002. Fetal learning: a prospective randomized controlled study. *Ultrasound in Obstetrics and Gynecology* 20: 431–438.
- Kuhl, P. K. 2004. Early language acquisition: cracking the speech code. *Nature Reviews, Neuroscience*. *Nature* 5: 831–843.
- Kushnerenko, E.V. 2003. Maturation of the cortical auditory event-related brain potentials in infancy. Väitöskirja. Kognitiivisen aivotutkimuksen yksikkö, Psykologian laitos, Helsingin yliopisto ja Helsingin yliopistollinen keskussairaala.
- Lecanuet, J.-P. & Schaal, B. 1996. Fetal sensory competencies. *Journal of Obstetrics & Gynecology* 68: 1–23.
- Locke, J. L. 1983. The child's path to spoken language. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Moon, C. M. & Fifer, W. P. 2000. Evidence of transnatal auditory learning. *Journal of Perinatology* 20: 36–43.
- Nazzi, T., Bertonghini, J. & Mehler, J. 1998. Language discrimination by newborns: toward an understanding of the role of the rhythm. *Human Perception and Performance* 24(3): 756–766.
- Näätänen, R., Paavilainen, P., Rinne, T. & Alho, K. 2007. The mismatch negativity (MMN) in basic research of central auditory processing: A review. *Clinical Neurophysiology* 118: 2544–2590.
- Plantinga, J. & Trainor, L. J. 2005. Memory for melody: infants use a relative pitch code. *Cognition* 98: 1–11.
- Plantinga, J. & Trainor, L. J. 2009. Melody recognition by two-month-old infants. *Journal of Acoustic Society of America* 125: 58–62.
- Ruusuvirta, T., Huotilainen, M., Fellman, V. & Näätänen, R. 2003. The newborn human brain binds sound features together. *NeuroReport* 14: 2117–2119.
- Soley, G. & Hannon, E. E. 2010. Infants prefer the musical meter of their own culture: a cross-cultural comparison. *Developmental Psychology* 46: 286–292.
- Stewart, L. & Walsh, V. 2005. Infant learning: music and the baby brain. *Current Biology* 15: 882–884.
- Tew, S., Fujioka, T., He, C. & Trainor, L. 2009. Neural Representation of Transposed Melody in Infants at 6 Months of Age. Teoksessa *The Neurosciences and Music III: Disorders and Plasticity*. Toim. Dalla Bella, S., Kraus, N., Overy, K., Pantev, C., Snyder, J. S., Tervaniemi, M., Tillmann, B. & Schlaug, G. New York: New York Academy of Sciences.
- Trainor, L. J. & Trehub, S. E. 1992. A comparison of infants' and adults' sensitivity to western musical structure. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 18: 394–402.
- Trehub, S. E. 2003. The developmental origins of musicality. *Nature Reviews Neuroscience* 6: 669–673.

PsK Paula Virtala (paula.virtala@helsinki.fi) aloittelee Monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikössä väitöskirjaansa eri-ikäisten lasten ja aikuisten kyvyistä erotella länsimaisen musiikin sointuja sekä musiikkiharrastuksen vaikutuksista kykyjen kehitykseen. — DI Eino Partanen (eino.partanen@helsinki.fi) tutkii vasta-

syntyneiden ja keskosten kuulokykyjen kehitystä sekä kehityshäiriötä Monitieteen musiikintutkimuksen huippuyksikössä.

Abstract

Our subjective experience of music is based on the use of auditory skills that are very similar across individuals. This common basis of music perception and its development can be studied with the methods of experimental psychology and brain imaging. In the present review we describe how the human infants' skills to perceive music and other sounds are studied in our field and present some of the most relevant studies. This is the first Finnish review of studies in infant music perception in these fields. In experimental psychology, neonatal music perception can be studied either by observing the behaviour of the neonate, such as gaze direction, or using brain imaging methods. With those methods it has been shown that newborns are capable of discriminating various sound features, such as pitch and duration. Furthermore, the newborn can understand abstract rules that govern the sound stream, which is a necessary skill in, e.g., distinguishing between two different melodies. However, the infant is less accurate in perceiving sounds and regularities of the culture-specific auditory environment surrounding him/her. Instead, the infants are better than adults in perceiving auditory changes that do not appear in their own auditory environment. This is due to enculturation: the surrounding auditory environment and musical culture begin to adjust the auditory capabilities of the infant during the first year of life, so that the child starts to prefer familiar music and, in time, specializes in perceiving the auditory features relevant in the everyday auditory environment. Unfortunately, at the same time, the capabilities to perceive unfamiliar changes slowly disappear in the course of human development.

Virkistysverson musiikkitoiminta virittää vanhusten hyvinvointia ja omatoimisuutta

———— Inkeri Ruokonen, Katriina Moilanen, Ritva Ollaranta, Heikki Ruismäki

Abstrakti

Tämä tutkimus tarkastelee musiikkitoiminnan yhteyksiä vanhusten hyvinvointiin suomalaisissa vanhustenhoitolaitoksissa ja päiväosastoissa. Tutkimusongelmana oli selvittää onko vanhuksille järjestetyllä musiikkitoiminnalla yhteyttä vanhusten päivittäisiin toimintoihin, hyvinvointiin, muistiin, mielialaan ja sosiaaliseen aktiivisuuteen verrattuna niihin vanhuksiin jotka eivät osallistu musiikkitoimintaan, mutta ovat samassa hoitolaitoksessa.

Tutkittavina oli 205 vanhusta, jotka jakautuvat koe- ja kontrolliryhmiin niin, että puolet kunkin tutkimuksessa mukana olleen osaston vanhuksista osallistui musiikkitoimintaan ja puolet vastaavasti eivät. Musiikkitoiminnassa käytettiin Virkistysverso materiaalikokonaisuutta, joka on suunniteltu ikäihmisten parissa työskenteleville avuksi musiikki- ja tarinatuokioiden toteuttamiseen. Molemmissa ryhmissä vanhusten omahoitajat (N=28) arvioivat vanhusten hyvinvointia ja käyttäytymistä ennen ja jälkeen koeryhmän musiikkitoimintajakson. Arvioinnin yhden osa-alueen muodosti päivittäisistä toiminnoista selviytymisen (ADL) arvioinnin mittari. Arviointia täydennettiin psyykkisen hyvinvoinnin ja sosiaalisen aktiivisuuden arvioinneilla. Arvioinnit suoritettiin molemmissa ryhmissä ennen ja jälkeen musiikkitoimintajakson. Koe- ja kontrolliryhmien välisiä ryhmäeroja tarkasteltiin muutospistemääristä t-testin avulla.

Tulosten perusteella koeryhmän mieliala oli loppumittauksessa kontrolliryhmää erittäin merkittävästi positiivisempi. Musiikkitoimintaan osallistuneet vanukset olivat myös sosiaalisesti aktiivisempia ja heidän päivittäinen omatoimisuutensa ja muistikykynsä oli merkittävästi kontrolliryhmää parempi loppumittauksessa.

1. Johdanto

Julkinen keskustelu vanhustenhuollon ja hoivan ympärillä on ollut vilkasta viime vuosina suomalaisessa yhteiskunnassa. Hyvinvointi on jokaiselle hyvin omakohmainen. Keskeisiä kysymyksiä ovat, kuinka nykyiset rakenteet tukevat yksilön omaa vastuuta hyvinvoinnistaan sekä millainen arvomaailma ja eettisyys ovat läsnä silloin, kun suunnitellaan ja toteutetaan täysin ulkopuolisen avun tarpeessa olevien

hoitoa. Laine (2005) toteaa, etteivät vanhusten laitoshuollon ongelmat ratkea vain henkilöstön määrää lisäämällä tai hoidon laadusta keskustelemalla tai tuottavuuslukuja seuraamalla. Kyse on paljon monimuotoisemmasta kokonaisuudesta, kuten esimerkiksi toimintaympäristön muutostekijöiden ja yksikön vaikutusmahdollisuuksien arvioinnista. Suurin osa vanhushuollon asiakkaista ei kykene arvioimaan saamansa hoidon laatua saati vaatimaan hoitoon tai hoitopaikkaan muutoksia. Usein vanhuksella ei ole myöskään omaisia, jotka osallistuisivat aktiivisesti ja säännöllisesti vanhuksen hoitoon. Vaaraman ym. (1998) mukaan vanhusten huollon toiminnoissa, hoitokulttuurissa ja siinä perushengessä jolla työtä tehdään, esiintyy maassamme suuria eroja. Mustajoki ym. (2001) toteavat, että hyvän vanhusten hoitotyön edellytyksiin kuuluvat organisaation sisäinen hyvä yhteistyö ja ilmapiiri, hoitohenkilökunnan sitoutuminen ja kutsumus tehtäviinsä sekä motivoitunut tiimityö. Huumorilla, kuuntelulla ja yhteisesti jaetuilla iloilla hetkillä on merkitystä ja niitä tarvittaisiin vanhusten kokemusten mukaan enemmän. Taide ja erityisesti musiikin parissa jaetut yhteiset hetket voivat olla yksi mahdollisuus lisätä iloa ja hyvinvointia vanhusten arjessa.

Valtioneuvoston Taide- ja kulttuuripoliittinen ohjelma ja siitä jo vuonna 2003 tehty periaatepäätös korostavatkin taiteen kokonaisvaltaista ja soveltavaa käyttöä yhteiskunnan eri alueilla. Taide ja siihen liittyvät luovat elementit voivat antaa uusia voimavaroja yhteisöjen moniarvoiseen kehittämiseen. Vuosi 2010 on suomalaisittain ja eurooppalaisittain hyvinvoinnin edistämisen teemavuosi. Taiteen ja kulttuurin hyvinvointivaikutusten edistämiseksi on valmistunut opetusministeriön lanseeraama toimintaohjelma vuosille 2010–2014.

Toimintaohjelma keskittyy kolmeen painopistealueeseen, joita ovat kulttuuri osallisuuden, yhteisöllisyyden, arjen toimintojen ja ympäristöjen edistäjänä; taide ja kulttuuri osana sosiaali- ja terveydenhuoltoa sekä työhyvinvoinnin tukeminen taiteen ja kulttuurin keinoin. Toimintaohjelmassa esitetään, että taiteen ja kulttuurin hyvinvointivaikutusten näkökulmaa olisi vahvistettava kaikkialla yhteiskunnassa. Tämä tutkimus kertoo kokeilusta, jossa Virkistysversomateriaaliin pohjautuvia musiikkitoimintoja vahvistettiin suomalaisten vanhusten hoitolaitosten arjessa. Vanhusten omatoimisuutta, mielialaa, sosiaalista aktiivisuutta ja havainnointi- sekä kommunikointikykyä havainnoitiin ja arvioitiin omahoitajien avulla (N = 28). Omahoitajat havainnoivat vanhuksia musiikkituokioissa ja niiden välisenä aikana ja samaan aikaan he havainnoivat kontrolliryhmään kuuluneita vanhuksia, jotka eivät osallistuneet musiikkitoimintaan kyseisen havainnointijakson aikana. Musiikkitoimintaan kuuluva lauluohjelmisto liittyi vanhusten suosituimpiin laulusävelmiin. Virkistystuokioiden suunnitelmat oli laadittu jokaiselle kuukaudelle sisältäen runo-, laulu-, liikunta- ja kuunteluideoita.

2. Taide virittää hyvinvointia

Hyvinvointi on subjektiivinen tuntemus, joka on yhteydessä ihmisen mielialaan ja onnellisuuden tuntemukseen. Hyvinvointi ilmentää ihmisen terveyden myön-

teisiä piirteitä ja Aristoteleen ajoista lähtien hyvinvointi on ollut länsimaissakin yksi ihmisen elämän tärkein päämäärä. Nordenfeldt'n (1991) mukaan Aristoteellinen toiminnan filosofia korostaa kulttuuriaktiivisuuden merkitystä ihmisen hyvinvoinnille ja terveydelle. Aristoteellinen hyvinvointi tarkoittaa ihmisen aktiivista, osallistuvaa toimintaa, jonka kautta hyvinvointi ja mahdollisesti myös onnellinen tunnetila saavutetaan. Nyt tätä aristoteelista yhteisöllisyyttä kutsutaan sosiaalisiksi pääomaksi.

Suomessa hyvinvoinnin käsitettä ovat nostaneet voimakkaasti esille mm. Hyypä ja Liikanen. Heidän (2005) mukaan 2000-luvulla on alkanut varovainen paluu kohti kokonaisvaltaisempaa kulttuurisempaa terveystäytystä, sillä terveyden ja hyvinvoinnin yhteiskunnallinen luonne ja terveyden kulttuuri- ja alue-erot ovat pysyneet ongelmallisina. Keskeisinä käsitteinä mainitaan kansalaisten osallisuuden lisäämistä ottamalla käyttöön kansalaisten omia voimavaroja ja hyödyntämällä niitä terveyden ja hyvinvoinnin alueella. Osallistamisella tarkoitetaan mahdollisimman monen yhteisön jäsenen aktivoimista omaehtoiseen toimintaan (Hyypä & Liikanen 2005, 34). Tutkimustulokset osoittavat, että vapaa-ajan harrastustoiminnalla on merkittävä yhteys suomenruotsalaisten miesten terveyden ja hyvinvoinnin edistämiseen (Hyypä, Mäki, Impivaara. & Aromaa 2006).

Kulttuuri ja sen traditiot ovat yhteisöllisyyden kasvualusta. Hyypä (1999; 2000; 2002; 2005; 2010) on tutkinut kulttuuriharrastusten ja yhteisöllisen toiminnan yhteyksiä länsirannikon ja Ahvenanmaan ruotsinkielisen väestön piirissä ja korostaa yhteisöissä vallitsevaa me-henkeä. Eläkeikäisten suomenkielisten kuolleisuus on noin 10% suurempi kuin ruotsinkielisten vaikka sosio-ekonominen asema ja asuinpaikka otetaan huomioon. Pohjanmaan rannikko-seudun ruotsinkielinen väestö on poikkeuksellisen työkykyistä ja elää pitkään. Eräs selitys hyvinvointiin ja terveyteen löytyi peruskulttuurin yhteisöllisyyttä ja musiikkialan harrastuksia suosivista tekijöistä. Kaksi kolmasosaa kaikista suomenruotsalaisista järjestöistä, seuroista tai yhdistyksistä edustaa vapaaehtoista harrastustoimintaa. Enemmän kuin 10% Pohjanmaan ruotsinkielisistä naisista laulaa kuorossa ja musiikki on erityisen suosittu harrastus ruotsinkielisen väestön parissa. Musiikkialan ammattilaisia on myös heidän joukossaan suhteessa enemmän kuin suomenkielisten piirissä. Tutkimukset osoittivat, että ruotsinkielisten hyvää mieltä tuottavat tunnejaksot syntyivät yhteisöllisyyden ja keskinäisen luottamuksen tunteista (Hyypä & Mäki 2001a,b; Hyypä & Mäki 2003; Hyypä 2010). Sosiaalinen aktiivisuus ja osallistuminen, keskinäinen luottamus ja kiintymys sekä taiteen ja kulttuurin harrastaminen nousevat näistä tutkimuksista sellaisiksi sosiaalisen pääoman arvoiksi, jotka ovat yhteydessä ihmisen hyvinvointiin ja terveisiin elinvuosiin.

Kuviossa 1 Hyypä & Liikanen (2005) tuovat esille taide- ja kulttuuritoiminnan välineellisiä ja kokonaisvaltaisia merkityksiä ihmisen hyvinvointiin. He mainitsevat ensimmäisenä tekijänä taiteen kyvyn virittää ihmisen aistitoimintoja ja rikastuttaa elämysmaailmaa. Taide ja taidenautinnot sinänsä ovat merkityksellisiä ihmiselle. Toisena välineellisenä vaikuttajana on taiteen ja kulttuuritoiminnan yhteys hyvään terveyteen, parempaan työkykyyn ja hyvän elämän kokemuksiin.



Kuvio 1. Taide- ja kulttuuritoiminnan kokemuksellinen ja välineellinen merkitys hyvinvoinnin kehikossa (Hyypä & Liikanen, 2005, 112).

Kolmantena ovat harrastamisen ja kulttuuritoiminnan myötä syntyneet yhteisöllisyys ja sosiaaliset verkostot, jotka auttavat ihmistä hallitsemaan elämänsä paremmin. Neljäntenä ovat ympäristön esteettiset tekijät. Kaunis ympäristö ja luonto virkistävät ja voivat edesauttaa esimerkiksi kuntoutumisessa (Hyypä & Liikanen 2005,113).

Unesco käynnisti poikkeusteellisen ja moniammatillisen *Arts in Hospital* -hankkeen jo vuonna 1990. Hankkeen taustalla oli pyrkimys taata jokaiselle tasa-arvoinen mahdollisuus ihmisoikeuksien julistuksen 27. artiklan mukaiseen oikeuteen nauttia ja päästä osallisuuteen yhteiskunnan kulttuurista ja sivistyselämästä. Erityistä huolta kannettiin niistä, jotka olivat toisten avun varassa hoitolaitoksissa tai sairaaloissa vailla normaalin yhteiskunnan kulttuuritoimintoja. Taide oli hoitotyössä eräs terapian muoto, mutta vielä tärkeämmäksi tavoitteeksi nousi se, että taide- ja kulttuuritoiminta olisi osa hoitotyötä ja soveltui hyvin myös hoitoympäristön viihtyvyyden parantamiseksi. Tavoitteena oli myös tukea erityisesti nuorten taiteilijoiden työskentelymahdollisuuksia.

Ravelin (2008) tutki väitöskirjassaan tanssiesitystä auttamismenetelmänä dementoituvien vanhusten hoitotyössä. Tanssiesityksen katsominen oli dementoituvalla vanhukselle aktiivinen tapahtuma, ja tanssiesityksen herättämät tunteet, muistot ja yhteisölliset kokemukset saivat aikaan prosesseja, joilla oli myönteistä hoidollista merkitystä. Ravelin (2008) piti tanssiesityksen katsomista vuorovaikutuksellisenä, hyvinvointia edistävänä ja vanhuksen voimavaroja esille nostavana psykososiaalisena auttamismenetelmänä, jonka avulla voidaan tukea dementoituvan vanhuksen normatiivista kehitystä.

Myös musiikin kuuntelulla on todettu olevan merkittäviä hoitavia vaikutuksia esimerkiksi aivohalvauspotilaiden muistin ja tarkkaavaisuuden sekä mielialan kuntoutuksessa. Tutkijat korostavatkin, että päivittäinen musiikin kuuntelu

antaa arvokkaan lisän aivohalvauspotilaiden hoito-ohjelmaan, mikäli sitä käytetään säännöllisesti (Särkämö ym. 2008).

Suomalaiset tutkimukset (Liikanen 2003; 2004; Blomqvist & Hovila 2005) osoittavat, että taide- ja kulttuuritoimintoja on löydettävissä Suomen hoitolaitoksissa. Sen määrä ei kuitenkaan vastaa tarvetta ja kysyntää. Liikasen (2003) mukaan hoitolaitoksissa ja hoitotyön osana tapahtuva taidetoiminta voidaan jakaa kolmeen tyyppiin: ensinnäkin toiminnalliseen harrastustoimintaan osana päivätoimintoja, toiseksi hoitotyötä ja kuntoutumista tukevaan taideterapiaan ja kolmanneksi analyttisen psykoterapian menetelmiä käyttävään taideterapiaan. Tässä artikkelissa tarkasteltu musiikkitoiminta kuuluu ensimmäiseen toimintatyyppiin, jossa toiminnalliset musiikkituokiot toimivat yhteisöllisinä tapaamisina ja virkistyshetkinä osana arkipäivän muita toimintoja ilman mitään terapeutisia tavoitteita.

3. Sosiokulttuurinen innostaminen musiikissa ja taiteessa hoitotyön menetelmäksi

Taide- ja kulttuuritoimintaa tarvitaan avartamaan vanhustenhoitotyön perinteisiä tapoja toimia ja ajatella. Musiikki- ja kulttuuritoiminta voi toimia vanhustenhoidolaitoksissa kuntouttavana ja aktivoivana tekijänä arjen keskellä. Musiikkialan ammattilainen voi toimia taiteilijana tai henkilöstön ohjaajana taidetoimintojen järjestämiseksi hoitolaitoksiin. Tieteenalakohtaiset rajat ja osaamisen reviiirit tulee ylittää ja yhdistää voimavarat ihmisen hyvän elämän edistämiseksi. Chikszentmihalyin (1997) mukaan vanhuutta ja hyvää elämää ei rakenneta tuottamalla lisää kulttuuripalveluja tai perustamalla mahtavampia ja turvallisempia hoitolaitoksia. Hyvän vanhuuden rakentamiseksi tarvitaan yhteisö, joka tarjoaa ihmiselle monia mahdollisuuksia nauttia elämästä ja ilmaista sekä kehittää itsessään olevia resursseja tavallisessa arjessa. Flow-käsitettä voi verrata syvän ilon ja hyvän mielen tunteeseen, jonka muistaa kauan ja jonka kautta ihminen tuntee elävänsä täyttää elämää. Kun ihminen saa mahdollisuuden toimia ja virittää taitonsa optimaalisesti mieluisaan tekemiseen flow-tunne tempaa mukaansa niin nuoren kuin ikääntyvänkin ihmisen.

Gadamer (1985) ja Kurkela (1993) rinnastavat taiteen peruskokemuksen leikkiin, jossa esimerkiksi musiikki mahdollistaa monenlaiset mielenmaisemat ja leikkimiseen verrattavat mielen liikahtukset vielä vanhainkodissakin kun ympäristö viritetään musiikilliseen toimintaan mahdolliseksi. Lehtonen (1996, 81–83) puhuu musiikista eräänlaisena metakielenä ja Erkkilän (1996) musiikin emotionaalisen kokemisen kolmidimensiomalli tuo esille musiikin kokemisen monivaihteiset ja -tasoiset merkitykset. Musiikin herättämissä kokemuksissa ja tunteissa on läsnä koko eletty elämä ja siinä piilee musiikin hoitava ja aktivoiva voima. Soshenskyn (2010) mukaan musiikin yhteydet ihmisen hyvinvointiin liittyvät ensinnäkin yhteisöllisiin positiivisiin ihmissuhteisiin ja musiikillisista kokemuksista nauttimiseen. Hyvinvointia lisäsivät myös osallisuuden ja osallistumisen tunteet sekä itseilmaisu aktiivisessa musiikillisessa toiminnassa.

Ruotsissa 65–75-vuotiaille henkilöille tehty kyselytutkimus (Laukka 2010) osoitti ikääntyvien aikuisten musiikkiharrasteilla olevan positiivista merkitystä heidän kokemalleen psykologiselle hyvinvoinnille ja tyytyväisyydelle. Päivittäinen musiikin kuuntelu korostui merkittävämpänä musiikillisena tekijänä tutkitavien elämässä ja musiikin kuuntelulla oli monia emotionaalisia merkityksiä kuten mielihyvän kokeminen, mielialan parantaminen ja rentoutuminen.

Hays'n & Minichiellon (2005) mukaan yli 60-vuotiaille tekemän ryhmähaastattelututkimuksen mukaan musiikillisilla aktiviteeteilla oli positiivinen yhteys siihen miten ikääntyvä säilytti positiivisen mielialan, itsetunnon, omatoimisuuden ja itsenäisyyden. Yhteisöllisten musiikkitoimintojen kautta ikääntyvä aikuinen välttyi myös yksinäisyydeltä ja eristyneisyydeltä. Heidän tutkimustulostensa perusteella musiikkia voidaan käyttää ikääntyvien ihmisten hyvinvointia parantavana tekijänä ja gerontologian tulisi olla tietoisempi musiikin potentiaalisesta mahdollisuudesta ihmisen hyvinvoinnin hoitamisessa. Backmand (2006) tutki ikääntyvien miesten fyysisen aktiivisuuden yhteyttä persoonallisuuteen, mielialaan ja toimintakykyyn ja totesi näillä olevan merkittävän yhteyden.

Chan, Chan, Mok & Tse (2009) tutkivat yli 65-vuotiaita depressiivisiä ikäihmisiä Hong Kongissa. Tutkimuksessa oli mukana 47 vanhusta, joista 23 kuului koeryhmään ja 24 kontrolliryhmään. Koeryhmässä olevien vanhusten depression hoidossa käytettiin musiikkia päinvastoin kuin kontrolliryhmässä. Tutkimuksen tulokset osoittivat, että musiikkiryhmäläisillä tapahtui merkitsevää depression vähenemistä ja verenpaineen laskua jo yhden kuukauden jälkeen musiikkitoiminnan aloittamisesta. Tutkimustulosten mukaan hoitajien tulisi käyttää merkittävästi enemmän musiikkia depressiosta kärsivien vanhusten hoidossa.

Bannan & Montgomery-Smith (2008) tutkivat ryhmälaulun merkitystä ikääntyvien Alzheimer-potilaiden hoidossa. Laulettava ohjelmisto valittiin potilaille tutuista lauluista ja uuden laulun opettelusta. Tutkimusaineisto koostui videoidusta aineistosta, jonka pohjalta tehty analyysi osoitti, että Alzheimer-potilaat kykenivät ryhmälauluun ja osallistuivat siihen mielellään. Tutut laulut palautuivat mieleen nopeasti, mutta merkittävä tulos oli, että Alzheimer-potilaat kykenivät oppimaan myös heille aivan uuden laulun. Eräässä tuoreessa tutkimuksessa (Chang, Huang, Lin & Lin 2010) musiikin käyttö ruokailutilanteissa vähensi vaikeasta dementiaasta kärsivien vanhusten häiriökäyttäytymistä ja auttoi keskittymään ruokailuun sekä helpotti hoitohenkilökunnan työtä.

Musiikki antaa siis mahdollisuuden jäsenyteen kokemuksen myös dementoituneen vanhuksen kaotettua ja jähmettyneessä mielessä. Laulaminen ja musiikki herättävät kokijassa ja osallistujassa usein erilaisia ajatuksia ja tunteita (ks. esim. Eerola 2009, Saarikallio & Erkkilä 2007). Musiikilla voi ilmaista myös sanattomia tiedostamattomia jo unohtuneeksi luultuja kokemuksia. Musiikki voi kohottaa vanhuksen mielialaa ja vähentää dementoituneen vanhuksen levottomuutta. (Jukkola 1998, 2003)

Kurjen (2000) mukaan keskustelu sosiokulttuurisesta innostamisesta liittyy kulttuurisen demokratian käsitteisiin, jonka mukaan innostajat toimivat välittäjinä taiteen ja kansan välillä. Virkistysverso-toiminnan tavoitteena onkin, että mahdollisimman moni ikäihminen pääsisi nauttimaan musiikista ja siihen liitty-

vistä kulttuuritoiminnan tuotteista ja että musiikki olisi osana ikäihmisten omaa arkea ja edistäisi heidän yksilöllisiä ja omaehtoisia mahdollisuuksiaan osallistua ja tuottaa musiikkia ja taidetta.

4. Tutkimusasetelma ja tutkimustehtävä

Tutkimusasetelma on kvasiekperimentaalinen tutkimus musiikkitoiminnan yhteyksistä vanhusten hyvinvointiin suomalaisissa vanhustenhoitolaitoksissa ja päiväosastoissa. Tutkittavina oli 205 vanhusta, jotka jakautuvat koe- ja kontrolliryhmiin niin, että puolet kunkin tutkimuksessa mukana olleen osaston vanhuksista osallistui musiikkitoimintaan ja puolet vastaavasti eivät. Koeryhmässä olevat osallistuivat musiikkitoimintaan ja kontrolliryhmässä olevat eivät osallistuneet. Molemmissa ryhmissä vanhusten omahoitajat arvioivat vanhusten hyvinvointia ja käyttäytymistä ennen ja jälkeen koeryhmän musiikkitoimintajakson. Kyseessä oli uuden integroivan musiikillisen toimintamuodon yhteyksien arviointi vanhusten päivittäiseen toimintaan ja hyvinvointiin.

Vanhusten hyvinvoinnin ja käyttäytymisen arviointilomake laadittiin kasvatustieteen, sosiaalipsykologian ja hoitotieteen yhteistyönä. Arvioinnin perustana oli kunkin vanhuksen omahoitajan observointi ja sen pohjalta suoritettu arviointi. Omahoitaja viettää päivittäin eniten aikaa vanhuksen kanssa ja voi arvioida häntä parhaiten ja luontevasti arjen eri toiminnoissa. Vanhukset ovat eniten kontaktissa juuri hänelle nimetyn oman hoitajansa kanssa. Pidimme omahoitajia luotettavimpina vanhuksen päivittäisen käyttäytymisen ja toimintojen arvioitsijana, sillä kyseessä ei ollut sairauksien diagnosointi tai esimerkiksi musiikillisen toiminnan esteettisen laadun arviointi. Arvioinnin yhden osaluonnetta muodosti päivittäisistä toiminnoista selviytymisen (Activities of Daily Living, ADL) arvioinnin mittari, joka oli käytössä Oulun diakonissalaitoksen vanhustenhoitossa. Arviointia täydennettiin psyykkisen hyvinvoinnin ja sosiaalisen aktiivisuuden arvioinneilla. Arvioinnit suoritettiin molemmissa ryhmissä ennen ja jälkeen musiikkitoimintajakson.

Koe- ja kontrolliryhmien keskiarvojen välisten erojen merkitsevyyksiä tarkasteltiin jälkeen – ennen -erotusparametristä t-testin avulla. Musiikkitoimintaan osallistuneita tarkkailtiin myös musiikillisen toiminnan aikana ja omahoitajat havainnoivat ja arvioivat vanhusten musiikilliseen toimintaan osallistumisen aktiivisuutta ja vanhuksen ilmaisemia mielialoja musiikkitoiminnan aikana.

Tutkimusongelmana oli selvittää onko vanhuksille järjestetyllä musiikkitoiminnalla yhteyttä vanhusten päivittäisiin toimintoihin, hyvinvointiin, muistiin, mielialaan ja sosiaaliseen aktiivisuuteen verrattuna niihin vanhuksiin, jotka eivät osallistu musiikkitoimintaan, mutta ovat samassa hoitolaitoksessa.

4.1 Tutkimusaineisto ja tutkimuksen suorittaminen

Tutkimukseen osallistui yhteensä 205 iältään 75–95-vuotiaasta vanhusta vanhainkodeista, sairaaloista ja vanhusten päiväosastoilta eri puolilta Suomea Lapista Uudellemaalle. Taulukosta 1 käyvät ilmi koe- ja kontrolliryhmien demograafiset taustamuuttujat. Tutkimus suoritettiin 2009–2010 aikana. Ennen tutkimusjakson alkua musiikkitoimintaa ohjaavat hoitajat olivat osallistuneet Virkistysverso-toiminnan koulutusjaksoon. Kahdessa vanhainkodissa musiikkitoimintaa ohjasivat koulutetut musiikkipedagogit (N = 3). Kaikki tutkimuksessa mukana olleet ryhmät noudattivat samaa Virkistysverso-ohjelmaa. 104 vanhusta osallistui säännöllisesti noin puolen vuoden ajan vuosina 2009–2010 pidettyihin musiikkitoiminnallisiin Virkistysverso tuokioihin. Musiikkitoiminnassa mukana olleista (koeryhmä) 31 henkilöä oli miehiä ja 73 naisia. Kontrolliryhmän muodostivat samoissa vanhusten hoitolojissa ja samoilla osastoilla olleet vanhuksat. Noin puolet osastolla olevista osallistui musiikkitoimintaan ja noin puolet osaston vanhuksista muodosti kontrolliryhmän. Kontrolliryhmissä oli yhteensä 33 miestä ja 66 naista. Vanhuksista 161 asui vanhainkodeissa, 32 oli sairasosastoilla ja 12 päiväosastoilla. Koeryhmään ja kontrolliryhmään valittiin henkilöt niin, että molempiin ryhmiin valittiin sattumanvaraisesti suurin piirtein yhtä monta miestä ja naista silloin kun kyseessä ei ollut esimerkiksi vain miehille tarkoitettu osasto, jolloin jako oli täysin satunnainen.

Tutkimuseettisistä syistä ryhmiin jaon jälkeen musiikkitoiminnan alkamisesta tiedotettiin vanhuksia ja heillä oli vielä mahdollisuus siirtyä toiseen ryhmään niin toivoessaan ja muutama vanhus toimikin niin. Pääosin kaikki vanhuksat halusivat kuitenkin osallistua musiikkitoimintaan ja näin ollen kontrolliryhmään jääneille luvattiin järjestää musiikkitoimintaa myöhemmin tutkimusjakson jälkeen. Vanhusten sairausdiagnooseja ei ollut käytettävissä, mutta omahoitajien kuvauksista käy ilmi, että osalla vanhuksista oli dementiasairautta. Koe- ja kontrolliryhmiin kuuluvien vanhusten dementia kuvausten määrällä ei ollut eroa.

Taulukko 1. Koe- ja kontrolliryhmien demograafiset taustamuuttujat

Sukupuoli

Sukupuoli	Koeryhmä	Kontrolliryhmä	Yhteensä
Nainen	73	66	139
Mies	31	35	66
Yhteensä	104	101	205

Ikä

Ikä	Koeryhmä	Kontrolliryhmä	Yhteensä
75–80-v.	11	11	22
81–89-v.	78	78	156
90–95-v.	15	12	27
Yhteensä	104	101	205

Asumismuoto/toimintapaikka

Asumismuoto / toimintapaikka	Koeryhmä	Kontrolliryhmä	Yhteensä
Vanhainkoti	82	79	161
Sairaala	16	16	32
Päivösaasto	6	6	12
Yhteensä	104	101	205

Demograafisten taustamuuttujien riippumattomuutta tarkasteltiin Khin neliö-testillä. Khin neliö-testit osoittavat tilastollisen riippumattomuuden koe- ja kontrolliryhmien demograafisten taustamuuttujien välillä: suhteessa sukupuoleen ($\chi^2 = 0.35$, $df = 1$, $p = 0.553$), ikään ($\chi^2 = 0.294$, $df = 2$, $p = 0.865$) ja asumismuotoon ($\chi^2 = 0.012$, $df = 2$, $p = 0.994$). Myöskään muuta demograafisten taustamuuttujien välistä riippuvuutta, kuten sukupuoli ja ikä ($\chi^2 = 2.59$, $df = 2$, $p = 0.274$) tai ikä ja asumismuoto ($\chi^2 = 5.12$, $df = 2$, $p = 0.275$) ei tullut khin neliö-testeillä esille. Ainoastaan sukupuolen ja asumismuodon välillä oli pientä eroavuutta, sillä päiväsaastotoiminnassa oli 7 miestä ja 5 naista ($\chi^2 = 4.83$, $df = 2$, $p = 0.089$).

Musiikkitoimintaa järjestettiin koeryhmäläisille kerran viikossa noin tunnin verran yhteensä 20 tuntia viiden kuukauden ajan. Omahoitajat tukivat musiikkitoimintaan osallistuneita musiikkituokioiden aikana ja keskustelivat vanhusten kanssa heidän kokemuksistaan musiikkituokioiden jälkeen. Omahoitajat arvioivat näiden musiikkituokioiden aikana tehtyjen havainnointien ja keskustelujen perusteella vanhuksen musiikin kuuntelun nauttimista, tarinoiden kuuntelusta nauttimista, laulamiseen tai musiikkiliikunnallisiin harjoituksiin osallistumista. Lisäksi he suorittivat havainnointia musiikkituokioiden välillä tapahtuneesta musiikillisesta aktiviteetista, kuten laulujen laulamisesta tai musiikkituokion tarinoista virinneistä keskusteluhetkestä. Hoitajilta pyydettiin myös oma arvio musiikkituokioiden yhteydestä vanhusten hyvinvointiin. Lisäksi omahoitajat kirjoittivat kuvaukset jokaisesta tutkimusryhmään kuuluvasta vanhuksesta. Omahoitajat arvioivat täysin samalla arviointilomakkeella myös kontrolliryhmiin kuuluneita vanhuksia, muuten paitsi musiikkitoimintaan osallistumista kuvaavissa osuuksissa. Tässä artikkelissa raportoidaan tutkimustulokset vain ennen ja jälkeen Virkistysverso-toimintajakson tapahtuneista koe- ja kontrolliryhmään kohdistuneista arvioinneista. Tutkimuksen yhteydessä kerättyä laadullista aineistoa käytetään tässä yhteydessä vähäisesti vain määrällisten tulosten tulkinnan välineenä, ja ne on tarkoitus myöhemmin julkaista omana raporttinaan.

Musiikkitoiminta sisälsi musiikin kuuntelua, vanhuksille tutun lauluohjelmiston laulamista, entisajan tarinoita, vanhusten kuntoon mukautettua musiikkiliikuntaa sekä soittamista. Arvioinnit ennen ja jälkeen musiikkitoimintajakson suoritettiin anonymienä ja muutetuilla nimillä. Asianmukaiset tutkimusluvut oli saatu jokaiselta tutkimuksessa mukana olleelta laitokselta, vanhuksilta tai heidän edunvalvojiltaan. Vanhuksilla ei ollut tutkimusjakson aikana muita taiteellisia aktiviteetteja.

4.3 Virkistysversotoiminnan ja – materiaalin kuvaus

Musiikki- ja Kulttuurikeskus VERSO ry:n kehittämä VirkistysVerso (<http://www.versomus.fi/documents/46.html>) on materiaalikokonaisuus, joka on suunniteltu ikäihmisten parissa työskenteleville avuksi musiikki- ja tarinatuokioiden toteuttamiseen. Materiaalia on helppo käyttää ja soveltaa. Käytännössä kokeilu toteutettiin siten, että tutkimukseen osallistuneet vanhusten hoitoyksiköt saivat VirkistysVerso-koulutuksen, jonka avulla he kykenivät itsenäisesti käyttämään ja soveltamaan VirkistysVerso-materiaalia. Omahoitajat koulutettiin arviointilomakkeen täyttämiseen ja ADL-osuuden arviointi oli jo heille ennestään hoitotyöstä tuttua. Koulutuksia järjestettiin Helsingissä ja Oulussa ennen tutkimusjakson alkamista. VirkistysVersion materiaalissa on otettu huomioon ikäihmisten mieltymykset sekä suomalainen kulttuuri. Virkistysversotoiminnan kehittäjien mukaan monipuolisilla toimintatuokioilla voidaan tukea fyysistä, psyykkistä ja sosiaalista toimintakykyä sekä vaikuttaa yleiseen mielialaan ja vireyteen.

Materiaalikokonaisuuteen kuuluu neljä vuodenaikavihkoa ja äänitteet sekä niihin liittyvä laulukirja. Lauluohjelmisto liittyi vanhusten lapsuuden, nuoruuden ja aikuisiän suosituimpiin laulusävelmiin. Vuodenaikavihkot sisältävät monipuoliset virkistystuokioiden suunnitelmat vuoden jokaiselle kuukaudelle. Suunnitelmat on koottu tarinoiden ja runojen ympärille ja niihin on liitetty laulu-, liikunta- ja kuunteluideoita. Ritva Ollaranta on kirjoittanut kuukauden tarinat oman äitinsä lapsuuden muistojen pohjalta. Materiaaliin liittyvät äänitteet soveltuvat käytettäväksi kuunteluun, liikuntaan ja rentoutukseen. Ne sisältävät kansanmusiikkia, klassista musiikkia, hengellistä musiikkia sekä viihdemusiikkia.

Tutkimukseen liittyvissä musiikki- ja tarinatuokioissa pyrittiin kiireettömään ja rauhalliseen tunnelmaan. Laulamisen yhteydessä tunnistettiin lauluja melodioista, muisteltiin sanoja, esittäjiä ja säveltäjiä. Tarinoita verrattiin omiin kokemuksiin, ja keskusteluissa tuli esille juhlapyhiin liittyviä tapahtumia ja merkikhenkilöiden muistelemista. Musiikin kuuntelun aikana keskusteltiin musiikin herättämistä tunteista ja mielikuvista. Musiikkia tunnistettiin esimerkiksi alku-soitosta, ja musiikin kuunteluun liittyi keskusteluja säveltäjästä, esittäjistä ja tilanteista, joissa musiikkia oli kuultu aiemmin. Pienimuotoinen liikunta musiikin mukaan toteutettiin joko istuen tai seisoen ja se liittyi tarinoihin, työntekoon tai arkiaskareisiin. Aisteja aktivoitiin ajankohtaisilla luonnonmateriaaleilla kuten syksyn lehdillä, pihlajan, koivun tai kuusen oksilla, hallaharsolla, huiveilla, höyhenillä, siveltimillä, saippuakuplilla ja värikkäillä nauhoilla. Myös taidekuvien katselu yhdessä musiikin kanssa kuului ohjelmaan.

4.4 Toimintakykymittarin kuvausta

Hyvinvoinnin eräs osatekijä on se kuinka ihminen selviytyy itsenäisesti päivittäisistä toiminnoista. Omatoimisuutta päivittäisissä toiminnoissa arvioidaan hoitotieteessä vakiintuneilla ADL-arviointimittareilla. Arvioinnissa vanhusten toimintoja ja käyttäytymistä tarkasteltiin päivittäisistä toiminnoista selviytymisen näkökulmasta (ADL) sekä muistin, psyykkisen ja sosiaalisen aktiivisuuden näkökulmista.

ADL-kykymittari on laajasti terveydenhuollossa kehitetty ja käytetty mittari, joka kuvaa kokonaisuudessaan vanhusten toimintakykyä luotettavasti. Tutkimuksessa käytettyä ADL –mittaria käytti (28) terveydenhuoltoalan työntekijää. ADL-mittareita on monenlaisia, mutta niiden osiot mittaavat ihmisen omatoimista selviytymistä esimerkiksi, pukeutumisessa, henkilökohtaisessa hygieniasa, omatoimisessa ruokailussa ja liikkumisessa. Mittarit laaditaan kohderyhmän mukaan, mutta ADL-arviointia käytetään erityisen yleisesti ikäihmisten omatoimisuuden arvioinnissa. (McDowell & Newell 1996; Krapp 2002)

Roper, Logan & Tierney (2000) korostavat päivittäisen omatoimisuuden arvioinnissa omatoimisuuden yhteyksiä psykologisiin, sosiokulttuurisiin, ympäristöllisiin, biologisiin ja sosioekonomisiin tekijöihin, niin että omatoimisuutta ja henkilön itsenäistä selviytymistä päivittäisistä toiminnoista tulisi tarkastella entistä kokonaisvaltaisempien osatekijöiden valossa ja ottaa huomioon kuinka nämä osatekijät ovat yhteydessä päivittäisistä toiminnoista mahdollisimman itsenäiseen selviytymiseen.

Tässä tutkimuksessa käytettiin Oulun diakonissalaitoksella käytössä ollutta ADL-mittaria, joka on useimmille suomalaisille hoitajille tuttu arviointimenetelmä. Omatoimisuutta päivittäisessä toiminnassa arvioitiin kuusiportaisella asteikolla itsenäisestä toiminnasta täysin autettavaan. Arvioitavia päivittäisen toiminnan osa-alueita olivat liikkuminen osastolla, ruokailu, henkilökohtainen hygienia ja WC:n käyttö. Omahoitajat arvioivat lisäksi vanhuksen tilaa Likertyyppisellä asteikolla seuraavissa toiminnoissa: muisti päivittäisissä toiminnoissa, puhekyky, innokkuus laulamiseen, ympäristön havainnointikyky, kontaktinottokyky muihin asukkaisiin, kontaktinottokyky hoitohenkilökuntaan, aloitteiden tekokyky yhteisössä ja yhteisöllisen ilmapiiirin luomisessa. Omahoitajat arvioivat lisäksi vanhusten mielialaa kuusiportaisella asteikolla: masentunut, välinpitämätön, vaihteleva, valoisa ja iloinen.

5. Tutkimustulokset

Tutkimustuloksina esitetään koe- ja kontrolliryhmien väliset erot alkutilanteessa ja sen jälkeen testataan ryhmäeroja muuttujien muutosasteissa erotuspistemääristä lasketuilla t-testeillä. Erotuspistemääristä lasketuissa t-testituloksissa tulee esille musiikkitoiminnan positiivinen yhteys koeryhmän tuloksiin lähes jokaisessa arvioinnin kohteena olleessa alueessa, kuten päivittäisessä omatoimisuudessa, päivittäisten asioiden muistamisessa, puhumis- ja laulamisinnokkudessa, sosiaalisessa kontaktinottokyvyssä henkilökunnan kanssa, yleisessä aloitekyvyssä ja vanhuksen positiivisessa mielialassa. Nämä kaikki ovat osaltaan kuvaamassa vanhuksen hyvinvoinnin laadun perustekijöitä, jotka parantavat koeryhmäläisillä musiikkitoimintaan osallistumisen aikana.

Koe- ja kontrolliryhmien väliset lähtötasoerot laskettiin t-testillä. Alkuarvioinnin mukaan koeryhmä oli erittäin merkittävästi parempi kontrolliryhmää laulamisinnokkudessa ($p = 0.001$), ja merkittävästi parempi havainnointikyvyssä

($p = 0.030$) sekä osaston ilmapiiriin luomisessa sekä aloitekyvyssä ($p = 0.020$). Muissa osioissa ei ollut ryhmien alkuarviointipistemäärien välillä merkitseviä eroja (omatoimisuus ADL, $p = 0.630$; muisti, $p = 0.330$; puhumisaktiivisuus $p = 0.280$; kontaktinotto muihin asukkaisiin $p = 0.600$ ja mieliala $p = 0.460$).

Jälkeen – ennen – erotuspistemääristä tehdyt t-testitulokset (taulukko 2) osoittavat musiikkitoiminnalla olleen merkittävän roolin vanhusten päivittäisten toimintojen ja hyvinvoinnin edistämisessä.

Taulukko 2. Koe- ja kontrolliryhmien muutospisteiden väliset erot (t-testit erotuspistemääristä)

Ryhmä	M	SD	N	t	df	p
Omatoimisuus (ADL)						
Koeryhmä	0.31	0.73	104	4.22	203	0.001
Kontrolliryhmä	-0.22	1.02	101			
Muisti						
Koeryhmä	0.22	0.76	104	3.33	203	0.001
Kontrolliryhmä	-0.17	0.91	101			
Puhumisaktiivisuus						
Koeryhmä	0.22	0.76	104	3.33	203	0.001
Kontrolliryhmä	-0.17	0,91	101			
Laulamisinnostus						
Koeryhmä	0.17	1.27	104	3.04	203	0.003
Kontrolliryhmä	-0.34	1.13	101			
Havainnointikyky						
Koeryhmä	0.13	0.84	104	2.41	203	0.017
Kontrolliryhmä	-0.16	0.90	101			
Kontaktinotto muihin vanhuksiin						
Koeryhmä	0.11	0.10	104	1.88	203	0.061
Kontrolliryhmä	-0.16	0.11	101			
Kontaktinotto henkilökuntaan						
Koeryhmä	0.19	1.01	104	2.78	203	0.006
Kontrolliryhmä	-0.21	1.04	101			
Mieliala						
Koeryhmä	0.25	0.86	104	2.98	202,6	0.001
Kontrolliryhmä	-0.10	0.81	101			
Ilmapiiriin luomis- ja aloitekyky						
Koeryhmä	-0.06	0.86	104	1.11	203	0.267
Kontrolliryhmä	-1.19	0.82	101			

Vanhusten omahoitajat arvioivat tutkimukseen osallistuneiden vanhusten käyttäytymistä jokapäiväisissä toiminnoissa. Arviointitulosten perustella voidaan havaita, että musiikkitoimintaan osallistumisella on yleisesti ottaen merkittävää yhteyttä vanhuksen päivittäiseen toimintakykyyn ja hyvinvointiin. Muilla taustamuuttujilla (sukupuoli, ikä, asumismuoto) ei ollut merkitsevää yhteyttä edellä taulukossa 2 esitettyihin muutospistemääriin.

Koe- ja kontrolliryhmien muutospistemäärien väliset erot osoittavat musiikkiryhmäläisten selviävän kontrolliryhmään verrattuna erittäin merkittävästi paremmin päivittäisistä toiminnoista (ADL), kuten liikkuminen, ruokailu, henkilökohtainen hygienia ja wc:ssä käynti. Testaus osoittaa musiikkiryhmäläisten muistavan arkipäivän asioita kontrolliryhmään verrattuna erittäin merkitsevästi paremmin. Omahoitajien päivittäisten havaintojen perusteella tehdyt arvioinnit osoittavat, että musiikkitoiminnalla oli erittäin merkittävä yhteys vanhusten puhekyvyn ja puhumisaktiivisuuden paranemiseen toimintajakson aikana. Laulamisinnokkuteen liittyen voidaan todeta, että musiikkitoimintaan osallistuneet olivat jo alkuarvioinnissa kontrolliryhmää erittäin merkittävästi innokkaampia laulajia ja ehkä tämän vuoksi toivoivat pääsevänsä ensimmäisinä musiikkitoimintaan. Ryhmien muutospisteiden välinen ero laulamisinnokkuteudessa oli edelleen melko merkittävä. Vanhusten päivittäiseen havainnointikykyyn liittyen koeryhmä oli kontrolliryhmää parempi jo alkuarvioinnissa, mutta koeryhmän havainnointikyky päivittäisissä toiminnoissa parani omahoitajien arvioinnin perusteella melko merkittävästi verrattuna kontrolliryhmään.

Musiikkitoiminta ei aktivoinut siihen osallistuneiden kontaktikykyä muihin osaston asukkaisiin merkittävästi, sen sijaan koeryhmäläiset ovat arvioinnin perusteella merkitsevästi aktiivisempia sosiaalisissa kontakteissa ja keskusteluissa hoitohenkilökunnan kanssa, tämä sosiaalisen aktiivisuuden lisääntynyt piirre suhteessa hoitohenkilökuntaan tulee esille myös laadullisen aineiston kuvauksissa.

Omahoitajat arvioivat vanhusten aloitteiden tekemistä hoitolaitoksen ja osaston päivittäisiin toimintoihin ja ilmapiiriin liittyen. Koeryhmä oli jo alussa kontrolliryhmää aktiivisempi aloitteiden tekemisessä ja todennäköisesti aktiivisempi ilmoittautumaan ensimmäisenä myös musiikkitoimintaan osallistumiseen. Musiikkitoimintaan osallistumisella ei erotuspistemääristä tehdyn t-testauksen perusteella ollut merkitsevää yhteyttä osaston ilmapiiriin luomiskykyyn tai aloitteiden tekemisaktiivisuuteen liittyvää.

Erityisen merkitseväksi tekijäksi omahoitajien arviointien ja kuvausten perusteella osoittautui musiikkitoimintaan osallistumisen yhteydet positiivisen mielialan luomisessa. Erotuspistemääristä tehdyn t-testin mukaan koeryhmä oli kontrolliryhmää erittäin merkittävästi positiivisempi mielialaltaan.

6. Pohdinta

Tiivistetysti voidaan todeta, että tutkimustulokset toivat esiin musiikkitoiminnan positiivisen yhteyden moniin vanhusten hyvinvointiin keskeisesti vaikuttaviin

tekijöihin. Suurimmat tilastollisesti merkitsevät erot olivat koe – ja kontrolliryhmässä päivittäiseen omatuomisuuteen, muistiin, puhumisaktiivisuuteen, laulamisinnokkuuteen, kontaktinottoon henkilökunnan kanssa sekä positiiviseen mielialaan liittyen. Nämä arvioinnin osa-alueet olivat selvästi paremmat musiikkitoimintaa saaneella ryhmällä. Sukupuolella ei tässä joukossa ollut merkitsevää yhteyttä edellä tutkittuihin tekijöihin.

Myös laadullisen aineiston (raportoidaan erikseen) perusteella voidaan todeta, että musiikkituokiot koettiin erittäin virkistävinä ja hyvinvointia lisäävinä kaikissa tutkimukseen osallistuneissa yksiköissä ympäri Suomen. Musiikki-toimintaan osallistuneet vanhuksat nauttivat erityisesti musiikin ja tarinoiden kuuntelusta. Laulamiseen osallistuminen, soittamisen ja liikkumisen aktiivisuus vaihtelivat enemmän riippuen vanhuksen kunnosta. Miesten ja naisten välillä ei havaittu laadullisessakaan aineistossa eroavuuksia osallistumisaktiivisuudessa. Hoitopaikalla (vanhainkoti, sairaala, päiväosasto) ei ollut myöskään omahoitajien mukaan merkitystä osallistumisaktiiviteetteihin tai osallistuneiden vanhuksen musiikkimielitymyksiin.

Eräänä laadullisen lähestymistavan esimerkkinä mainitaan, että Remes (2009) teki hoitotyön koulutusohjelmassa opinnäytetyönsä tähän tutkimusprojektiin liittyen Oulun Diakonissalaitoksen Veljeskodin seitsemän asukkaan kokemuksista Virkistysverso musiikki- ja tarinatuokioiden merkityksestä heidän mielialaansa. Opinnäytetyö oli laadullinen tapaustutkimus ja aineisto kerättiin teemahaastattelun avulla. Ryhmään osallistuneet asukkaat olivat iältään 83–95-vuotiaita miehiä, joista suurin osa oli leskiä. Miehet osallistuivat musiikkitoimintaan kevään 2009 aikana. Haasteltavat kuvailivat mielialaansa Virkistysverso-tuokioiden jälkeen positiivisiksi. Ryhmäläiset kuvasivat musiikki- ja tarinatuokioiden piristäneen heitä ja tuoneen myönteistä vaihtelua normaaliin arkipäivään. Miehet kaipasivat ohjelmaan enemmän liikuntaa, pelejä ja vertaistaan keskustelukumppania. Arvoitukset ja sananlaskut koettiin mieluisina tarinatuokioiden osioina. Musiikin merkitys oli tärkeä. Musiikki herätti miesten mielissä eloon vanhoja muistoja ja monet laulun sanatkin palautuivat muistiin tutun ohjelmiston myötä.

Luonnollisesti voidaan myös pohtia, millaisiin seikkoihin musiikkitoiminnalla olisi vähemmän yhteyttä tai olisiko jollain toisenlaisella taiteellisella tai aktiivisella toiminnalla saatu aikaan samansuuntaisia tuloksia. Tässä artikkelissa Virkistysverso-toimintaan liittyvät tekijät on nostettu esille vanhusten hyvinvointia yleisesti edistävinä toimintoina, mutta mielenkiintoista olisi tarkemmin tietää, millaisiin tekijöihin tai millaisiin henkilöihin aktiivinen musiikillinen toiminta ei ehkä vaikuttaisi yhtä merkitsevästi. Tämän tutkimuksen koe- ja kontrolliryhmät olivat demografiselta taustaltaan samankaltaisia ja vanhuksat oli jaettu ryhmiin niin sattumanvaraisesti kuin mahdollista. Tutkimuseettisistä syistä lopullinen ryhmiin jako tapahtui kuitenkin niin, että vanhusten inhimilliset toivomukset otettiin huomioon ja tämä voi vaikuttaa joiltain osin myös tutkimustulosten luotettavuuteen. Toisaalta muutosten suunta on niin selkeä ja merkittävä, että se osaltaan todistaa musiikkitoiminnan arkea virkistävän ja vanhuksia piristävän yhteyden. Virkistysversotoiminta oli musiikillisesti integroivaa toimintaa sisäl-

täen tarinoita ja taidekuvien katselua, joten puhtaasti musiikin aikaansaamasta efektistä ei voi kuitenkaan tässä yhteydessä puhua. Toisaalta ihmistieteissä on miltei mahdoton tietää kaikkia niitä tutkimuksen ulkopuolisia inhimillisiä tekijöitä, jotka voivat olla yhteydessä tutkimustuloksina esitettyihin yhteyksiin.

Tulosten luotettavuuteen liittyen on hyvä pohtia myös sokkouttamista. Vanhukset eivät tienneet osallistuvansa tutkimukseen, sen sijaan omahoitajat tutkimuksen arvioitsijoina olivat tutkimuksesta tietoisia. Omahoitajat saattoivat satunnaisesti olla myös mukana musiikkituokioissa saattaessaan ja hakiessaan vanhuksia toiminnasta ja joskus myös olemalla mukana tuokioissa. Tutkimustoiminnan yhteyttä musiikkitoimintaan ei kuitenkaan korostettu vaan sitä, että vanhuksille järjestetään musiikkitoimintaa ryhmäkohtaisesti ja eri aikoina ja, että musiikkitoiminta liittyy kyseisenä ajanjaksona yksikön toimintakulttuuriin luonnollisena lisänä.

Musiikkitoiminnalla oli yhteyttä sosiaalisen hyvän elämän kokemuksiin ja tämän tutkimuksen tulosten perusteella musiikillinen toiminta auttoi vanhusta jäsentämään ja ottamaan haltuun arkea. Myös monet muut tutkimukset puhuvat musiikin hyvinvointia ja terveyttä edistävästä yhteydestä vanhusten hoidossa, kuten esimerkiksi Jäncken (2008) tutkimus, joka myös osoittaa musiikin tunteita herättävällä vaikutuksella olevan merkittävää yhteyttä yksilön muistikykkyyn. Zare, Ebrahimi & Birashk (2010) ovat tutkineet musiikkiterapian käyttöä Alzheimer-potilaiden hoidossa. Musiikilla oli Alzheimer-potilaiden mielialaan rauhoittava vaikutus. Tutkijat suosittelivat musiikin käyttämistä Alzheimer-potilaiden hoidossa. Samalla kun musiikilla oli muistisairaiden vanhusten kiihtymys- ja sekavuuskohtauksia tasoittava vaikutus se teki hoitoympäristöstä stressittömämmän ja lisäsi hoidettavien ja hoitohenkilökunnan yleistä hyvinvointia. Tässä tutkimuksessa dementia ei ollut erityisesti tutkimuksen kohteena, eikä vanhusten tarkkoja diagnoositietoja ollut käytettävissä. Omahoitajien laadulliset arviot osoittavat kuitenkin dementiaa sairastavien vanhusten piristävän musiikkitoiminnasta niin, että musiikki toisaalta aktivoi dementiapotilasta osallistumaan lauluun ja toisaalta rauhoittaa ja luo mielihyvää pieneksi hetkeksi arjen keskelle.

Musiikki aktivoi vanhuksia selvästi puhumaan ja muistelemaan. Myös aiemmissa tutkimuksissa (esim. Mador 2007) vanhus saattaa muistaa selkeästi tilanteen, jolloin kuuli musiikkikappaleen ensimmäistä kertaa. Musiikki aktivoi aivojen ohimolohkon toimintaa, joka luo mieleen tilannekuvan menneestä tapahtumasta jota sitten muistellaan. Schlaug ym. (2010) ovat tutkineet MIT-menettelyn (melodic intonation therapy) käyttöä afasiasta kärsivien vanhusten hoidossa, musiikin käyttäminen puhekyvyn kuntoutumisessa on osoittautunut tehokkaaksi ja kaipaa aivoneurologista lisätutkimusta.

Tämän tutkimuksen positiiviset tulokset haastavat yhteiskuntaa muutokseen kokonaisvaltaisemmassa ihmisen kohtaamisessa ja hoitamisessa. Musiikkitoiminta ei ole vielä integroitunut pysyväksi osaksi hoitolaitosten arkea. Virkistysverso toiminnan tavoitteisiin kuuluu säännöllisen ja ympärivuotisen musiikkitoiminnan vakiinnuttaminen osaksi vanhusten hoitokulttuuria. Musiikkiohjelmiston uusi-
misen tarve on ilmeinen muutaman vuosikymmenen kuluttua, kun nykyinen

aikuisväestö ikääntyy omine musiikkimieltymyksineen. Musiikkitoimintojen vakiinnuttaminen edellyttää hoitokulttuurin muuttumista ja uutta tuoretta asennetta kokonaisvaltaiseen ihmisen hoitamiseen. Se edellyttää myös valmiutta kouluttautua musiikkituokioista vastaaviksi hoitajiksi. Toiminnan vakiintuminen edellyttää resursseja ja yhteistyötä musiikkipedagogien ja hoitolaitosten välillä.

Lähtökohtana on se, että musiikki nähdään tärkeänä osana jokaisen hoitolaitoksessa elävän ihmisen elämää ja tarpeita. Toiseksi tarvitaan yhteistyön kehittämistä kulttuuri sekä terveyshuollon ammattilaisten välillä, sillä toisen ammattitaidon, kielen ja kulttuurin ymmärrys ja kunnioittaminen on yhteistyön peruslähtökohta, tämä on myös koulutuksellinen yhteistyötavoite. Kolmanneksi tarvitaan riittävästi hoitohenkilökuntaa ja uutta asennetta siihen, ettei musiikkituokio ole vaaraksi hoitolaitoksen kiireiselle ja toistuvalla päiväjärjestykselle. Keskeistä on asennoitua rennommin ja vapaammin sen sijaan, että usein ajatellaan musiikkitoiminnan vievän aikaa rutiinistöistä. Puolen tunnin mittaisia virkistystuokioita olisi suotavaa järjestää viikoittain ja pieniä musiikillisia hetkiä hoitotyön arjessa päivittäin. Voimavarojen kohdentaminen ja ajankäytön suunnittelu auttavat jonkin verran kun positiivinen asenne on olemassa. Hoitohenkilöstön resurssien riittämättömyys on kuitenkin tosiasia ja siihen tulee puuttua. Jokainen ihminen tarvitsee aikaa, rauhaa ja henkilökohtaista huomiota etenkin ikääntyessään ja sairastuessaan. Kun tähän lisätään luontevasti taiteen ja musiikin hoiva, ollaan jo pitkälle parantamassa ikääntyvän ihmisen arjen hyvinvointia suomalaisissa vanhusten hoitolaitoksissa.

Voidaan myös oikeutetusti kysyä, mikä musiikillisessa toiminnassa auttoi vanhuksia parempaan arkeen ja lisääntyneeseen hyvinvointiin omassa elämässä? Mitkä ovat ne musiikillisen toiminnan olennaiset elementit, jotka kohentavat elämänlaatua, arkea ja hyvinvointia? Voitaisiinko se kiteyttää musiikkiin itsessään, merkityksellisiin kokemuksiin sekä yhteisöllisyyteen. Kehittyvän aivotutkimuksen avulla on voitu osoittaa, että ihmisen ensimmäinen musiikkikulttuuri on valmis jo syntymähetkellä (Huotilainen, 2009). Musiikki ei-kielellisenä, merkityksiä kantavana järjestelmänä antaa mahdollisuuden koko ihmiselämän läpi kulkevaan asioiden ja tunteiden käsittelyyn, yhteisöllisyyden kokemukseen sekä yksilön kokonaisvaltaiseen hoivaan. Vanhusten hyvinvoinnista huolehtiminen heijastaa koko yhteiskunnan hyvinvointia ja arvomaailmaa. Vanhusten hoito- ja toimintaympäristöjä musiikillisesti ja taiteellisesti rikastamalla parannetaan sekä yksilön että yhteisön henkistä hyvinvointia, jolla voi olla yhteyksiä laajemmin myös ihmisen kokonaisvaltaiseen terveyteen ja hyvinvointiin. Tätä tukevat jo monet aikaisemmat tutkimukset.

Lähteet

- Bannan, N. & Montgomery-Smith, C. 2008. Singing for the Brain': reflections on the human capacity for music arising from a pilot study of group singing with Alzheimer's patients. *Perspectives in Public Health*, vol. 128, 273–78.

- Blomqvist L. & Hovila E. 2005. *Yhdessä elämyksiä arkeen*. Vanhustyön keskusliiton raportti 1/2005.
- Bäckmand, H. 2006. *Fyysisen aktiivisuuden yhteys persoonallisuuteen, mielialaan ja toimintakykyyn. Pitkäaikaisseurantatutkimus ikääntyvillä miehillä*. Kansanterveystieteen julkaisuja M 188:2006. Helsinki: Yliopistopaino.
- Chan, F.M., Chan, E.A. Mok E. & Tse, F.Y.K. 2009. Effect of music on depression levels and physiological responses in community-based older adults. In *International Journal of Mental Health Nursing*. Vol. 18, Issue 4, 285–294.
- Chang F.Y., Huang H.C., Lin K.C., Lin L.C. 2010. The effect of a music programme during lunchtime on the problem behaviour of the older residents with dementia at an institution in Taiwan. *Journal of Clinical Nursing*, Vol. 19 Issue: 7–8, 939–948.
- Csikszentmihalyi, M. 1997. *Finding flow: The Psychology of engagement with everyday life*. New York: Basic Books.
- Gadamer, H. G. 1985. *Truth and Method*. Crossroads publishing Company. Original published 1960.
- Eerola, T. 2009. Music, thought, and feeling: Understanding the psychology of music by W.F. Thompson: A compact and inspiring resource for teaching music cognition (book review). *Musicae Scientiae*, 13(2), 467–470.
- Erkkilä, J. 1996. *Musiikki ja tunteet musiikkiterapiassa. Musiikin emotionaalisten vaikutusten kolmidimensiomalli*. Hankasalmi: Havusalmen kirjapaino.
- Hayes, T. 2005. Well-being in later life through music. *Journal on Ageing*. Vol. 24/1. 28–32.
- Hays, T., Minichiello, V. 2005. The meaning of music in the lives of older people: a qualitative study. *Psychology of Music*, Vol. 33 no. 4, 437–451.
- Huotilainen, M. 2009. Musiikillinen vuorovaikutus ja oppiminen sikiö- ja vauva-aikana. Teoksessa: J. Louhivuori, P. Paananen ja L. Väkevä (toim.) *Musiikkikasvatus. Näkökulmia kasvatukseen, opetukseen ja tutkimukseen*. Suomen Musiikkikasvatusseura – FISME r.y. Vaasa: Ykkös-Offset Oy, 121–128.
- Hyypä, M.T. 1999. *Kustsvenskar är friskare och lever längre*. Rosetoeffecten i Finland. *Läkartidningen* 96: 24–54.
- Hyypä M.T. 2000. Kuinka luottamus edistää terveyttä ja miten vaikutus välittyy? *Suomen lääkirilehti* 33: 3254–3257.
- Hyypä, M.T., Mäki J. 2001a. Why do Swedish-speaking Finns have longer active life? An area for social capital research. *Health Promotion International*. Vol. 16 Issue: 1, 55–64.
- Hyypä, M.T., Mäki J. 2001b. Individual-level relationships between social capital and self-rated health in a bilingual community. *Preventive Medicine*. Vol. 32 Issue: 2, 148–155.
- Hyypä, M.T. 2002. *Elinvoimaa yhteisöistä*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Hyypä, M.T., Mäki J. 2003. Social participation and health in a community rich in stock of social capital. *Health Education Research*. Vol. 18 Issue: 6, 770–779.
- Hyypä M.T. 2005. *Me-hengen mahti*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Hyypä, M.T., Mäki, J. Impivaara, O., Aromaa, A. 2006. Leisure participation predicts survival: a population-based study in Finland. *Health Promotion. Internal*, 21 (1): 5–12.
- Hyypä, M.T. 2010. *Kunstfolk nyt! Terve ja pitkäikäinen vähemmistömmme*. Teoksessa Pakkaslahti, A. & Huttunen, M. (toim.) *Kulttuurit ja lääketiede*. Helsinki: Duodecim.
- Hyypä, M.T. & Liikanen, H-L. 2005. *Kulttuuri ja terveys*. Helsinki: Edita Prima Oy.
- Krapp, K. 2002. Activities of Daily Living Evaluation. Krapp, K. (ed.) *Encyclopedia of Nursing & Allied Health*. Gale Group, Inc.
- Kurkela, K. 1993. *Mielenmaisemat ja musiikki*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja 11. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kurki, L. 2000. *Sosiokulttuurinen innostaminen*. Tampere: Vastapaino.

- Jukkola, R. 1998. Musiikkiterapian mahdollisuuksia. Yhteislauluja toimintamuotona käytävän musiikkiterapian tarkastelua. Teoksessa A. Raitanen (toim.). *Elämyksiä, kokemuksia. Vireyttä vuosiin projektin loppuraportti*. Helsinki: Vanhustyön keskusliitto, 64–71.
- Jukkola, R. 2003. Musiikin käyttö. Teoksessa M. Marin & S. Hakonen (toim.). *Seniiori- ja vanhustyö arjen kulttuurissa*. Juva: PS-kustannus, 173 – 177.
- Jäncke, L. 2008. Music, memory and emotion. *Journal of Biology* 2008/ 7:21.
- Laine, J. 2005. Vanhusten laitoshoidon laatu ja tuotannollinen tehokkuus. *Yhteiskuntapolitiikka*. 70:4, 456–459.
- Laukka P. 2010. Uses of music and psychological well-being among the elderly. *Journal of Happiness Studies*. Vol. 8, Number 2, 215–241.
- Lehtonen, K. 1996. *Musiikki, kieli ja kommunikaatio. Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta*. Jyväskylän musiikkiteenlaitoksen julkaisusarja A17. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Liikanen, H-L. 2003. *Taide kohtaa elämän. Arts in Hospital-hanke ja kulttuuritoiminta itäsuomalaisien hoitoyksiköiden arjessa ja juhlassa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Liikanen, H-L. 2004. Taide kuntoutumista edistävän hoitotyön ulottuvuutena. Teoksessa Heimonen, S. & Voutilainen, P. (toim.) *Dementoituvan ihmisen kuntoutuksen lupaus*. Helsinki: Tammi.
- Madori, L.L. 2007. *Therapeutic thematic arts programming for older adults*. Baltimore: Health professions press.
- McDowell, I., and Newell, C. 1996. *Measuring Health: A Guide to Rating Scales and Questionnaires*, 2nd edition. New York: Oxford University Press.
- Mustajoki, S., Routasalo, P., Salanterä, S. & Autio, A. 2001. Vanhusten hyvä hoito vanhainkodeissa. Turun yliopisto. *Hoitotieteen laitoksen julkaisuja*. Tutkimuksia ja raportteja A 31. Turku: Digipaino.
- Nordenfelt, L. 1991. *Livskvalitet och hälsa*. Tukholma: Almqvist & Wiksell.
- Ravelin, T. 2008. *Tanssiesitys auttamismenetelmänä dementoituvien vanhusien hoitotyössä*. Väitöskirja. Lääketieteellinen tiedekunta, Terveystieteiden laitos, Hoitotiede, Oulun yliopisto. Acta Universitatis Ouluensis. D Medica 986.
- Remes, T. 2009. *Musiikki- ja tarinatuokioiden merkitys vanhusien mielialaan*. Opinnäyte-työ. Oulun Diakonia Ammattikorkeakoulu. Hoitotyön koulutusohjelma.
- Roper N., Logan W.W. & Tierney A.J. 2000. *The Roper-Logan-Tierney Model of Nursing: Based on Activities of Living*. Edinburgh: Elsevier Health Sciences.
- Saarikallio, S. & Erkkilä, J. 2007. The role of music in adolescents' mood regulation. *Psychology of Music January*. Vol. 35 no. 1, 88–109.
- Schlaug, G., Norton, A., Marchina, S., Zipse, L. & Wan C.Y. 2010. From singing to speaking: facilitating recovery from nonfluent aphasia. *Future Neurol*. Vol. 5, Issue 5, 657–665.
- Soshensky, R. 2010. *Music: The language of well-being*. [<http://www.mcknights.com/music-the-language-of-well-being/article/174037/>]
- Särkämö, T., Tervaniemi, M., Laitinen, S., Forsblom, A., Soinala, S., Mikkonen, M., Autti, T., Silvennoinen, H.M. Erkkilä, J., Laine, M., Peretz, I. & Hietanen M. 2008. Music listening enhances cognitive recovery and mood after middle cerebral artery stroke. *Brain* 2008/ 131, 866–876.
- Vaarama, M., Arajärvi, E., Kokko, S., Kotilainen, H., Noro, A., Päivärinta, E., Sinervo, T. & Topo, P. 1998. *Katsaus vanhusien hoidon tilaan Suomessa*. Stakes. Aiheita 15. Helsinki: Stakes.
- Virkistysverso 2007. Musiikki- ja kulttuurikeskus Verso. Musiikki- ja tarinatuokioita ikäihmisille. [<http://www.versomus.fi/documents/46.html>]
- Zare, M., Ebrahimi, A. & Birashk, B. 2010. The effects of music therapy on reducing agitation in patients with Alzheimer's disease, a pre-post study. *International Journal of Geriatric Psychiatry*. Vol. 25, Issue 12, 1309–1310.

Inkeri Ruokonen, dosentti, Opettajankoulutuslaitos, Taito- ja taideaineiden tutkimusryhmä, Helsingin yliopisto. — Katriina Moilanen, yleislääketieteen erikoislääkäri, musiikkilääketieteen erityispätevyys, Oulun diakonissalaitos. — Ritva Ollaranta, yliopettaja emerita, Stadia AMK. — Heikki Ruismäki, professori, Opettajankoulutuslaitos, Taito- ja taideaineiden tutkimusryhmä, Helsingin yliopisto.

Abstract

The purpose of this research is to study the relation between musical activity and the well-being of elderly persons in old people's homes and day centres in Finland. The research problem was to determine whether integrative musical activity that had been arranged for elderly persons had an effect on their daily routines, welfare, memory, mood and as well as activity compared to elderly persons not participating in musical activity but at the same institution.

Altogether, 205 elderly persons were examined. They were divided into sample and control groups so that half participated in musical activity and half did not. "VirkistysVerso" – material was used in the integrative musical activity. Virkistysverso-program is designed for the elderly people for their cultural and artistic refreshment. The measures used were ADL score combined with an evaluation score of the elderly persons' skills and activity levels concerning communication, memory and mood. The evaluation was carried out by the nurses (N=28) in charge of the elderly persons. The development of abilities and activity levels of the elderly persons was examined on the basis of the discrepancy between the pre-evaluation and post-evaluation measurements. The significance of the difference in mean points and discrepancy points was assessed by t-test.

In the final measurement the mood of the sample group was significantly more positive compared to the control group. The elderly persons who took part in musical activity were also found to be socially more active, and their independent initiative and memory capability were significantly better as well.

Musiikkiterapia huume kuntoutuksessa: haastattelututkimuksen tuloksia

Marko Punkanen

Tiivistelmä

Artikkelin pohjana olevassa tutkimuksessa selvitin sitä, mihin huume kuntoutuksen osa-alueisiin, vaiheisiin ja haasteisiin musiikkiterapian menetelmillä olisi mahdollista vaikuttaa hoitoa ja kuntoutusta edistävasti. Tutkimuksen aineisto koostuu neljän kokeneen huume kuntoutustyötä tekevän musiikkiterapeutin teemahaastatteluista. Tutkimuksen metodologinen lähestymistapa pohjautuu Straussilaiseen induktiivis-deduktiiviseen grounded-teoriaan. Tutkimus osoittaa, että musiikkiterapian integroiminen osaksi muuta huume kuntoutusta on perusteltua sekä huume hoidon akuuttihoitovaiheessa että jatkohoitovaiheessa. Akuuttihoitovaiheessa musiikkiterapian keskeisenä merkityksenä on potilaan hoitoon kiinnittämisen vahvistaminen ja tukeminen. Jatkohoitovaiheessa musiikkiterapian keskeinen merkitys on huumeiden käytön syiden selvittelyssä ja potilaan kokemusmaailman integroimisessa. Musiikkiterapian keinoin on mahdollista hoitaa potilasta hyvin kokonaisvaltaisesti niin, että eri kokemisen tasot (sensorimotorinen, emotionaalinen ja kognitiivinen) tulevat työskentelyn kohteeksi. Musiikkiterapia tarjoaa mahdollisuuden sekä yksilö- että ryhmätyöskentelyyn ja huume kuntoutuksen jatkohoitovaiheeseen soveltuvien musiikkiterapiamenetelmien kirjo on kattava ja monipuolinen.

Johdanto

Riippuvuus ilmiönä on mielenkiintoinen ja jollakin tavoin myös hieman mystinen. Mikä saa ihmisen riippuvaiseksi jostakin itsensä ulkopuolisesta asiasta ja sen synnyttämistä kokemuksellisista tiloista? Ja miten riippuvuudesta voi vapautua? Nämä ovat kysymyksiä, jotka ovat askarruttaneet mieltäni useita vuosia.

Tämän artikkelin pohjana olevassa tutkimuksessa olen lähtenyt liikkeelle omasta esiymmärryksestäni huumeriippuvuuden ja sen hoitamisen suhteen. Esiymmärrykseni on toiminut itselleni lähtökohtana halulle ja tarpeelle tietää ja ymmärtää aiheesta enemmän. Kiinnostukseni tutkijana aiheeseen heräsi käytännön musiikkiterapiatyön, oman pro gradu-tutkielman, aihepiiriin liittyvän

muun tutkimuksen ja kirjallisuuden sekä kollegoiden kanssa käytyjen keskustelujen pohjalta.

Kliinikkona näen huumeriippuvuuden ennen kaikkea tunne-elämään liittyvänä ongelmana. Tällöin merkityksellistä on nimenomaan se, miten ihminen kykenee tunteitaan kohtaamaan, sietämään, säätelemään, ilmaisemaan, nimeämään ja käsittelemään. Kokemukseni mukaan huumeriippuvaisten hoidossa on myös tärkeää ymmärtää, että riippuvuus on sekä fyysistä että psyykkistä. Näin ollen myös hoidon ja kuntoutuksen tulisi vaikuttaa sekä fyysisellä että psyykkisellä tasolla ja tarjota kuntoutujalle kokonaisvaltaisia elämyksiä ja kokemuksia. Aloittaessani musiikkiterapiatyöskentelyn huumeriippuvaisten asiakkaiden kanssa vuonna 2000 uppouduin vähitellen riippuvuusilmiön selvittelyssä yhä syvemmälle ja syvemmälle. Pro gradu-tutkielmassani tutkin sitä, miten huume-kuntoutajat kokivat fysioakustiseen menetelmään (matalataajuista siniäänivärähtelyä hyödyntävä hoitomenetelmä) ja musiikkimielikuvatyöskentelyyn pohjautuvan hoidon ja minkälaisia mielikuvia, muistoja, tunteita ja tuntemuksia se heissä herätti. Keskeisenä asiana tuossa tutkimuksessa nousi esille tunteiden kokemiseen liittyvät vaikeudet ja omien kehollisten viestien ohittaminen arkipäivässä. Terapiatyöskentelyn kautta kuntoutujat tulivat tietoisemmiksi omista tunnereaktioistaan ja pystyivät käsittelemään niitä terapeutin avustuksella hallittavampaan muotoon. Tutkimukseni vakuutti minut musiikkiterapian mahdollisuuksista huume-kuntoutuksen osana ja halusin jatkaa sen myötä syntyneen hoitomallin kehittelyä ja tutkimista niin, että se palvelisi parhaalla mahdollisella tavalla eri kuntoutusvaiheessa olevia ihmisiä.

Tässä artikkelissa esitellyn tutkimuksen tavoitteena oli synnyttää vielä pidemmälle kehittynyt malli siitä, miten musiikkiterapian menetelmiä hyödyntävä huume-kuntoutusmalli voitaisiin integroida osaksi olemassa olevia ja vallitsevia huumehoitokäytänteitä. Tarkoituksena ei ole siis tarjota olemassa olevien hoitokäytänteiden kanssa kilpailevaa tai niitä korvaavaa huumehoitomallia, vaan lisävälineitä olemassa oleviin käytänteisiin niin, että entistä laajempi ryhmä hoidon tarpeessa olevia ihmisiä saataisiin kiinnittymään hoitoprosessiin ja motivoitumaan riippuvuusongelmansa työstämiseen ja siitä irti pääsemiseen. Ihmiset ovat erilaisia ja tarvitaan myös erilaisia tapoja auttaa huumeriippuvuudesta kärsiviä. Musiikilla on suuri merkitys varsin monen ihmisen elämässä ja etenkin silloin kun oma tunne-elämä on mennyt solmuun, voi musiikki toimia välineenä sen solmun selvittämisessä. Musiikki liittyy myös vahvasti huumeiden käyttökulttuuriin ja näyttäisi olevan ehdottoman tärkeää, että huume-kuntoutuksessa huomioitaisiin ja prosessoitaisiin myös tämä puoli riippuvuusongelmasta.

Huumeet ja huumeriippuvuus

Erilaiset huumaavat aineet ovat olleet osana ihmisten elämää jo varhaisista ajoista lähtien. Esimerkiksi kasvien vaikutukset ihmisen tietoisuuteen opittiin tuntemaan jo varhain. Niitä käytettiin mm. kivun lievitykseen ja psyykkiseen

rauhottamiseen. Tällaisia maagisia kasveja olivat mm. betelpähkinä, kati- ja kopansaan lehdet, kannabis, karpässieni sekä erilaiset kaktukset. Huumaavien kasvien käyttöön liittyi vahva sosiaalinen ja rituaalinen merkitys. Niitä käytettiin uskonnollisten rituaalien yhteydessä. Samaani pyrki saamaan niiden avulla yhteyden jumaliin. Muut rituaaleihin osallistujat käyttivät niitä ryhmän yhteenkuuluvuuden vahvistamiseksi. Toki tällaisilla rituaaleilla oli myös yksilöiden kannalta oma merkityksensä. Ne tarjosivat tietoisuutta laajentavia kokemuksia. (Ahlström 1998, 21.)

EU:n huumeviraston vuoden 2008 vuosiraportin mukaan suomalaisessa huumeekulttuurissa on muista Euroopan maista poikkeavia piirteitä. Näitä ovat alkoholin vahva asema oheispäihteenä, buprenorfiini-korvaushoitolääkkeen väärinkäyttö ja mielenterveyden häiriöt. Huumausaineisiin liittyvien kuolemien määrä Suomessa on ollut viime vuosina hienoisessa kasvussa, kun taas muiden huumehaittojen osalta tilanne on ollut vakaa. Kymmenen vuoden jaksolla tarkasteltaessa huumekuolemien määrä on kuitenkin kaksinkertaistunut. (Euroopan huumausaineiden ja niiden väärinkäytön seurantakeskus, 2008.)

Mitä huumeriippuvuudella tarkoitetaan ja kuinka se määritellään? Reedin (1994) mukaan huumeriippuvuutta määritellään liian usein väärillä perusteilla, kuten kuinka usein huumeita käytetään, mitä huumausaineita käytetään, kuinka suuria annoksia huumeita käytetään ja kuinka pitkään niiden käyttö on jatkunut. Vaikka nämä ovatkin tärkeitä tekijöitä, ne eivät sinällään määrittele huumeriippuvuuden käsitettä. Reedin (1994) mukaan riippuvuudessa ei ole niinkään kysymys jatkuvasta huumeiden käytöstä, vaan sitä määrittää ennen kaikkea pakonomainen huumeiden käyttö, johon kuuluu huumausaineiden käyttöön liittyvän kontrollin menettäminen ja käytön jatkuminen negatiivisista seurauksista huolimatta ja ongelman kieltäminen. (Reed 1994, 7–11.)

Huumeriippuvuuden syntymistä voidaan lähestyä eri näkökulmista. Tässä artikkelissa olen valinnut näkökulmaksi psykodynaamisen ja traumateoreettisen selitysmallin. Psykodynaamisen teorian mukaan huumeriippuvuuden syntymisessä keskeinen merkitys on persoonallisuuden puutteellisesta kehityksestä johtuvalla heikolla tunteiden sietokyvyllä. Tällä tarkoitetaan sitä, että ihmiseltä puuttuu tai hänellä on hyvin heikosti kehittyneenä ne rakenteet, joilla hän kykenisi ylläpitämään psyykkistä tasapainoa voimakkaiden tunteiden aktivoitua. Sillä, onko voimakkaana koetut tunteet myönteisiä vai kielteisiä ei näyttäisi olevan merkitystä. Huumeista voi muodostua tällöin ihmiselle yksi keino muuttaa tunnekokemusta vaikuttamalla sen merkitysisältöön tai voimakkuuteen tai tuottamalla mielihyväsävytteinen minäkokemus sietämättömän tunteen tilalle. (Granström & Kuoppasalmi 1998, 31.)

Granströmin ja Kuoppasalmen (1998) mukaan jokainen ihminen pyrkii ylläpitämään eheää ja mielihyväsävytteistä minäkuva. Tällainen minäkuva on kuitenkin koko ajan uhattuna sekä ulkoisten että yksilön sisäisten vaatimusten ja erilaisten uhkatekijöiden taholta. Jos psyykinen tasapaino järkkyy, niin ihminen pyrkii kaikin mahdollisin keinoin (defenssit, coping-mekanismit, tietoinen käyttäytyminen) korjaamaan asiat niin, että mielihyväsävytteinen psyykinen tasapaino palautuu. Keskeinen lähtökohta huumeita väärinkäyttävän henkilön

kohdalla onkin Granströmin ja Kuoppasalmen (1998) mukaan kyvyttömyys ylläpitää riittävän hyvää psyykkistä tasapainoa psyykkisen itsesäätelyn vajavuuksista johtuen. Puutteet voivat liittyä itsestä huolehtimisen kykyyn, minän kehitysasteeseen, itsetuntoon, objektsuhteisiin (tärkeisiin varhaisiin ihmissuhteisiin) sekä affektitoleranssiin (tunteiden sietokykyyn). (Granström & Kuoppasalmi 1998, 30.)

Caldwellin (1996) mukaan riippuvuuksista puhuttaessa ja niitä hoidettaessa unohdetaan useimmiten se tosiasia, että ruumiimme aisteineen on keskeinen osa riippuvuuskäyttäytymistä. Etääntyminen kehollisista aistimuksistamme on riippuvuuskäyttäytymisen alku. (Caldwell 1996, 19–32.) Tällä Caldwell viittaa siihen neurologisestikin todistettuun tietoon, että kehon aistimukset toimivat tunteidemme herättäjinä (esim. Damasio 2000). Kehollisista aistimuksista etääntyminen tarkoittaa näin ollen myös etääntymistä omista tunteista. Caldwell (1996) puhuu riippuvuuden spiraalista, joka alkaa sietämättömästä kokemuksesta. Tyypillistä tällaiselle kokemukselle on, että sen koetaan uhkaavan omaa fyysistä, psyykkistä tai emotionaalista selviytymistä. Sietämätön kokemus stimuloi meissä taistelee tai pakene reaktion, joka saa meidät etsimään helpotusta tilanteeseen. (Caldwell 1996, 29–30.)

Caldwellin kuvaamaa sietämätöntä kokemusta voidaan kutsua myös traumakokemukseksi. Traumaattiseksi kokemus muotoutuu erityisesti silloin, kun taistelu tai pako reaktiot eivät toimi ja ihminen jähmettyy toimintakyvyttömäksi. Virallisen määritelmän mukaan trauma aiheutuu stressipitoisesta tapahtumasta, ”joka on normaalin inhimillisen kokemuksen ulkopuolella ja joka olisi merkittävän ahdistava lähes jokaiselle ihmiselle”. Tämä määritelmä pitää sisällään seuraavat epätavalliset kokemukset: ”vakava henkeä tai fyysistä koskemattomuutta uhkaava tilanne; lapsiin, puolisoon tai muihin läheisiin ihmisiin kohdistuva uhka tai vahinko, kodin tai oman yhteisön yhtäkkinen tuhoutuminen; äskettäin vakavasti loukkaantuneen tai kuolleen ihmisen näkeminen”. (Levine 1997, 24.) Edellä esitetty määritelmä on hyvä lähtökohta, mutta on kuitenkin tärkeää muistaa, että jokainen ihminen reagoi yksilöllisesti stressaaviin tilanteisiin ja on myös paljon muita tilanteita edellä mainittujen lisäksi, jotka voivat olla meille traumaattisia. Hermanin mukaan traumaattiset tapahtumat eivät ole epätavallisia siksi, että niitä tapahtuisi harvoin, vaan siksi, että ne ylittävät ihmisen tavanomaisen sietokyvyn (Herman 1997, 33). Onnettomuudet, sairaudet, avioerot ja kiusaamiset eivät ole tavanomaisten inhimillisten kokemusten ulkopuolella, mutta voivat siitä huolimatta olla traumatisoivia. Erityisesti silloin kun stressipitoiset tapahtumat ajoittuvat lapsuuteen, niillä voi olla erittäin suuri vaikutus henkilön myöhempään elämään. Laiminlyönnit, fyysinen ja seksuaalinen hyväksikäyttö, kiintymyssuhteisiin liittyvät ongelmat, pitkät sairaalahoitojaksot, vanhemman kuolema, vanhempien avioero ja koulukiusaaminen ovat yleisiä traumakokemuksia niillä huume- ja huumekuntoutujilla, joiden kanssa olen itse työskennellyt.

Kieltämisen kautta tapahtuva tilanteiden ja kokemusten hallintayritys on Caldwellin (1996) mukaan riippuvuuden spiraalin toinen vaihe. Vältämme tunteitamme ja kehon tuntemuksia, jotka voisivat ylläpitää levottomuuttamme. Hallinnan ylläpitäminen vaatii paljon energiaa, koska joudumme koko ajan

tarkkailemaan ja valikoimaan kokemuksiamme ja tunteitamme sen mukaan mikä on sallittua. (Caldwell 1996, 30–32.) Traumaviitekehuksesta tarkasteltuna Caldwellin levottomuutta aiheuttavien tunteiden ja kehotuntemusten välttely liittyy alkuperäisen traumakokemuksen osatekijöihin (keholliset tuntemukset, tunteet, ajatukset, merkitykset), joista osa voi olla dissosioituneena alkuperäisestä kokemuksesta. Dissosiaatio merkitsee tietoisuuden pilkkoutumista. Traumaattisen tapahtuman aikana ihminen voi eristää joitakin kokemuksen osia ja siten tehokkaasti vähentää tapahtuman vaikutuksia itseensä. Tällainen dissosioitu kokemuksen osatekijä, joka on monesti tilanteeseen liittynyt ahdistava tunne, saattaa aktivoitua alkuperäisen traumakokemuksen takaumana mitä erilaisimmissa tilanteissa. On luonnollista, että ihminen pyrkii välttämään tällaisia hallitsemattomia ja pelottavia tunnekokemuksia. (Rothschild 2000, 65–66.)

Caldwell (1996) toteaa, etteivät kieltämällä ja torjumalla tukahdetut tunteet tosiasiassa häviä mihinkään. Sen sijaan niiden tukahduttaminen vaatii aikaa myöten yhä kovempia keinoja ja aineita. (Caldwell 1996, 37–38.) McDougallin (1999) mukaan riippuvuusongelmiin liittyy toisinaan myös psykosomaattista oireilua. Psykosomaattisen haavoittuvuuden lisääntyminen on vaarana niillä ihmisillä, jotka käyttävät toimintaa suojautumiskeinona psyykkistä kipua vastaan, silloin kun tunteen tunnistaminen ja reflektointi olisivat sopivampia keinoja. (McDougall 1999, 81–93.)

Traumatisoitunut ihminen joutuu keksimään mitä erilaisimpia keinoja pitääkseen ei-toivotut tunteet poissa. Tunteiden pakoilu ja poissa pitäminen ei kuitenkaan pitkällä aikavälillä ole kovin toimiva ratkaisu ja tuo usein uusia ongelmia ihmisen elämään. Dissosioituneen tunnemateriaalin integroiminen osaksi alkuperäistä traumakokemusta näyttäisi tutkimusten valossa olevan ainoa pysyviä tuloksia tarjoava ratkaisu. (Siegel 2003, 43–53; van der Kolk, McFarlane & van der Hart 1996, 417–436.)

Caldwell (1996) näkee tunteiden torjumisen riippuvuuden spiraalin kolmantena vaiheena. Tällöin alamme vihata niitä tunteita, jotka olemme itseltämme kieltäneet ja samalla alamme inhota itseämme niiden tunteiden takia. Caldwellin (1996) mukaan torjuminen koskee kahdenlaisia tunteita tai kokemuksia. Ensiksikin kaikkia niitä tunteita ja ajatuksia, joita on pidetty kiellettyinä lapsuuden perheessämme. Jos esimerkiksi lapsena tuntemamme viha uhkaa perheen toimivuutta, niin perheenjäsenyytemme on vaarassa kunnes lopetamme vihan ilmaisun. Tunteen torjuessamme tosin torjumme myös osan itseämme. Tätä kautta tietyt tunteet muuttuvat vähitellen yksilön kokemusmaailmassa vääriksi ja välteltäviksi tunteiksi. Tunteiden torjuminen kuluttaa kuitenkin valtavasti energiaa ja saa meidät vähitellen vihaamaan itseämme niiden tunteiden vuoksi, jotka eivät ole ympäristömme hyväksymiä. Toiseksi joudumme torjumaan kaikki ne kokemukset, jotka uhkaavat jollain tavalla itsevihaamme. Koska itsevihasta tulee välttämätön selviytymisen väline, pyrimme ylläpitämään sitä kaikin keinoin. (Caldwell 1996, 30–34.)

Huumeiden käyttö tai jokin muu pakonomainen toiminta voidaan Caldwellin (1996) mukaan nähdä riippuvuuden spiraalin neljäntenä ja viimeisenä vaiheena. Spiraalin viimeinen vaihe perustuu vähäisten spontaanien koke-

musten synnyttämään dominoefektiin. Käyttäessämme hyvin paljon energiaa kontrolloidaksemme ja torjuaksemme ”vääriä” kokemuksiamme, jää meille toisaalta hyvin niukalti resursseja sietää minkäänlaisia kokemuksia. Suurin osa ajastamme ja energiastamme kuluu kiellettyjen tunteiden, aistimusten ja ajatusten torjumiseen. Tähän tilanteeseen esim. huumeet tuovat lievitystä ja helpotusta. Huumeiden vaikutuksen alaisena kontrolli helpottaa ja tunnemme itsemme hetken aikaa vapaiksi. Niiden kautta syntyy myös illuusion tunne siitä, että meistä pidetään huolta. (Caldwell 1996, 30–36.)

Caldwellin esitys riippuvuuden synnystä tuntuu tutkimukseni kontekstissa varsin loogiselta ja ymmärrettävältä. Sitä tukevat myös traumapsykoterapian teoriat ja tutkimukset, joissa on selvitetty huumeiden käytön ja traumahistorian välisiä yhteyksiä (Farley, Golding, Young, Mulligan & Minkoff 2004).

Caldwellin (1996) mukaan riippuvuudet voivat syntyä kolmella eri tavalla. Ensiksikin riippuvuuden voi aiheuttaa toistuvat, kestäättömät kokemukset siitä, ettei tarpeisiimme vastata. Toinen syy voi olla, että tulee rangaistuksi siitä mielihyvystä, mitä tarpeen tyydytys tuottaa. (Caldwell 1996, 37–38.) Kolmantena syynä Caldwell (1996) näkee jatkuvan työnteon ilman riittävää lepoa. Kaikissa edellä mainituissa syissä on kysymys siitä, että ihminen kadottaa yhteyden omiin tunteisiinsa, joko kieltämällä tai torjumalla ne tietoisuudestaan.

Musiikkiterapia riippuvuuksien hoidossa

Tässä yhteydessä määrittelen musiikkiterapian psykoterapeuttiseksi työskentelyksi, jossa vahva tunne- ja sensorimotorisen tason kokemuksellisuus ja musiikin non-verbaalisuus sekä tarinallisuus (omien laulujen ja tekstien tekemisen kautta) yhdistyy musiikkikokemuksia refleктоivaan ja integroivaan verbaaliseen työskentelyyn potilaan ja terapeutin sekä ryhmän jäsenten välisissä vuorovaikutussuhteissa. Musiikkikokemusten ja verbaalisten kokemusten välinen suhde ja näiden kahden kokemusmuodon painottaminen voivat vaihdella yhden terapiaistunnon sekä koko terapiajakson aikana eri tavoin. (ks. esim. Bruscia 1998, 1–15.)

Musiikkiterapian mahdollisuuksia ja vaikutuksia erilaisten riippuvuuksien hoidossa on tutkittu aikaisemmin jonkin verran sekä Suomessa että muualla maailmassa (ks. esim. Erkkilä & Eerola 2001; Hairo 1995; Hairo-Lax 2005; Horsh 2006; Punkanen 2002; Rynnänen 2004; Skaggs 1997). Hairo (1995) pro gradu -tutkielmassa selvitettiin fysioakustisen menetelmän ja musiikkiterapian soveltuvuutta alkoholistien katkaisuhoidossa. Tässä tutkimuksessa tuli esille, että fysioakustisen menetelmän ja musiikin kuuntelun yhdistämisellä voidaan lievittää katkaisuhoidossa olevien vieroitusoireita. Tutkimukseen osallistujat kokivat hoidon auttaneen heitä rentoutumaan ja sitä kautta sietämään paremmin vieroitusoireita. Tutkimus toi myös esille fysioakustisen hoidon fyysisiä vaikutuksia. Näitä olivat verenpaineen sekä sykkeen laskeminen. (Hairo 1995, 43–60.)

Erkkilän ja Eerolan (2001) peliriippuvuustutkimuksessa tuli myös vahvasti esille fysioakustisen menetelmän ja musiikin kuuntelun positiiviset vaikutukset. Tutkimukseen osallistuneista 92 % koki fysioakustisen menetelmän miellyttävänä hoitomuotona. Kuntoutujat ilmaisivat myös lähes poikkeuksetta, että keskustelu oli helppo aloittaa fysioakustisen hoidon jälkeen. Lisäksi 82 % kuntoutujista arvioi pystyneensä ilmaisemaan itseään fysioakustisen hoidon jälkeen haluamallaan tavalla. Tutkimus vahvisti myös aikaisempien tutkimusten tuloksia fysioakustisen hoidon fysiologisista ja psyykkisistä vaikutuksista. Verenpaineen ja pulssin laskeminen hoidon ansiosta oli selkeästi osoitettavissa. Myös kuntoutujien subjektiiviset kokemukset ahdistuneisuuden, masentuneisuuden, fyysisen ja psyykkisen rasittuneisuuden sekä kivuliaisuuden tunteiden muuttumisesta positiivisemmiksi hoidon myötä olivat merkitseviä. Lisäksi tutkimuksessa käytettyä kuunneltavaa musiikkia pidettiin lähes poikkeuksetta miellyttävänä ja mielikuvia herättävänä. (Erkkilä & Eerola 2001, 71–85.)

Rynnäsen (2004) pro gradu -tutkielmassa selvitettiin musiikkiterapian mahdollisuuksia huumevieroituspotilaiden hoidossa. Kyseessä oli toimintatutkimus, joka yhdisti musiikkiterapeuttisen lähestymistavan, fysioterapian ja moniammatillisen tiimityöskentelyn. Tutkimuksen tuloksena oli, että toimintamallin kehittämisprosessiin osallistuneen potilaan kiputilat lieventyivät oleellisesti ja levottomuus väheni niin paljon, että työskentely omahoitajan kanssa päästiin aloittamaan hyvin nopeasti. Musiikkiterapian avulla tapahtunut hoitoon kiinnittyminen mahdollisti myös jatkohoidon suunnittelun riittävän ajoissa. Tutkimuksen tuloksena oli lisäksi, että musiikkiterapian ja fysioterapian yhteen sovitettu toimintamalli antaa hyvät edellytykset toteuttaa huumepotilaan vieroitushoitoa. (Rynnänen 2004, 76–83.)

Hairo-Lax (2005) tutki väitöskirjassaan musiikkiterapiaprosessin merkittäviä tekijöitä ja merkittäviä hetkiä päihdeettömän elämäntavan tukijoina. Tutkimuksen mukaan musiikkiterapian keskeinen merkitys on musiikin tuella auttaa päihdeongelmaisen asiakkaan kokonaisvaltaista hyvinvointia edistävien elämänsisällöllisten tekijöiden havaitsemista ja niiden lisäämistä omaan elämään. Musiikkiterapia toimi asiakkaiden elämän rytmittäjänä ja tukijana. Musiikkiterapiaprosessin myötä asiakkaiden voimavarat lisääntyivät ja näkyivät mm. omaaloitteisuuden ja rohkeuden kasvamisena. Kehon tilan tiedostaminen ja rentoutumisen mahdollistuminen kohensivat fyysistä tilaa. Aktiivinen itseprosessointi ja tunteiden ilmaisun helpottuminen vaikuttivat myönteisesti asiakkaiden henkiseen hyvinvointiin. (Hairo-Lax 2005, 185–193.)

Tutkimustehtävä, tutkimuksen aineisto ja tutkimuksen metodologia

Tutkimukseni keskeisenä tavoitteena on tuoda uutta tietoa ja ymmärrystä siitä, miten musiikkiterapiaa voitaisiin hyödyntää osana kokonaisvaltaista huume kuntoutusta.

Tutkimuksen aineisto koostuu neljän kokeneen huume kuntoutustyötä tekevän musiikkiterapeutin haastatteluista. Haastateltavat musiikkiterapeutit valitsin tutkimukseni informanteiksi, koska tiesin heidät entuudestaan kokeneiksi musiikkiterapeuteiksi, joilla kaikilla on useamman vuoden työkokemus musiikkiterapian käytöstä huume kuntoutuksessa. Lisäksi he kaikki ovat kehittäneet omilla työyhteisöissään musiikkiterapian käytänteitä kyseisen kohderyhmän tarpeisiin. Musiikkiterapeuteina he kaikki edustavat laaja-alaista musiikkiterapiaa, jossa käytettävien menetelmien kirjo on varsin monipuolinen.

Kun lähdin keräämään aineistoa tutkimukseeni haastattelujen avulla, niin päädyin teemahaastatteluun, jossa pääteemat nousivat kliinisen kokemukseni, musiikkiterapeuttikollegoiden ja eri päihdetyön ammatti-ihmisten kanssa käymieni keskustelujen ja lukemieni tutkimusten ja kirjallisuuden pohjalta. Haastatteluissa lähdin liikkeelle pääteemoista ja tarkensin niitä tarvittaessa lisäkysymyksillä. Haastattelun pääteemat olivat: 1. haastateltavan oma työkokemus huume kuntoutuksen parissa, 2. asiakasryhmä (mitä huumeita käyttäviä), 3. haastateltavan käsitys huumeriippuvuudesta, 4. haastateltavan teoreettinen viitekehys, 5. musiikkiterapian tavoitteet, käytetyt menetelmät ja niiden toimivuus kyseisessä kohderyhmässä, 6. musiikkiterapian rooli osana kokonaisvaltaista huume kuntoutusta, 7. suomalaisen huume kuntoutuksen haasteet ja ongelmat.

Tutkimus on laadullinen tutkimus, joka metodologialtaan nojautuu Glaserin ja Straussin (1967) kehittämään grounded-teoriaan. Myös tutkimuksen aineistoanalyysi on toteutettu grounded-teorian mukaisesti. Strauss ja Corbin (1998) tarkoittavat grounded-teorialla teorian kehittämistä tutkimusaineistosta, joka on systemaattisesti kerätty ja analysoitu (Strauss & Corbin 1998, 12). Grounded-teoria on tarkoitettu nimenomaan sellaisille tutkimusalueille, joista ei ole riittävästi tietoa tai joihin halutaan tuoda uutta näkökulmaa. Straussilaisessa grounded-teoriassa deduktiivisuuteen suhtaudutaan niin, että aineiston analyysissä ja teorian muodostuksessa on mahdollista käyttää tukena myös olemassa olevia teorioita, mikäli ne tukevat aineistosta syntyvää teoriaa. Näin tapahtui tämän tutkimuksen kohdalla, mutta niin, että tutkimuksen aineisto toimi ohjaavana tekijänä ja olemassa olevat teoriat tulivat vahvistamaan sitä. Tästä on kysymys nimenomaan grounded-teorian induktiivis-deduktiivisessä suuntauksessa. Kirjoittamalla ulos oman esiymmärrykseni aiheesta pystyin kuitenkin lähestymään tutkimusaineistoa varsin objektiivisesti ja pysymään avoimena sille, mitä aineisto itsessään kertoi ja paljasti tutkimusaiheestani. On kuitenkin tärkeää todeta, että Straussilaisessa suuntauksessa olemassa olevilla teorioilla katsotaan olevan merkittävä rooli ja selkeä etu aineiston analyysiprosessissa. (Strauss & Corbin 1997.)

Tutkimuksen tuloksia: Kohti musiikkiterapeutista huume kuntoutuksen mallia

Tässä luvussa esitetyt tulokset perustuvat haastatteluaineistoon sekä sen teoreettiseen reflektointiin. Haastateltujen terapeuttien tuottama autenttinen aineisto on esillä suorien lainauksien muodossa.

Huume kuntoutus voidaan jakaa kahteen päävaiheeseen. Nämä ovat akuuttihoitovaihe, jota kutsutaan myös vieroitushoidoksi sekä jatkohoitovaihe. Nämä hoidon vaiheet nousivat aineistoanalyysissä pääkategorioiksi, joiden kautta musiikkiterapian merkitystä ja käytettäviä menetelmiä tarkastellaan.

Musiikkiterapia akuuttihoitovaiheessa

Akuuttihoitovaiheessa keskeistä on potilaan kokemat vieroitusoireet. Näin ollen lähtökohtana on ennen kaikkea kivunhoito. Akuuttihoitovaiheessa musiikkiterapiaa tulisi käyttää hyvin tiiviisti, jopa kaksi kertaa päivässä. Tämä mahdollistaisi bentsodiatsepiini- ja kipulääkkeiden käytön vähentämisen ja edesauttaisi terapeuttisen suhteen luomista potilaaseen. Musiikkiterapian tulisi tässä vaiheessa olla yksilöterapiaa ja menetelminä käytettäisiin fysioakustista menetelmää, musiikin kuuntelua ja musiikkiterapeutin läsnäoloa. Pää tavoitteena musiikkiterapian käytössä tulisi olla potilaan hoitoon kiinnittäminen ja sitä kautta jatkohoidon mahdollistaminen.

Fysioakustinen menetelmä

Hoitoon kiinnittämisen prosessissa fysioakustisen menetelmän (FA) käyttö nousi ensisijaiseksi musiikkiterapian menetelmäksi. FA-menetelmä on ääniaaltosovellutus, joka perustuu tietokoneohjattuun, matalajaksoiseen siniääneen. FA-menetelmässä äänen taajuus vaihtelee 27 ja 113 Hz:n välillä. Lehiköisen (1996) mukaan menetelmän tehokkuus perustuu laitteen tarkkaan kontrolloitavuuteen sekä kehon herkkään kykyyn reagoida mataliin ääniin. FA-menetelmän avulla musiikkiterapeutti pystyy kipujen lievittämisen lisäksi vähentämään potilaan hoitotilannetta kohtaan tuntemaa sekä muuta psyykkistä jännitystä, rakentamaan terapeuttista suhdetta ja tarjoamaan korvaavia mielihyvän kokemuksia. Kaikki nämä ovat asioita, jotka vahvistavat potilaan sitoutumista ja kiinnittymistä koko hoitosysteemiin.

”Et heti siinä alkuvaiheessa se laukasee jonku sellasen jännitteen. Että kun potilas pitää jotain sisällään ja se laukasee sen jännitteen pois ja lähtee purkautuu paineita, ajatuksia.” (T3)

”Et ku hyvän olon pystyy tuottamaan, ni potilas antaa vastapalveluksena sen verbaalisen vuorovaikutuksen.” (T4)

”Moni potilas sanoo FA:ssa, että äänivärähtely tuntuu hyvälle. Siinä kohtaa mä oon sanonut heille, että huomaatko, että mielihyvän kokemuksen saa aikaiseksi myös ilman päihdettä. Potilaille tämä on monesti oivalluksen hetki; ai jaa, et näinkin voi saada hyvän olon kokemuksen, et on muunlaisiakin tapoja kuin päihtet.” (T1)

FA-hoidon valinnoissa lähtökohtana tulisi olla potilaslähtöisyys, jolloin hoidon valinta tapahtuu potilaan somaattisen oirehdinnan pohjalta. Akuuttihoitovaiheeseen liittyy potilailla paljon ahdistusta ja tämän vuoksi pääpaino tulisi olla rentouttavien hoito-ohjelmien käytössä. Akuuttihoitovaiheeseen liittyvää autonomisen hermoston ylivireystilaa voidaan parhaiten rauhoittaa hoito-ohjelmilla, jotka perustuvat rauhalliseen pulsaatioon ja suhteellisen mietoihin värähtelyn

voimakkuuksiin. Käytettävien hoito-ohjelmien pituudet tulisi myös miettiä potilaslähtöisesti.

Musiikin kuuntelu

FA-menetelmän ohella akuuttihoitovaiheessa käytetään myös musiikin kuuntelua. Musiikin kuuntelu tukee osaltaan FA-menetelmän käyttöä ja on käytännössä usein yhdistettynä siihen. Akuuttihoitovaiheessa musiikin kuuntelun rooli on selkeästi erilainen kuin jatkohoitovaiheessa. Akuuttihoitovaiheessa on syytä välttää musiikkia, joka voisi aktivoida potilaalla huumeiden käyttöön liittyviä mielikuvia. Musiikin kuuntelun käytössä tulee pyrkiä potilaan rentoutumisen tukemiseen ja turvallisuuden tunteen vahvistamiseen. Tällaista musiikkia valitessa on syytä käyttää aikaisempaa tutkimustietoa hyväksi (ks. Pelletier 2004, 192–214) ja käydä vuoropuhelua potilaan kanssa.

Terapeutin läsnäolo

FA:n ja musiikin kuuntelun käyttö tarjoaa jo akuuttihoitovaiheessa paljon terapeuttisia mahdollisuuksia, joiden hyödyntäminen mahdollistuu terapeutin tietoisena läsnäolon ja aktiivisen hoitostrategian myötä. Terapeutin tehtävänä on nostaa keskusteluun FA-hoidon ja musiikin kuuntelun aikana esiin nousseet

Taulukko 1. Musiikkiterapian käyttö akuuttihoitovaiheessa.

TOTEUTUSTAPA: Intensiivistä yksilöterapiaa (2 hoitokertaa päivässä)	
MENETELMÄT	TAVOITTEET
FYSIOAKUSTINEN MENETELMÄ	Potilaan kipujen lievittäminen. Potilaan jännityksen vähentäminen. Terapeuttisen suhteen rakentaminen. Korvaavien mielihyvän kokemusten tarjoaminen.
MUSIIKIN KUUNTELU	FA:n vaikutusten tukeminen. Potilaan viihtyvyyden lisääminen hoitotilanteessa. Potilaan rentoutumisen vahvistaminen. Potilaan turvallisuuden tunteen lisääminen.
MUSIIKKITERAPEUTIN LÄSNÄOLO	Sanallisen työskentelyn liittäminen FA:han ja musiikin kuunteluun. Hoidon aikana esiin nousseiden tunteiden, mielikuvien, muistojen ja ajatusten välitön käsittely. Työskentelyn raamittaminen ja fokuointi.
PÄÄTAVOITE: Potilaan hoitoon kiinnittäminen	

ajatukset, muistot, tunteet ja keholliset aistimukset. Terapeutilla on myös tärkeä rooli työskentelyn raamittamisessa ja fokuoimisessa eli siinä mihin terapeutin työskentely kulloinkin rajataan ja kohdennetaan.

”Terapeutin läsnäolo FA-hoidossa mahdollistaa sanallisen työskentelyn. Kun FA:n aikana nousee esille asioita, niin niitä täytyy käsitellä. Terapeutin tehtäviin kuuluu myös kyky rajata käsiteltäviä asioita.” (T4)

Malli akuuttihoitovaiheen musiikkiterapiasta on esitetty tiivistetysti taulukossa 1.

Musiikkiterapia jatkohoitovaiheessa

Akuuttihoitovaihetta seuraavassa jatkohoitovaiheessa tutkimuksen perusteella lähtökohtana on potilaan elämän perusrakenteiden luominen. Tähän kuuluu normaalin päivrytmin uudelleen opettelu sekä päivän täyttäminen mielekällä ja kuntouttavalla toiminnalla.

Jatkohoitovaiheessa musiikkiterapian käytön tulisi jatkua suhteellisen intensiivisenä, mikä tarkoittaisi 2–3 kertaa viikossa. Tämä intensiteetti mahdollistaisi prosessiluonteisen ja kokonaisvaltaisen työskentelyotteen toteutumisen. Musiikkiterapia voi jatkohoitovaiheessa olla yksilö- tai ryhmäterapiaa tai molempia. Jatkohoitoon siirryttäessä on tärkeää huomioida, että kaikki potilaat eivät kykene sitoutumaan intensiiviseen yksilöterapiaan. Kypsyminen tällaiseen työskentelyyn voi viedä aikaa. Toisaalta kaikki yksilölliseen työskentelyyn sitoutuvat potilaat eivät kykene ryhmätyöskentelyyn. Yksilö- ja ryhmämuotoisen musiikkiterapiatyöskentelyn rinnakkain kuljettaminen on monesti toimiva strategia. Tällöin esimerkiksi yksilöterapiaistunnoissa toteutetuissa FA:hoidoissa esiin nousseita asioita rohkaistaan tuomaan käsiteltäväksi myös ryhmässä. Tällainen strategia perustuu siihen ajatukseen, että kaikkia huume kuntoutujia jollakin tasolla koskettavat asiat ja teemat on hyvä jakaa myös ryhmässä, koska silloin niihin saadaan useampia näkökulmia ja erilaisia kokemuksia. Ryhmämuotoisen musiikkiterapian yksi merkitys on siinä, että sillä voidaan tukea potilaiden sosiaalisia suhteita. Jokaisen potilaan kohdalla on kuitenkin syytä miettiä tarkoin päädytäänkö yksilöterapiaan, ryhmäterapiaan vai niiden yhdistelmään.

Musiikkiterapian menetelmät jatkohoitovaiheessa voivat olla moninaiset. Tämän tutkimuksen perusteella suositeltavaa olisi käyttää fysioakustista menetelmää, musiikin kuuntelua, soittamista, laulamista, omien laulujen tekemistä, bändisoittoa, kuvionuottimenetelmää*, terapeutin läsnäoloa ja terapeutista keskustelua. Näiden menetelmien kautta voidaan potilas kohdata kokonaisvaltaisesti ja huomioida eri kokemisen tasoja. Musiikkiterapian päätavoitteina tulisi jatkohoitovaiheessa olla potilaan huumeiden käytön syiden selvittely ja tämän pohjalta tapahtuva potilaan kokemusmailman integrointi. Huumeiden käyttöön johtaneiden syiden selvittely on erityisen tärkeää, jotta päästäisiin kiinni ns. primääri ongelmiin ja voitaisiin aloittaa niiden kanssa työskentely. *Kuvionuottimenetelmä mahdollistaa soittamisen lähes heti ja aikaisempia tietoja tai taitoja ei tarvita. Kuvionuoteissa nuotti-informaatio merkitään konkreettisesti muotojen ja värien avulla. Lisätietoa kuvionuoteista www.resonaari.fi

Huumeiden käytön syiden selvittelyssä keskeisiä musiikkiterapian menetelmiä ovat fysioakustinen menetelmä, musiikin kuuntelu, terapeutin läsnäolo ja terapeutit keskustelut. Tärkeintä on pystyä luomaan puitteet potilaan avautumiselle ja hänen kokemustensa kuulemiselle.

Haastatellut musiikkiterapeutit kertoivat, että potilaiden kanssa käydyissä keskusteluissa usein esiin noussut ajatus on, että ”pää pitää saada sumeaksi”. Taustalla on ahdistuksen ja pahan olon tunne. Yleisemmin kyse on juuri tunteista, jotka pelottavat. Tavoitteena huumeiden käyttäjillä näyttäisi olevan tällaisen negatiivisena ja pelottavana koetun tunteen poistaminen keinolla millä hyvänsä. On olemassa aikaisempi kokemus huumeen tuomasta hetkellisestä hyvän olon tunteesta ja käytön kautta tavoitellaan tätä positiivista kokemusta. Huumeiden käyttö näyttäisi tuovan käyttäjille hetkellisen hallinnan tunteen kokemuksen. Suonensisäisiä huumeita käyttävät kuvaavatkin kokemustaan hetkelliseksi välähdykseksi hyvästä olosta. Yleistettynä voidaan siis todeta, että huumeista haetaan ennen kaikkea mielihyvän ja helpotuksen kokemuksia. Valitettavasti huumeiden käyttö ei toimi pelkästään hyvää oloa tuovana toimintana. Käyttäjien mukaan hetkellisen hyvän olon kokemuksen jälkeen seuraa kaaos ja paha olo, joka imaisee mukaansa jonkin toisenlaiseen todellisuuteen. Nämä kokemukset voivat olla hyvinkin traumaattisia ja syventävät osaltaan huumeiden käyttäjän problematiikkaa.

”Näille ihmisille niiden tunteiden kanssa eläminen on helvetti. Monesti he ymmärtävät tilanteensa, mutta heiltä puuttuu voima, rohkeus ja turvallisuus niiden asioiden käsittelyyn.” (T1)

Huumeikuntoutuksen jatkohoitovaiheessa potilaita tulisi rohkaista tutkimaan omaa tapaansa jäsentää kokemuksiaan ja omia reaktioitaan erilaisiin kokemuksiin. Minkälaiset kokemukset aiheuttavat huumeiden käyttöön johtavan reaktion ja mitä silloin tapahtuu eri kokemustasoilla. Tällöin ei riitä, että tutkitaan ja työskennellään pelkästään potilaan ajatusten ja uskomusten tasolla. Kognitiivisen tason lisäksi täytyy työskentelyn kohteeksi ottaa myös kokemusten herättämät emootiot, keholliset aistimukset, aistihavainnot sekä kehon liikkeet ja liikeimpulssit. Ogden (2006) kutsuu näitä kokemuksen ydinorganisoijiksi. Potilaan kyky itsesäätelyyn erilaisissa ahdistusta herättävissä kokemuksissa riippuu voimakkaasti hänen kyvystään olla kosketuksissa ydinorganisoijiin sekä kykyyn riittävästi prosessoida informaatiota, jota ne välittävät hänelle. (Ogden, Minton & Pain 2006, 12–23.)

Kehon kanssa työskentely

Sensorimotorinen kokemuksen taso tarkoittaa kehon kanssa työskentelyä. On tärkeää oppia huomaamaan omassa kehossa tapahtuvia reaktioita ja niiden synnyttämiä aistimuksia. Huumeikuntoutuspotilaat harvoin tunnistavat esimerkiksi adrenaliinin antamia kehollisia viestejä. Käytännössä kehotietoisuutta voidaan musiikkiterapiassa opetella esimerkiksi FA:ta tai mielikuvia apuna käyttäen. FA:n avulla on mahdollista tuottaa potilaan kehoon erilaisia aistimuksia ja systemaattisesti opetella sitä kautta niiden tunnistamista ja kuvaamista sanal-

lisesti. Erilaisiin tilanteisiin liittyvät mielikuvat toimivat myös hyvinä alkutilanteina kehotietoisuustyöskentelylle. On tärkeää, että kehotietoisuustyöskentelyä tehdään sekä potilaalle positiivisten että negatiivisten mielikuvien kautta. Silloin jos työskentelyn apuna käytetty mielikuva on luonteeltaan hyvin ahdistava ja voimakkaita tunnereaktioita herättävä, on tärkeää, että terapeutti säätelee mielikuvan käyttöä ja sisältöä. Kehollisten tuntemusten tunnistaminen auttaa potilasta ennakoimaan esimerkiksi vihan tunteita. Väkivaltaiseen käyttäytymiseen liittyen kehotietoisuus voi toimia jarruna, merkinä siitä, että täytyy tehdä jotakin. Musiikkiterapiassa voidaan opetella esimerkiksi aikaisän ottamista riitatilanteissa, silloin kun tunnistaa omassa kehossaan merkit väkivaltaisen käyttäytymisen aktivoitumiselle. Tavoitteena kehotietoisuuden opettelussa on, että tunnetilaan johon potilas on aikaisemmin käyttänyt jotain riippuvuuden kohdetta, pysähtyy ja sitä tarkastellaan kehon kautta.

”Kun tulee tää tunnetila mihin on normaalisti käyttänyt huumetta tai alkoholia tai mitä tahansa, pelaamista, seksiä. Ni pysähtyy siihen, et nyt mulla on tää juttu päällä, et miten mä tästä pääsen yli.” (T1)

Tunteiden kanssa työskentely

Emotionaalinen kokemisen taso viittaa tunteiden kanssa tapahtuvaan työskentelyyn, jossa menetelminä voidaan käyttää potilaan ja terapeutin välistä vuorovaikutusta ja musiikin kautta tapahtuvaa toimintaa, kuten musiikin kuuntelua, soittamista, laulamista, omien laulujen tekemistä ja bändisoittoa.

Haastatellut musiikkiterapeutit näkivät potilaan kokemuksen kuuntelemisen tunneyöskentelyn lähtökohtana. Tunteella ei yleensä aluksi ole nimeä, vaan se on jonkinlainen olotila omassa kokemuksessa. Näitä erilaisia olotiloja, joista osa voi johtaa huumeiden käyttöön, pyritään musiikkiterapiassa analysoimaan. Potilasta opetetaan tunnistamaan niitä kehollisia reaktioita, joita kulloiseenkin olotilaan liittyy ja terapeutti auttaa potilasta tunteen tunnistamisessa tarjoamalla erilaisia vaihtoehtoja tunteen nimeämiseen, ”onko se viha, suru vai pelko?” Tunnetta pyritään yhdessä potilaan kanssa nimeämään. Kehollisten viestien läpikäyminen täytyy kuitenkin tehdä ensin. Potilaan kehotietoisuus toimii siis lähtökohtana tunteiden kanssa työskentelylle.

”Tilanteeseen voi liittyä mielikuvia ja mitä vaan, mutta miltä se tuntuu kehossa ja sitte mietitään yhdessä, että mistä tunteesta voisi olla kysymys.” (T1)

Musiikkiterapiassa keskeistä tunteiden osalta on myös tunne- ja tarveilmaisun kehittäminen; ”mulla saa olla näitä tunteita”. Tunteille täytyy ensin voida antaa lupa. Täytyy ymmärtää, että vihan tunnekin on elämälle välttämätöntä.

”Monesti keskusteluissa potilaiden kanssa tulee esille, että kotona ei ole ollut lupaa ilmaista esimerkiksi vihan tunteita. Terapiassa opetellaan, että kaikki tunteet kuuluu elämään. Ei ole olemassa oikeaa ja väärää tunnetta, vaan kysymys on siitä, miten eri tunteiden kanssa elää ja toimii ja miten niitä kanavoi.” (T1)

Musiikkiterapian ja hoidon alkuvaiheessa potilaiden tunteiden käsittely on usein pinnallista. Tunteita vain tulee ulos. Vaatii harjoittelua, että potilas lähtee tunnistamaan ja nimeämään tunteitaan. Aluksi se on enemmän tunteiden purkautumista ja tähän musiikkiterapia tarjoaa hyvät edellytykset esimerkiksi soittamisen kautta. Tunnetyöskentelyn edetessä potilas oppii tunnistamaan esimerkiksi heräävän ahdistuksen merkit kehostaan ja tiedostaa mistä on kysymys. Tunteiden tunnistaminen, nimeäminen ja sietäminen on tärkeä asia huumeekuntoutujien terapiassa, koska sitä kautta potilaan on mahdollista opetella uusia ja toimivampia tapoja tulla toimeen erilaisten tunteiden kanssa.

Musiikin kuuntelu nousi yhdeksi tärkeimmistä tunnetyöskentelyn menetelmistä tämän tutkimuksen aineistossa. Jatkohoitovaiheessa musiikin kuuntelua voidaan käyttää sekä yksilö- että ryhmämuotoisessa työskentelyssä. Se voidaan yhdistää FA:han tai sitä voidaan käyttää yksinomaan omana menetelmänä, johon kuitenkin aina liittyy kuuntelun jälkeinen keskustelu. Kuunneltavan musiikin valinnassa nousi tutkimusaineistosta kahdenlaista näkemystä. Toinen oli se, että kuunneltavan musiikin valitsee aina hoitoyhteisö ja toinen näkemys perustui taas potilaan valinnan mahdollisuuteen.

”Yks nuori sano, ettei oo olemassa huumeekulttuuria ilman musiikkia. Ni silloin me ei voida tietää, et jollekin Kingston Wall on hyvää raskasta rokkia, mut jollekin ja hyvin monelle se liittyy kovien huumeiden käyttöön.” (T1)

Musiikkiin voi olla koodattuna erilaisia merkityksiä ja assosiaatioita eri ihmisillä. Jos musiikkiin on koodattuna huumeiden käyttöön liittyviä mielikuvia, niin hoitava yhteisö ei voi tukea ja ylläpitää tällaista potilaalle haitallista musiikkikoodia, vaan se täytyy huomioida hoidon yhteydessä. (esim. Horesh 2006, 125–139.) Yksi vaihtoehto on kieltää potilaalta tällainen musiikki hoidon aikana. Tämä ei kuitenkaan ole kovin pitkälle vievä ratkaisu. Vaihtoehtona edelliselle on musiikkiin liitetyn koodin tietoinen purkaminen, jolloin kyseiselle musiikille luodaan uusi merkitys. Potilaan huumeiden käyttöön liittyvän musiikin uudelleen koodauksen tulee aina olla tietoinen ja ammatillinen valinta. Hoidon täytyy myös silloin olla riittävän pitkä. Musiikin merkityssisältö täytyy muuttaa niin, että nyt se liittyy päihteettömään elämään.

”Et ku ne kaverit seisoo tuolla Anttilan jonossa ja rupee soimaan Born to be wild, ni niitten ei tarvii heti saada amfetamiinia tai viis kaljaa.” (T2)

Monesti hoidot ovat kuitenkin kestoltaan niin lyhyitä, että huumeiden käyttöön assosioidun musiikin uudelleen koodaus ei ole mahdollista. Tämä on valitettavaa, koska musiikilla näyttäisi olevan paljon suurempi merkitys ja rooli huumeiden käyttöön liittyen kuin mitä on vielä tähän mennessä ymmärretty. (esim. Horesh 2006, 125–139.) Silloin kun potilaan hoitoon on varattu riittävästi aikaa, on myös mahdollista työstää potilaan problematiikkaa huumeiden käyttöön liittyvän musiikin kautta. Tällöin musiikin kuuntelun lähtökohtana on potilaan valitsema musiikki.

Kognitoiden ja uskomusmaailman työstäminen

Kognitiivinen kokemisen taso liittyy potilaan uskomusmaailman työstämiseen. Uskomukset omasta itsestä ja muista ihmisistä syntyvät ja muotoutuvat jo varhain lapsuudessa ja nuoruudessa ja ohjaavat siitä eteenpäin ihmisen valintoja ja toimintaa. Kun terapiassa päästään kiinni tällaisiin elämää rajoittaviin ja itselle tuhoisiin valintoihin johtaviin uskomuksiin, niin se voi parhaimmillaan muuttaa potilaan koko asennoitumisen elämään. Ensimmäiseksi terapeutin on tiedostettava potilaan uskomusmaailman merkitys. Tämä tarkoittaa sitä, että terapeutin tulee oppia tunnistamaan ne uskomusrakenteet ja asennemallit, jotka ohjaavat potilaan valintoja ja toimintaa arkipäivässä ja tehdä ne myös näkyviksi potilaalle terapeutin ja potilaan välisessä vuorovaikutussuhteessa. Tässä vaiheessa voi käyttää apuna esimerkiksi erilaisia uskomusväittämiä ja pyytää potilasta arvioimaan niiden paikkansa pitävyyttä hänelle itselleen. Tämän jälkeen terapeutti voi alkaa haastaa potilasta näiden uskomusten paikkansapitävyyden suhteen ja kyseenalaistaa niiden tarpeellisuutta, mikäli ne toimivat kuntoutumista estävinä tekijöinä. Potilaan uskomusten muuttamisessa keskeisenä tekijänä nousi esille musiikkiterapian tarjoamat onnistumisen ja osaamisen kokemukset. Soittotaidon opettelu musiikkiterapiassa esimerkiksi kuvionuottien avulla mahdollistaa potilaalle paremman ja monipuolisemman itseilmaisun. Itseilmaisun mahdollistuminen soittamisen kautta tuo potilaille puolestaan onnistumisen ja osaamisen kokemuksia. Eräs tutkimukseen osallistuneista musiikkiterapeuteista kertoi esimerkin neljän miehen musiikkiterapiaryhmästä, jossa kukaan ei ollut koskaan aikaisemmin soittanut mitään soitinta. Terapiaryhmässä harjoiteltiin kuvionuottien avulla kahdeksan laulua, joista äänitettiin levy.

”Ne oli ihan ihmeissään, et hei me ollaan tehty levy. Hei, tää on meiän levy. Se kokemus siitä, et mä osaan ja et mä oon ollu mukana jossain. Et, kuulet sä, et mä soitan tossa. Se onnistumisen kokemus ja siitä tuleva hyvän olon tunne.” (T1)

Musiikin tekeminen bändiryhmässä tai kahden kesken musiikkiterapeutin kanssa on oiva tapa tarjota potilaalle onnistumisen ja osaamisen kokemuksia. Kokemus siitä, että on mukana jossakin merkityksellisessä ja onnistuu siinä on sinällään tärkeä, koska se muokkaa ihmisen mielikuvaa ja uskomusmaailmaa omasta itsestään. Onnistumisen ja osaamisen kokemuksista tuleva hyvän olon tunne on myös korvaava mielihyvän kokemus suhteessa pähteisiin. Pohjimmiltaan ihmiset hakevat ja tavoittelevat elämässään mielihyvän ja onnistumisen kokemuksia. Kysymys on myös kuulluksi ja nähdyksi tulemisesta sekä hyväksytyksi tulemisesta ja siitä, että olemassaolollani on jokin merkitys myös sosiaalisesti. Huumeiden käyttö ja riippuvuusongelmat yleensäkin voidaan nähdä myös epäonnistumisen pelon kehänä, joka ruokkii ja vahvistaa itse itseään. Musiikkiterapian keinoin tuo kehä on kuitenkin mahdollista rikkoa. Musiikkiterapiassa syntyy kokemus siitä, että oma tekeminen tuntuu hyvälle ja se toimii osana suurempaa kokonaisuutta esimerkiksi bändiryhmässä ja on siinä mielessä sosiaalisesti tärkeää ja merkityksellistä. Tiivistetty malli jatkohoitovaiheen musiikkiterapiasta on esitetty taulukoissa 2–5.

Taulukko 2. Musiikkiterapian käyttö jatkohoitovaiheessa.

TOTEUTUSTAPA: TIIVISTÄ YKSILÖMUSIIKKITERAPIAA, RYHMÄMUSIIKKITERAPIAA TAI NIIDEN YHDISTELMÄÄ (2–3 HOITOKERTAA VIIKOSSA)
JATKOHOITOVAIHEEN PÄÄTAVOITTEET: HUUMEIDEN KÄYTÖN SYIDEN SELVITTELY JA POTILAAN KOKEMUSMAAILMAN INTEGROINTI

Taulukko 3. Kehon kanssa työskentely.

KEHON KANSSA TYÖSKENTELY SENSORIMOTORINEN KOKEMISEN TASO	
<u>Menetelmät</u>	<u>Tavoitteet</u>
FA ja mielikuvat	Potilaan kehotietoisuuden kehittäminen.
FA	Korvaavien mielihyvän kokemusten tarjoaminen.
FA ja musiikin kuuntelu	Potilaan terapiaprosessin ja työskentelyn aktivointi. Kehomuidosten tavoittaminen.

Taulukko 4. Tunteiden kanssa työskentely.

TUNTEIDEN KANSSA TYÖSKENTELY EMOTIONAALINEN KOKEMISEN TASO	
<u>Menetelmät</u>	<u>Tavoitteet</u>
Potilaan ja terapeutin välinen vuorovaikutus ja musiikin kautta tapahtuva toiminta.	Potilaan avautumisen tukeminen. Potilaan kokemuksen kuunteleminen.
Musiikin kuuntelu. Soittaminen / laulaminen. Omien laulujen tekeminen. Bändisoitto. Keskustelut.	Tunteiden tunnistamisen, nimeämisen ja sietämisen opettelu. Tunne- ja tarveilmaisun kehittäminen. Huumeiden käyttöön liittyneen musiikin uudelleen koodaus. Merkityksellisen musiikin työstäminen. Paremmen itseilmaisun mahdollistaminen. Tunteiden jäsentäminen.

Taulukko 5. Kognitioiden ja uskomusmaailman työstäminen.

KOGNITIOIDEN JA USKOMUSMAAILMAN TYÖSTÄMINEN KOGNITIIVINEN KOKEMISEN TASO	
<u>Menetelmät</u>	<u>Tavoitteet</u>
Terapeutin tietoinen läsnäolo	Potilaan uskomusmaailman merkityksen tiedostaminen.
merkityksen tiedostaminen. Potilaan ja terapeutin välinen vuorovaikutus.	Potilaan uskomusten haastaminen ja kyseenalaistaminen.
Soittaminen / laulaminen. Kuvionuotit. Bändisoitto. Omien laulujen tekeminen.	Potilaan uskomusten tutkiminen ja työstäminen; <i>onnistumisen ja osaamisen kokemukset, mielihyvän kokemukset.</i> Epäonnistumisen pelon kehän rikkominen.

Pohdinta

Tutkimuksen keskeisenä merkityksenä pidän sitä, että se tuo uutta tietoa musiikkiterapian menetelmistä ja mahdollisuuksista huumeriippuvuuden hoidossa ja kuntoutuksessa. Lisäksi se tarjoaa teoreettisen ja menetelmällisen mallin musiikkiterapian käytöstä huume hoidon osana. Mallin, joka huomioi kuntoutuvan potilaan kokonaisvaltaisesti ja haastaa tämän intensiiviseen eri kokemuksen tasoja prosessoivaan ja integroivaan työskentelyyn. Toivonkin, että huume kuntoutuksesta vastaavat ja sitä toteuttavat tahot löytävät tämän tutkimuksen ja alkavat hyödyntää sen antia omissa yksiköissään palkkaamalla niihin musiikkiterapeutteja. Huume kuntoutuksen kentällä työskentelevien musiikkiterapeuttien on hyvä tulla tietoisiksi tästä mallista ja oppia työskentelemään sen pohjalta ja se edellyttää mielestäni myös koulutuksellisia ratkaisuja. Musiikkiterapeuteilla on olemassa tietty menetelmällinen valmius tämän mallin toteuttamiseen, mutta teoreettisten lähestymistapojen omaksuminen vaatii mielestäni ehdottomasti lisäkoulutusta. Näkisinkin, että tämän tutkimuksen tuloksina syntyneen teoreettisen ja kliinisen musiikkiterapian huume kuntoutusmallin kouluttaminen huume kuntoutusta tekeville ja siitä kiinnostuneille musiikkiterapeuteille on ensiarvoisen tärkeää. Sen kautta olisi myös mahdollista tehdä laajempaa jatkotutkimusta tämän tutkimuksen tuloksena syntyneen kliinisen mallin toimivuudesta ja tehokkuudesta. Jatkotutkimus tämän tutkimuksen tuloksena syntyneen hoitomallin toimivuudesta olisi erittäin tärkeää sen validoinnin ja levittämisen kannalta.

Itselleni ehkä yllättävin tutkimuksen tulos oli se, että myös musiikki voi toimia riippuvuuden kohteena ja huumeiden käyttöä tukevana ja laukaisevana tekijänä. Tämä on mielestäni asia, jonka tiedostaminen ja huomiointi tekee musiikkiterapian käytön huumeuskuntoutuksessa entistä tärkeämmäksi. Näkisin, että se on yksi huumeuskuntoutuksen sokeista pisteistä, jonka musiikkiterapian mukaan ottaminen voi tehdä näkyväksi.

Musiikki ilmiönä on universaali. Jokaiselle ihmiselle sillä on jokin merkitys. Musiikin avulla on mahdollista päästä kiinni sellaisiin kokemuksiin, joita sanat eivät aina tavoita. Eräs tutkimukseen osallistuneista musiikkiterapeuteista totesikin haastattelussa seuraavasti:

”Mä sanosin jopa näin, että jos ei musiikkiterapiaa käytettä näin vaikean sairauden hoidossa, ni mitä sitte käytetään?” (T1)

Tutkijana ja musiikkiterapeuttina olen äärimmäisen kiitollinen tutkimukseen osallistuneille musiikkiterapeuteille siitä, että he ovat antaneet oman kokemuksensa ja osaamisensa tämän tutkimuksen käyttöön.

Lähteet

- Ahlström, S. 1998. Sosiokulttuurinen tausta ja juomatavat. Teoksessa M. Salaspuro, K. Kiianmaa & K. Seppä (toim.), Päihdelääketiede. Jyväskylä: Gummerus, 20–28.
- Bruscia, K. E. 1998. An Introduction to Music Psychotherapy. In K. E. Bruscia (Ed.), *The Dynamics of Music Psychotherapy*. Gilsum NH: Barcelona Publishers, 1–15.
- Caldwell, C. 1996. *Getting Our Bodies Back*. U.S.A: Shambhala Publications, Inc.
- Erkkilä, J., Eerola, T. 2001. Hallitsetko sinä pelejä vai pelit sinua. Jyväskylä: Suomen Musiikkiterapiayhdistys r.y.
- Euroopan huumeusaineiden ja niiden väärinkäytön seurantakeskus. 2008. Huumeongelma Euroopassa. Vuosiraportti 2008. <http://www.emcdda.europa.eu/publications/annual-report/2008>
- Farley, M., Golding, J. M., Young, G., Mulligan, M. & Minkoff, J. R. 2004. Trauma history and relapse probability among patients seeking substance abuse treatment. *Journal of Substance Abuse Treatment*, Volume 27, Issue 2, 161–167.
- Glaser, B. G., Strauss, A. L. 1967. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine de Gruyter.
- Granström, V. & Kuoppasalmi, K. 1998. Psykodynaaminen tausta. Teoksessa M. Salaspuro, K. Kiianmaa & K. Seppä (toim.), Päihdelääketiede. Jyväskylä: Gummerus, 29–32.
- Hairo, U. 1995. Tutkimus fysioakustisen menetelmän soveltuvuudesta katkaisuhuitoon. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. Pro gradu-tutkielma.
- Hairo-Lax, U. 2005. Musiikkiterapiaprosessin merkittävät tekijät ja merkittävät hetket päihitteettömän elämäntavan tukijoina. Sibelius-Akatemia. Musiikkikasvatuksen osasto. *Studia Musica* 27. Väitöskirja.
- Herman, J. 1997. *Trauma and Recovery*. NY: Basic Books.
- Horesh, T. 2006. *Dangerous Music: Working with the Destructive and Healing Powers of Popular Music in the Treatment of Substance Abusers*. In D. Aldridge, J. Fachner (Eds.) *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London & Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 125–139.

- Lehikoinen, P. 1996. Matalataajuuksinen värähtelyenergia ja musiikkiterapian neurofysiologinen perusta. Teoksessa H. Ahonen-Eerikäinen (toim.), Taide psykososiaalisen työn välineenä. Joensuu: Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulu, 26–34.
- Levine, P. A. 1997. *Waking the Tiger: Healing Trauma*. Berkeley, California: North Atlantic Books.
- McDougall, J. 1999. Ruumiin näyttämöt. Psykoanalyttinen näkökulma psykosomaattiseen sairastamiseen. Suomentajat Maarit Arppo ja Ritva Levä. Helsinki: Therapieääitiö.
- Ogden, P., Minton, K., & Pain, C. 2006. *Trauma and the Body: A Sensorimotor Approach to Psychotherapy*. In press with W.W.Norton.
- Pelletier, C. L. 2004. The Effect of Music on Decreasing Arousal Due to Stress: A Meta-Analysis. *Journal of Music Therapy*, Vol. XLI, (3), 2004, 192–214.
- Punkanen, M. 2002. "Matkalla mieleen ja tunteisiin". Fysioakustinen menetelmä ja musiikkiterapia huume kuntoutuksessa. Jyväskylän yliopisto, Musiikkiteiden laitos. Pro gradu-tutkielma.
- Reed, E. C. 1994. Basic Principles of Drug Use. In M. J. Landry (Ed.) *Understanding Drugs of Abuse: The Processes of Addiction, Treatment, and Recovery*. Washington, DC: American Psychiatric Press, Inc, 7–28.
- Rothschild, B. 2000. *The Body Remembers: The Psychophysiology of Trauma and Trauma Treatment*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Ryynänen, E. 2004. "Mie haluun hoitaa itteni kuntoon" Hoitomallin kehittämisprojekti huumevieroituspotilaan kuntoutumisen käynnistäjänä. Jyväskylän yliopisto, Musiikkiteiden laitos. Pro gradu-tutkielma.
- Siegel, D. J. 2003. An Interpersonal Neurobiology of Psychotherapy: The Developing Mind and the Resolution of Trauma. In M. F. Solomon, D. J. Siegel (Eds.) *Healing Trauma: attachment, mind, body, and brain*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1–56.
- Skaggs, R. 1997. *Finishing Strong: Treating Chemical Addictions with Music and Imagery*. St. Louis: MMB Music.
- Strauss, A., Corbin, J. (Eds.). 1997. *Grounded theory in practice*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Strauss, A., Corbin, J. 1998. *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Van der Kolk, B. A., McFarlane, A. C. & van der Hart, O. 1996. A General Approach to Treatment of Posttraumatic Stress Disorder. In B. A. van der Kolk, A. C. MacFarlane, L. Weisaeth (Eds.) *Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body, and Society*. New York, London: The Guilford Press, 417–440.

FT Marko Punkanen (marko.punkanen@jyu.fi) toimii musiikkiterapeuttina Musiikin erityispalvelukeskus Nyanssissa Lahdessa ja tutkijana monitieteisen musiikintutkimuksen huippuyksikössä Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella.

Abstract

This article is based on results of my licentiate thesis, where I interviewed four experienced Finnish music therapists who have worked in drug rehabilitation for many years. In my research, the feeling of insecurity and intolerable emo-

tions came up as the main causes for starting to use drugs. People differ from each other and there must be different methods of helping people addicted to drugs. Music therapy practice offers a lot of possibilities in drug rehabilitation, both in acute and follow-up phases of treatment. In the acute phase of treatment, music therapy can significantly strengthen and support the client's adherence to treatment. In the follow-up phase of treatment, music therapy's central role is in sorting out the reasons for addictive behavior and in integrating a client's levels of experience. With music therapy it is possible to treat the client comprehensively so that all levels of experience (sensorimotor, emotional, and cognitive) are worked on. Music therapy offers the chance for both individual and group sessions, and the range of methods available in music therapy that can be used in drug rehabilitation is wide and versatile.

Kukkivatko orkideat?

Matti Väinö

Kuten ehkä tiedetään, *orkidea* on eräs uhanalainen kasvi, joka kuuluu kämmekkäkasvien jaloon heimoon. Paitsi niiden poikkeuksellisen upeiksi kehittyneet kukinnot mutta erityisesti pitkälle jalostunut symbioosi isäntäkasvin kanssa tekevät niistä eräässä mielessä kasvikunnan evoluution huipentuman. Ehkäpä tiedetään sekin, että näiden loisteliaan kauniita viljeltyjä sukulaisia vaalitaan nykyään haluttuina ja arvostettuina koristekasveina kulttuurikotiemme olohuoneiden flyygelinkulmilla.

Käyttämäni metaforan avaamiseksi kerron, että Keski-Euroopan yliopistoissa on tullut tavaksi käyttää erityisesti humanististen alojen pienistä ja eksklusiivisista tieteenaloista osuvaa allegoriaa ”orkidea-tiede”, jollaisesta minullakin on ollut ilo saada kokemusta Keski-Euroopan yliopistoissa työskentelemäni seitsemän vuoden ajalta.

Tällä orkidea-vertauksella on haluttu kuvata kyseisen, usein vain yksiprofessorisen oppiaineen resursiaalisesti vaatimatonta miehitystä, perustutkinto-opiskelijoiden vähäisyyttä ja ennen muuta sitä, ettei orkidea-alan tutkinto yleensä johda mihinkään ”kunnon” ammattiin – korkeintaan kyseisen orkidea-aineen tutkimus- ja opetustehtäviin, mikäli sellaisia sattuisi joskus olemaan tarjolla.

Meillä Suomessakin tällaisia orkidea-oppiaineita on ollut vanhastaan kuten esimerkiksi altaistiikka, uralistiikka, folkloristiikka, estetiikka, semiotiikka, muinaiskreikka ja jotkin sitäkin harvinaisemmat kielet kuten seemiläiset kielet ja – luultavasti myös musiikkitiede.

Vuonna 1642 Turun akatemiassa ensimmäisenä väitellyt *Michael Wexionius* etymologisoi väitöskirjassaan ”*Discursus de academiis earumque Statu et Jure*”, että muinaiskreikan sana ”akademia” rakentuu kahdesta sanasta ”acos” (= lääke) ja ”demos” (= kansa). Näin ollen akateeminen toiminta ja kaikkien – pie­nintenk­in – sen edustamien tieteenalojen toiminnan on tarkoitus lääkittää kansaa pois tietämättömyyden sumusta. Siksi orkidea-tyyppisillä tieteilläkin tulisi olla oma arvonsa, josta syystä niiden ylläpitäminen on perusteltua.

Kansakunnan humanistisen sivistyksen mittarina on usein pidetty sitä, että yhteiskunnalla on varaa ja ennen muuta tahtoa pitää yllä ”acosdemoksen” nimissä näitä harvinaislaatuista ”orkideoitaan”. Nyt näyttää raja kuitenkin tulleen tylysti esiin: Helsingin yliopiston humanistisella tiedekunnalla on viimeisten tietojen mukaan lähiajan suunnitelmissa lakkauttaa omien orkideojensa monet eri syistä avoimeksi tulleet opetus- ja tutkimustehtävät tai ainakin siirtää ne elämään symbioosissa muihin suurempiin oppiainealustoihin.

Kansleri ja dekaani ovat perustelleet lakkauttamisia valtion ”tuottavuusohjelman” nimissä – vaikka tuottavuusohjelma ei enää yliopistouudistuksen jälkeen sidokaan yliopistoja! – sillä, että orkideat saattavat näin löytää uuden ja ehomman symbioottisen isäntäkasvinsa joidenkin lähitieteiden ja niistä muodostet-

tujen suurlaitosten alustoista. Emme vielä tiedä, miten tämä uhkakuva aikanaan koskettaa omaa kukoistavaa orkideaamme, musiikkitiedettä.

Jos Helsingin ja eräiden muiden yliopistojen tilanne vaikuttaa huolestuttavalta, on maassa iloksemme kuitenkin ainakin yksi instituutio, jossa näyttäisi vielä olevan varaa viljellä kukoistavia orkideojaan. Esimerkiksi erään keskisuomalaisen yliopiston musiikkiorkidea näet voi ainakin päällisin puolin erinomaisesti: oppiaine kukoistaa, maistereita ja tohtoreita tulvii, ja rehtori on juuri perustanut kyseiseen oppiaineeseen uuden, peräti viidennen professuuriksi kasvavan *tenure track* -tehtävän, johon on juuri löydetty isosta hakijajoukosta sopivaksi katsottu mies – omasta porukasta. Voidaan vain todeta, että eri yliopistoissa näyttää siis olevan hyvin erilaisia suhtautumisia omiin orkideoihinsa.

Olemme nyt viettämässä oman valtakunnallisen orkideayhdistyksen, Suomen Musiikkitieteellisen Seuran, 100-vuotisjuhlia, joita valtion tuottavuusohjelmat eivät onneksi kosketa. Seura on päättäväisesti pyrkinyt kasvattamaan jäsenistöään alun 16:sta nykyiseen runsaaseen 130:een.

Täällä symposiumissa on keskusteltu vilkkaasti siitä hieman eriskummallisesta tilanteesta, että seuralla näyttäisi olevan useampiakin perustamisajankoh-
tia: ensimmäisen kerran se lienee perustettu jo lokakuussa 1910 *Internationale Musikgesellschaftin* Suomen paikallisosastoksi; asialla oli tietenkin alan ensimmäinen voimahahmo Ilmari Krohn. Vuoden 1911 pöytäkirjat taas kertovat yksiselitteisesti, että perustaminen olisi tapahtunut vasta silloin, jolloin jäsenistöä kertyi mainitut 16 henkeä. Vaatimaton toiminta tosin kuihtui maailmansodan puhjettua 1914.

Itsenäinen *Suomen Musiikkitieteellinen Seura* perustettiin kolmannen kerran – tai ehkä kyseessä oli vain entisen seuran henkiinherätys sodan jälkeen – runsasta vuotta ennen Suomen itsenäistymistä lokakuussa 1916 eli – enteellisesti – samana vuonna ja peräti samassa kuussa, jolloin tuleva musiikkitieteen professori ja seuran pitkäaikainen puheenjohtaja, Erik Tawaststjerna, näki ensi kertaa päivänvalon. Ehkä voimme viettää viiden vuoden kuluttua seuramme uusia 100-vuotisjuhlia ja samalla juhlia Erikin syntymän 100-vuotismuistoa.

Puheenjohtajina ovat alusta lähtien toimineet Suomen ensimmäinen musiikkitieteessä väitellyt ja myös ensimmäinen alan professori Ilmari Krohn, joka johti seuraa 23 vuoden ajan. Häntä seurasivat A. O. Väisänen (niin ikään 23 vuotta puheenjohtajana), sitten Erik Tawaststjerna (enää 16 vuotta puheenjohtajana). Kukaan seuraaja ei ole läheskään näihin lukuihin yltänyt. Itse toimin puheenjohtajana 80-luvulla vain parit vuodet.

Kuten tiedetään, Ilmari Krohn ansioitui monin tavoin mm. tuottamalla 35-vuotisen yliopistouransa aikana neljä uutta tohtoria (Armas Launis, Otto Andersson, Toivo Haapanen ja Martti Hela). A. O. Väisänen kolmivuotisella professorikaudella puolestaan valmistui mm. Erik Tawaststjernan väitöskirja 1960.

Sitäkin tapahtumaa voitaisiin tässä yhteydessä juhlia, että tuo suomalaisen musiikkiorkideologian tähän saakka kenties maineikkain puutarhuri, Erik Tawaststjerna, astui virkaansa tarkalleen 100-vuotiaan seuramme elinpäivien puolivälissä eli maaliskuussa 1961, tasan 50 vuotta sitten. Siitä alkoi tämän orkidean kukintojen avautuminen ja loisto: maistereita rupesi harvakseltaan val-

mistumaan, ja tohtorinväitöksiäkin voitiin viettää runsaan viiden vuoden välein, kun ruotsinkielisten väittelijöiden ei enää tarvinnut paeta väittelemään Helsingistä Åbo Akademiin, kuten oli ollut pakko fennomaani Väisäsen valtakaudella (mm. Nils-Eric Ringbom, Enzo Forsblom ja Ingeborg Lagercrantz). Tawaststjerna ennätti leipoa parinkymmenen virkavuotensa aikana kymmenkunta uutta tohtoria.

Seuramme on keskittynyt vuosikymmenten kuluessa lähinnä samana vuonna väitelleiden henkilöiden vuosikokousesitelmiin, joita muutama hallituksen jäsen aina saapui paikalle seuraamaan kiinnostuneena. Niiden päätteeksi koko hallitus keskittyi pitkiin ja ikimuistosiin päivälliskekereihin yleensä ravintola Königissä (pari kertaa tosin jouduttiin tyytymään harmittavan yhteensattuman vuoksi Palaceenkin). Ikävää, ettei näistä tilaisuuksista pidetty keskustelupöytäkirjaa – niistä ovat enää jäljellä vain yhä harvenevan joukon himmeät muistot. Juhlinnan lomassa ryhdyttiin sittemmin julkaisemaan väitöskirjoja ja vuosikirjoja.

Vuoteen 1990 mennessä eli 80 vuodessa Suomen yliopistoissa musiikkitieteessä tai sitä lähellä olevissa oppiaineissa oli väiteltäviä kaikkiaan 36 kertaa – itse olin vuonna 1976 Suomen musiikkitieteen 23:s tohtori. Tähän päivään mennessä en tiennyt Suomessa musiikkitieteessä väitelleiden kokonaismäärää, ennen kuin laskin ne juuri ilmestyneestä Musiikki-lehdestä. Päädyin peräti 217:ään; lisäksi tulevat eräiden lähiaineiden musiikkiaiheiset väitöskirjat, joita niitäkin on 88. Kehitys on ollut viime vuosina lähes käsittämätön, mitä tietenkin selittävät opetusministeriön yliopistoille asettamat määrälliset tulostavoitteet, 75.000 euroa per tohtori!

Turussa 1741 – siis tarkalleen 270 vuotta sitten – ensimmäinen lääketieteestä Suomessa väitellyt *Johannes Ekelund* esitti väitöskirjassaan 11 ihmisen terveyttä edistävää tekijää. Musiikista ja sen myönteisistä vaikutuksista ihmismieleen hän ei kyllä vielä osannut sanoa mitään – sen kysymyksen ratkaisivat vasta jyväs-kyläläiset 2000-luvun kognitiivisen musiikkitieteen huippututkijat. Mutta Ekelundin yhdeksäs latinankielinen teesi sopinee sisältönsä ja muotonsa puolesta tämänkin illan kruunaukseksi. Se kuuluu alkukielisenä, taitavasti jambiseen heksametrimittaan skandeerattuna näin: *”Potus optimus est sanitatis praesidium.”* Eli tämän päivän vulgaarisuomeksi käännettynä: *”Mukava ryypiskely on parasta terveyden ylläpitoa.”* On kai myönnettävä, että Johannes Ekelund tosin puhui Kupittaaan terveysveden juomisesta ja sen positiivisista vaikutuksista terveyteen – ei esimerkiksi muiden väkijuomien. Mutta hänen 9:ttä teesiään luovasti soveltaen saanen vanhana emerituksena ehdottaa, että juomme nyt yhdessä maljan – oman kukoistavan orkideamme, tieteen evoluution huipentuman, *suomalaisen musiikkitieteen* – onneksi ja menestykseksi.

Kirjoitus on Suomen musiikkitieteellisen seuran 100-vuotisjuhlailillisella yliopiston juhlahuoneistolla 16.3.2011 pidetty maljapuhe.

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 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 soveltavuuteen 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 violinin improvisation*. HKI, 2009. 30 €
- AMF 29 Järviö Päivi: *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, HKI, 2011. 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 (Anna-Elena Pääkkölä, Turun yliopisto, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, annaelena.paakkola(at)gmail.com). 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 2/2011

Sisällys

2/2011 (41. vuosikerta)

Laura Henriksson: "Nyt päästiin naisista – ja painajaisista". Itseironia ja miehisuus J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Veikko Lavin ja Juha Vainion esittämissä kupleteissa	3
Jarmo Huhta: Hypermaskuliininen angsti. Tricky, kehollinen läsnäolo ja teknologia	25
Irma Vierimaa: Pekka Airaksisen elektroakustisen musiikin maisemat – <i>Supra Dark</i> -teoksen tilallinen muovautuminen	47
Tuire Kuusi: Kuulijoiden adjektiiviassoiaatiot soinnuista – sointujen laatuominaisuuksia, kuulijoiden kokemuksia vai musiikkiin liittyviä emootioita?	63

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, Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto, markus.mantere@siba.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto; **Päätoimittaja:** FT Markus Mantere, Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto, markus.mantere@siba.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Juha Torvinen (pj.), Vesa Kurkela, Markus Mantere, Ari Poutiainen, Tuire Ranta-Meyer, John Richardson, Päivi-Sisko Eerola, Olli Heikkinen ja Helena Tyrväinen; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Anna-Elena Pääkkölä, Turun yliopisto, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, annaelena.paakkola(at)gmail.com; **Tilauhinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhjo vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

”Nyt päästiin naisista – ja painajaisista”

Itseironia ja miehisyyys J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Veikko Lavin ja Juha Vainion esittämässä kupleteissa

Laura Henriksson

Tässä artikkelissa tarkastelen J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin esittämiä itseironisia kupletteja. Tutkin, miten itseironian teemaa ilmentävien kuplettien huumori rakentuu sekä selvitän, millaisille asioille kupleteissa nauretaan. Tutkin myös, miten miehisyyttä ilmaistaan kappaleiden tekstisisällön ja laulutavan kautta. Analysoin, miten kupletit kuvaavat yksilön mahdollisuuksia vaikuttaa omiin asioihinsa ja millaisia arvoasetelmia kupleteista välittyy. Selvitän lisäksi millaisia miehisyyteen liittyviä sukupuolirooleja lauluissa esiintyy. Samalla pohdin, millaisen kuvan itseironiset kupletit tuottavat suomalaisen miehen maskuliinisuudesta.

Metodologisinä työvälineinä käytän huumorintutkimuksessa käytettyä huojennusteoriaa (Knuuttila 1992, 104–105) sekä Mihail Bahtinin esittelemää karnevalismia (Bahtin 1995/1965). Lisäksi vertailen kupleteissa ilmaistuja asenteita J. P. Roosin suomalaisten miesten omaelämäkerrallisista teksteistä tekemiin tulkitoihin (ks. Roos 1994, 12–29). Esittelen artikkelin alussa työn keskeiset metodologiset työkalut ja käsitteet. Sitten käyn läpi tutkimusaineiston valintakriteerit ja kysymysasettelun kannalta kiinnostavia lauluissa esiintyneitä esimerkkejä, joissa tutkitut teemat näkyvät. Lopuksi kokoan yhteen analyysin kautta esiin nousseet keskeiset tutkimustulokset.

Huojennusteoria

Huumorintutkimuksessa huumorille on etsitty monenlaisia merkityksiä. Yksi laajalti käytetty malli on huojennusteoria (relief theory). Seppo Knuuttila esittelee huojennusteoriaa ja sen kannattajia ja kehittäjiä väitöskirjassaan *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksina* (Knuuttila 1992, 104–105). Huojennusteorian perusajatus on, että huumori on suojautumista pelkoa aiheuttavista asioista kohtaan. Teorian mukaan huumoria syntyy, kun pelottava ja ahdistava asia muuttuu yhtäkkiä ymmärrettäväksi ja harmittomaksi. Pelon väistyessä huojennus vapauttaa, rentouttaa ja tuo mukanaan naurun. Knuuttila pitää huojennusteorian kannattajina monia ajattelijoita Immanuel Kantista Sigmund Freudiin. (Knuuttila 1992, 104.) Desmond Morris (1997, 258–259) esittää samankaltaisen ajatuksen, vaikka hän ei mainitsekaan huojennusteorian nimeä.

Morrisin mukaan pilalle nauraessaan ihminen nauraa jollekin epätavalliselle, hieman pelottavalle ja kauhistuttavalle asialle, jota ei kuitenkaan tarvitse ottaa vakavasti ja joka siten on muuttunut arkiseksi ja vähemmän uhkaavaksi. Morrisin mukaan nauru on silloin samankaltaista kuin pikkulapsen nauru hänen juostessa vanhempiaan karkuun. Hyvänolontunne syntyy molemmissa tapauksessa siitä, että vaaralliseksi mielletty asia on vältetty, mutta se on samalla kuitenkin kohdattu. Kehitysbiologi Anto Leikola (1982, 231–232) siteeraa edellä mainittua Desmond Morrisin (1977, 258–259) esittämää havaintoa. Hän huomauttaa, että Chaplin-elokuvien vaaralliset tilanteet koetaan koomisiksi, koska katsojat tietävät, että elokuvan päähenkilö tulee selviämään tiukoistakin tilanteista ja koska elokuvan yleisö sen lisäksi ymmärtää, että kyseessä on fiktiivinen elokuva, eikä Chaplin todellisuudessa vahingoitu. Huojennusteorian mukaan huumori tarjoaa mahdollisuuden pelon voittamiseen, jolloin oman elämän kontrolli ja vaikeiden asioiden kohtaaminen tulevat mahdolliseksi. Yksi tämän artikkelin keskeisiä teemoja onkin se, miten kuplettikappaleiden sanoituksissa käytetään huumoria pelkojen hallitsemisen keinona.

Yleisluontoisuudestaan ja tietyistä itsestäänselvyydestään huolimatta huojennusteoria tarjoaa mielenkiintoisen näkökulman kuplettien tulkitsemiseen, sillä epäilemättä monien kuplettien huumori ja laulujen kansansuosio perustuvat ainakin osittain siihen, että kappaleissa käsitellään humoristisesti ja siten myös huojentavasti monien ihmisten omakohtaisesti kokemia vaikeita aiheita. Kupleteissa ongelmia ei vähätellä, mutta niihin tarjotaan uudenlaisia näkökulmia tai ainakin lauluissa tarjotaan mahdollisuus nauraa asioiden nurinkurisille puolille. Siten kappaleiden pelkoa ja ahdistusta vähentävä merkitys voi olla kuulijoille – ja miksei myös laulujen tekijöille ja esittäjille – huomattava. Iskelmien romanttisia mielikuvia ruokkivasta haaveellisuudesta poiketen kupletit käsittelevät huomattavan paljon reaali maailmasta peräisin olevia ongelmia ja epäkohtia kuten esimerkiksi työttömyyttä, avioeroa ja uskottomuutta. Pekka Gronow (2002, 86–87) luonnehtii 1910- ja 1920-luvuilla levytettyjä Tannerin ja hänen aikalaistensa kupletteja: ”Kupleteista puuttuu kokonaan se romantiikka, joka 1920-luvulta lähtien vallitsi täydellisesti suomalaista iskelmää. Elämää tarkastellaan huumorin ja satiirin näkökulmasta, usein aika raadollisestikin. Kuplettilaulajat eivät iskelmälaulajien tavoin haaveile ensi suudelmasta vaan murehtivat tuomarin määräämiä elatusmaksuja, kuten Theo Weissman laulusa Ystäväni Tanner ja mä” (Gronow 2002, 86–87). Gronowin huomio sopii kuvaamaan myös tuoreempia kupletteja, kuten Helismaan, Vainion ja Lavin tuotantoa. Tannerin jälkeisissä kupletti-iskelmissä, kuten Juha Vainion ja Veikko Lavin kappaleissa esiintyy kotiseutuun ja luontoon liittyvää tunnelmoitua ja kaihoisaa lapsuuden muistelua, mutta laulut eivät kuitenkaan tavallisesti käsittele iskelmien tapaan parisuhdeaiheisia teemoja. Matti Jurva sen sijaan levytti myös rakkausaiheisia tekstejä.

Koska kuplettien sanoituksissa suositaan reaali maailmasta tuttuja aiheita, niissä kuvataan monenlaisia sekä yksilön elämään että yhteiskuntarakenteeseen liittyviä ongelmia, joita käsitellään lauluissa usein humoristisen näkökulman kautta. Keskityn tässä artikkelissa kuplettikappaleisiin, joissa laulajat ilmentävät

esityksissään itseironian teemaa. Aineisto on rajattu siten, että kaikissa materiaalin sanoituksissa esiintyy minämuotoinen päähenkilö. Siten myös kuplettien tekstisisällölliset teemat lauletaan aineistossani yksilön näkökulmasta. On kuitenkin huomattava, että kupleteille on yleensäkin tyypillistä se, että yksilöä koskevien ongelmien lisäksi myös yleisiä yhteiskunnallisia näkökulmia käsitellään yksilön eli "pienen ihmisen" näkökulmasta käsin – tämä näkyy selvästi esimerkiksi Reino Helismaan ja Juha Vainion teksteissä (Heinonen 1997, 153, 156, 179; von Bagh & Hakasalo 1986, 205–206).

Karnevalismi

Kupletit käsittelevät laajasti ja monenlaisista näkökulmista mitä erilaisimpia ihmilliseen elämään liittyviä aiheita, joten olisi yksipuolista tarkastella kuplettien itseironiaa ainoastaan huojennusteorian esittävästä pelon käsittelemisen näkökulmasta. Siksi analysoin kupletteja tässä artikkelissa myös karnevalismin näkökulmasta. Mihael Bahtin esittelee karnevalismin käsitteen teoksessaan *Francois Rabelais ja keskiajan ja renessanssin nauru* (1995, venäjänkielinen alkuteos 1965). Teoksessa Bahtin kuvaa keskiajan karnevalistisia juhlia. Samalla hän määrittelee karnevalismin peruskäsitteet siten kuin niitä myöhemmin on tieteessä käytetty lukuisissa tulkinnoissa. Bahtin korostaa keskiajan karnevaalirituaalin leikki-elementtiä: hänen mukaansa se sijoittui taiteen ja elämän rajoille ja oli lopulta kuin leikillinen muoto elämästä (Bahtin 1995, 9). Karnevaali elää omien sääntöjensä mukaan. Karnevaali on siten tilapäinen leikki, johon kaikki karnevaalin ajan osallistuvat ja jossa vallitsee karnevaalivapauden aika. Karnevaalille on tyypillistä hierarkkisten suhteiden tilapäinen kumoaminen. Ihmiset ovat hetken tasa-arvoisia, ja totunnaiset normit kaatuvat. Karnevaaliin liittyy myös uudestisyntymisen ja uusiutumisen elementti. Karnevalistinen elämä parodioi siis samalla myös arkista, ei-karnevalistista elämää. Karnevalistinen nauru on Bahtinin mukaan juhlevaa ja yleiskansallista "suuren naurun juhlaa". Usein karnevalismin iva suuntautuu ulkopuolista, tavallisesti valtahierarkiassa korkealla olevaa tahoja kohti. Karnevaalinauru kohdistuu kaikkialle, siis myös naurajaan itseensä. Se on riemuitsevaa, mutta myös ivaavaa ja pilkkaavaa ja se nauraa elämän absurdille mielettömyydelle. (Bahtin 1995, 11–13). Karnevalismin käsitettä on sittemmin käytetty runsaasti erilaisissa tieteellisissä teksteissä ja myös fiktiivisiä teoksia, kuten elokuvia on analysoitu karnevalismin käsitettä käyttämällä (Ks. Kukkonen 1997, 255–264; Ammond 1996, 4, 20–25).

Miehisyysmallit

J. P. Roos (1994, 12–48) pohtii suomalaisen miehen mentaalista tilaa artikkelissa "Kuinka hullusti elämä on meitä heitellyt – Suomalaisen miehen elämän

kurjuuden pohdiskelua”. Roos etsii suomalaisen miehen tunteita ja ajatustapoja sekä yleisistä kulttuurisista käsityksistä että miesten omaelämäkerrallisista kirjoituksista. Roos luonnehtii Tasa-arvoasiain neuvottelukunnan ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran vuosina 1992–1993 järjestämän Eläköön mies -kirjoituskilpailun kirjoituksia ja etsii niistä miehisyteen liittyviä merkityksiä. Niiden lisäksi hän etsii miehisyteen liittyviä ajattelutapoja myös yleisistä kulttuurisista stereotyyppioista.

Roos kuvaa suomalaisen miehen mentaliteettia karuin sanakääntein. Hän määrittelee suomalaisen miehen negatiiviseksi, syrjäänvetäytyväksi ja vailla itseluottamusta olevaksi. Miehen elämä on positiivisimmillaankin sitä, että negatiivisia asioita ei mainita, ja että vastoin käymiset todetaan, mutta niitä ei jäädä miettimään pidemmäksi aikaa. Positiivisimmillaan miehen elämä on jatkuvaa toimintaa ja ponnistelua paremman elämän saavuttamiseksi. Kaikesta huolimatta eristäytyminen, vierauden tunne ja läheisten ihmiskontaktien puute ovat leimallisia asioita suomalaisista miehistä kerrotuille tarinoille.

Lukiessani Roosin tulkintoja miesten elämäkertoista huomasin, että hänen tulkintansa suomalaisesta miehestä olivat kuplettien esittämiin mieskuviin verrattuna synkeitä. Miesten omaelämäkertoissa tyypillisiä asioita olivat pelko, häpeä ja mahdollisuuksien valuminen hukkaan. Kuplettilauluissa kuvattiin samantyyppisiä kokemuksia kuin Roosin tutkimissa mieselämäkertoissa, sillä epäonnistumiset ja monenlaiset elämän vaikeudet ovat mieselämäkertojen lisäksi myös kuplettien peruskuvastoa. Elämäkerrallisista teksteistä poiketen kupletit olivat kuitenkin optimisia, valoisia, rohkeita ja niissä esiintyi aktiivisia toimijoita, jotka epäonnistuivat kerran toisensa jälkeen, mutta jotka kuitenkin nousivat uudelleen nauramaan itselleen ja maailman epäoikeudenmukaisuudelle.

Roos mainitsee, että elämäkertojen kirjoittajilta vaaditaan erityisiä ominaisuuksia, jotta he ovat voineet osallistua kirjoituskilpailuun. Roosin mukaan sekä elämäkerran kirjoittaminen että lukeminen ovat prosesseja, jotka auttavat ymmärtämään omaa itseä ja muita ihmisiä: ”Elämäntarinoita luetaan juuri siksi, että ne auttavat oivaltamaan, että meillä kaikilla on paljon yhteistä ja että voimme myös ymmärtää ja hyväksyä hyvin erilaisia tarinoita. Niiden lukeminen perustuu siis yhteisiin kokemuksiin, sekä tapahtumiin että niiden kokemisen tapoihin, vertailuun omien ja kertojan kokemusten välillä sekä erilaisuuden kiinnostavuuteen”. (Roos 1994, 13).

Vaikka kupletit ovat fiktiivisiä tarinoita, edellä kerrottu luonnehdinta kuvaa myös sitä, miksi kupletit piirtävät niin oivaltavan kuvan suomalaisista ja erityisesti suomalaisista miehistä. Kupleteissa käsitellään kokemuksia ja tunteita, jotka ovat kaikille tuttuja. Kuten Roos (1994, 13) tähdentää, kokemusten ilmaiseminen kirjoittamalla tai toisen kuvaamaan tulkintaan samaistuminen ovat hyvin terapeutisia prosesseja. Vaikka kupletit ovat mielikuvituksellisia tarinoita, niihin on kuitenkin sisällytetty kokemuksia ja tunteita, joissa on paljon yhtymäkohtia todelliseen elämään. Kupletintekijät ovat kuvanneet tunteita ja ajatuksia tavoilla, jotka antavat kuulijoille mahdollisuuden samaistumiseen. Kuplettilaulajat ovat henkilökohtaisessa elämässään kokeneet monenlaisia asioita, ja useat heidän vastoin käymisistään olivat myös yleisessä tiedossa. Kärjistäen ja pilke silmä-

kulmassa voisi todeta, että ilman kykyä asioiden tiivistämiseen ja analysointiin lauluissa kuplettilaulajat olisivat itse saattaneet vajota "suomalaisen miehen kansalliseen melankoliaan", mutta kyky asioiden ilmaisuun ja ajassa esiintyvien asioiden puntarointiin on tehnyt heistä selviytyjiä.

Roosin tutkimia elämäkertateksteistä hahmottuvia tarinoita ja kupletteja verratessani vakuutuin siitä, että huojennusteorian kuvaama pelkojen voittaminen on keskeinen kupleteissa esiintyvä ominaisuus. Kuplettien tekstit antaisivat nimittäin erinomaisia aineksia myös perisuomalaisen "synkistelyyn". Kuitenkin edellä kuvattu näkökulma puuttuu kupleteista täysin. Kupleteissa näkyy myös selvästi Roosin (1994, 25) mainitsema miehisytyteen liittyvä toimeliaisuus, joka on tyypillistä miehille ja joka auttaa heitä pitämään synkyyden ja melankolian loitolla. On kuitenkin huomattava että kupletit ovat tulkinnoissaan realistisia: ongelmia ei kielletä eikä niitä sivuuteta. Kupletin sanoituksille on tyypillistä tosi-asioiden kohtaaminen ja niiden kustannuksella pilaileminen.

Ironia ja itseironia

Ironialla tarkoitan tässä näkökulmaa, jossa kertoja esittää viestissään jonkin näkökulman epäsuorasti. Sanakirjamerkityksessään ironia-sanalla tarkoitetaan teoksen *Sivistyssanakirja*. *Nyky-suomen opas* mukaan epäsuoraa ivaa, joka on kätkeyty tekstiin siten, ettei asiaa ilmaista suoraan (Hosia & Keränen 2002, 215). Ironian avulla voidaan kuvata mitättömyyttä, typeryyttä tai naurettavuutta. Ironia voi tarkoittaa myös sitä, että näennäisen tietämättömyyden avulla paljastetaan puhekumppanin tietämättömyys. Ironiaa voidaan lisäksi käyttää tyylikeinona, joka on kätkeyty monimieliseen viestiin. (Hosia & Keränen 2002, 214–215.) Ironiaa on myös luonnehdittu epäsuoraksi ivaksi, jossa asiat esitetään päinvastaisina. (Manninen & Leikola 1973, 85; Nurmi, Rekiaro & Rekiaro 2001, 97; Nurmi, Rekiaro, Rekiaro & Sorjanen 2001, 186.) *Uusi sivistyssanakirja* määrittelee ironian koomisuuden lajiksi, jossa epäsuora iva ilmenee muun muassa siten, että puutteet ja viat esitetään avuina, moitteet kuvataan kehuina ja arvot kuvataan arvokkaana (Aikio & Vornanen 1989, 297).

Toini Rahtu (2006, 213–219) on väitöskirjassaan hakenut ironialle kattavam-paa selitystä. Hän kuvaa ironian ominaisuuksia todetessaan, että viestin tulkitsija pyrkii havaitsemaan tekstissä koherenssia. Toisin sanoen vastaanottaja pyrkii ymmärtämään viestin sisällöltään loogisena ja yhdenmukaisena. Mikäli tekstissä ilmenee intentionaalista inkoherenssia, saattaa ironinen tulkinta auttaa vastaanottajaa korjaamaan viestissä olevan epäjohtonmukaisuuden. Rahdun mukaan viestin sisällön täytyy olla kuulijalle sekä yhtenäinen että mielekäs. Ironia saattaa siis hänen mukaansa olla keino, jonka avulla odotustenvastainen viesti voidaan ymmärtää koherenttina, siis siten, että tekstin sisällöllinen merkitys ja tapa, jolla asia on sanottu muodostavat järkevän ja yhdenmukaisen kokonaisuuden. Inkoherenssi kielellisessä viestissä ohjaa hänen mukaansa kuulijaa tekemään viestistä ironisen tulkinnan. Viestin merkitys saattaa siis olla näkymättömissä siten,

että tulkitsijan täytyy löytää viestiin sisältyvä kätkeyty merkitys. Rahdun mukaan ironinen viesti voi liittyä lähes minkälaiseen kielelliseen viestiin hyvänsä. Huumori ja ironia voivat hänen mielestään esiintyä samanaikaisesti, mutta näin ei kuitenkin välttämättä tapahdu. Rahtu huomauttaa myös, että erilaiset kielellisestä viestistä tehtävät tulkinnat perustuvat ihmisten kykyyn tunnistaa erilaisia ironian lajeja kuten parodian, satiirin tai itseironian. Hänen mukaansa kyseiset konventionalisoituneet ironian muodot tunnistetaan vakiintuneen, mutta toisaalta myös muuttuvan tulkintatradition avulla. (Rahtu 2006, 213–219.)

Ymmärrän tässä artikkelissa ironian Rahtun luonnehdintoja mukailien tulkintatavaksi, joka tekee ymmärrettäväksi kuplettiteksteissä kielellisessä viestissä ilmenevät tarkoitukselliselta vaikuttavat epäjohdonmukaisuudet ja puutteellisuudet sekä tekstin ja sen sisällön välisen näennäisen tai kiistattoman ristiriidan. Tarkastelen ironiaa asioiden ilmaisutapana, jossa käsiteltävää näkökulmaa ei yleensä ilmaista suoraan, vaan jossa tekstin merkitys hahmottuu kuulijalle asiasisällön ja kohteen yhtäaikaisen analysoinnin avulla. Itseironialla tarkoitan näkökulmaa, jossa laulaja tekee ironisia huomioita ja tulkintoja roolihenkilöstä, jota hän itse laulussaan esittää. Ironisoidessaan "itseään" kuplettilaulajat voivat siis ironisoida roolihenkilöitään, joihin he lauluissaan samaistuvat.

Tulkitsen kappaleiden sanoitusten ironiaa tekstin ja sisällön välillä ilmenevän inkoherenssin lisäksi myös selvittämällä, millaisia laulutyylin keinoja levytysten soivissa tulkinnoissa hyödynnetään. Koska kupletit ovat olleet luonteeltaan ajan-kohtaisia lauluja, niiden tekstejä on saatettu muutella esitysten aikana. Kuulijat eivät myöskään välttämättä ole tunteneet kappaleita ennakoita, joten heidän on täytynyt heti kappaleen kuullessaan pystyä tulkitsemaan laulujen sisältämät ironiset viestit. Laulutyylin avulla kupletit tarjoavat kuulijalle ironista tulkintaa kappaleiden tekstisisällöstä.

Aineiston valintakriteerit

Tutkimusmateriaalini on valittu yhteensä 160 kappaleen aineistosta, joka muodostuu J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin levyttämistä lauluista. Tässä materiaalissa Vainion ja Lavin esittämiä lauluja on selvästi enemmän kuin Tannerin, Jurvan ja Helismaan lauluja, mikä johtuu tutkimusmateriaalin saatavuudesta: Vainion ja Lavin levytyksiä on julkaistu cd-muodossa vanhempia kupletteja enemmän. Kappaleet on valittu siten, että kaikissa niissä esiintyy minämuotoinen kertoja ja itseironian teema. Tutkimukseni kohteena on siis levytyksiä, joissa laulajat eläytyvät laulussa esittämänsä päähenkilön ajatuksiin. Varsinaiseen tutkimusmateriaaliin valikoitui 68 laulua, jotka täyttivät edellä kuvatut kriteerit. Kymmenessä tutkimusmateriaalin levytyksessä laulajat esiintyi selkeästi määriteltävässä, esimerkiksi hevosajurin, playboyn tai poliisin roolissa. Laulut on kuvattu yksityiskohtaisesti liitteissä.

Tutkimusmateriaalia kuunnellessani jaottelin materiaalin kahteen kategoriaan:

1) Kappaleet, joissa artisti käyttää minämuotoa ja joissa esiintyy itseironian teema. Laulaja on minämuotoinen päähenkilö, joka joko esiintyy yksin tai on osa suurempaa toimijajoukkoa. Lauluissa on selkeästi ilmaistu, että laulaja on aktiivisesti mukana kupletin tarinassa ja sen tapahtumissa. Yhtä Helismaan ja Eemelin yhteisesitystä lukuun ottamatta tutkimusmateriaalin laulajat esittävät kappaleensa yksin, vaikka he laulun tarinoissa usein ovatkin osa kertomuksen suurempaa toimijajoukkoa.

2) Kappaleet, jotka täyttävät kohdassa 1 mainitut ehdot ja joissa laulaja sen lisäksi esiintyy selkeästi jossakin näytellyssä roolissa, joka tuodaan esiin laulun tekstissä. Usein tekstiä myös korostetaan laulutavan tyylikeinoja ja/tai efektejä käyttäen. Kappaleessa laulaja ei siis varsinaisesti ironisoi itseään vaan roolihenkilöään. Tanner laulaa esimerkiksi laulun "Muistiinpanoja vosikan renkinä ollessani" (1911) hevosajurin roolissa ja Vainio puolestaan levytyksen "Tulta päin" (1968) palomiehen roolissa. Roolihahmo saattoi olla myös keikarin rooli kuten Helismaan esittämä nuori mies sävelmässä "Pojanpojan lättähattu" (1955) tai Vainion esittämä playboy levytyksessä "Playboy 60 vuotta" (1976) ja Roolihahmon tuli olla selkeä ja näkyvä, jotta luokittelin sen roolihahmo-kategoriaan.

Tässä artikkelissa tarkastelen kappaleita, jotka olen luokitellut edellä kuvattuihin kategorioihin. Tutkimusmateriaalin ulkopuolelle jäivät laulut, jotka eivät täyttäneet määrittelemiäni ehtoja. En ottanut mukaan kappaleita, jossa laulajat eivät käyttäneet ensimmäistä persoonaa. Minämuotoiset tarinat, joissa itseironian teema ei esiintynyt, jäivät myös pois tutkimusmateriaalista.

Sukupuolisuuden ja miehisyyden teema

Miehin koreilun- ja pätemisentarve on kelvannut useiden kuplettien aiheiksi. Laulussa "Heppu Helsingin" (1914) Tanner laulaa miehestä, joka taitaa muotitanssit tangoista jenkkoihin ja Bostonvalsseihin. Helsingin hepulla on "silkkinen nenäliina taskussa nääs ja Amerikast hattu pääs" ja, kuten Tanner ironisesti huomauttaa, "hampaatkin suus omasta luust". "Pojanpojan lättähattu" -kappaleessa Helismaa puolestaan esittää nuorta kapinallista miestä. Laulussa naureskellaan samalla nuoren miehen keikarin elkeille. Laulussa nuori mies lähtee "kartsalle purkka suussa". Uusi lättähattu pukee hänen "permanentattuja niskavillojaan". Pojan ylemmydentuntoinen uho vaihtuu nopeasti alistuneeseen protestointiin, sillä olkihattua käyttävä isoisä ja isä eli "fatsi" takavarikoivat pojanpojan kapinalisuutta huokuvan lättähatun. Laulut karnevalisoivat stereotyyppistä kuvaa keikarimiehestä. Levytykset voi lisäksi tulkita itseironisiksi kommentteiksi, jotka viittaavat yleiseen miehiseen pätemisentarpeeseen. Edellä kuvatuissa esimerkeissä miesten mahtailutarve on kanavoitunut koomisella tavalla vaatteilla koreiluun, mutta yhtä hyvin pilkan kohteena voi kupleteissa olla jokin tyypillisemmin miehisyyteen liittyvä pätemisen muoto, vaikkapa yritys herättää naisten kiinnostus "miehisiä sankaritekoja" tekemällä, joka esiintyy kappaleissa "Lautatarhan ri-

madonna” (Reino Helismaa 1953) ja ”Kaunis Veera eli balladi Saimaalta (Matti Jurva 1942).

Kuplettilauluissa esiintyy myös miehisyyteen liittyviä unelmia ja fantasioita. J. Alfred Tannerin esittämässä laulussa ”Kalle Aaltonen” (1926) kertoja kehuskelee sillä, että hänellä on naispuolisia valloituksia ja ”kapallinen pieniä Aaltosia satamis siellä ja tääl”, sillä ”sattuuhan niit pienii kolttosia, / kun on joutunut lystille pääl”. Jo 1910-luvulla levytyksessä laulussa esitetään siten varsin suorasanainen kuvaus liioitellusta seksuaalisesta käyttäytymisestä. Edellä kuvattu uskalias säkeistö Aaltosen aviottomista lapsista on jätetty pois laulun vuonna 1926 tehdyiltä levyversiolta. Vuonna 1966 painetusta lauluvihkosta kyseinen säkeistö kuitenkin löytyy ja onkin todennäköistä että Tanner on esittänyt säkeistöä esiintymistilaisuuksissaan. (Henriksson 2009, 21). Juha Vainion esittämässä kappaleessa ”Tulta päin” (1968) seksuaalisuutta miehisen kyvykkyyden teemaa lähestytään palomiehen ammatin näkökulmasta. Paloruiskun fallossymboliikka on olennainen osa laulun huumoria: ”Mul on kylän suurin kypärä ja letku letkeä, / kun mä ruiskutan ei palo kestä monta hetkeä” (Henriksson 2010, 134, 136). Edellä kuvatut levytykset ovat asenteeltaan voimakkaasti karnevalistisia. Naisten valloittaminen on esitetty koomisessa valossa, vaikka asia pintatasolla nähdäänkin kappaleissa ”miehisenä sankaritekona”. Laulujen huumori antaa kuitenkin vihjeen siitä, että sanoituksissa kuvataan pätemisen tarvetta, eikä siis todellista sankaruutta.

Miehisuus ja vanheneminen

Kupleteissa käsitellään monenlaisia miehisyyteen liittyviä uhkia, kuten torjuttuksi ja nöyryytetyksi tulemisen pelkoa ja uskottomuutta sekä vanhenemisen aiheuttamaa ulkonäön ja fyysisen voiman menettämistä. Tannerin esittämässä ”Mamman lelli-poika” -kappaleessa (1926) mies ei uskalla ottaa kontaktia naiseen, koska hänen äitinsä on käskenyt häntä varomaan huonoa seuraa. Kun poika vanhenee, hän yrittää löytää naisen, joka olisi yhtä hyveellinen kuin hän itse. Sopivaa kumppania ei kuitenkaan tahdo löytyä. Ikääntyminen on siis kappaleessa uhka, joka varjostaa kumppanin löytymistä. Erityisesti Vainion esittämissä lauluissa vanheneminen on muutenkin miehiä mietityttävä asia. Vainion laulussa ”Matkalla pohjoiseen” (1981) miesryhmä hakee potenssi-ongelmiinsa apua: miehet uskovat poronsarviuutteen tuovan heidän vaivoihinsa helpotuksen. Kun potenssi-ongelmiin ei kuitenkaan löydy apua, Vainio kääntää vastoinkäymiset voitoksi toteamalla ”Nyt päästiin naisista – ja painajaisista. / Jo vain me kimpassa tuumattiin!”

Kappaleessa ”Playboy 60 vuotta” (Juha Vainio 1976) kertoja esittää puolestaan playboyta, joka ei uskalla vanheta. Mies yrittää säilyttää minäkuvansa eheänä kuntoilemalla raivokkaasti vanhemmallakin iällä. Laulusaan Vainio pilkkaa estottomasti ikääntymistä pelkäävää playboyta: ”Kun ruista löytyy mun hihasta, / oon pelkkää punneRRuslihasta”. Korostettu r-kirjain toimii laulutyyllissä

parodian ilmaisijana. (Ks. myös Henriksson 2010, 100–101, 175). Lopulta vanheneminen on kuitenkin pakko hyväksyä, joten Vainion kupleteissa esitetään usein edellä kuvattuihin ongelmiin positiivinen ratkaisu: kappaleissa esimerkiksi nauretaan vanhenemisen tuomille muutoksille. Vainion laulussa "Viiskymppisen viisu" (1989) puolestaan todetaan: "Nuoruus on lahja, mutta vanheneminen on taidetta. / Heilu hetkinen hunningolla riemun raidetta" (Henriksson 2010, 177).

Kaiken kaikkiaan Vainio nauraa lauluissa lempeästi suomalaiselle miehelle. Huojennusteoria sopii hyvin selittämään edellä kuvattujen kappaleiden tulkin-toja vanhenemisestä. Vanheneminen näyttäytyy miehelle seksuaalisen viehätysvoiman, fyysisen voiman ja lopulta myös seksuaalisen kyvykkyyden hiipumisena. Laulujen huojennus tuodaan esiin uusien näkökulmien kautta. Ikääntymistä pelkäävä playboy kuvataan humoristisena ja koomisena hahmona, joka ei ole uskaltanut kohdata naisystäviään aitoina ihmisinä. Playboy ei siten ole kohdannut todellista rakkautta. "Viiskymppisen viisu" -levytyksessä puolestaan iloitaan iän ja kokemukseen tuomasta itsevarmuudesta. "Matkalla pohjoiseen" -laulussa miesryhmän tuoma henkinen yhteenkuuluvaisuudentunne korvaa potenssi-ongelmien aiheuttaman ahdistuksen. Asioiden realistinen toteaminen toimii siis huojentavana elementtinä ja samalla ahdistavaan asiaan haetaan etäisyyttä uusien näkökulmien ja vanhenemisen karnevalisoinnin kautta.

Jari Heinonen (1997, 183) korostaa Juha Vainion kupleteissa yksilön selviytymistä: "Juha Vainion lauluissa on jotain samaa kuin Repe Helismaalla ja Tapsa Rautavaaralla – niissä alistutaan elämään, ei aina välttämättä läpensä onnelliseen, mutta sittenkin mahdollisuuksien mukaan täydellisesti elettävään. Kesken ei saa jättää, luopua ei pidä. [--] Vainio sanoo oman eletyn elämän tuomalla kokemuksella, että onneen on tartuttava kun se on käden ulottuvilla, on uskallettava elää myös tässä ja nyt" (Heinonen 1997, 183). Sitaatissa Heinonen tiivistää hyvin Vainion kappaleiden optimismin ja realismin. Luonnehdinta sopii yleisemminkin kuvaamaan kuplettien maailmankuvaa: kupletit ammentavat usein voimansa negatiivisista kokemuksista ja tunnoista, jotka ovat jalostuneet positiivisiksi päätelmiksi.

Miesryhmät

Millaista miehen elämä kuplettilaulujen mukaan sitten on? Kupleteissa miehet toimivat, työskentelevät ja harrastavat erilaisia asioita usein miesjoukoissa. Helismaan laulussa "Lautatarhan rimadonna" (1953) lautatyömaalla työskentelevät miehet haaveilevat turhaan samasta naisesta. Myös Jurvan levyttämässä kappaleessa "Kaunis Veera eli balladi Saimaalta" (1942) esiintyy samantyyppinen teema. Kummassakin laulussa miesjoukon jäsenet jäävät vaille ihailemansa naisen huomiota.

Tyypillisimmillään kuplettien miespuolisen päähenkilön vapaa-aika kuluu kapakassa miesjoukon keskellä. Helismaan kappaleessa "Tili-tuli lauantaina"

(1953) laulun kertoja aikoo ystävänsä kanssa pidättäytyä lauantai-illan iloista, mutta pian he kuitenkin matkaavat kapakkaan ja kuluttavat jälleen keran palkkarahansa yhden illan aikana. Lavin kappaleessa "Kervisen baarissa" (1976) kertoja käyttää aikansa ja rahansa paikallisessa baarissa, sillä hän ei koe kaupunkia ja sen kulttuuria omakseen. Levytys kertoo maaseudun ihmisestä, joka tiedostaa oman elämäntapansa ongelmat, mutta on kyvytön ja voimaton muuttamaan niitä, joten laulun teemaksi jää tosiasioiden tunnustaminen: "Se täytyy minun reilusti myöntää, / et yksinäisyys mut tänne toi. / Kuin höyryjyrä se taakseen työntää, / et painu siitä ihmisten luo. / Ne löydän Kervisen kuppilasta. / Minnekäs muualle menisin?" Kappaleessa Lavi esiintyy selkeästi maaseudun syrjäytyneen ihmisen roolissa. Kertoja on osaansa alistunut ihminen, mutta tarinan näkökulma tuo siihen myös häivähdyksen itseironiaa. Helismaan ja Lavin lauluissa kuvataan henkilöitä, jotka ovat kyvyttömiä hallitsemaan omaa elämänsä. Yleensä kupleteissa esiintyvät henkilöhahmot ovat asenteiltaan optimistisia ja yritteliäitä, joten levytysten "Tili-tuli-lauantaina" ja "Kervisen baarissa" päähenkilöt ovat passiivisempia kuin kuplettien päähenkilöt yleensä. Siten päähenkilöiden asenteen ovat rinnastettavissa Roosin (1994, 12–28) kuvaamiin elämäkertakirjoittajiin, jotka usein kuvasivat elämänsä menetettyjen mahdollisuuksien sarjana.

Miesten itseironia ja naiset

Naisten ja miesten vuorovaikutukseen liittyvä teema on keskeinen kuplettilaulujen osa-alue. Lauluissa miesten suhde naiseen on kompleksinen. Naiset ovat saavuttamattomia, vietteleviä ja kiehtovia kaipuun ja kiinnostuksen kohteita. Toisaalta naiset saattavat toimia aktiivisesti ja he voivat myös torjua miehen lähestymisyrietykset. Helismaan esittämässä "Reilun pojan rallissa" (1951) kertoja kuvittelee voivansa valita seuralaisensa rajattomasta naisjoukosta: "Monta on tyttöä saateltu vaan ei kuulutuksiin asti. / Vilu viluvaluvei viluvaluvei, vaan ei kuulutuksiin asti. / Monta on alkuhun aateltu, mutta hyljätty sukkelasti. / Vilu viluvaluvei viluvaluvei, mutta hyljätty sukkelasti."

Toisinaan miehiset valloitusyrietykset eivät saa vastapuolella aikaan toivotua käytöstä. Matti Jurvan levyttämässä kappaleessa "Pohjanmaan junassa" (1938) tyttö torjuu "hulivilipojan" lähestymisehdotuksen, mutta laulaja suhtautuu tynesti siihen, etteivät hänen lähestymisyrietyksensä tuota tulosta. "Pohjanmaan junassa" -laulussa kertoja saavuttaa helpotuksen tunteen vähättelemällä torjumisen merkitystä ja korostamalla sitä, että parisuhdemarkkinoilla on olemassa monia muitakin mahdollisuuksia. Sanoitus on hyvä esimerkki siitä, kuinka kupleteissa esitetään ongelmien ratkaisemiseksi uusia näkökulmia pettymyksiä aiheuttaviin tilanteisiin. Nämäkin laulut kuvaavat huojennusteeman mukaista ahdistuksen voittamista. "Reilun pojan rallissa" päähenkilö välttää torjutuksi tulemisen uhkan siten, ettei hän itse sitoudu yhteenkään naiseen.

Monissa kupleteissa käsitellään uskottomuuden teemaa. Jurvan kappaleessa "Ihminen älä hermostu" (1942) vuosia kotoaan poissa ollut laulun kertoja huomaa, että hänen perheensä on kasvanut kahdella lapsella ja hänen vaimonsa odottaa kolmatta lasta. Aluksi kertoja on suutuksissaan, mutta vaimo tyynnyttelee häntä sanomalla: "Ihminen älä hermostu, ihmettele vaan. / Ota sinä vastaan kiitoksin mitä ylhäältä annetaan". Sodanaikaan julkaistussa kupletissa huomio on viety pois sodan kurjuudesta, mutta kertosaakeen "ihminen älä hermostu" ajatus on epäilemättä tarkoitettu myös rohkaisuksi sodan keskellä eläville suomalaisille. Lavin levytyksessä "Annetaan vahingon kiertää" (1969) mies yllättää naisensa toisen miehen seurasta. Aluksi hän hermostuu, mutta pian hän leppyy ja toteaa filosofisesti: "Annetaan vahingon kiertää, / muuten se aina hiertää. / Annetaan toisenkin ponnistaa, / ehkä häntä paremmin onnistaa". Lauluissa havainnollistuu ehkä kaikkein selkeimmin kupleteille ominainen huojuusteorian mukainen pelkoja torjuva funktio. Kappaleissa esitetään uhkaava tilanne, johon laulussa etsitään uudenlainen ratkaisumalli. Kuulija voi puolestaan tuntea huojuusta siitä, että hän itse on välttänyt kertojan kuvaileman tilanteen. Laulussa miehet joutuvat kohtaamaan uskottoman kumppaninsa. Sen sijaan, että he kääntyisivät sisäänpäin pohtimaan omaa surkeuttaan miehinä tai syöksyisivät syyttämään aviorikoksen tehnyttä kumppaniaan, he vain yksinkertaisesti kohtaavat tapahtuneen asian. Sanoitusten huumori syntyy siitä, että miehisen itsetunnon kannalta ongelmalliset tilanteet on ratkaistu jopa yltiöpäisen optimistisen filosofoinnin avulla.

Elämän valinnat ja menneisyyden kohtaaminen

Lavilla ja Vainiolla esiintyy kappaleita, joissa laulujen kertojat suhtautuivat ironisesti oman elämänsä valintoihin. Lavin esittämässä laulussa "Viimeinen pesti" (1976) merimies kertoo, että hän on sairaalassa, sillä hänen sydämensä, maksansa ja haimansa ovat huonossa kunnossa koska hänen elämänsä "laineet olivat vettä väkevempiä". Lauluissa laulaja tekee kuitenkin hirtehistä pilkkaa omasta olotilastaan. Vainiolla esiintyy itseironiaa myös laulussa "Elämää ja erotiikkaa" (1984). Kappaleessa metsämaisterin roolissa esiintyvä kertoja opiskelee ahkerasti ja jää pois kaikista sosiaalisista tapahtumista. Kumaraisen akateemikkona hän alkaa oivaltaa, mitä hänen elämästään jäi puuttumaan: "Oon pian akateemikko jo kumarainen ja alan aavistella mistä ilman jäin kun ikiteekkari tuo Oiva Piirakainen se senkun nuortuvan vain näyttää päivittäin".

Lauluissa ironisoidaan roolihenkilöiden valintoja. Laulut ovat siis aivan kuin eräänlaisia Roosin (1994, 12–18) kuvaamien omaan elämäänsä tyytymättömiin elämäkertakirjoittajien karikatyyrisiä henkilötyyppejä, jotka viime hetkellä havahtuvat huomaamaan sen, että heidän on itse tartuttava elämänsä ohjaksiin, mikäli he aikovat vielä saavuttaa elämässään haluamia asioita. Kuplettien sankareita kuvataan kuitenkin ironian kautta: laulujen tekijät ovat siten tietoisia roolihenkilöidensä ajatteluntapojen nurinkuruudesta.

Optimismi on tyyppillinen asenne sekä vanhemmissa että uudemmissa kupleteissa. Tannerin esittämässä kappaleen tekstissä ”Vihellän vaan” (1912) laulaja kohtaa monenlaisia vastoinkäymisiä – tanssiaisissakin hän jää alimmaisiksi eikä pääse edes nousemaan lattialta ylös. Kadulla kävellessään hän saa tiiliskiven päähänsä ja uimasta noustuaan hän puolestaan ei löydä vaatteitaan, sillä pikkupojat ovat vieneet ne. Kertoja on kuitenkin vain tyytyväinen siihen, että alastomana hän herättää naisten huomion: ”Sain neitostenkin huomion kuin hattumuoti uus’. Mut pystyspäin ja reilusti näin kaikki sivuutin ja puvussa Aatamin mä mennessäin vihelsin”. Helismaalla esittämä ”Jauhot suuhun” -kappale (1963) kertoo puolestaan henkilöstä, joka nolaa ihmisiä kommentoimalla nokkelasti erilaisia sosiaalisia tilanteita. Lopulta hän itse joutuu nolatuksi. Kertoja pyrkii laulajaksi ja menee koelaulutilaisuuteen, jossa professorit toteavat hänelle tyylysti: ”Mottitöihin vaan. / Te ette kelpaa muuhun.”

Veikko Lavilla on useita lauluja, joissa hän korostaa optimistisen elämänasenteen merkitystä Lavin kappaleessa ”Uusi ihminen” (1994) laulaja kertoo omaksuneensa uuden, valoisamman elämänasenteen. ”Olen muuttunut. Ilo puuttunut / saapunut on tähän elämään. Niin kuin sullekin sopii mullekin / ohjeeksi nyt laulunpätkä tää”. Lavi palaa optimismin teemaan myös levytyksissä ”Annetaan vahingon kiertää” (1969) ja ”Takinkääntäjä” (1994). ”Annetaan vahingon kiertää” -kappaleessa kertoja epäonnistuu työssään laivalla, mutta aluksen kapteeni antaa hänelle loistavan työtodistuksen. Kapteeni toteaa miehellä: ”Annetaan vahingon kiertää, muuten se aina hiertää. Kippari toisessa laivassa saa olla samassa vaivassa”. Laulujen huumori syntyy absurdeista tilanteista ja laulun päähenkilöiden epätavallisen rennoista ja mukautuvista asenteista kohtaamiinsa vastoinkäymisiin. Lavin esittämässä ”Takinkääntäjä” -kappaleessa kertoja vaihtaa asenteita kuin vaatteita. Hän on siten aina ”elämän valoisalla puolella”.

Juha Vainion esittämä levytys ”Kun aurinko lämmittää” (1985) kuvaa kontrastia kertojan vaikean elämäntilanteen ja kauniin kesäpäivän välillä. Aurinko paistaa täydellä terällä, vaikka laulaja on eron ja konkurssin partaalla: ”Konkurssi kolkuttaa portilla, / haastemies heittelee kortilla / vaan on äijä tää tässä kuin tortilla / kun tuo aurinko lämmittää”. Edellä mainituissa optimistisissa kupleteissa tulee jälleen esiin karnevalismin teema: lauluissa esiintyvät asetelmat kääntyvät nuringpäin ja onnellisuus saavutetaan mitä erilaisimmilla tavoilla.

Ironiset roolihahmot

Roolihahmoissa esitettyjä tarinoita on eniten Tannerilla. Ammattikuntien edustajia ironisoidaan Tannerin esittämässä kappaleissa ”Muistiinpanoja vosikan renkinä ollessani” (1911) ja ”Poliisina ollessani” (1912) sekä merimiehestä kertovassa

laulussa "Kalle Aaltonen" (1926). Vosikka-aiheisessa levytyksessä huumori syntyy siitä, että laulussa naureskellaan erilaisille vosikan asiakkaille eli henkilöille, joita Tanner vosikan roolihahmon lisäksi myös itse esittää. Vosikalle kelpaa kyydin maksuksi raha, "naukku" (suullinen alkoholiuomaa) tai suudelma kauniilta naiselta. "Poliisina ollessani" -kappaleessa naureskellaan poliisin virallisuudelle. Suurimman osan aikaa poliisi pitää yllä järjestystä, mutta kun hän tapaa oman naisystävänsä, virkavelvollisuudet unohtuvat. Oman esimiehensä kohdatessaan poliisi piilottaa heilansa porttikäytävään ja kuvailee virallisesti esimiehelleen työpäivänsä kulkua: "Kaikki asianmukaisessa järjestyksessä, komisarius!" Päälikön mentyä poliisi jatkaa jälleen seurustelua naisystävänsä kanssa.

Tannerin levytyksissä oli muitakin erilaisia ihmistyyppisiä esittäviä roolihenkilöitä. Siirtolaisaiheisessa kappaleessa "Siirtolaisen meno" (1926) päähenkilö on kyllästynyt köyhyyteen ja ennen kaikkea naiseen, jotka hän on todennut petollisiksi. Mennessään hän julistaa lähtevänsä Amerikkaan leveämmän leivän perään. Tannerin esittämässä "Siirtolaisen paluu" -laulussa (1926) roolihenkilö puolestaan kerskailee varakkuudellaan. Vainiolla ironisia roolihahmoja kuvaavia lauluja olivat "Playboy 60 vuotta" (1976) ja palomiehen ammatin kuvaus "Tulta päin" (1968). Helismaan esittämä "Pojanpojan lättähattu" (1955) oli myös selkeä esimerkki levytyksestä, jossa esiintyy karikatyyrinen roolihahmo. Jurvalla ja Lavilla ei tämän artikkelin tutkimusmateriaalissa ollut lainkaan näin selkeissä roolihahmoissa laulettuja kappaleita. Tannerin, Helismaan ja Vainion roolihahmoissa esitetyt laulut olivat monenkirjavia ja niiden hallitsevin piirre on yleinen karnevalistinen ja ironinen asenne roolihenkilöiden ajatuksia ja maailmankuvaa kohtaan.

Miehisyyden parodia ja korostettu r-kirjaimen käyttö

Miehisyyden parodia on kupleteissa hyvin voimakas teema. Miehisyyttä korostetaan monilla erilaisilla tyylikeinoilla. Laulajat parodioivat miehisyyttä korostamalla rintaääntä ja laulamalla kuplettien tekstejä r-kirjainta korostaen. Reino Helismaalla tyylipiirre tulee esiin esimerkiksi kappaleessa "Tili-tuli-lauantaina" (Reino Helismaa 1953), jossa metsätyömiehet lähtevät viikon päätteeksi kapakkaan juhlimaan tilipäiväänsä. Laulun kertoja toteaa, kuinka "Koko viikon me pojat Lopenen ja mä / oli koRpea paRtuRoitu". Viimeisessä säkeistössä Helismaa käyttää toista maskuliinisuuden painottamisen keinoa eli voimakasta rintaääntä laulaessaan "Maanantaina me pojat Lopenen ja mä / jälleen iskettiin honkien kimppuun. / Maanantaina me pojat Lopenen ja mä / jälleen tyydyttiin läskiin ja limppuun". "Iskettiin honkien kimppuun" säe on laulettu erityisen painokkaasti. R-kirjainta korostamalla ja rintaääntä käyttämällä kertoja korostaa paitsi omaa sukupuoltaan, myös roolihenkilöidensä "maskuliinisuutta" ja voimaa. Sanoituksen surkuhupaisat juonenkäänteen tuovat kuitenkin kappaleeseen ironisen näkökulman.

Muutkin kuplettilaulajat käyttävät edellä kuvattuja tyylikeinoja runsaasti. Matti Jurvan levyttämässä kappaleessa ”Kaunis Veera eli Balladi Saimaalta” (1942) laulaja korostaa miehisyyden parodiaa laulamalla rintaäänellä ja korostamalla sanoituksen r-kirjaimia: ”Ja sen teRvahöyRyn nimi oli prinsessa Armada” (Henriksson 2010, 100). Samassa esityksessä on myös toinen kohta, jossa r-kirjaimen käyttö korostaa jälleen parodista maskuliinisuutta. Laulussa miehet ovat syvästi ihastuneita kauniiseen Veeraan: ”Kyllä me pojat kummasteltiin, / mikä oli meihin tullu. / Kun joka mies oli kuin järKeä vailla / ja kippari pähkähullu”. Vaikka kuplettilaulajat ovat miehiä, he osaavat tehdä pilkkaa sukupuolestaan ja siihen liittyvistä miehisyyden stereotyyppisistä ilmenemismuodoista. Kappaleessa ”Playboy 60 vuotta” (1976) Vainio on foneettisesti rakentanut playboyn roolihahmon r-kirjaimen ympärille ja laulun playboyn roolissa hän käyttää sohahtavaa r-kirjainta peräti yhdeksän kertaa (Henriksson 2010, 100–101).

Johtopäätökset

Keskeisimpiä tutkimusmateriaalin kappaleista esiin nousseita tekstisisällöllisiä pääteemoja olivat itseironia suhteessa miehisyyteen, miehinen itseironia suhteessa naiseen sekä kertojien omiin elämänvalintoihin ja -asenteisiin liittyvät teemat. Itseironisissa lauluissa yleisimpiä aihealueita olivat miehisyyttä ja sukupuolisuutta käsittelevät aiheet. Monet kappaleet sisälsivät samanaikaisesti useita erilaisia aihepiirejä.

Tutkimusmateriaalin laulajien itseironisten kuplettien sisällöstä nousi esiin mielenkiintoisia ja varsin yhdenmukaisia tulkintoja miehisyydestä ja sen erilaisista ilmenemismuodoista. Erityisesti lauluissa korostui parodinen tulkinta suomalaisesta miehestä ja miehisyydestä yleensä. Miehisyys näkyi sekä levytysten tulkinnoissa että laulujen aiheissa. Kupleteissa esitetään paljon ihmisille tuttuja miehisyyteen liittyviä asetelmia, joihin kuulijat voivat samaistua laulajiin ja nauraa samalla myös oman elämänsä onnistumisille ja epäonnistumisille. Itseironia ja karnevalismin teema tulivat erityisen selkeästi esiin sukupuolisuuteen ja naiseen liittyvien laulujen yhteydessä, esimerkiksi kupleteissa jossa miehet koreilevat vaatteilla tai jossa he yrittävät kiinnittää ihailemansa naisten huomion.

Kupleteissa miehisyys on osallistuvaa ja toiminnallista tekemistä. Kuplettilaulajat kuvaavat usein miestä sekä yksilönä että miesporukan jäsenenä. Miesjoukko on kuplettilauluissa turvallinen linnake, missä mies voi sulautua ryhmään ja toimia osana seuruetta. Erityisesti Jurva, Helismaa ja Vainio kertoivat laulujen teksteissä miehestä miesporukan jäsenenä. Tannerilla lähinnä vain kappale ”Muistoja olympialaisista kisoista” (1912) kuvasi miestä osana ryhmää – yleensä hänen tarinansa kertoivat yksilöistä. Kenties Tannerilla yksilöistä kertovat tarinat ovat seurausta siitä, että Tanner suosi roolihahmoissa esitettyjä tarinoita, jolloin hänen kappaleidensa sankarit olivat voimakkaasti tyytetyjä hahmoja. Laulujen roolihahmojen tiettyjen piirteiden korostaminen tuo kappaleisiin huumoria ja soveltuu hyvin yksilöistä kertovien tarinoiden tyyliin. Myös Veikko Lavi käsit-

teli sanoituksissaan miestä ensisijaisesti yksilönä, joskin laulu "Kervisen baarissa" (1976) sisältää myös yhteisöllisen näkökulman. Miesryhmää kuvaavat kupletit olivat poikkeuksetta sekä itseironisia että karnevalistisia. Kyseisissä kappaleissa on tavallista, että sama nainen on useiden miesten tai peräti koko kokonaisen suuren miesjoukon kiinnostuksen kohde. Tällaisissa tapauksissa nainen yleensä torjuu kupleteissa esiintyvät miehet ja joko katoaa kokonaan miesten elinpiiristä tai valitsee jonkun ulkopuolisen miehen puolisoiksi.

Miehisyyttä parodioivien laulujen itseironia tulee esiin myös miesyksilöitä kuvaavissa lauluissa, joissa mies yrittää yleensä turhaan saavuttaa naisen huomion. Naisten valloittamisyrityksissä epäonnistuneet henkilöt, kuten viehätysvoimaansa horjumatta uskova naistenmies ja vanhenemista pelkäävä playboy ovat karnevalistisia hahmoja, jotka kääntävät nurinpäin stereotyyppisen asetelman, jonka mukaa miehet ovat aktiivisia ja menestyksekkäitä naisten valloittajia. Myös lukuisat kupleteissa esiintyvät roolihenkilöt poliisista ja hevosajurista palomieheen ovat karnevalistisia hahmoja, jotka parodioivat miehisyyden erilaisia ilmenemismuotoja.

Kappaleiden parodia, ironia ja karnevalismi näkyvät myös siinä, miten miehisisyyttä lauluissa artikuloidaan. Levytyksissä kuvataan miehistä voimaa laulutyylin keinoja käyttäen. Matala ääni, rintääänen käyttö ja r-kirjaimen korostaminen liittyvät usein miehisyyden parodiaan. Liioitellun miehistä laulun tyylikeinoista välittyi voimakas itseironinen sävy. Edellä kuvatuilla tekstisisällöllisillä ja laulutyylin keinoilla kappaleissa tuodaan esiin laulujen karnevalistista tunnelmaa. Miehisyyttä ilmentävien laulutyylin piirteiden voimakas korostaminen ilmentää laulun parodista näkökulmaa ja ironisoi laulujen tekstisisältöä.

Kupleteissa käsitellään usein erilaisia yksilöä koskevia ongelmia kuten konkurssia, työttömyyttä, torjutuksi tulemisen pelkoa ja aviollisia ongelmia. Huojennusteoria sopi hyvin selittämään edellä kuvattuja aiheita. Kupletit tarjoavat näihin ongelmiin huojennusta näkökulmien vaihtamisen ja asioiden hyväksymisen kautta. Jurvan levyttämä kappale "Ihminen älä hermostu" (1942) ja Lavin levyttämä laulu "Annetaan vahingon kiertää" (1969) kuvaavat uskottomuutta petetyn henkilön näkökulmasta. Molemmissa kappaleissa kupletit tarjoavat huojennusteorian mukaisen tavan kohdata petetyksi tulemisen tunne helpottavalla ja humoristisella tavalla. Huojennusteorian mukaisia olivat myös sellaiset kupletit, jotka käsitelivät sukupuoliseen kiinnostavuuteen liittyviä teemoja. Esimerkiksi Jurvan levytyksen "Pohjanmaan junassa" (1938) päähenkilö löytää laulussa tosiasiat toteavan, mutta kuitenkin positiivisen näkökulman siihen, että hän ei olekaan jokaisen naisen varauksettoman ihailun kohde.

Kuplettien vanhenemiseen liittyvä teema sisälsi paljon kertojan aikaisempaan elämään liittyviä aiheita. Kappaleissa muisteltiin usein nuoruuden kokemuksia. Lauluissa katsottiin menneitä vuosia yleensä ironisesta näkökulmasta, mutta toisinaan elämäkokemuksia muisteltiin myös kaihoisesti. Huojennusteoria tarjosi toimivan näkökulman monien vanhenemista käsittelevien laulujen analysointiin. Erityisesti Juha Vainion levytyksissä palattiin toistuvasti vanhenemiseen ja iän tuomien ongelmien käsittelyyn. Näissä esityksissä huojennusteorian mukainen helpotuksen tunne toi lauluihin toivoa ja valoisuutta. Esimerkiksi

kappaleessa ”Matkalla pohjoiseen” (Juha Vainio 1981) tiedostetaan potenssi-ongelmien tuomat muutokset miehen elämässä. Vaikeita asioita, kuten vanhenemista karnevalisoitiin kupleteissa estoitta, mikä tuo tarinoihin itseironiaa. Jos ikääntyminen tuokin mukanaan miehisen kyvyttömyyden, jää jäljelle kuitenkin solidaarinen miesryhmä, jonka tasavertaisena jäsenenä yksilö voi purkaa harmin ja menetyksen tuntoja ja iloita hyvästä yhteisymmärryksestä.

Elämän valintoihin liittyvät kupletit olivat yleisnäkökulmaltaan ironisia. Niissä menneisyyden tapahtumat nähtiin nykyisyyden valossa ja mahdolliset elämän aikana tehdyt virheet tuotiin säälimättä lauluissa näkyviin. Näissä kupleteissa kertojien tulkinnat heidän oman elämänsä valinnoista muistuttivat eniten J. P. Roosin tekemiä elämäkertakirjoittajien asenteista tekemiä tulkintoja. Kappaleiden roolihahmot olivat elämäänsä pettyneitä, mutta lauluissa he kuitenkin yleensä viime hetkillä havahtuivat tai olivat havahtumassa huomaamaan sen, että heillä oli tosiasiaa mahdollisuus vaikuttaa oman elämänsä kulkuun. Kahdessa kupletissa, Helismaan levytyksessä ”Tili tuli lauantaina” (1953) ja Lavin laulussa ”Kervisen baarissa” (1976) roolihahmot olivat jääneet kiinni elämänsä epäonnistuneisiin valintoihin, eivätkä he osanneet lainkaan vastata itse elämänsä valinnoista. Edellä kuvatut roolihahmot oli lauluissa esitetty ironisessa valossa, mikä osoittaa sen, että kuplettien kirjoittajat ovat kirjoittaneet roolihahmot karikatyyrisiksi hahmoiksi.

Kertojan omaan elämänasenteeseen liittyvät levytykset olivat optimistisia, vaikka monesti kertojat kuvasivat niissä myös epäonnistumisen kokemuksia. Tyypillinen ajatus kupleteissa oli, että elämä on kiinni asenteesta ja positiivisuus on ihmisen oma valinta. Kappaleiden huumori syntyy pitkälti laulujen kertojien esittämistä uudenlaisista ratkaisumalleista tuttuihin ongelmiin. Kaikissa lauluissa on läsnä itseironian teema: laulujen kertojat pilailevat vastoinkäymistensä kustannuksella ja elävät elämäänsä eteenpäin niistä välittämättä. Kappaleet ovat myös karnevalistisia, sillä uusien näkökumien ja kärjistyksien kautta ne nauravat kaikelle ja kaikille, ja erityisesti naurajalle itselleen. Niissä kupletit näyttäytyivät siis karnevalismille tyypilliseen tapaan ”suuren naurun juhlanan”.

Kun kuplettilaulajat nauravat minämuotoiselle kertojapersonalleen, he tekevät pilaa esimerkiksi suomalaisesta miehestä, eri ammattien edustajista, epärehellisistä ihmisistä, oman etunsa tavoittelijoista, keikareista, ihmislunnon heikkoudesta, naisen ja miehen ajattelutapojen erilaisuudesta, ihmisen seksuaalisuudesta, elämän epäoikeudenmukaisuudesta, kielloista ja säännöistä sekä laiskuudesta ja tyhmyydestä. Parodioidessaan roolihenkilöistään ja laittaessaan kappaleeseen oman persoonansa laulajana he nauravat sekä omille epäonnistumisilleen että epäonnistumiselle yleensä. Laulajat antavat siten kuulijoille mahdollisuuden samaistumiseen myös silloin, kun kuulijat itse kokevat epäonnistuneensa joissakin asioissa. Nauraessaan esittämänsä roolihenkilönsä vastoinkäymisille kuplettilaulajat viestittävät, että epäonnistuminen on sallittua ja sille on mahdollista nauraa yhdessä. Sekä kaihoisat että karnevalistiset kupletit tarjoavat kuulijoille mahdollisuuden huojennusteorian kuvaamaan vapauttavaan nauruun. Siten monivivahteisen ja kirjavan kuplettimateriaalin teemojen alta nousee esiin yhdenmukainen ja yleishumanistinen ihmisyyden teema.

Lähteet

- Aikio, Annukka & Vornanen, Rauni (toim.) 1989. *Uusi sivistyssanakirja*. Helsinki: Otava.
- Ammond, Jukka 1999. Tango ja rillumarei – parantavat vastavoimat. *Tangosta Dingoön. 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia*. Toim. Heinonen, Yrjö, Niemelä, Elina & Savolainen Pauliina. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja 20. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 2–28.
- Bagh, Peter von & Hakasalo Ilpo 1986. *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Bahtin, Mihail 1995 [1965]. *Francois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.
- Gronow, Pekka 2004. Laulu on iloni ja työni. *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi. 74–87.
- Heinonen, Jari 1997. *Katseita suomalaisuuteen. Vastarinta ja luopuminen suomalaisessa kansanomaisessa kulttuurissa. Esimerkkeinä Aleksis Kivi, Väinö Linna, Juha Vainio ja Irwin Goodman*. Helsinki: Kustannus TA-Tieto Oy.
- Henriksson, Laura 2010. *Aivan kuin mainingit sois – Juha Vainion laulujen äärellä*. Helsinki: Tammi.
- Henriksson, Laura 2009. The tradition of the kupletti. *Finnish Music Quarterly* 2/2009. 18–27.
- Hosia, Vuokko & Keränen Jukka (toim.) 2002. *Sivistyssanakirja. Nykysuomen opas*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Knuuttila, Seppo 1992. *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksina*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 554. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kukkonen, Pirjo 1997. *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Leikola, Anto 1982. Naurun biologiaa. *Naurun biologiaa ja muita esseitä*. Porvoo & Helsinki & Juva. 219–237.
- Morris, Desmond 1977. *Eleet kertovat, ilmeet puhuvat*. Suom. Raija Mattila. Helsinki: Otava.
- Manninen & Leikola (toim.) 1973. *Pieni sivistyssanasto*. Porvoo & Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Nurmi, Timo, Rekiaro, Ilkka & Rekiaro Päivi (toim.) 2001. *Suomalaisen sivistyssanakirja*. Jyväskylä: Gummerus.
- Nurmi, Timo, Rekiaro, Ilkka & Rekiaro Päivi & Sorjanen, Timo (toim.) 2001. *Gummeruksen suuri sivistyssanakirja*. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus.
- Rahtu, Toini 2006. *Sekä että. Ironia koherenssina ja inkohereensina*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1096. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Roos, J. P 1994. Kuinka hullusti elämä on meitä heitellyt – suomalaisen miehen kurjuuden pohdiskelua. *Miehen elämää. Kirjoituksia miesten omaelämäkerroista*. Toim. Roos, J. P ja Peltonen, Eeva. Tietolipas 136. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 12–28.

Tutkimusmateriaali

Levyt ja äänitiedostot

- Doria-tietokanta. J. Alfred Tannerin esittämät kappaleet kansalliskirjaston Doria-tietokannassa. http://www.doria.fi/handle/10024/66373/search?order=ASC&rpp=10&sort_by=2&page=3&query=Alfred+Tanner&etal=0 Tiedot tarkistettu 20.3.2011.
- Helismaa, Reino 1992. *Unohtumattomat*. CD 440102. Helsinki: Fazer Finnlevy.
- Jurva, Matti 1993. *Unohtumattomat*. CD 440272. Helsinki: Fazer Finnlevy.
- Lavi, Veikko 1993. *Unohtumattomat*. CD 440142. Helsinki: Fazer Finnlevy.
- Lavi, Veikko 1998. *Parhaat. 20 suosikkisävelmää*. Helsinki: Audiovox Records Oy. AXRCD 1138.
- Lavi, Veikko 1996. *20 suosikkia. Jokainen ihminen on laulun arvoinen*. CD 0630–15643–2. Helsinki: Fazer Finnlevy.
- Ruma rillumarei. CD Helmi 440242. Espoo: Fazer Finnlevy
- Tanner, J. Alfred 1996. *J. Alfred Tanner ystävineen*. CD 063012353–2
- Vainio, Juha 2008. *Juha Vainio – Legenda laulut. Kaikki levytykset 1963–1990*. Helsinki: Warner Music Finland.
- Viola – Suomen kansallisdiskografia. <https://viola.linneanet.fi> Tarkistettu 3.5.2011.
- Ylen Elävä arkisto. *Kupletin kuningas J. Alfred Tanner*. <http://www.yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=8&ag=47&t=325&a=252>

Nuotit

- Helismaa, Reino 1967. *Reino Helismaan lauluja*. Helsinki: Musiikki Fazer. Fazer F.M 04820–7.
- Jauhiainen, Lauri 1985. *Kuplettimestarit ja mestarikupletit*. Helsinki: Fazer. Fazer F.M. 07293–4.
- Lavi, Veikko 1992. *Tunteella ja huumorilla*. Espoo: Fazer Musiikki. Fazer F.M. 07426–0.
- Tanner, Johan Alfred 1966. *J. Alfr. Tanner. Kuolemattomat kupletit*. Lahti: Kanervan kirjapaino oy.
- Vainio, Juha 1986. *Tulta päin! Junnun laulukirja*. Helsinki: Fazer Songs.
- Vainio, Juha 1998. *Sanojen takana Junnu Vainio. 80 Juha Vainion laulua*. Espoo: Warner/Chappell Music Finland Oy.

Liite

Tutkimusprojektin materiaali

Analyysikappaleiden luettelo

1. J. Alfred Tanner: Miten Aunuksessa kaikki on niin vot-vot vot 1911
2. J. Alfred Tanner: Haloska ja ne toiset muijat 1911
3. J. Alfred Tanner: Hymni keväälle 1911
4. J. Alfred Tanner: Muistiinpanoja vosikan renkinä ollessani 1911
5. J. Alfred Tanner: Muistoja olympialaisista kisoista (osat 1 ja 2) 1912
6. J. Alfred Tanner: Vihellän vaan 1912
7. J. Alfred Tanner: Poliisina ollessani 1912
8. J. Alfred Tanner: Römperin tanssit 1913

9. J. Alfred Tanner: Heppu Helsingin 1914
10. J. Alfred Tanner: Pikkuinen poika 1914
11. J. Alfred Tanner: Kalle Aaltonen 1926
12. J. Alfred Tanner: Siirtolaisen meno 1926
13. J. Alfred Tanner: Naissotilas ent. Suomen pelastusarmeijassa 1926
14. J. Alfred Tanner: Kymmenen pientä neekeripoikaa 1926
15. J. Alfred Tanner: Kulkurin valssi 1926
16. J. Alfred Tanner: Puhelimessa 1 ja 2 1926
17. J. Alfred Tanner: Siirtolaisen paluu 1926
18. J. Alfred Tanner: Orpopojan valssi 1926
19. J. Alfred Tanner: Mamman lelli-poika 1926
20. J. Alfred Tanner: Pilanlaskija 1926
21. Matti Jurva: Sonny boy 1929
22. Matti Jurva: Alla venäläisen kuun 1929
23. Matti Jurva: Viimeinen lautta 1929
24. Matti Jurva: soita viel se neeker-jazz 1929
25. Matti Jurva: Tanssi Anjushka 1932
26. Matti Jurva: Soita mulle balalaikka 1932
27. Matti Jurva: Tullaan tullaan 1934
28. Matti Jurva: Abu Hassanin vaimot 1935
29. Matti Jurva: Onnehen päin kuljemme näin 1937
30. Matti Jurva: Pieni punainen mökki 1937
31. Matti Jurva: Savotan Sanni 1938
32. Matti Jurva: Pohjanmaan junassa 1938
33. Matti Jurva: Yöllinen tango 1938
34. Matti Jurva: Kesäinen polkka 1938
35. Matti Jurva: Savonmuan Hilima 1938
36. Matti Jurva Lesken lempi 1939
37. Matti Jurva: Viipurin Vihtori 1939
38. Matti Jurva: Ihminen älä hermostu 1942
39. Matti Jurva: Aunuksen Anja 1942
40. Matti Jurva: Kaunis Veera 1942
41. Reino Helismaa: Suutarin tyttären pihalla 1948
42. Reino Helismaa: Helppo-heikin polkka 1948
43. Reino Helismaa: Konsulin tyttären pihalla 1949
44. Reino Helismaa: Daiga daiga duu 1949
45. Reino Helismaa: Balladi villistä lännestä 1949
46. Reino Helismaa: Varmuuden vuoksi 1950
47. Reino Helismaa: Reilun pojan ralli 1951
48. Reino Helismaa: Souvaripoikia 1951
49. Reino Helismaa: Lautatarhan rimadonna 1953
50. Reino Helismaa: Tili tuli lauantaina 1953
51. Reino Helismaa: Kulttuuria 1953
52. Reino Helismaa: Pojanpojan lättähattu 1955
53. Reino Helismaa: Sorsametsästys 1955
54. Reino Helismaa: Älkää ampuko pianistia 1957
55. Reino Helismaa: Seutulän polkka 1961
56. Reino Helismaa: Pigalle ja Montmartti 1961
57. Reino Helismaa: Repen nykyaikaiset kansanlaulut 1961/1962
58. Reino Helismaa ja Eemeli: Onko sulla sellaista 1963
59. Reino Helismaa: Jauhhot suuhun 1963
60. Reino Helismaa: Meksikon pikajuna 1 ja 2 1963
61. Veikko Lavi: Kotkan Kerttu 1951

62. Veikko Lavi: Gabriel 1951
63. Veikko Lavi: Tavallinen rellu 1951
64. Veikko Lavi: Puustisen muorin kuppilassa 1951
65. Veikko Lavi: Mies Mekkonen 1951
66. Veikko Lavi: Kotisaareni 1951
67. Veikko Lavi: Tumma poika 1952
68. Veikko Lavi: Hunajainen tango 1952
69. Veikko Lavi: Neljä itkua 1953
70. Veikko Lavi: Turun surusilmä 1953
71. Veikko Lavi: Laulajan testamentti 1953
72. Veikko Lavi: Savolainen fakiiri 1953
73. Veikko Lavi: Sinhvoonia Armiitalle 1967
74. Veikko Lavi: Kaljahanat aukes 1968
75. Veikko Lavi: Limperin Hilma 1969
76. Veikko Lavi: Väärä vitonen 1969
77. Veikko Lavi: Annetaan vahingon kiertää 1969
78. Veikko Lavi: Turvelinko 1971
79. Veikko Lavi: Nälkälinna 1971
80. Veikko Lavi: Silakka-apajalla 1971
81. Veikko Lavi: Tukilisäjenkka 1974
82. Veikko Lavi: Sukuvika suksi ei luista 1974
83. Veikko Lavi: Jokainen ihminen on laulun arvoinen 1976
84. Veikko Lavi: Viimeinen pesti 1976
85. Veikko Lavi: Kervisen baarissa 1976
86. Veikko Lavi: Remmisuutarit 1978
87. Veikko Lavi: Serenadi hetekalle 1978
88. Veikko Lavi: Lasijauholaivakeikka 1978
89. Veikko Lavi: Hanurimestarit 1978
90. Veikko Lavi: Isän kädet 1978
91. Veikko Lavi: Leivän ylistys 1979
92. Veikko Lavi: Takarivin Taavi 1979
93. Veikko Lavi: Onnen pipanoita 1979
94. Veikko Lavi: Ota löysin rantein 1992
95. Veikko Lavi: Kahvibaarin kaunotar 1992
96. Veikko Lavi: Lapsuuden päivä 1992
97. Veikko Lavi: Siveysvyö 1992
98. Veikko Lavi: Onnen jenkka 1992
99. Veikko Lavi: Vaarin hanuripolkka 1992
100. Veikko Lavi: Matkamunisto 1992
101. Veikko Lavi: Älä hyvä ystävä 1992
102. Veikko Lavi: Tunnen kuuluvani tähän maahan 1992
103. Veikko Lavi: Uusi ihminen 1994
104. Veikko Lavi: Tule Pariisiin 1994
105. Veikko Lavi: Ristikonratkoja 1994
106. Veikko Lavi: Elämänkumppanille 1994
107. Veikko Lavi: Takinkääntäjä 1994
108. Veikko Lavi: Ukkomiehen polkka 1994
109. Veikko Lavi: Puhalla 1994
110. Veikko Lavi: Päivä kerrallaan 1994
111. Juha Vainio: Juhannustanssit 1965
112. Juha Vainio: Jamit 1965
113. Juha Vainio: Regina rento 1965
114. Juha Vainio: Herrat Helsingin 1966

115. Juha Vainio: Turistit Tuppukylään 1965
116. Juha Vainio: Poliisi 1966
117. Juha Vainio: Vanha salakuljettaja Laitinen 1967
118. Juha Vainio: Kauhea kankkunen 1967
119. Juha Vainio: Tulta päin 1968
120. Juha Vainio: Ei maha mittää 1968
121. Juha Vainio: Ei pohjan poikia palele 1968
122. Juha Vainio: Soita mulle Sorpas 1969
123. Juha Vainio: Kansi kiinni ja kuulemiin 1976
124. Juha Vainio: Varsinaiset seiväsmatkat 1969
125. Juha Vainio: Matkarakastaja 1971
126. Juha Vainio: Portsari 1974
127. Juha Vainio: Kaunissaari 1975
128. Juha Vainio: Kun soitti Dallapé 1976
129. Juha Vainio: Playboy 60 vuotta 1976
130. Juha Vainio: No mitäpä muuta 1977
131. Juha Vainio: Käyn ahon laitaa 1979
132. Juha Vainio: Helsingin herrain salongissa 1979
133. Juha Vainio: Juhlalumppu 1979
134. Juha Vainio: Mesenaatti Montonen 1979
135. Juha Vainio: Albatrossi 1980
136. Juha Vainio: Panaman konsuli 1980
137. Juha Vainio: Siitä on jo aikaa 1980
138. Juha Vainio: Vain sorsa lentää pohjoiseen 1980
139. Juha Vainio: Apteekin ovikello 1981
140. Juha Vainio: Kaverit on komeasti palkittu 1981
141. Juha Vainio: Matkalla pohjoiseen 1981
142. Juha Vainio: Kotkan poikii ilman siipii 1982
143. Juha Vainio: Vanhojapoikia viiksekkäitä 1982
144. Juha Vainio: Yleisessä saunassa 1982
145. Juha Vainio: Eräänlainen sotaveteraani 1982
146. Juha Vainio: Ei ole Kööpenhamina kuin ennen 1983
147. Juha Vainio: Vaitelias vallesmanni 1983
148. Juha Vainio: Sellaista elämä on 1983
149. Juha Vainio: Viiden vuoden päästä 1983
150. Juha Vainio: Elämää ja erotiikkaa 1984
151. Juha Vainio: Heiskasen kassa kun heiluttiin 1984
152. Juha Vainio: Mä voisin olla amerikkalainen 1984
153. Juha Vainio: Mummun aineet 1984
154. Juha Vainio: Pankinjohtajan vapaailta 1985
155. Juha Vainio: Yksinäinen saarnipuu 1985
156. Juha Vainio: Kun aurinko lämmittää 1985
157. Juha Vainio: Ookko käynny oopperassa 1988
158. Juha Vainio: Viiskymppisen viisu 1989
159. Juha Vainio: Kaiken yllä aarnikotka liittää 1989
160. Juha Vainio: Valtavaaran valssi 1991

Self-irony and masculinity in Finnish couplet songs recorded by J. Alfred Tanner, Matti Jurva, Reino Helismaa, Veikko Lavi, and Juha Vainio

The purpose of this article is to study the humour and self-irony in Finnish couplet songs which contain the theme of masculinity. The recordings used in this research were sung by J. Alfred Tanner, Matti Jurva, Reino Helismaa, Veikko Lavi, and Juha Vainio. The main idea of the article is to explore how these singers represent the concept of masculinity in ironic and self-parodic ways. My purpose is to examine how the singers express the masculinity of the stereotypical image of Finnish male in couplet songs.

Mikhail Bakhtin's concept of carnival is used as a methodological tool. The concepts of irony and the relief theory, which is used in the research of humour, are also applied. Besides these ideas, I also compare the couplets' images of masculinity with the analyses made by J. P. Roos, who has studied several autobiographic texts written by Finnish men. My research material is selected from 160 Finnish couplet songs sung by Tanner, Jurva, Helismaa, Lavi, and Vainio. The final selection consists of 68 songs which include the theme of self-irony.

The most common themes that appeared in the research material were self-irony, irony of masculinity related with women, and themes connected with the singers' choices and attitudes towards life. These ideas were often connected with carnivalization and the irony of masculinity in the songs by all singers studied in this article. The irony was articulated not only in the lyrics of the couplets, but also in the singing styles of the artists.

FM Laura Henriksson (laura.henriksson@helsinki.fi) valmistelee väitöskirjaa suomalaisesta kuplettiperinteestä Helsingin yliopiston Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella, Musiikkitieteen oppiaineessa.

Hypermaskuliininen angsti. Tricky, kehollinen läsnäolo ja teknologia

Jarmo Huhta

”I feel alien, and like someone’s going to recognize me in a minute as an alien” – Tricky

”False autograph, First my body, Now my corpse” – Tricky: Money Greedy

Nykykulttuurissa kehosta on yhä enemmän tullut paitsi muokkauksen myös tieteellisen analyysin kohde. Parin viime vuosikymmenen aikana tehdyt analyysit ovat keskittyneet esimerkiksi ruumiinfenomenologiaan, ruumiin representaatioihin sekä vallan ja ruumiin kytköksiin. Ruumiillisuuskeskusteluissa on purettu vakiintuneita vastakkainasetteluita ja tuotu esille vastavuoroisuutta ja yhteensulautumisia. (Karkulehto & Leppihalme 2003, 8.) On myös pyritty paljastamaan kehoa muokkaavia yhteiskunnallisia käytäntöjä ”ja etsimään siten ruumiiseen sisältyviä strategisia vastarinnan ja valinnan mahdollisuuksia” (mts). Kehollisuuden esiinmarssi on näkynyt myös musiikintutkimuksessa (ks. esim. Aho 2007).

Elokuvantutkija Claudia Springer (1991) on pannut merkille, että teknologisen kehityksen seurauksena populaarikulttuurissa on alettu representoida ruumista yhä kiihkeämmin. Analysoin artikkelissani elektronista populaarimusiikkia edustavaa Trickyä, jonka vokaalisessa ääni-ilmaisussa korostuvat ruumiillinen toiminta non-verbaalisuuden ja fyysisten eleiden noustessa etualalle. Tricky on sekä koneilla että oraalisesti itseään ilmaiseva tuottaja-vokalisti, jonka musiikki rakentuu teknologian varaan. Eksplikoidessaan ihmisen läsnäoloa hänen musiikkinsa kuitenkin muodostaa vastakohtan itsetietoisen teknologiakeskeisille musiikinlajeille, kuten teknolle. Useat elektronista musiikkia käsittelevät kirjoitukset unohtavat sen seikan, että monimutkaisten efektireititysten alkupäästä löytyy usein myös esiintyvä ja värähtelevä ihmiskeho, jolla on tärkeä panos soivaan lopputulokseen.

Tässä artikkelissa analysoin kehon läsnäoloa eksplikoivaa ääni-ilmaisua kahdessa Trickyyn kappaleessa. Tarkastelen artistin esitystapaa paitsi irrallaan tekniikasta (sikäli kuin se studiolevytysten kohdalla on mahdollista) myös suhteessa kehollisuuden teknologiseen tuotantoon. Analyysin kohteena on siis ”koneellinen oraalisuus” (Goodman 2010, 164), ne strategiat, joita artisti hyödyntää tekniikkaa vokaalisessa ilmaisussaan. Pohdin myös Trickyyn ja yleisemminkin esittäjän kehon osittaista poissaoloa ääni-ilmaisussa, jossa teknologia näyttellee tärkeää roolia. Lopuksi pohdin ihmisen ja koneen välistä suhdetta. Tricky näyttäytyy erityisen kiinnostavana tutkimuskohteena kyborgien, proteesien, groteskiuden, dubin sekä afrofuturismin ja sen kritiikin avaamassa näkökulmassa.

Trickyn musiikki edustaa triphopia, jossa yhdistyvät esimerkiksi hiphop, dub, ambient-, jazz-, funk-, soul-, maailmanmusiikki- ja rock-vaikutteet (ks. Cooper 2001, 641–642). Triphop on syntynyt Bristolissa, jonka ympäristöstä ovat kotoisin triphopin kolme tunnetuinta artistia: Tricky, Massive Attack ja Portishead. Genressä voi nähdä olevan kyse ennemminkin paikallisesta mikrotason murtumasta kuin täysin uusista koodistoista. Tulkintani mukaan Tricky on omalla tavallaan yksi vähemmistödiskurssin eli triphopin ”totuuden väärentäjistä”. Vähemmistödiskurssia tuotettaessa ”uusia totuuksia” esitetään väärentämällä olemassa olevia (Deleuze 1992, 285–286). Vähemmistössä ei ole kyse poissuljetusta ”toisesta” (Tricky oli nuoruudessaan osa bristolilaista hiphop-skeneä), vaan diskurssin sisäisestä voimasta, joka alkaa tuottaa musiikilliseen ”kieleen uusia murteita, jolloin koko kieli muuttuu” (Deleuze & Guattari 1988, 104–106). 1990-luvun puolivälistä alkaen Tricky ja muut triphopparit, kuten Massive Attack ja Portishead, ovat tuoneet machoudesta jäykistyneeseen hiphop-diskurssiin elementtejä, ”jotka pelkästään ’uutuudellaan’ ovat kyseenlaistaneet sitä” (Siivonen 1996, 53). Jos hiphopin ajatellaan edustavan eräänlaista kieltä, triphop on tällöin sen uusi murre.

Artistin tuotannossa sekoittuvat genret paitsi instrumentaalitaustoissa myös vokaalisessa ääni-ilmaisussa. Tricky fuusioi esityksissään räppiä¹ ja toustia². Hänen ilmaisussaan on vaikutteita myös mustasta lavarunoudesta, niin sanotusta black poetry -tyylistä. Räppi ja tousti ottavat askeleen puheenomaisuuden suuntaan: kyseisten tyylien taitajat päästävät harvoin suustaan ilmoille melodioita. Melodiat, joiden ambitus on erittäin suppea, saattavat sisältää vain kaksi tai kolme säveltä. Yleensä räppi ja tousti sisältävät äänenkorkeuden vaihtelua puolisävelaskelta suppeammalla alueella eli kyse on puheenomaisesta intonaatiosta. Sävelaskeleihin perustuvien melodioiden puuttuessa intonaatio on yksi niistä keinoista, joilla räppärit eroavat toisistaan (Shusterman 1997, 151). Triphopin yhteydessä on usein puhuttu toustaamisesta, vaikka triphoppareiden, kuten Trickyn vokaaliraidoissa ei ole kyse jamaikalaisen toustaamisen tyyli-putaasta jäljittelystä: artistit eivät pyri lausumaan lyriikoita jamaikalaisen aksentin mukaisesti tai hyödyntämään muutamaan säveleen pohjautuvia jamaikakonventioita. Myös yhdysvaltalainen valtavirran räppi edustaa heille pikemminkin vaikutteiden lähdeä kuin tyyliä, jota tulisi konservoida uskollisesti.

¹ Räppi, hiphop-taustojen päälle lausuttu rytmisen puhe on kehittynyt jamaikalaisesta 1960-luvulla syntyneestä toustista.

² Jamaikalainen tousti (toast) kehittyi reggae-soundsysteemien järjestämissä katutansseissa, joissa MC:t alkoivat ”jutella” (chatting) dj:iden levyiltä soittamien rytmien päälle. (ks. Forman 2000, 89). Toustaaminen on usein räppiä hidastempoisempaa ja aavistuksen verran melodisempaa äänenkäyttöä. Jamaikalainen tousti eroaa perinteisestä afroamerikkalaisesta toustista, jonka juuret ulottuvat länsiafrikkalaisten griotien suulliseen perinteeseen.

Hiphopissa voi kuulla pyrkimyksiä kehon läsnäolon esilletuomiseen. Useat räppärit ”sylkevät” sanoja mikrofoneihin korostaen siten esimerkiksi klusiiliäänteitä.³ Myöskään voimakkaat takaiset kurkkuäänteet, joita Trickyyn ääni-ilmaisussa tapaa silloin tällöin, eivät ole täysin harvinaisia räpissä (esimerkiksi räppäri Roots Manuva suoltaa ulos kurkkuäänteitä). Kurkkuäänteet kuuluvat myös dancehall-ilmaisuuksiin (ks. Manuel 2001, 159). Räpissä tai jamaikalaisessa toustissa ei kuitenkaan esiinny yhtä johdonmukaista ja voimakasta klusiilien, (esim. g, k, d), frikatiivien eli hankausäänten (esim. f, s, v) ja hengitysäänten korostamista kuin Trickyyn musiikissa. Hänen idiosynkraattinen, voimakkaan nariseva äänenvärinensä kuulostaa siltä kuin se olisi jonkin fysiologisen vaurion, studiotekniikan sekä tietoisesti esitettävän tulosta.

Trickyyn debyyttialbumin Maxinquayen julkaisuvuonna 1995 musiikkitoimittaja⁴ Ian Penman kirjoitti: ”tässä on aivan uusi merkitysten mellakka, joka vain odottaa kuulemistaan” (Penman 1995, 64). Musiikkitoimittaja Simon Reynoldsin (1998, 321) mukaan Trickyyn alkuajan tuotanto tarjosi Massive Attackia kokeellisemman ja aavemaisemman vaihtoehdon. Trickyyn musiikissa kuuluu sekä mustan että valkoisen musiikkikulttuurin vaikutus, tätä mieltä on paitsi Tricky itse (Johnson 1997, 136) myös esimerkiksi Reynolds (1998, 329), joka kutsuu artistia ”mustaksi Bowieksi”. Kuunnellessaan Trickyyn ”Strugglin”-kappaleen Penmanin (1995) mieleen piirtyy afrikkalaisen griotin ja Tom Waitsin sulautuma. Genrejen sekoittelu ja idiosynkraattinen äänenväri edustaa raakaa materiaalisuutta – sellaista materiaalisuutta, jota ei (vielä) ole ”luokiteltu vallitsevan symbolisen järjestyksen muutosuhteiden ja merkityskaavojen mukaan” (Fornäs 1998, 212). Barthes (1990, 295) viittaa ”genolaululla” sellaisiin musiikkilähtöisiin elementteihin, jotka vievät kuulijan huomion materiaan sinänsä, pois konventioiden synnyttämästä mielihyvästä. Genolaulun ainekset houkuttelevat vastaanottajaa kohti äänen materiaalista tasoa, epäselvien merkitysten aluetta. ”Fenolaululla” Barthes (1990, 295) puolestaan viittaa sellaiseen laulamiseen, joka pyrkii noudattamaan genren sääntöjä.⁵

Trickyyn äänenkäytössä ei ole kyse pelkästään fysiologisen vaurion jäljittelestä, vaikka terveellä äänellä on toki mahdollista jäljitellä sairasta ääntä (Laukkanen & Leino 1999, 20): Tricky sairastaa astmaa (esim. Jackson 1997). Hän tarttuu mikrofoneihin, vaikka hänen ei voittuneen äänensä puolesta pitäisi sitä tehdä. ”Kähisijöitä” löytyy toki raskaasta heavymusiikista runsaasti. Tricky ei kuitenkaan yleensä karju eikä kilju falsetissa. Edellämainitun Tom Waitsin lisäksi

³ Klusiili on äänne, jota äännettäessä artikulaatioelimet supistuvat (Karlsson 1998, 54).

⁴ Trickyistä on kirjoitettu tieteen maailmassa hyvin vähän. Niinpä joudun turvautumaan tieteellisten lähteiden lisäksi journalistisiin teksteihin. Eräät niistä, kuten Penmanin *Wire*-lehden kirjoittama artikkeli, edustavat kuitenkin tieteellisesti viritettyä musiikkijournalismia.

⁵ Barthesin (1990, 296) mukaan genolaulun elementit ajavat kuulijan kokemaan jouissance-tyyppistä, kulttuurin rajat ylittävää nautintoa. Analysoin tämänkaltaisia, Trickyyn tuottamia kuuntelukokemuksia psykoanalyttis-semioottisen viitekehyksen puitteissa toisaalla (ks. Huhta 2009).

toinen vertailukohta löytyy räpistä (Saul Williams, Roots Manuva), myös jamaikalaisesta musiikista, joka on laajemminkin läsnä artistin tuotannossa. Musiikkitoimittaja Jean Ramsay (2003) on verrannut Trickyn ääntä reggae- ja dub-artisti Lee Perryn ganjan kärhistämään ääneen. Huumeidenkäyttö voi olla yksi tekijä Trickyn äänen karheudessa – muutakin on imetty kuin astmapiippua (Zuberi 2001, 162). Karheaäänisiä vokalisteja kuulee usein jamaikalaista toustia sisältävässä musiikissa, kuten dancehall-genressä; myös osa räppareistä on melko karheaäänisiä. Räppärien ja etenkin dancehall-vokalistien äänenväriin karheus ja nasaalius syntyy tavallisesti intensiivisestä ja kireästä äänenmuodostuksesta. Etenkin dancehall-artistien ääni-ilmaisuu on karhean kuuloista osittain siksi, että esittäjät hipovat jatkuvasti äänialansa ylärekisterin ääriarvoja.

Trickyn äänenväri ei ole tarpeeksi nasaali eikä rekisteriltään tarpeeksi korkea mahtuakseen räpin ja jamaikalaisen toustin konventioihin. Sen sijaan hän hakeutuu mielellään kohti äänensä alarekisteriä. Tricky ei liiku ilmaisussaan kuitenkaan varsinaisessa narinarekisterissä vaan modaalirekisterissä. Narinarekisteri on ihmisen äänentuotantoon liittyvä kuriositeettinen ”uloke”, jonka avulla voidaan saada aikaan normaalisti tuotettua ääntä matalampi ääni. Kyseisessä rekisterissä liikuttaessa perustaajuus ei ole sidoksissa äänihuulten pituuteen: ”osoituksena tästä on se, että miesten ja naisten narinataajuus on sama (n. 2–70 Hz)” (Laukkanen & Leino 1999, 149). Modaalirekisterissä tapahtuvassa narinassa jotkin äänihuulten osat liikkuvat niin nopeasti, että tuloksena syntyy ääntä, josta voidaan erottaa sävelkorkeus.⁶ Modaalirekisterissä pitäytyminen mahdollistaa Trickyllä sen, että hän voi yhdistää räpille vieraan elementin eli voimakkaan narinan yhteen genrelle ominaiseen ilmaisukeinoon eli intonaatioon.

Trickyn esitysintensiiteetti (Lacasse 2005, 2) on usein hyvin alhainen,⁷ joten hänen ääni-ilmaisunsa on täydellisesti sidoksissa mikrofoniiin. Mikrofonin keksimisen myötä laulajat, joiden lauluääni ei ole erityisen kantava, ovat voineet alkaa esiintyä suurille kuulijakunnille. Artistit ryhtyivät heti innovaation yleistymisen myötä suosimaan uudenlaisia äänenkäyttötapoja: kyse ei siis ollut pelkästään ennen mikrofonin keksimistä syntyneiden laulutyylien sähköisestä vahvistamisesta. Keksintö on myös hälventänyt fyysisiä rajoja ja tuonut esittäjän lähemmäksi kuulijaa (ks. Mäkelä 1998). Mikrofonin myötä syntyi esimerkiksi niin sanottu crooning-tyyli, jossa laulettiin aikaisempaa pienemmällä intensiteetillä. Usein crooner-esittäjä laulaa kappaleet läheltä mikrofonia, mikä korostaa äänen matalia taajuuksia. Äänentuotanto voi tällöin olla hyvin rentoa, mikä mahdollistaa myös pehmeältä kuulostavan äänenväriin. Mikrofoni on mahdollistanut myös dynaamisesti aikaisempaa laajemman ääni-ilmaisun. Konsonanit ovat tulleet aiempaa tärkeämpään rooliin, kun myös soinnittomat äänitteet voidaan tallentaa moitteettomasti (Aho 2005, 76). Tricky on mikrofonista jopa vielä riippuvaisempi kuin croonerit: hänen esiintymisessään ei ole kyse laulamisesta tai edes spoken word -tyylistä: mikrofonin mahdollistamana voimme kuulla artistin kuiskailevan ja mutisevan korvaamme (ks. Frith 1996, 187). Bris-

⁶ Kiitän tästä huomiosta FM Anne Tarvaista.

⁷ Poikkeuksena ovat eräät live-esitykset.

tolin hiphop-skenellä oli vaikutuksensa siihen, että Tricky päätyi kokeilemaan alhaista esitystensiiteettiä. Massive Attackin Robert Del Naja muistelee:

And I got together with Tricky at that point. The earliest memory of Tricky I've got, I remember meeting him and we did this jam at Trinity and I was on the mike doing this live version of 'Tearing Down the Avenue' and there was Tricky at the front, giving it 'Yes!'. He was working with the Fresh Four and we kept up a bit of relationship. [...] and I was saying no, why don't we do something a bit different, get a bit more out there, bit more abstract, start using different words. I'm not saying it's me me me, but I was saying let's use the quiet voices; the whispered rap was something I was really into. And we'd demoed a few things with Steve Haley, a mate of ours. We started recording in his house with instrumentals on tape, and a Wally Badarou track which later became 'Daydreaming', and he got out this really good plate mike, one of those little ambient pick-up mikes and we did it directly into that which gave it the quality that we wanted, which was that close-up-in-your-face whisper, like right in your ear. (Johnson 1997, 115–116.)

Vokalistin ääni ei toimi vain lyriikoiden ilmaisuvälineenä. Vokalistin kehon osittaisena esillepanona ihmisääni toimii artistin persoonan ja representoitujen tunteiden indeksinä. Serge Lacassen (2005, 1, 6) mukaan vokalisti voi kertoa emotionaalisesta olotilastaan pelkällä äänellään – lyriikoiden ei tarvitse olla syvällisiä, ei edes ymmärrettäviä. Kay Dickinsonin (2001, 335–336) mukaan meillä on tapana ajatella vain tietynlaisten äänenkäyttötapojen kykenevän kantamaan viestiä suoraan vokalistin minuuden ytimeistä ja tarjoavan reittejä emotionaaliseen totuuteen. Hän ottaa esimerkiksi tällaisista äänenkäyttötavoista Bob Dylanin rahinan ja James Brownin murahtelut. Dylanin ja Brownin vastapoolia edustaa Dickinsonin mielestä ABBA-yhtye, jonka vokalistien äänet eivät ärsytä: ne ovat pehmeitä ja vähemmän fyysisiä. Simon Frithin (1996, 195) mukaan on omituista, että seksikkäimpinä pidetyt miesäännet ovat vähiten ruumiillisia ja miehisiä. Korkealta laulaminen viittaa populaarimusiikin käytänteissä usein seksikkyyteen, nuoruuteen ja machouteen. Rockin kontekstista katsoen Luciano Pavarottin jämerästä rintakehästä kumpuava tenori on ehkä miehinen, mutta ehdottomasti epäseksikkäällä tavalla. Frith (mts. 194) toteaa, että vaikka useat kadunmiehistä laulavat mumisten, 1990-luvun popstandardien mukaisesti matalalta laulaminen on eriskummallista. Laulajan ääneen liittyvät standardit eivät ole 2000-luvulle tultaessa juurikaan muuttuneet. Trickyn ilmaisutapa on vastakkainen paitsi ei-fyysisille äänille, myös kireää äänenkäyttöä suosiville rock-laulajille, räppäreille ja dancehall-vokalisteille eli kaikille niille, jotka huutavat "kovaa ja korkealta". Popstandardeihin mitoitettuna hänen matala narinansa ei herätä assosiaatioita nuoruudesta, miehekkyydestä ja seksikkyydestä.

Barthesin (1990, 296) mukaan klassisen laulun tekniikkaan kuuluu olennaisena osana kehon läsnäolon tukahduttaminen: esimerkiksi nenän, kurkun ja hampaiden ääniä vältellään. Itse havaitsen tämänkaltaisia tendenssejä myös populaarimpaa musiikkia kuunnellessani, esimerkiksi koulutettujen jazz-laulajien äänenkäytössä. Trickyn esitykset eroavat tällaisesta estetiikasta. Hänen tapansa korostaa klusiileja ja muita kehon läsnäolosta viestittäviä ääniä on osaksi keinotekoinen ilmaisutapa, jossa konventioista poikkeavaa ilmaisua tuotetaan räpin

konventioita liioittelemalla. Trickyn esitystapaa ei määritä pelkästään äänenmuodostuksellisten seikkojen aiheuttama pakko, vaan musiikillisten tehokeinojen etsintä. Musiikintekoon liittyy aina paljon tietoisia valintoja, joista artisti ei välttämättä haastatteluissaan puhu. On myös selvää, että artistin äänessä voi alkaa kuulla tietynlaisia ominaisuuksia esimerkiksi verbalisointien myötä. Trickyä koskevissa kirjoituksissa (esim. Eshun 1998) on korostettu Trickyn asmaattista äänenväriä. Nabeel Zuberin (2001, 162) mukaan kyse on nimenomaan tietoisesta esitystavasta: Tricky liioittelee käheällä ilmaisutavallaan asmaansa.⁸ Journalistisissa kirjoituksissa on korostettu myös Trickyn epäterveellistä elämäntapaa, johon kuuluvat huumeet ja väärä ruokavalio. Osa promokuvista ja levynkansista on alleviivannut Trickyn huumeidenkäyttöä: hän poseeraa mustavalkoisissa kuvissa savupilven keskellä, marihuanasavuke kädessään (Zuberi 2001, 164).⁹

Dub ja afrofuturismi

Trickyn ääni-ilmaisu eroaa elektronisessa populaarimusiikissa tavattavasta esimerkiksi vocoder-efektillä¹⁰ voimakkaasti maustetusta ilmaisutavasta, jossa on pyrkimys steriiliin robottiestetiikkaan. Tällaisen estetiikan omaksuneen artistin ääni

imeytyy mikrofoniiin ja purkautuu kaiuttimista vailla matalampia taajuuksiaan, niin että se kuulostaa räikkyvän metalliselta, aivan kuin se ei olisi ollenkaan lähtöisin hänen suustaan, hänen ruumiistaan, vaan olisi kaiuttimien omaa aikaansaannosta. (Atwood 2001, 283.)

Robottien sijasta Tricky luottaa kyborgiestetiikkaan. Organismien ja koneen fuusiona ”kyborgi” eroaa robotista, joka on elektromekaaninen konstruktio (Haraway 1991, 149; Hakken 1999, 4). Kyborgi on siis esimerkiksi olio, jossa orgaanisen ihmisruumiin ja (elektro)mekaanisen aineksen rajat ovat epäselvät.

Kirjoittaessaan Trickyn ilmaisusta Penman (1995) näkee artistin ratkaisevan ihmisen ja teknologian väliseen dikotomiaan liittyvät ongelmat varsin suoraviivaisesti: Tricky mitätöi koko kahtiajaon. Hänen muusikkoutensa ei ole pakenemista teknologiaan, sillä Tricky edustaa sukupolvea, joka on aina elänyt teknologisessa

⁸ Toisinaan myös Tricky itse heittäytyy eksplisiitiseksi: hän saattaa toistaa lyriikoissaan rivejä kuten ”Can’t hardly breath” (”Vent”-kappale) ja ”I can’t breathe” (”Pumpkin”-kappale). Jälkimmäisen kappaleen loppupuolella Tricky tuo suun läsnäolon ilmi juuri sanan ’breathe’ kohdalla, korostamalla frikatiiveja. ”Vent” on julkaistu *Pre-Millennium Tension* -albumilla ja ”Pumpkin” *Maxinquaye*-albumilla.

⁹ Triphopiin on liitetty huumeidenkäyttö laajemminkin (ks. esim. Reynolds 1998, 320). Vaikka huumeet muuttavat aistihavaintojamme, on selvää ettei tämänkaltaisen musiikin tekeminen tai siitä nauttiminen millään tavoin edellytä huumeiden käyttöä.

¹⁰ Efekti on inspiroinut artisteja, kuten Kraftwerk, Laurie Anderson, Herbie Hancock ja Afrika Bambaataa (Goodman 2010, 166).

tilassa. Hänelle studio ei ole vain väline, jonka avulla bändisoitanta äänitetään tietokoneelle mahdollisimman hyvälaatuisesti ja lisätään sitten mausteeksi hie-
man digitaalisia efektejä. Trickyille studio on elimellinen osa äänessä olemista. Esimerkiksi hänen albuminsa *Maxinquaye* ei olisi syntynyt ilman sämpleriä (Buskin 2007), joka mahdollistaa surrealistiset rinnastukset, eikä ilman rumpukonetta, joka mahdollistaa kokeelliset rytmit, joita rumpali ei voi tuottaa.¹¹ Trickyyn musiikissa soinnillinen presentaatio on yhtä tärkeässä osassa kuin kappaleiden sävellys ja sanoitus. Se koostuu osaksi vokalistin äänen studioteknisestä esillepanosta, jossa tärkeitä tekijöitä ovat filtrit, päällekkäisäänitykset ja kaiku.

Vaikka Trickyyn musiikissa kuulee harvoin selkeitä dub-elementtejä, häneen on selvästi vaikuttanut dubin tapa organisoida ääntä (Reynolds 1998, 332). Dubissa voi nähdä olevan kyse äänilaboratorioissa tuotetusta musiikillisesta viruksesta, joka leviää genrestä toiseen aiheuttaen mutaatioita, musiikillisten koodien rekombinaatioita (Esim. Goodman 2010, 158–160, 164). Elektronisen populaarimusiikin kontekstissa dubista on tullut kaikkialla läsnäolevaa (Penman 2001, 107; Reynolds 1998, 278): esimerkiksi triphopin voi ajatella olevan hidastettua ja dubattua hiphopia (Veal 2007, 235). Dub-virus ei kuitenkaan viittaa vain konkreettisiin musiikillisiin vaikutteisiin vaan myös abstraktiin soundikoneeseen: siihen liittyvät ajatukset studiosta instrumenttina ja tietynlaisten äänentuotantotekniikoiden soveltaminen. Äänellisen viettelyksen (Goodman 2010, 159) tuottamisessa tärkeässä osassa ovat muun muassa kaikuefektit. Dub-tuottajan ihanteisiin kuuluvat esimerkiksi virtuaaliteetit¹², yhtenäisen olemuksen välttely ja harhautukset (Fisher 2001). Työn ei kuitenkaan tarvitse rajoittua reggae-kappaleista tehtyihin minimalistisiin ja fragmentaarisiin versioihin, vaikka näin on perinteisesti usein ollut. Dub-tuottajan ihanteet voivat toteutua myös esimerkiksi teknologisesti välittyneen vokaalisen ääni-ilmaisun puitteissa.

Eshunin (1998, -006–007) mukaan dub-tuottajat ja Tricky voidaan liittää osaksi afrofuturismia, jossa on kyse rodullisten ja sosiaalisten luokittelujen nurjettamiseksi syntyneistä teknologiaan ja futuristiseen mytologiaan pohjautuvista strategioista. Afrofuturismissa ”ihminen” on turha ja petollinen kategoria.¹³ Penmanin (1995) mukaan ”hikiotsainen, valkoiseen pelastajaan” uskova rock-diskurssi ei koskaan ole ymmärtänyt, että on aina ollut olemassa Toinen poliittis-musiikillinen diskurssi, jossa ei tehdä eroa ihmisen ja teknologian välillä. Siinä keho sulautuu osaksi musiikkia teknologian avulla. Eshun (1998, 006–003) puolestaan näkee afrofuturistien vastapooliksi yhdysvaltalaisen kyberäänille allergisen valtavirtamusiikkimedian, joka korostaa mustan musiikin aitoutta.¹⁴ Tähän diskurssiin liittyy vaade pysyä mustana ja olla uskollinen kadulle sekä jatkuva taistelu ihmisen statuksesta.

¹¹ Trickystä postmodernina, Henryk Góreckin 3. sinfoniaan viittaavana säveltäjänä ks. Howard 2002, 200–201.

¹² Virtuaaliteeteista digitaalisen dub-vaikutteisen populaarimusiikin kontekssissa ks. Richardson 2005.

¹³ Tällainen käsitteellistäminen tulee ymmärrettäväksi, kun muistetaan, että afrikkalaiset orjat luokiteltiin esineiksi ja eläimiksi (Eshun 1998, 192). Kuten Eshun toteaa: ”afro-amerikkalaiset eivät ole mitään velkaa ihmisen statukselle” (mts. 193).

Reynoldsin (2000) mukaan afrofuturismin epäinhimillisyyden painottaminen on johtanut tuottajien, ääni-insinöörien, studioefektien ja äänen prosessoinnin ylistämiseen sekä perinteisten muusikkojen ja alkuperäisen esityksen unohtamiseen. Orjuuden jälkeisen ajan äänellisen sodankäynnin perinteiset aseet, erityisesti ihmisääni on Reynoldsin mukaan suljettu pois tästä diskurssista – kirjoittajat ovat keskittyneet lähinnä elektroniseen instrumentaalimusiikkiin (esim. dub, tekno ja glitch). Tuottajien palvojat ovat unohtaneet myös, että esimerkiksi reggaella oli alunperin semanttis-poliittinen ulottuvuus – artistit sitoutuivat lyriikoissaan ”sanomaan juttuja jutuista” (Reynolds 2000).

Afrofuturismia on kritisoinut myös Alexander Weheliye (2002, 39), joka väittää, että vaikka ääni ajetaan älykkäiden laitteiden läpi, informaation ei tarvitse silti kadottaa kehoaan. Hänen mielestään mustan musiikin ja mustan posthumanismin ei tarvitse välttämättä ottaa muukalaisen olomuotoa. Tässä hän poikkeaa Eshunista. Weheliye käyttää avainesimerkkinään nykyaikaista R&B-genreä, jossa on kuultavissa jatkuva jännite mekanisoidun (esimerkiksi vocoder-efektin läpi ajatun) vokaaliäänen ja perinteisemmän, ”sielukkaamman” vokaaliäänen välillä (mts. 22). Toisaalta Weheliye huomauttaa, että laulajat pysyvät mustan musiikin keskiössä vain olemalla yhteydessä koko ääniarkkitehtuuriin, esimerkiksi studioefekteihin. Tämä koskee varsinkin tuottajavetoisia projekteja, joissa laulaja ei ole ainoa artisti. (Mts. 30.)

Myös afrofuturismin puolustajia löytyy. Esimerkiksi tutkija ja dubstep-tuottaja (Kode9) Steve Goodmanin (2010, 164, 169) mielestä Reynolds tekee oikein kanavoidessaan huomiota ihmisääneen. Goodmanin mielestä on kuitenkin perusteetonta väittää, että representationaaliset ulottuvuudet, kuten lyriikat, loistaisivat poissaolollaan mustaa populaarikulttuuria ja jamaikalaisista musiikkia käsittelevissä diskursseissa. Goodmanin mukaan afrofuturistit ovat itse asiassa operoineet tällaisten diskurssien sokeassa pisteessä ja avanneet ymmärrystä koneelliseen oraalisuuteen.

Seuraavaksi analysoin Trickyn ääni-ilmaisua kahdessa kappaleessa. Jäsenen myös ilmaisun suhdetta teknologiaan. ”Tattoo” ja ”Money Greedy” ovat molemmat hyviä esimerkkejä koneellisesta oraalisuudesta. Kappaleet tarjoavat esimerkin kuilusta, joka vallitsee mustan musiikin valtavirran vokaaliäänten ja Trickyn ilmaisun välillä.

Tattoo

Olen litteroinut katkelman (0:00–1:42) Trickyn (aka Nearly God) ”Tattoo”-kappaleesta.¹⁵ Sovellan litteraatiossa keskusteluntutkimuksesta peräisin olevia merkkejä. Pidän niiden käyttämistä perusteltuna, sillä kuten edellä toin ilmi, Trickyn esitykset ovat hyvin puheenomaisia.

¹⁵ Eshun ottaa esimerkiksi nykyaikaisen R&B:n, jonka juuret ulottuvat 1980-luvulle.

Nearly God: Tattoo

(Ennen varsinaisen kappaleen alkua)

01 .h (nenällä kaksi kertaa)

02 h (nenällä)

03 h (kuin savua ulos puhaltaen)

04 .h (nenällä)

05 **color** me, **color** me (maiskautus)

06 .h when you're sitting all alone .h in the middle of the floor

07 .h there's something (**c**)un#**controllable**# ('Tricky lausuu sanan 'uncontrollable' ensimmäisen tavun virheellisesti "kan")

08 .h you sit down #watching the \door\#

09 **color** me, -lor me, **color** me (VI)

10 i really feel /ill/

11 **tattoo** your bad side12 slap your *thigh*13 slap your **calf**

14 .h sing your \mantra\

15 .h leave your \walk\

16 **color** me, **color** me (maiskautus)

17 something #fits along my /spine/# (maiskautus)

18 just givin' lovin' from behind

19 # *forti*\fy my\ /arms/#20 #*fortify* my arms# (maiskautus)**walk** = (lihavointi) voimakkaasti äännetty klusiili**floor** = (kursiivi) voimakkaasti äännetty frikatiivi**.h** = sisäänhengitys**h** = uloshengitys**#** = ympäristöään narisevampi ääni**/** = ympäristöään korkeampaa lausuttu tavu/lausutut tavut**** = ympäristöään matalampaa lausuttu tavu/lausutut tavut**VI** = säveltasoa mollin kuudennella asteella. (Katkelmassa kappale kulkee F-duurissa lainaten muunnosäveliä f-mollista.)

Heti kappaleen alussa ennen instrumentaalitaustoja Tricky päästää suustaan sisään- ja uloshengityksen ääniä (rivit 1–4). Tämä korostaa esityksen intiimiä ilma-
piiriä: syntyy vaikutelma esiintyjästä, joka istuu pienellä lavalla lähellä kuulijoita. Ensimmäiset sisään- ja uloshengitykset kuulostavat henkosilta, jotka vedetään juuri ennen vokaaliosuuskien alkamista. Tricky ei myöskään peittele hengityksensä ääniä esittäessään lyriikoita: sisäänhengityksen äänet ovat selkeästi kuultavissa (rivit 6–8 ja 14–15). Ne ovat ehkä jopa tietoisesti korostettuja. Tricky korostaa mitä ilmeisimmin tarkoituksella klusiileita koko katkelman ajan aina koko kappaleen loppuun saakka. Jo ensimmäistä sanaa 'color' lausuessaan hän "sylkäisee" klusiilin voimakkaasti (rivi 5). Kuten litteraatiosta on havaittavissa, sanan 'color' kohdalla tämä tyyli jatkuu koko katkelman keston ajan (rivit 9 ja 16). Tämän lisäksi hän tehostaa klusiileita voimakkaasti myös muiden sanojen kohdalla (rivit 7, 11, 13

¹⁵ Kappale on julkaistu Nearly Godin nimikkoalbumilla.

ja 15). Tricky aloittaa myös frikatiivien korostamisen lähes heti kappaleen alussa. Ensimmäisen kerran näin tapahtuu sanan 'floor' kohdalla (rivi 6). Muut frikatiivien tehostamiset esiintyvät litteraation riveillä 10, 12–13 ja 19–20. Myös frikatiivien korostumia on siis useita, mikä kertoo johdonmukaisesta tyylin viljelystä. Sekä klusiilien että frikatiivien kohdalla kyse on johdonmukaisuudesta myös siinä mielessä, että korostuma on kuultavissa aina tietyn sanan kohdalla: Tricky korostaa klusiileita aina sanassa 'color' ja vastaavasti frikatiiveja lausueessaan sanan 'fortify'.

Tricky suosii "Tattoossa" hänelle tyypillistä narisevaa äänenkäyttöä. Viittaaan keskusteluntutkimuksen litteraatiokäytännöstä poiketen symbolilla # ympäristöään narisevampaan ääneen.¹⁶ Erittäin narisevaa äänenkäyttöä on katkelmassa useissa eri kohdissa (riveillä 7–8, 17 ja 19–20). Myös intonaatio on katkelmassa selkeää.¹⁷ Tricky maustaa melko monotonista esitystään aika ajoin joko nousevalla tai laskevalla intonaatiolla. Sävelkorkeuden nousua tai laskua on riveillä 8–10, 14–15, 17 ja 19. Sävelkorkeus nousee eniten rivillä 9 sanan 'me' kohdalla. Samalla rivillä esiintyy pieni, semanttisen merkityksen syntyä estävä kohta, jossa Tricky "nielaisee" sanan 'color' ensimmäisen tavun. Toinen väärinlausuminen tapahtuu rivillä 7 sanassa 'uncontrollable'. Kun väärinlausuminen yhdistyy klusiilien korostamiseen, voi kappaleen kohdan ajatella suorastaan kutsuvan kuuntelijaa suuntaamaan huomionsa äänen kehollisiin piirteisiin. Kuulija tuskin jatkuvasti tuottaa esimerkiksi korosteisten klusiilien ja hengitysäänien pohjalta semanttista merkitystä. Ne kiinnittävät kuulijan huomion ääneen sinänsä ja esittäjän eli toisen ihmisen läheiseen läsnäoloon.

Kehon läsnäolo tulee katkelmassa selkeästi esille. "Tattoossa", kuten useissa muissakin kappaleissaan, Tricky kuulostaa esiintyvän hyvin lähellä mikrofonia. Alataajuudet ovat korostuneita, ja kehon läsnäolo esimerkiksi voimakkaiden klusiilien muodossa on selkeästi kuultavissa. "Tattoossa" Tricky ei räppää eikä toustaa: hän astuu lähemmäs perinteistä laulamista ottaen aineksia myös mustan lavarunouden perinteistä. Hän kuljettaa ääntään matalassa rekisterissä, intensiteetti on huomattavan vähäinen. Esitys tukeutuu lähes täysin intonaatioon. Se pitää sisällään myös tehostettuja sisään- ja uloshengityksen ääniä, jatkuvaa klusiilien ja frikatiivien voimakasta korostamista sekä kaikuefektin, jossa viiveen toistot ovat selkeästi kuultavissa.

Kuten toin ilmi, Tricky on omalla tavallaan yksi vähemmistödiskurssin (triphopin) "totuuden väärentäjistä". Tässä yhteydessä totuudeksi voidaan ajatella esimerkiksi räpin konventiot. "Tattoossa" voidaan kuulla jännite räpin elementtien (monotoninen intonaatio, korostetut kurkun ja uloshengityksen äänet, klusiilien ja frikatiivien korostaminen [sylkeminen]) ja niistä irrottautuvan vapaan tulkinnan välillä. Vapaata tulkintaa edustaisivat tässä näkökulmassa kurkun ja uloshengityksen äänet, jotka ovat hyvin voimakkaita ja joita on runsaasti. Räpin konventioista irrottautuvat myös klusiilit, jotka ovat liian korosteisia ja joita on liikaa. Epäkonventionaalista on myös intonaatio, jota on liikaa ja joka on laadullisesti hieman liian laajaa. Räpin ilmaisutavalle tyypillisen nopean sisäisen tem-

¹⁶ Keskusteluntutkimuksessa symbolilla # viitataan narisevaan ääneen.

¹⁷ Katkelma tosin sisältää myös säveltason vaihtelua: rivillä 9 Tricky nostaa sävelkorkeuden hetkeksi mollin kuudennelle asteelle.

pon ylläpitämisen sijasta Tricky on lähempänä perinteistä laulamista. Ajoittain hän on niin intiimi, hauras ja sisäänpäin kääntynyt, että hänen astmaattinen, ”estynyt muminansa” (Eshun 1998, 59) vain pakenee hänen suunsa reunamilta. Tricky kuulostaa ”maskuliinista angstia” potevalta räpin anti-sankarilta. (ks. Zuberi 2001, 153–155, 164.) Yhdysvaltalaisen valtavirran hiphopin näkökulmasta tällainen ilmaisu on dysfunktionaalista, se ei suostu jakamaan hiphopiin sisäänkirjoitettua riidanhaluisuutta (ks. Eshun 1998, 59–60). Trickyn kuiskailu ja mumiina peittävät alleen yhdysvaltalaiseen räppiin elimellisesti liittyvän itsevarman gansterieetoksen. Joskus Tricky tyytyy vain piileksimään naislaulajan taustalla, esittäen vain eräänlaisia taustaräppejä. Ilmaisua on epäfunktionaalista myös tanssikulttuurin kontekstissa, sillä siitä puuttuu täysin juhlaorientoituneisuus. ”Tattoossa” räppivokaaleista on tullut ilmaisuja, jota kuunnellaan kuulokkeilla makuuhuoneissa (ks. Eshun 1998, 59). Sitä ei tanssita, sen tahdissa korkeintaan nöykytetään hieman päätä (ks. Reynolds 1998, 321).

Reynolds (1998, 328) näkee kuitenkin yhden yhdistävän tekijän Trickyn ja yhdysvaltalaisen hiphopin välillä: toisin kuin muut triphopparit, Tricky paneutuu lyriikoissaan yhteiskuntaluokkaan, rotuun, maskuliinisuuden kriisiin ja huume-kulttuuriin liittyviin kysymyksiin. Tricky on trihoppareista kaikkein sitoutunein verbaaliseen ilmaisuun. Mutta kuten esimerkiksi ”Tattoo” osoittaa, maskuliinisuuden kriisillä ei ole ollut vaikutusta vain Trickyn lyriikoihin. Se heijastuu vahvasti myös hänen oraaliseen ilmaisuunsa.

Katkelmassa vokaali-ilmaisuun intiimiys saa tukea sointikuvaltaan askeettisesta instrumentaalitaustasta, joka koostuu yksinkertaisesta toistuvasta viuluharmoniasta, bassokuviosta, hiljaiselle miksatuista rumpukompin fragmenteista ja taustalla leijuvasta mattomaisesta soundista, joka luo kappaleeseen tilantuntua. Tunnelma on voimakkaan sisäänpäin kääntynyt – rituaalinomainen ja meditatiivinen, lähes uskonnollinen. Tämänkaltaista zen-filosofian mieleen tuovaa sublimoitua passiivisuutta ja irrallaan oloa todellisuudesta esiintyy trihopissa laajemminkin (Reynolds 1998, 321). Myös ”Tattoon” lyriikoissa liikutaan näissä teemoissa, tosin ne sisältävät myös avointa seksuaalisuutta: ”when you’re sitting all alone, in the middle of the floor, there’s something uncontrollable, you sit there watching the door --- slap your thigh, slap your calf, sing your mantra, leave your walk --- something fits along my spine, just givin’ lovin’ from behind”).

”Tattoossa” vokaaliraita on ajettu kappaleen alusta loppuun asti kaikuefektin¹⁸ läpi. Kaikuefektin kautta reititetyt äänet ovat aina täyteläisemmän kuuloisia kuin kaiuttamattomat, onhan efektin käytössä aina kyse tilavaikutelman luomisesta. Kappaleessa kaikuefektin käytöllä on pyritty synnyttämään kuuntelijalle tunne siitä, että esitys tapahtuu hieman laajentuneessa tilassa. Efektillä ei ole mässäilyä: kaiun viiveaika on läpi kappaleen lyhyt ja efektoimatonta ääntä on koko ajan kohtuullisen paljon. Myöskin viiveen toistoja on vain muutama. Tricky pysyy koko ajan lähellä kuulijaa, mitä vahvistaa myös populaarimusiikille tyypillinen miksaustapa: vokaaliraita sijaitsee tarkasti stereokentän keskiosassa, etualalla (Mäkilä 1998, 20). Myöskään kappaleen vokaaliraidan kaiutuksella ei ole haluttu rikkoa vaikutelmaa esittäjän läheisyydestä, intiimistä ihmisen läsnäolosta. ”Tattoossa” kyse ei ole voimakkaiden tehokeinojen etsinnästä, ku-

ten esimerkiksi pidemmän viiveajan kaikujen kohdalla. Kappaleesta puuttuu tietyille dub- tai ambient-kappaleille tyypillinen tapa ajaa vokaaliraita ja muut instrumentit hyvin pitkän viiveajan omaavien kaikujen läpi, joilla luodaan vaikutelmia isommasta, jopa rajattomasta tilasta (avaruudesta). ”Tattoota” kuunnellussa tulee tunne, että Tricky esiintyy pienessä bunkkerinkaltaisessa tilassa. Tämä synnyttää ahdistavia, klaustrofobisia assosiaatioita.

Kaikuefektillä on kehollisuutta korostava rooli ”Tattoossa”. Efekti korostaa klusiileita kohdissa 0:11 (”color me”) ja 0:31 (”[c]uncontrollable”) sekä 0:52 (”tattoo”). Näissä kohdissa äänteet jäävät lyhyeksi hetkeksi kaikumaan.¹⁹ Kyse on dub-tyylisestä kaiun käytöstä, jossa poimitaan tiettyjä äänteitä tai sanoja, joiden kohdalla kaiun määrää nostetaan hetkellisesti. Kuten edellä toin ilmi, Tricky korostaa klusiileita myös ääni-ilmaisussaan. ”Tattoo” onkin hyvä esimerkki kehollisuuden rakentumisesta paitsi ääni-ilmaisun, myös teknologian keinoin. Viiveen toistojen voimakkuus on yhteydessä siihen, kuinka suurella äänenvoimakkuudella kulloinenkin äänne on esitetty. Niissä kohdissa, joissa esityksen ja kaiun yhdistelmä ei synnytä selkeitä viiveen toistoja, efektin läsnäolo voi jäädä analyttisemmalta kuulijalta tiedostamatta.

Money Greedy

”Money Greedy”²⁰ instrumentaalitausta edustaa äkkiväärää, elektroniikalla maustettua funk-rockia, ja se on triphopin kontekstissa poikkeuksellisen energinen ja nopeatempoinen. Kappale sisältää Public Enemyn ”You’re Gonna Get Yours” -kappaleesta²¹ peräisin olevan sämplin (Hamilton 2011), jota on kuitenkin vaikea erottaa sointikuvasta. Trickyn ääni-ilmaisu kuulostaa lähes koko kappaleen ajan rennolta, modaalirekisterissä tapahtuvalta erittäin voimakkaalta narinalta. Tricky sammuttaa ”I trust you over all” -fraasin toistuvasti voimakkaaseen narinaan: äänihuulten liike hidastuu hidastumistaan, kunnes loppuu kokonaan yhdessä ääntä muodostavan uloshengitysilman kanssa.²² Rento narina voi kertoa paljon vokalistin asenteesta, jonka voi tulkita kyseisen kappaleen kohdalla olevan esimerkiksi cool ja flegmaattinen.

Kuulen Trickyn äänenvärissä jotain outoa: esimerkiksi kohdissa 0:50–0:56 ja 2:22–2:40 narina on hämmästyttävän voimakasta, ja etenkin jälkimmäisessä kohdassa siinä on myös hienoisia metallisia sävyjä. Narisevassa äänessä on kyse lähtökohtaisesti eräänlaisesta äänen pätkimisestä: ”äänihuulten värähdellessä

¹⁸ Englannin kielen vastine kaikulaitteelle on ’echo’. Kaikulaitteella luodaan ääntä viivästäväällä erilaisia tilaeffektejä. Kaikulaite eroaa (jälki)kaiuntalaitteesta (’reverb’), jossa viiveen toistot eivät ole kuultavissa (Murphy & Ford 2006).

¹⁹ Samasta ilmiöstä Peter Gabrielin ”Digging in the Dirt” -kappaleen kohdalla ks. Lacasse 2005, 5.

²⁰ Kappale on julkaistu *Angles with Dirty Faces* -albumilla.

²¹ Kappale on julkaistu *Yo! Bum Rush The Show* -albumilla.

tarpeeksi harvaan yksittäiset värähdykset voidaan kuulla erillisinä poksahduksina” (Laukkanen & Leino 1999, 49). ”Money Greedyssä” Tricky on mitä todennäköisimmin halunnut voimistaa efektien avulla jo valmiiksi voimakasta narinaa. Kohdassa 2:22–2:40 äänen metallinen sointi on tuskin orgaanista, metalliset sävyt eivät kumpua artistin sisuksista pelkästään käheytyneen (säröytyneen) äänen muodossa. Metallinen sointi voi olla peräisin esimerkiksi säröefektin käytöstä. Kappaleen kohta on särö-efektillä kyllästetty: vokaalit yhdistyvät sähkökitaraan ja säröisiin rumpufragmentteihin. Äänisignaalia voidaan katkoa esimerkiksi chopper-efektillä. Äänen huojuntaa ja katkonaisuutta on kappaleessa voitu lisätä myös esimerkiksi tremolo-efektillä. Tuplausraitaa (tai -raidat)²³ voimistaa lähimikrofoniteknikan lisäksi myös narinaa. Kyse on sointisekoituksen synnyttämisestä: päävokaali- ja tuplausraitaa menevät limittäin aina siinä määrin, että (ei-analyttinen) kuuntelija kokenee ääni-ilmaisun ainakin ajoittain yhtenäisenä foneettisena mattona. Toisin sanoen tällainen kuuntelija tuskin jatkuvasti erottelee päävokaali- ja tuplausraitaa toisistaan.

Mitä tulee kaikujen käyttöön, kappaleen alkupuoliskolla vokaaliääni kuulostaa olevan melko kuiva verrattuna esimerkiksi dubiin. Toisin sanoen suoraa ääntä, jota ei ole ajettu kaikuefektin läpi, on kohtuullisen paljon. Tricky sijaitsee sointikuvan etualalla. Kohdassa 1:18 on kuultavissa ensimmäisen kerran voimakasta kaiunkäyttöä, kun sana ’strong’ ajetaan dub-tyylisten kaikuefektin läpi. Sen jälkeen instrumentaalitausta häivytetään hiljaisemmaksi ja esiin tulee Tricky subjektiiivinen tila. Kappaleen moodi muuttuu: tunnelma on nyt ambient-henkinen, meditatiivinen ja sisäiseen maailmaan suuntautunut. Kaikuefekti, jossa feedbackia on suhteellisen paljon, on selkeästi kuultavissa. Efektiiä joko ajetaan vokaaleihin enemmän tai instrumentaalitaustan häivytyksellä esiin kappaleessa taustalla jatkuvasti olevan kaikuefektien alamaailman.²⁴ Kohdasta 2:21 lähtien instrumentaalitausta nostetaan vähitellen esiin mutta vain hetkellisesti: kohdassa 2:35 siirrytään jälleen voimakkaan dub-kaiukieriin myötä (sana ’soul’) jälleen Tricky sisäiseen maailmaan. Nyt Tricky toteaa puoliksi kuiskaten: ”Money Greedy” (2:58). Instrumentaalitausta on nyt häivytetty pois lähes täysin, kohdassa kuuluvat kitara, pulputtava bassosekvenssi, kaiutetut bassorummun iskut, hiljaiselle miksatu rumpukomppi, säröiset rumpukompin riekaleet sekä muut hälyäänet. Mukana on myös kaiun ja miksausken avulla taustalle sijoitetut valittavat falsettivokaalit. Kappaleen kohdassa on voimakas tilantuntu, joka yhdistyessään mataliin bassotaajuuksiin tuo mieleen minimalistisen dubin. Kappaleen kohdan musiikilliset elementit muistuttavat sodanjälkeisessä tyhjyydessä leijailevia atomien kappaleita. Mieleen piiryy atomisodan jälkeinen tyhjyys – raunioitunut

²² Kiitän näistä huomioista FM Anne Tarvaista.

²³ Tuplausraitaa ja kaiu-efektin käyttö voivat saada aikaan kokemuksen moneudesta ja esiintyvän minän hajautuneisuudesta (ks. Dickinson 2001, 339). Tuplausraidan ja kaiu-efektin käytössä on kyse elektronisen tanssimusiikin konventioista, kuuntelijat ovat tottuneet niihin. Dickinson (2001, 339) toteaaakin, että kyseiset konventiot voivat synnyttää kokemuksen moneudesta ja minän hajautuneisuudesta tavalla, joka miellyttää kuuntelijoita.

²⁴ Kiitän inspiraatiosta professori John Richardsonia.

kaupunki ja romukat. Kohdasta huokuu myös valtava yksinäisyyden tunne, jota valittavat fasettivokaalit alleviivaavat. Tricky puhuu vain itselleen, aivan kuin hän olisi ainoa, joka on selvinnyt ydintuhosta hengissä. Post-apokalyptistä tunnelmaa henkivät myös kappaleen muihin osiin istutetut säröiset rumpufragmentit ja muut kolinat sekä Trickyn voimakas narina. Kuulostaa siltä, että tämä musiikki tulee maailmasta, jossa kehot ja tavarat ovat hajonneet tai ovat hajoamaisillaan. Tricky rinnastaa keskenään maskuliinisen angstin ja sodanjälkeisen ahdistuneisuuden.²⁵

Edellä mainittu kappaleen kohta paljastaa instrumentaalitauon verhoaman ”akustisen peilin”: kuulemme millainen merkitys kaiulla on klusiilien korostamisessa (”can’t get close”, 3:23) ja rytmiikan luomisessa (”ghetto traps didn’t trap me, I got out”, 3:31). Edellä mainittujen kohtien lisäksi hyvä esimerkki akustisesta peilistä löytyy myös kappaleen alusta (0:17–0:40), jossa lyhytviiveinen kaiku kiemurtelee vokalistin takana kuin varjo, toimien puhtaana äänen jatkeena. Kohdasta 0:38–0:40 löytyy yksi esimerkki, jossa Tricky leikittelee varjollaan mielenkiintoisesti. Hän lisää feedbackiä hetkellisesti, jolloin sanan ’quickness’ jälkimmäinen tavu jää soimaan. Tuolla hetkellä vokaalisessa ääni-ilmaisussa ei esiinny puhdasta ääntä lainkaan, ainoastaan kaiun avulla tuotettu, maskuliinisuutta alleviivaava hienovaraisesti paisuva ääni. Tricky on käyttänyt kappaleessaan nauhakaikua tai sen digitaalista simulaatiota. Kummatkin ovat tyyppillisiä dub-vaikutteiselle musiikille. Tällaista kaikuefektiä käytettäessä efektoidun äänen ylä- ja alataajuudet vaimentuvat toisto toistolta (Curwen 2001, 115–116).

”Money Greedyssä” on kyse musiikin sisäisestä akustisesta peilistä, joka syntyy, kun vokalistin omaa ääntä toistetaan kaiun avulla. Akustisen peilin käsitettä voidaan siis soveltaa myös musiikin analyysiin, ei vain varhaislapsuuden tai kuuntelijan ja musiikin välisen suhteen tarkasteluun (ks. esim. Schwarz 1997; Välimäki 2003). Peilin idean hahmottaa parhaiten, jos kuvittelee Lacanin (1988, 141) tavoin peiliä ikkunaksi, josta voi nähdä paitsi itsensä, myös objektit lasin takana. Peilin avulla tapahtuvassa samaistumisessa minä ja toinen menevät siis limittäin. Lapsen kehitykseen kuuluu ”akustinen peilivaihe” (3–8 viikon iässä), joka esiintyy ennen lacanilaista peilivaihetta (Rosolato 1974, 77–81). Lapsi jäsentää akustisen peilin avulla ”sitä, mikä on hänen sisällään tai ulkopuolellaan” (Falck 1996, 25). Akustisessa peilivaiheessa ”kaikuna” toimii äidin ääni, jota lapsi erheellisesti luulee omakseen. Kyse on siis samaistumisesta äidin ääneen. Akustisen peilivaiheen mekanismien voi kuitenkin tulkita olevan läsnä myös myöhemmällä iällä, esimerkiksi kuuntelukokemuksissa.

Yllä mainituissa kappaleen kohdissa ”Money Greedyssä” efektoimaton, suora ääni (dry voice) sulautuu kaikuefektiin, jolloin syntyy suoran äänen teknologinen representaatio. Tämä representaatio ei vastaa alkuperäistä ääntä: ”Money Greedyssä” käytettävä dubkaiku vaimentaa esimerkiksi äänen korkeita taajuuksia. Kaikuefekti luo myös akustisen peilin, jolloin kuuntelija voi tunnistaa väärin

²⁵ Tällaista autoituneen tilan ja jälkimainingin tuntua löytyy Trickyn musiikista muualtakin. Reynolds (1998, 333) rinnastaa nämä musiikilliset tilat Trickyn edustaman sukupolven mielenmaisemaan: hänen aikalaisiaan (1960-luvulla syntyneet) leimaa sisäinen tyhjyys, joka on syntynyt utopioiden kuihduttua. Kyky unelmoida paremmasta on kadotettu.

äänien lähteen. Toisin sanoen kuuntelija ei välttämättä tee eroa efektoidun ja efektoimattoman äänen välille. Vokalistille kaikuefektio toimii äänellisenä kohtuna, joka luo puitteet vokaaliselle ilmaisulle. Identifikaatio akustisessa peilissä voi synnyttää esittäjälle ideaalikuva hänen äänestään. Kaiku edustaa auditiivista kohtua, joka osaltaan luo puitteet vokaaliselle ilmaisulle. Se ”toimii myyttinä täydestä läsnäolosta ja maternaalisesta huolenpidosta, immanenssista kielen ulkopuolella, preoidipaalisesta äänikääreestä” (Välimäki 2003, 38). Kaiuttamisen tuloksena syntyy peilimekanismi, jossa kuulija (ja mahdollisesti myös artisti) väärintunnistaa vokaaliäänen.

Vaikka tiedän ”Money Greedyn” esittäjän olevan Tricky, kysyn joka kerta kuullessani kappaleen, mistä tämä ääni on peräisin. Onko kyse siitä, että karheaääninen vokalisti esiintyy hyvin lähellä mikroфонia? Onko äänenväri syntynyt säröefektin käytöstä? ”Money Greedy” implikoi koneen ja ihmisen välisen dikotomian olemassaoloa, mutta samanaikaisesti näiden kahden välille on vaikea vetää rajaa. Yksinkertainen ihminen–kone-dualismi ei istu täydellisesti tällaiseen ilmaisuun, kappaleessa ihmisen ja koneen välille muodostuu varsin toisenlainen suhde kuin esimerkiksi elektronisessa tanssimusiikissa. Toisin kuin vocoder-efektillä kyllästytyillä vokaaliraidoilla tai täysin synteettisistä soundeista luodussa teknossa, ”Money Greedyssä” Tricky ääni-ilmaisu huojuu orgaanisen ja epäorgaanisen välissä. ”Money Greedyssä” teknologia on valjastettu kehollisuuden palvelukseen. ”Money Greedyssä” epäorgaaniset elementit palvelevat kehollisuutta, teknologiasta on tullut ruumiillisuuden elementti (ks. Siivonen 1996, 64). Tricky perimmäisenä tavoitteena ei ole ollut teknologisen futurismin tuottaminen, vaan kehonsa läsnäolon maksimointi. ”Money Greedyssä” Tricky koettelee ihmisyyden rajoja, posthumanismin teesin mukaisesti hän muuttuu joksikin muuksi (ks. Airaksinen 2006, 169). Tuloksena on syntynyt ylikorostuneen kehollinen, metallisia elementtejä omaava koneruumis (ks. Siivonen 1996, 65).

Tiettyssä mielessä ääni on myös ruumiiton (disembodied), sillä äänen synnyttäjä ei ole kuulijan nähtävissä tai tunnistettavissa. Toisin sanoen äänen kehollista alkuperää ei kyetä täysin erottamaan sen teknologisesta representaatiosta, sillä kysymyksessä on kyborginen sointisekoitus.²⁶ Sisäpuolen (ihminen) ja ulkopuolen (teknologia), orgaanisen ja epäorgaanisen, kokonaisen (whole) ja hajaantuneen (dispersed) väliset rajat ovat muuttuneet utuiseksi (ks. Dickinson 2001, 337). Kuinka paljon ilmaisussa on suoraa ääntä, kuinka paljon efektoitua? Missä kulkevat faktan ja fiktion, kehon ja konstruoidun kehon väliset rajat? Voimme olla varmoja vain esittäjän konkreettisen kehon osittaisesta poissaolosta.

Vokalistin kaapeleihin kytketty ääni on aina jo lähtökohtaisesti konstruktio, lähellä mikroфонia esiintyminen korostaa esimerkiksi äänen matalia taajuuksia. ”Money Greedyssä” tuplausraidat, kaiut ja muut efektit ovat myös mukana rakentamassa fiktiivistä kehoa. Studiotekniset aspektit edustavat nautinnon ja fantasian tuottamisen välineitä. Ne saavat Tricky äänenväriin kuulostamaan normaalia ihmisääntä ruumiillisemmalla, suuremmalla ja täydellisemmältä. On

²⁶ ”Money Greedyssä” puhtaan äänen representaatio ei vastaa alkuperäistä kohdettaan: kuten edellä toin ilmi, kaiutetussa äänessä ylä- ja alataajuudet ovat vaimentuneita.

huomattava, että "Tattoo" tapaan myöskään "Money Greedyssä" kaiun viive ei ole niin pitkä, että se häivyttäisi vokalistin kauas stereokentän takaosaan: Tricky on kappaleessa etualalla.

Afrofuturismi-kriitikon Alexander Weheliyen ajatteluun palautettuna voidaan kuitenkin sanoa, että informaatio ei ole kadottanut kehoaan. Kun kappale suhteutetaan populaarimusiikin käytänteisiin, joissa korkealta laulaminen symboloi maskuliinisuutta, sanapari "hypermaskuliininen angsti" kuvaa parhaiten "Money Greedyn" estetiikkaa. Korkealta ja kovaa laulamisen sijasta Tricky osoittaa maskuliinisuutensa toisin tavoin: tuomalla äänensä lähikuvaan ja mustan miehen kehonsa esille. Tämän hän tekee lähimikrofoniteknikaan, tuplausraitojen ja narinaa voimistavien ääniefektien avulla. "Money Greedyssä" energisesti ja korkealta laulavan James Brownin tilalle on astunut kuulijan korvaan flegmaattisesti koriseva kummajainen. Narinasta tulee kappaleessa ylisuuri yksityiskohta. Teknologisesti saturoitu kehollisuus on liiallista, hyperreaalista.

On merkillepantavaa, että myös kappaleen lyriikat pyrkivät maksimoimaan ihmisen läsnäolon: "Money Greedyssä" itseään ilmaiseva minähahmo on selvästi viskeraalisiin tunteisiin kykenevä ihmisolento: "I trust you over all – – The way you break my heart – – I love I fall...". Hän tuntee omaavansa sielun, jota voidaan talloa: "You trample on my soul". Hän tietää olevansa kuolevainen: "I be dead when I'm strong". Hän tunnustaa nöyryytensä: "Brag then I boast, What I have got boast to about" ja vieläpä useille ihmisille tyypillisen suhtautumistavan rahaan: "I takes what's mines, Money Greedy". Hän puhuu myös vapaan rakkauden puolesta: "Oh my lover, don't you know it's alright, you can love, you can love me the same time". Tricky esittää ensimmäisen sanan 'love' voimakkaasti venytellen ja kurkkuääniä esille tuoden, elostelijan elkein. Tämä PJ Harveyn "Oh My Lover" -kappaleesta²⁷ peräisin oleva säe muistuttaa siitä, että Tricky ei lainaa vain ääniä.

Lyriikoiden sisältö on linjassa myös ääni-ilmaisun eksplikoimien emotionaalisten tilojen eli heikkouden tunteen, turhautuneisuuden ja ahdistuneisuuden kanssa. Nämä tunteet purkautuvat loppua kohden raivokkuutena, joka kuuluu esimerkiksi voimakkaana frikatiivien korostamisena ja venyttämisenä kohdassa 4:57 ("different vibrations"). On myös huomionarvoista, että Tricky ei pyri erottamaan toisistaan äänenväriin tuottamaa teknologista minäänsä ja lyriikoiden minä-hahmoa (ks. Dickinson 2001, 340). "Money Greedyssä" teknologia vahvistaa vokaalisen ja lyyrisen ilmaisun tunnesisältöä. Kappale osoittaa olevan mahdotonta erottaa keinotekoisia elementtejä inhimillisistä tunteista: vaikka tunteet sijoitetaan autenttisuuden ja ruumiillisuuden piiriin, ne ovat väistämättä teknologisesti välitettyjä, niin musiikissa kuin muillakin elämän alueilla (ks. Dickinson 2001, 340). Efekteihin kytketty kyborgivokalisti toteaa: "You trample on my soul".

²⁷ Kappale on julkaistu *Dry*-albumilla.

Lopuksi

Tieteiselokuvissa ja -kirjallisuudessa esiintyy usein pelko siitä, että teknologia tuhauttaa yksilöt. ”Proteesien”, kuten kannettavien tietokoneiden, silmälasien tai studioefektien käyttö ei välttämättä merkitse minuuden pirstoutumista tai kontrollin katoamista. Niiden myötä aikaisemmin sosiaalisesti ja luonnollisesti syntyneistä yksilöidentiteeteistä on tullut avoimempia, niihin liittyy valinnan mahdollisuus (Lury 1998, 19). Mikrofonin välittömään läheisyyteen hakeutessaan ja studiolaitteet päälle kytkiessään Tricky on eittämättä kadottanut osan ”inhimillisestä”, koneista erottuvasta autonomiastaan. Inhimillisen autonomian väheneminen ei kuitenkaan merkitse taiteellisen autonomian vähenemistä – vaan kenties jopa päinvastoin. Musiikin yhteydessä sovellettava proteesi eli musiikkiteknologia ei ole korvike vaan artistin kykyjen vahvistaja (ks. Dickinson 2001, 337–339). Studioefektien voi ajatella toimivan pikemminkin työkaluina kuin kilpinä tai loisina (mts. 338). Samoin musiikkiohjelmistot ovat artistin työtä ohjaavia vuorovaikutusympäristöjä.

Äänen manipulaatiossa ei tietenkään ole mitään uutta, olihan esimerkiksi muinaisen Kreikan teatterilavoihin rakennettu erityinen alue logeion, josta käsin esitetyt puheosuudet kuuluivat voimakkaammin (Lacasse 2005, 7). Logeion tai myöhemmät keksinnöt, kuten nykyajan digitaalinen studioteknologia ja mikrofoni, saavat kuitenkin miettimään teknologian suhdetta tekijyyteen ja ruumiillisuuteen. Tietyllä tapaa musiikkiteknologia piiloutuu ihmisen sisään: levyjä kuunnellessa ei välttämättä pysty aina hahmottamaan sitä, millainen rooli koneilla on soivassa lopputuloksessa. Niiden vaikutus kehollisuuden tuotannossa voi jäädä joskus tiedostamatta. Kuultu ei vastaa välttämättä tehtyä: aina ei pysty varmasti väittämään, että tietty ääni on tuotettu tiettyä efektiä käyttäen. Kvaliteetiltaan samankaltaiseen äänenväriin voidaan päätyä useita eri reittejä. Teknologiaa hyödyntävään musiikkiin liittyy useita illusorisia aspekteja: kuten edellä toin ilmi, esimerkiksi tuplausraidat vaikuttavat paitsi äänenväriin myös sen temporaalisiin ominaisuuksiin. Illusoriset aspektit koskevat myös live-esitystä: studiota on käytetty instrumenttina jo 1960-luvulta lähtien, mutta nykyään sen voi ottaa mukaan myös lavalle (Behles 2005, 4).

Mitä koneen ja ihmisen välinen eronteko tuo mukaan analyysiin, kun ajatellaan äänitettyä ääntä ja nykyajan teknologisia käytäntöjä? Nykyään näihin käytäntöihin ottavat osaa lähes kaikki artistit, eivät vain elektronisen vaan myös akustisen musiikin edustajat.²⁸ Eikö rauta ole syöpynyt lihaan lopullisesti (Shelley 2008, 235)? Kuten edellä tuli ilmi, afrofuturismi-kriitikon Weheliyen mielestä ”informaation ei tarvitse menettää kehoaan” (Weheliye 2002, 39). ”Money Greedyn” kohdalla on kuitenkin mahdotonta sanoa pelkän kuulokuvan perus-

²⁸ Ihmisyyttä sinänsä voidaan nähdä tuotettuna, oli kyse klassisesta laulusta, elektronisesta musiikista tai isydestä. Esimerkiksi ihmisen äänenväriä toki määrittävät tietyt fysiologiset seikat; näitä piirteitä voidaan kuitenkin muokata kehoon suoranaisesti liittyvillä tekniikoilla, esimerkiksi äänenmuodostuksen avulla, ja myös ihmisruumiin apuvälineillä, kuten studioteknisillä menetelmillä.

teella, mistä kone alkaa ja mihin ihminen loppuu. Vaikka Trickyn idiosynkraattista ääntä ei ole tuotettu teknologian avulla, sitä on käytetty hänen äänensä "luontaisten" piirteiden korostamiseen. Osa narinasta – Trickyn äänenväriin omintakeisimmasta piirteestä – on "Money Greedyssä" studiotekniikan avulla tehostettua (ks. Dickinson 2001, 340). Syntynyt ääni ei ole täysin orgaaninen eikä singulaarinen: se on osin teknologisesti tuotetuista elementeistä kokoonpantu. Missä Tricky on?

Dickinson (2001, 336) näkee tämänkaltaiset kysymykset lopulta turhiksi. Häntä seuraten kysymys pitäisi muotoilla toisin: jos tämä on Tricky, mitä hän tarkoittaa? Nähdäkseni Tricky edustaa ääni-ilmaisullaan luontoa populaarimusiikin maailmassa, joka on tiettyssä mielessä hyljännyt tai on hylkäämässä ajatuksen keinotekoisuudesta. Ruumiin teknisestä uudelleenkirjoittamisesta on tullut tai on tulossa arkipäivää. Tällaisessa maailmassa ruumiillisuus on aina tuotettua. (Siivonen 1996, 95–98.) Tricky on soveltanut tekniikkaa uudenlaisen ruumiillisuuden etsimiseen. Hän ei ole nostanut kitaraa olalleen ja kääntänyt selkäänsä teknologialle: Tricky tekee musiikkia elektronisen musiikin kontekstissa. Hänen tuotannossaan paistaa tietoisuus siitä, että teknologian reduktiivisuutta ja steriilejä robotteja on mahdollista vastustaa ainoastaan turvautumalla tekniikkaan: luomalla kyborgimusiikkia, jossa teknologiaa käytetään sitä itseään vastaan (ks. Siivonen 1996, 70). Tricky käyttää erilaisia efektejä pyrkiessään pikemminkin korostamaan kuin häivyttämään inhimillistä läsnäoloaan. Hän ei ole piilottanut äänensä orgaanisuutta. Kuten analyysseissäni tuli ilmi, artisti on tuottanut paitsi vokaalitehtäviä, myös lähikenttämikrofonin ja studiotekniikan avulla ääni-ilmaisua, jossa on selkeästi kuultavissa ihmisen kehon läsnäolo. Voidaan siis sanoa, että Tricky käyttää tekniikkaa hyväkseen ollakseen enemmän ihminen. Hän on pyrkinyt tuottamaan eräänlaista täydellistettyä ihmisyyttä.

"Tattoo" ja "Money Greedy" ääni-ilmaisu kuulostaa paitsi inhimilliseltä myös eräessä mielessä yli-inhimilliseltä. Kappaleiden efektoinnilla ei ole rikottu vaikutelmaa esittäjän inhimillisestä läsnäolosta. Itse asiassa efektoinnin voi nähdä juuri korostavan kehon läsnäoloa. Kaiuttamisen, lähimikrofonitekniikan ja raitojen tuplauksen läpikäynyt ilmaisu on aina efektoimatonta ääntä, esimerkiksi kuulijan ääntä täyteläisempää ja siksi "täydellisempää". Vaikka Trickyn vokaaliraidat ovat käyneet läpi hänen äänensä inhimillisiä piirteitä "täydellistävän" studiotekniikan, tämä ei ole tehnyt hänen äänestään täydellistä – ainakaan, jos mittareina pidetään länsimaisen kulttuurin lauluihanteita. Trickyn astmaattinen ääni kuulostaa tulevan kehosta, joka ei kuulu valkoiselle, fysiologisesti terveelle miehelle. Hänen äänensä on korostaisen karhea ja epätäydellinen jopa populaarimusiikin standardeihin suhteutettuna. Trickyn ruumiillisuudessa on eräällä tavalla kyse "groteskiudesta". Bahtinin (1984, 25) mukaan groteski keho on vastakohta klassiselle miesihanteelle, johon liittyy hioutuneisuuden tavoittelu: groteski keho on epätäydellinen (Fiske 1989, 88). Se epäonnistuu ajoittain tahallisestikin olemaan kaunis ja symmetrinen. Esimerkkinä käyvät jättiläismäiset, lihan ja läskin symbioosissa usein muodottomiksi paisuneet amerikkalaiset vapaapainijat. Lajin televisioinneissa katsojaa ruokitaan töröttävillä luilla ja kamera zoomataan mielellään loukkaantuneiden rintalastoihin. Bahtin (1984,

29) erottaa ”groteskin realismin” ”kauneuden estetiikasta”, jota esimerkiksi klas-sinen laulu edustaa.

Kun näitä ajatuksia sovelletaan tähän yhteyteen, kauneuden estetiikan edus-tajiksi osoittautuvat kehon ääniä tukahduttamaan pyrkivät laulajat. Tricky eroaa heistä, koska hän Eshunin (1998, 59) sanoin ”vahvistaa heikkoutta”. Hänen koh-dallaan groteski realismi perustuu vokaaliraitoihin, joissa ”zoomataan” sellaisiin elementteihin, jotka kauneuden estetiikasta käsin kuultuna osoittautuvat vir-heiksi. Trickyn groteski hiomattomuus perustuu hengityksen ääniin, kurkkuää-niin ja narinaan. Hänen musiikissaan näistä elementeistä tulee tarkoituksellisia ja oleellisia musiikillisia ilmaisukeinoja: kyse ei ole esitystavan synnyttämästä ylijäämästä. Trickyn ilmaisu tuo toistuvasti mieleeni William Gibsonin *Neurovel-ho*-romaanin baarimikko Ratzin:

Hänen rumuutensa oli legendojen aihe. Aikana, jona kaunistuminen oli mahdollista, tuossa rumuudessa oli jotakin loisteliasta. Antiikkinen käsi sirisi ojentuessaan otta-maan uuden tuopin. Se oli venäläinen, seitsentoimisella voimasyötemanipulaatorilla varustettu ja nuhrisella vaaleanpunaisella muovilla päällystetty sotilasproteesi. ’Sinä olet liian paljon artisti, Case.’ Ratz örisi; ääni oli hänen naurunkorvikkeensa. Hän kyhnytti valkopaitaista roikkumahaansa vaaleanpunaisella saksillaan. ’Sinä olet pikkusen huvittavien diilien artisti.’ (Gibson 1994, 7.)

Lähteet

Kirjallisuus

- Aho, Marko 2005. Laulu Irenelle. Olavi Virta, eleet ja tulkinta. *Etnomusikologian vuosi-kirja 2005*. Toim. Markus Mantere & Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen etnomusi-kologinen seura. 72–93.
- Aho, Marko 2007. Populaarimusiikki ja kehon nautinnot. *Populaarimusiikin tutkimus* toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 242–267.
- Airaksinen, Timo 2006. *Ihmiskoneen tulevaisuus*. Helsinki: WSOY.
- Atwood, Margaret 2001. *Orjattaresi*. Helsinki: Tammi.
- Bahtin, Mihail 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, Roland 1990. The Grain Of The Voice. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin London: Routledge. 293–300.
- Behles, Gerhard 2005. Gerhard Behlesin ja Robert Henken haastattelu. *The Art of Digi-tal Music. 56 Visionary artists & insiders reveal their creative secrets*. Toim. David Battino & Kelli Richards San Francisco: Backbeat Books. 3–5.
- Bennun, David 1995. Keiju, peikko – vai molempia? *Rumba* 5/1995. Helsinki: Rumba Oy.
- Buskin, Richard 2007. Classic Tracks: Tricky ’Black Steel’. *Sound on Sound* June 2007. St. Ives: SOS Pub.
- Cooper, Sean 2001. Trip-Hop. *All Music Guide to Electronica. The Definitive Guide to Electronic Music*. Toim. Vladimir Bogdanov, John Bush, Stephen Thomas Erlewine & Chris Woodstra. San Francisco: Backbeat Books. 640–642.
- Curwen, Trevor 2001. Studio Sessions Part 1. Delay. *Future Music* July 2001. Bath: Fu-ture Publishing. 114–118.
- Deleuze, Gilles 1992. Mediators. *Incorporations*. Toim. Jonathan Crary & Sanford Kwinter. New York: Zone. 280–295.

- Deleuze, Gilles & Felix Guattari 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Athlone Press.
- Dickinson, Kay 2001. Believe? Vocoders, Digitalized female identity and camp. *Popular Music* 2001, Volume 20/3. Cambridge University Press. 333–347.
- Eshun, Kodwo 1998. *More Brilliant Than the Sun*. London: Quartet.
- Falck, Daniel 1996. Nautinnollisia ääniä. Lacanilainen tulkinta Jane Campionin elokuvasta *Piano*. *Etnomusikologian vuosikirja* 1996. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 23–43.
- Fiske, John 1989. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Forman, Murray 2000. 'Represent'. Race, space and place in rap music. *Popular Music* Vol. 19 No.1. New York: Cambridge University Press. 65–90.
- Fornäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia*. Suomenoksen toimittanut Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gibson, William 1994. *Neurovelho*. Helsinki: WSOY.
- Goodman, Steve 2010. *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Hakken, David 1999. *Cyborgs@Cyberspace. An Ethnographer Looks to the Future*. New York: Routledge.
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books.
- Howard, Luke 2002. Production vs. Reception in Postmodernism: The Górecki Case. *Postmodern Music / Postmodern Thought*. Toim. Judy Lochhead & Joseph Auner. New York: Routledge. 195–206.
- Huhta, Jarmo 2009. Kuuntelu, samaistuminen ja identiteetin kyseenalaistuminen. Kokemukseni triphop-artisti Trickyn parissa. *Etnomusikologian vuosikirja 2009*. Toim. Marko Aho, Johannes Brusila ja Terhi Skaniakos. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 123–148.
- Johnson, Phil 1997. *Straight Outa Bristol. Massive Attack, Portishead, Tricky and the Roots of Trip-hop*. London: Hodder and Stoughton.
- Karkulehto, Sanna & Leppihalme, Ilmari 2003. Lukijalle. *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja 55*. Toim. Sanna Karkulehto & Ilmari Leppihalme. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 8–11.
- Karlsson, Fred 1998. *Yleinen kielitiede*. Uudistettu laitos. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lacan, Jacques 1988. *The Seminar of Jacques Lacan. Book 1. Freud's Papers on Technique 1953–1954*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo 1999. *Ihmeellinen ihmisääni. Äänenkäytön ja puhetekniikan perusteet, arviointi, mittaaminen ja kehittäminen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lury, Celia 1998. *Prosthetic Culture. Photography, Memory and Identity*. London: Routledge.
- Manuel, Peter 2001. Hakusana 'World popular music'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. 153–166.
- Moylan, William 2007. *Understanding and Crafting the Mix. The Art of Recording*. Burlington: Elsevier.
- Mäkilä, Sasha 1998. Äänimaisemat ja äänitystekniikka. Esimerkkitaupauksena Tellu Virkkalan Sudan Aika. *Musiikin suunta* 2/1998. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 19–21.
- Niemi, Jussi 1995. Paranoiaa ja säväreitä Trickyn seurassa. *Soundi* 8/1995. 36–38.
- Penman, Ian 1995. Black Secret Tricknology. *Wire* no. 133 (March 1995).
- Penman, Ian 2001. KLANG! Garvey's Ghost Meets Heidegger's Geist. *Experiencing the Soundtrack: Cinesonic* 3. Australia: AFTRS Sydney.

- Ramsay, Jean 2003. Lee 'Scratch' Perry Feat. Mad Professor (Arvostelu keikasta Helsingin Vanhalla Ylioppilastalolla 26.5.2003). *Rumba* 11/2003.
- Reynolds, Simon 1998. *Generation Ecstasy. Into the World of Techno and Rave Culture*. Boston: Little, Brown and Company.
- Reynolds, Simon 2000. Back to the Roots. *Wire* no. 199 (September 2000).
- Richardson, John 2005. "The Digital Won't Let Me Go": Constructions of the Virtual and the Real in Gorillaz "Clint Eastwood". *Journal of Popular Music Studies*. Volume 17, Issue 1. Iowa City (Ia.): U.S. Branch of the International Association for the Study of Popular Music. 1–29.
- Rosolato, Guy 1974. La voix. Entre corps et langage. *Revue française de psychanalyse* vol. 38, no. 1. Paris: Editions PUF. 75–94.
- Schwarz, David 1997. *Listening subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Shelley, Mary 2008. *Frankenstein*. Helsinki: Otava.
- Shusterman, Richard 1997. *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistisen filosofian näkökulma estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Siivonen, Timo 1996. *Kyborgi. Koneen ja ruumiin niveltyä subjektissa. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja* 53. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Springer, Claudia 1991. The pleasure of the interface. *Screen* 32: 3 (Autumn). 308–309.
- Veal, Michael E. 2007. *Dub. Soundscapes and shattered songs in Jamaican reggae*. Middletown (Conn.): Wesleyan University Press.
- Välimäki, Susanna 2003. K.D. Langin vokaalinen signifiicance. *Synteesi* 2/2003. Helsinki: Suomen taidekasvatuksen tutkimusseura. Suomen semiotiikan seura: Suomen estetiikan seura. 26–44.
- Weheliye, Alexander G. 2002. "Feenin". *Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music. Social Text* 71, Vol. 20, No. 2, Summer 2002. Duke University Press. 21–47.
- Zuberi, Nabeel 2001. *Sounds English. Transnational Popular Music*. Urbana: University of Illinois Press.

Äänitteet

- Tricky 1996. *Nearly God*. Durban Poison.
- PJ Harvey 1992. *Dry*. Too Pure.
- Public Enemy 1987. *Yo! Bum Rush The Show*. Dej Jam Recordings.
- Tricky 2000. *Angels With Dirty Faces*. Island Records.
- Tricky 1999. *Juxtapose*. Island Records (US).
- Tricky 1995. *Maxinquaye*. 4th & Broadway / Island Records (UK).
- Tricky 1996. *Pre-Millennium Tension*. 4th & Broadway.

Internet-aineisto

- Fisher, Mark 2001. Rebranding Garage. The Dreem Teem. <http://www.riddim.ca/?p=173>. Tarkistettu 3.1.2011.
- Jackson, Tina 1997. How's Tricks? Moon-Palace. <http://www.moon-palace.de/tricky/big97.html>. Tarkistettu 3.1.2011
- Hamilton, Tom 2011. They Ask My Origin. <http://www.moonpalace.de/tricky/samples.html>. Tarkistettu 7.4. 2011.
- Lacasse, Serge 2005. Persona, Emotions and Technology: The Phonographic Staging of the Popular Music Voice. CHARM Symposium 2: The Art of Record Production (University of Westminster, London, 2005). <http://images.cch.kcl.ac.uk/charm/liv/redist/pdf/s2Lacasse.pdf>. Tarkistettu 3.1.2011.

- Murphy, John & Ford, Jim 2006. An Overview of Echo, Reverberation and Other Delay Effects. http://www.trueaudio.com/at_echo.htm. Tarkistettu 3.1.2011.
- Mäkelä, Janne 1998. Tähti on syttynyt. Kuuluisuuden varhaishistoriaa populaarimusiikissa. Tieteessä tapahtuu 8/1998. <http://www.tieteessatapahtuu.fi/988/makela.htm>. Tarkistettu 3.1.2011.

Hypermasculine Angst. Tricky, Bodily Presence and Technology.

In the present article I'm analyzing the voice of trip-hop artist Tricky. In relation to technical means and afrofuturist thinking, I'm exploring the "machinic orality" of the artist in the two tracks "Tattoo" and "Money Greedy". Tricky has an idiosyncratic, intensely gruff and creaky voice. His voice sounds like an outcome of physical damage, conscious expression and studio techniques. In Tricky's music, technology is at the service of corporality – the ultimate goal of the artist is not to produce technological futurism, but maximize the presence of his body.

Tricky combines rap, reggae-toast and whispering with black poetry. The presence of the mouth is highly audible in his expression. Tricky, for example, is not trying to hide breathing sounds. He also has a custom to emphasize plosive sounds and fricatives. In the context of popular and rap music standards, Tricky turns out to be low-key and unmasculine, almost dysfunctional. Nabeel Zuberi calls Tricky an anti-hero of rap music. According to Zuberi, Tricky suffers not just from asthma, but also from masculine angst. Mumbling Tricky doesn't share the ganster ethos of mainstream rap music. Instead of taking part in the conventions of popular music, Tricky proves his masculinity in other ways. When using studio techniques such as double tracking, close microphone technique and effects which emphasize bodily aspects, Tricky provides us a close-up of his black male body. His creaky voice becomes overgrown detail. The presence of body is excessive, hyperreal.

In the "Money Greedy" Tricky's voice has subtle metallic elements which evoke quite ambivalent sensation. Despite the fact that this is Tricky's voice, I'm asking the same question everytime I'm listening to the track: where does this voice come from? Is it about the creaky and throaty-sound artist performing very close to the microphone? Or is it about using effects? In a certain sense, besides being a very bodily sound, Tricky's voice represents a disembodied sound as well. In the end, we can't identify the ultimate sound source. How much is there dry, unaffected sound, how much wet, effected sound? Where does the boundary between fact and fiction, body and constructed body lie? We can only be assured about the partial absence of the performer's real body.

FM Jarmo Huhta (jarmo.huhta@helsinki.fi) valmistelee väitöskirjaa elektronisen populaarimusiikin, teknologian, ruumiillisuuden ja kuuntelukokemuksen välisestä suhteesta Helsingin yliopiston Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella, Musiikkitieteen oppiaineessa.

Pekka Airaksisen elektroakustisen musiikin maisemat – *Supra Dark* -teoksen tilallinen muovautuminen¹

Irma Vierimaa

”Määrätietoisien epämääräinen” on termi, jolla säveltäjä Pekka Airaksinen kuvaa musiikkiaan (Uusitorppa 2003). Leikittelemällä kuulon hahmotuskyvyllä ja ääniprosessien jatkuvalla uudelleentulkinnalla samoin kuin vieraannutetuilla tyylipiirteillä säveltäjä onnistuu synnyttämään ”epämääräisyyttä”, joka luo kerrasta toiseen uudenlaisen kuuntelukokemuksen. Airaksinen myös jättää sävellyksiinsä piirteitä, joita ei viedä loppuun. Hän sanoo: ”Jos musiikin jatkumo on erilaista, kuin mitä kuulija on tottunut ajattelemaan, niin hän joutuu täydentämään sitä. [--] Musiikissani on asioita, joista on viittauksia, mutta niitä ei ole viety loppuun. Kuulija joutuu luomaan sen kokonaisuuden.” (Airaksinen 2004, 12:53).

Tässä artikkelissa selvitän, kuinka monitulkintaisuus toteutuu Airaksisen sävellyksessä *Supra Dark*. Onko sävellyksessä joitain erityisiä piirteitä, jotka helposti muuttavat kuuntelukokemusta? Millaisia nämä kuuntelukokemukset ovat?

Supra Dark on sävelletty 2003 ja julkaistu samana vuonna cd-levyllä *Lake Vostok*, nimimerkillä Ajsxin. Se on täysin elektronisesti tuotettu teos, jota voi luonnehtia sointiväri- ja tekstuurimusiikiksi, miksei myös äänitilamusiikiksi (soundscape music). Hallitsevina musiikillisina elementteinä ovat jousisoittimien sointiväri ja pienet, toistuvat kuviot, staattinen tilavaikutelma ja monikerroksinen tekstuuri. Sävellyksessä on piirteitä monista elektroakustisen musiikin lajeista, sekä taidemusiikin että populaarimusiikin puolelta. Toistuvat kuviot muistuttavat minimalismista, staattiset tilavaikutelmat ambientista, ja teoksen syntyprosessi ja äänenväriin korostettu asema sarjallisuudesta.

Analyttiset näkökulmat

Lähestyn *Supra Dark* -sävellystä kahdesta näkökulmasta. Ensinnä sovellan spektromorfologista analyysia, Dennis Smalleyn kehittämää sointiväriin, sen muutoksiin ja sen synnyttämiin tilavaikutelmiin keskittyvää analyysia (1986, 1997, 2007). Toiseksi kuuntelen teosta montaasina, jolloin huomio kiinnittyy sävellyksen erilaisista osista koostuvaan rakenteeseen ja osien rinnastusten synnyttämään merkitykseen.

¹ Artikkelin valmistumisesta saan kiittää Susanna Välimäkeä rakentavista huomautuksista ja korjausehdotuksista.

Valitsemani analyysitavat lähtevät musiikista itsestään. Äänitilan muovautumisanalyysi on valittu, sillä yksittäiset äänet katoavat sävellyksen rikkaaseen ja täyteläiseen tekstuuriin. Yksityiskohtia on tosin paljon, mutta niitä on vaikea hahmottaa. Äänimaisema, äänitila sekä tekstuuri saavat suurimman huomion kuuntelutapahtumassa.

Montaasin käsite puolestaan tuo teoksen katkelmalliselle rakenteelle yhden mahdollisen merkityssisällön. Termi on peräisin elokuvakerronnasta, ja viittaa katkelmallisista ja vastakkaisista osista koostuvaan tarinaan. *Supra Dark* ei ole rakenteellisesti eikä narratiivisesti teleologinen, se ei etene erilaisten kehitysprosessien kautta kohti odotettavissa olevaa loppua. Siinä ei myöskään esitetä eri sointiryhmien välistä dialogia tai vuoropuhelua. Sointikerrokset etenevät toisistaan riippumattomina eivätkä äänitilojen muutokset johda selkeästi mihinkään. Se on kertomus, jonka merkityksen kuulija joutuu itse rakentamaan.

Analyysi perustuu subjektiiviseen kuulokuvaan, joka jakautuu useisiin kuuntelukertoihin ja useisiin erilaisiin ennalta päätettyihin huomiota suuntaaviin valintoihin. Tämän tapaisten seikkojen havainnoiminen on osa fenomenologista musiikkianalyysia, sisältäen mm. kuulijan ennakoasenteiden purkamisen sekä kuuntelutapahtuman ainutkertaisuuden tiedostamisen (Torvinen 2007, 57–58). Kuuntelutapahtuma on paitsi henkilökohtainen myös kulttuurisidonnainen, olemme tottuneet tietynlaisiin käytäntöihin, tietynlaiseen äänimaailmaan. Poikkeamat saavat meidät tarkkaavaisiksi, esimerkiksi poikkeava äänenväri kiinnittää huomiotamme (vrt. Tarasti 2001, 35). Kuuntelukokemuksia kuvataan sanallisesti ja niitä suhteutetaan graafisiin kuvauksiin, sonogrammeihin. Myös säveltäjän haastattelussa esiintuomia näkökantoja on tuotu mukaan.

Musiikin graafisista kuvaajista sonogrammi on yksinkertaisimpia, se kuvaa ääntä suhteessa aikaan, taajuuteen (äänen korkeuteen) sekä äänen voimakkuuteen. Graafinen kuvaus ei kuitenkaan vastaa kuulohavaintoa, se jättää jotkin puolet musiikista pimentoon. Esimerkiksi sonogrammissa kolmiulotteiset stereofoniset tilavaikutelmat ja äänten liikkeet kaiuttimesta toiseen eivät ole erotettavissa. (Lassfolk 2006, 5–6; Ojanen 2007, 19). Tässä yhteydessä käytän sonogrammeja² musiikin kuvailun ja analyysin apuvälineenä, enkä etsi niistä sellaista tietoa, jota korva ei kykene erottamaan.

Lake Vostok

Lake Vostok -levytys, johon *Supra Dark* kuuluu, asettuu mielestäni säveltäjän laajan tuotannon kiinnostavimpiin. Kanadalainen Airaksisen musiikin tuntija, musiikin keräilijä Mathieu Duval on arvioinut musiikkikokoelmaansa esitteleillä internet-sivuillaan useita Airaksisen levytyksiä. *Lake Vostokista* hän sanoo:

² Olen käyttänyt pidempiä aikajaksoja kuvaamaan Sono-nimistä ohjelmaa (kaaviot 1 ja 4). Lyhyitä aikajaksoja on esitetty Lassfolkin ja Uimosen kehittämällä Spectutils-ohjelmalla (kaaviot 2, 3, 5 ja 6). Ks. Lassfolk, Kai & Uimonen, Jaska 2008.

”A fascinating and essential album for those who want to explore his work.” Varsinaista tutkimusta tästä levytyksestä tai Airaksisen musiikista ei toistaiseksi ole juuri lainkaan.³

Lake Vostok -levytyksen yhdestätoista kappaleesta neljä ensimmäistä kuuluvat selkeästi yhteen. Äänimateriaali on täysin elektronisesti tuotettua, tekstuuri on soinniltaan yhtenäistä, rikasta, monimuotoista ja muodostuu useista päällekkäisistä ja peräkkäisistä itsenäisistä elementeistä. Pulssi on tasainen ja nopea. Muut levytyksen kappaleet koostuvat varsin toisenlaisesta äänimateriaalista, mutta kuuluvat kuitenkin samaan musiikilliseen ”sarjaan”. Niissä tekstuuri on ohutta, äänitettyä ksylofonin ja saksofonin soittoa sekä samplejä yhdistyneenä elektronisiin hälyäniini. Säännöllistä pulssia ei ole.

Lake Vostok on sarja, joo. Kappaleet ovat erilaisia tulkintoja yhdestä materiaalista. Niissä on samat laskennalliset alkuasetelmat. Myös jatko-osa on samaa asiasisältöä, erilaisia tulkintoja siitä. Voi ajatella, että ne kertovat samasta aiheesta eri näkökulmista, eri asioita. Mikä se näkökulma on, täytyy kuulijan itse keksiä. Aiemmin kappaleiden nimissä sanottiin, mikä aihe on, mutta nykyään ei. (Airaksinen 2004, 22:55).

Lake Vostok -nimi ei siis paljasta sävellysten syntyyn vaikuttanutta käsitemaailmaa, mutta luonnehtii kuitenkin musiikkia. *Lake Vostok* on Etelämantereen, Antarktiksella oleva järvi, joka ei ole ollut yhteydessä ulkomaailmaan. Siellä olevaa eläimistöä ja kasvistoa, jos sitä on, emme tunne. Säveltäjä kuvaa nimeä: ”Voisi ajatella, että *Lake Vostok* -maailma on meille tuntematon. Saattaa olla, että se muistuttaa meidän maailmaamme, muttei kuitenkaan ole samanlainen.” (Airaksinen 2004, 22:57).

Supra Dark -nimessä sekoittuvat kielet niin, että vaikuttaa kuin sanoilla olisi merkitys, mutta emme voi olla varmoja mikä se on. Merkitys voisi olla ”pimeyden yllä” tai ”pimeyden ylittävä”, miksei myös ”pimeyden läpi”. Tulkintamahdollisuuksia on useita, mutta mikään ei ole yksiselitteinen. Tämäntapaisia nimiä, jotka vaikuttavat tarkoittavan jotain, mutta eivät kuitenkaan tarkoita, Airaksinen käyttää sävellyksissään usein. Niihin sisältyvä kielten ja merkitysten sekoitus kuvastaa myös hänen musiikkinsa elementtejä, musiikillisten merkitysten monimerkityksistä sekoitusta.

Tässä yhteydessä ei ole tarkoitus paneutua tarkemmin sävellysten syntyprosessiin. Sen tunteminen jossain määrin kuitenkin vaikuttaa kuuntelutapahtumaan, joten kuvaan sitä hiukan siten kuin säveltäjä toi sen haastattelussa esille. Nimi tai käsite on sävellyksen lähtökohta. Ei-musiikillinen merkitysisältö kiteytyy ilmeisesti juuri sanaan tai nimeen (kuten kappaleiden nimet *Minerva*, *Avalokiteshvara*, *Väinämöinen*, ks. Airaksinen: diskografia), jonka avulla on mahdollista laskea matemaattisesti sävellyksen perusmateriaali, ainakin asteikot, rytmit ja ehkä muitakin musiikillisia parametrejä samoin kuin niiden sisäisiä suhteita.

³ Risto Hakulisen pro gradu tutkielma *Pekka Airaksisen Pieni sienikonsertto. Äänistä kuviin ja takaisin* (2010) on ensimmäinen perusteellinen analyysi varhaiskauden sävellyksestä.

Luodaan musiikillinen rivi, joka on usean oktaavin alueella. Siinä on kiinnekohtia niin, että sen sisällä löytyy viisi eriväristä tonaalista aluetta, joita voi käyttää erikseen ja täydentää musiikillisesti. Eriväristen alueiden ympärille voi lisätä rytmejä, jotka myös jakaantuvat elementteihin. Niitä voi täydentää musiikillisesti. (Airaksinen 2004, 22:54).

Matemaattisesti määritetystä aineistosta syntyy sävellys, kun sitä käsitellään ”musiikillisin keinoin” tietynlaisessa mielentilassa, jossa mieli on tyhjä, vailla tietoisia tavoitteita. ”On tärkeitä, että tekoprosessissa syntyy ei-materiaalisen ja materiaalisen jännite. Tekoprosessin täytyy olla sellainen, ettei sitä prosessia ajattele ollenkaan. Se tapahtuu spontaanisti ilman mielikuvia.” (Airaksinen 2004, 9:52).

Tarkoituksellinen epätäydellisyys Airaksisen musiikissa ja siihen monella tasolla punotut merkitykset saattavat herättää kuulijassa tavallista enemmän assosiaatioita. Assosiaatiot ovat mukana jo musiikin syntyprosessissa esimerkiksi väritasoina ja aiheisältönä. Säveltäjän tavoitteena on myös kannustaa kuulijaa ”nousemaan sellaiselle tilatasolle, mikä on musiikin ja visuaalisen yhdistelmä, missä on muotoja, värejä, tapahtumia ja sisältöä. Se ei ole pelkästään musiikillisesti esteettinen tapahtuma.” (Airaksinen 2004, 12: 09).

Tilanmuovautumisprosessit *Supra Dark* -sävellyksessä

Denis Smalleyn kehittämä analyysimenetelmä, sointihahmon analyysi tai spektrinmuovautumisanalyysi,⁴ tarkastelee ääniobjektien (mm. sävelen) typologiaa, morfologiaa ja liikkeitä sekä rakenteellisia prosesseja (1987, 1997) ja sointihahmon synnyttämiä tilan muovautumisen kokemuksia (2007).⁵ Tavoitteena on keskittyä ääniin sävellyksessä ja sulkea pois miellelyhtymät, jotka johtavat pois kuuntelutapahtumasta, kuten ajatukset äänten synty tapahtumasta. Smalley käyttää tästä nimitystä pelkistetty kuunteleminen, *reduoitu kuunteleminen* (*écoute réduite*) ja yhdistää sen nk. akusmaattiseen⁶ kuuntelutapahtumaan, jossa kuulija ei näe äänen synty tapahtumaa.

⁴ Smalleyn äänten sointihahmoa ja niiden liikeprosesseja kuvaavat käsitteet perustuvat äänen fysikaalisiin ilmiöihin ja meidän kykyymme hahmottaa niitä. Vaikeutena on mielestäni tarkoituksenmukaisen suomenkielisen terminologian löytäminen. Termi spektrinmuovautumisanalyysi on Tuuli Lempan käännös. Hän tarkastelee Kaija Saariahon musiikin tilavaikutelmia Smalleyn analyysimenetelmän avulla. (Lempa 2005) Käytettävissäni on myös Anne Sivuoja-Gunaratamin opetusmateriaalia (2006), josta kiitokset.

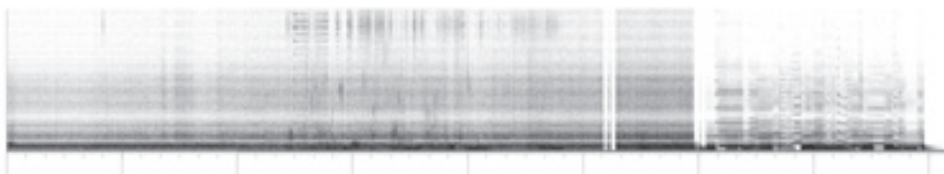
⁵ Smalleyn spektromorfologia on yksi monista elektroakustisen musiikin analyysimenetelmistä, jotka perustuvat kuunteluun ja kuultujen äänien systemaattiseen kuvailuun. Lähtökohtana kuvailulle voivat olla myös esimerkiksi esteettiset arvotukset tai sävellystekniset ratkaisut (ks. esim. Camilleri 2002).

⁶ Akusmaattinen termi on peräisin Pythagoralta, joka luki tekstejä oppilailleen verhon takana niin, että nämä keskittyivät pelkkään ääneen.

Molemmat termit perustuvat Pierre Schaefferin tutkimuksiin ja sävellyksiin 1960-luvulla. Michel Chion on tutkinut ja määrittänyt tarkemmin Schaefferin käsitteitä, mm. akusmaattisen ja redusoidun kuuntelemisen yhtäläisyyksiä ja eroja. Chionin havaintojen mukaan kuunteleminen näkemättä äänilähdettä pikemmin lisää pohdintoja äänilähteestä kuin vähentää niitä. Redusoitu, pelkistetty kuunteleminen sen sijaan opitaan harjoittelemalla. (Chion 1994, 32–33.)

Pyrin tässä yhteydessä noudattamaan pelkistetyn kuuntelun periaatteita, toisin sanoen niin kuuntelussa kuin kuulokuvan kuvailussa vältän yhdistämästä ääniä mahdolliseen äänilähteeseen. Smalleyn analyttisistä käsitteistä erityisen merkityksellisiä ovat hänen huomionsa musiikillisen eleen ja tekstuurin rakenteellisista merkityksistä. Jos musiikki on tekstuuripainotteinen, kuulija hahmottaa äänitilan panoraaman tapaan laajana, musiikilliset eleet puolestaan saavat huomion kiinnittymään yksityiskohtiin ja tilakokemus muuttuu suppeammaksi (2007, 49).

Supra Dark on äänikokemuksena yhtenäinen, sointiväri pysyy samana, samoin nopeasti sykkivä pulssi ja volyyymi. Teoksessa on selkeästi kaksi näyttämöä, kaksi erilaista sointimaailmaa, joissa äänielementit järjestyvät erilaisiksi tekstuuriksi. Nimitän niitä taitteiksi. Sävellyksen ensimmäistä taitetta hallitsee pienten, toistuvien melodisten ja rytmisten kuvioiden kudus, toista taitetta hallitsevat hajoavat ja uudelleenrakentuvat sointipylväät. Sonogrammikuva koko teoksesta havainnollistaa tekstuurien tasaisuutta sekä kahden taitteen eroja. (Kaavio 1.)



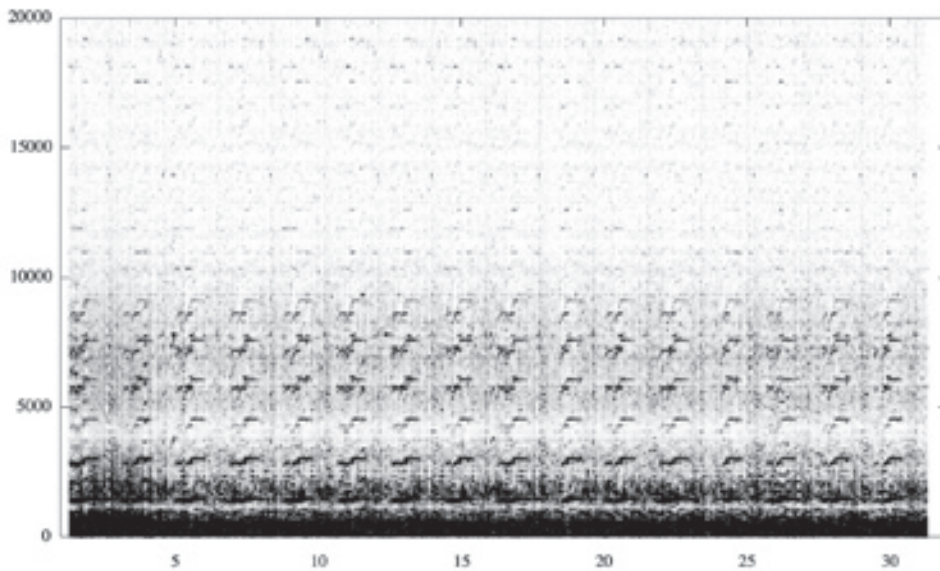
KAAVIO 1. Sonogrammi koko kappaleesta *Supra Dark* (8'10''). Tekstuurirakenteen muutos tapahtuu tauon kautta äkillisesti. Sävellys voidaan jakaa kahteen erilaisesta tekstuurista muodostuvaan taitteeseen.

Ensimmäinen taite (0:00–6:04)

Tilaa hallitseva samana toistuva teksturi muodostuu ketjuuntuvista äänimoduuleista. Ketjuuntumisella tarkoitan ääniryhmien toistumista peräkkäin. Teksturi jakaantuu kahteen selkeästi erottuvaan tasoon, kahteen vakaana pysyvään kerrokseen eri rekistereissä. Käytän niistä nimityksiä katos ja perusta. Katos muodostuu kolmesta toistuvasta sävelestä kahdella sävelkorkeudella ylärekisterissä. Äänisykäykset ovat erillisiä, ja kolmen äänen ryhmä erottuu kokonaisuudeksi sekä toiston että pienen tauon ansiosta. Katos-kerrostuman äänet erottuvat myös äänenkorkeuden ansiosta selkeästi muusta kudoksesta. Tekstuuriltaan katos on ohut ja läpinäkyvä, ja siinä tapahtuu pientä variointia. Perustan muodostavat useat lyhyet melodiset katkelmat matalalla äänenkorkeudella, jotka nekin

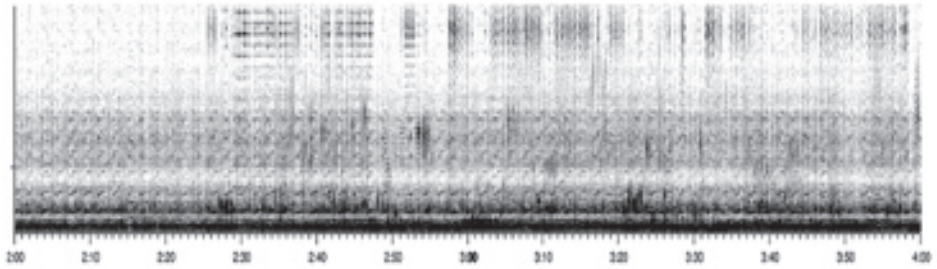
toistuvat. Äänikudos matalassa rekisterissä on siinä määrin monimutkainen, soinniltaan täyteläinen ja nopeasti sykkivä, ettei yksittäisiä pehmeästi nousevia ja laskevia melodisia kaarteita pysty erottamaan. Toistuvia elementtejä on niin paljon, ettei niitä kykene selkeästi erottamaan omiksi ryhmikseen.

Ensimmäisen taitteen äänitilavaikutelma on mittasuhteiltaan suhteellisen suuri, äänet ovat kaikuisia, mutta tila on kuitenkin selkeästi rajattu. Äänimaisema pysyy samanlaisena koko jakson ajan. Sävellyksen alussa on viiden sävelen ja yhden sekunnin mittainen aluke, joka hahmottuu kuulijalle merkittävänä rakenteellisesti tärkeällä paikalla, aloituksen funktiossa. Sävelet eivät kuitenkaan esiinny uudestaan. Tämän jälkeen tekstuuri on täysin hallitseva elementti. Kuulijalle annetaan mahdollisuus asettua äänitilaan noin kahden alkuminuutin ajan, joiden aikana tekstuuri pysyy lähes samanlaisena, mikään yksityiskohta ei myöskään korostu. (Kaavio 2.)



KAAVIO 2. Sonogrammi sävellyksen alun 30 sekunnista näyttää tekstuurin tasaisuuden. Katoksen kaksi sävelkorkeutta yläsävelineen erottuvat selkeästi kuten kuulohavainnossakin. Matalien äänten kudoksesta piirtyy tasaisena tummana alueena. Alun erilainen sävelkuvio näyttäytyy muunnoksena muutoin tasaisessa tekstuurissa.

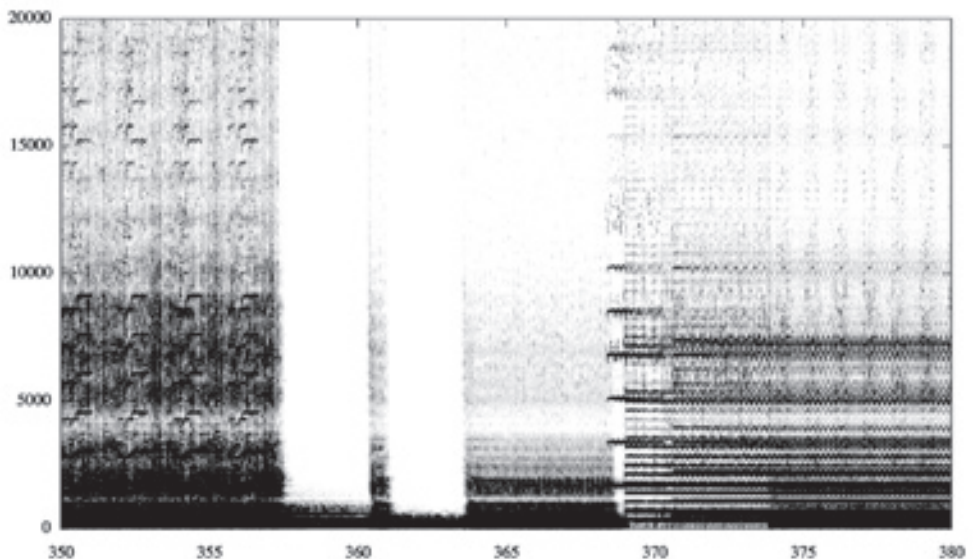
Kuin huomaamatta äänitilaan ilmestyy melodisia fragmentteja, musiikillisia eleitä, jotka ovat aluksi vaikeita ja lähes peittyvät tekstuurin kudokseen. Nämä ääniobjektit voimistuvat vähitellen ja erottuvat selkeämmin. Erityisen huomion saa matalan suriseva, kaikuisa, kaiuttimesta toiseen liikkuva hälyääni voimakkaamman volyymin, poikkeavan soinnin ja kaiun sekä edestakaisen liikkeen ansiosta. Tämä ääni on virtaava jatkumo, jossa äänenkorkeuden ja soinnin muutokset tapahtuvat liukuvasti hälystä hetkittäin harmoniseksi. Ääni ilmestyy ja katoaa toistuvasti. (Kaavio 3.)



KAAVIO 3. Sonogrammi jaksosta 2'–4', jolloin voimakas, suriseva hälyääni on kuultavissa. Sonogrammissa tämä ääni havaitaan tummempina (volyymiltaan voimakkaampina) kohtina.

Ensimmäisen taitteen äänitilassa esiintyy myös vaivoin erottuvia hälyääniä sekä korkeassa että matalassa rekisterissä. Vaihtelevien ääniobjektien, niin hälyääniä kuin musiikillisten eleiden, ja tekstuurin välille syntyy jännite, joka ei ole musiikillis-draamallinen, ei johda mihinkään, vaan koettelee kuulijan havaintokykyä.

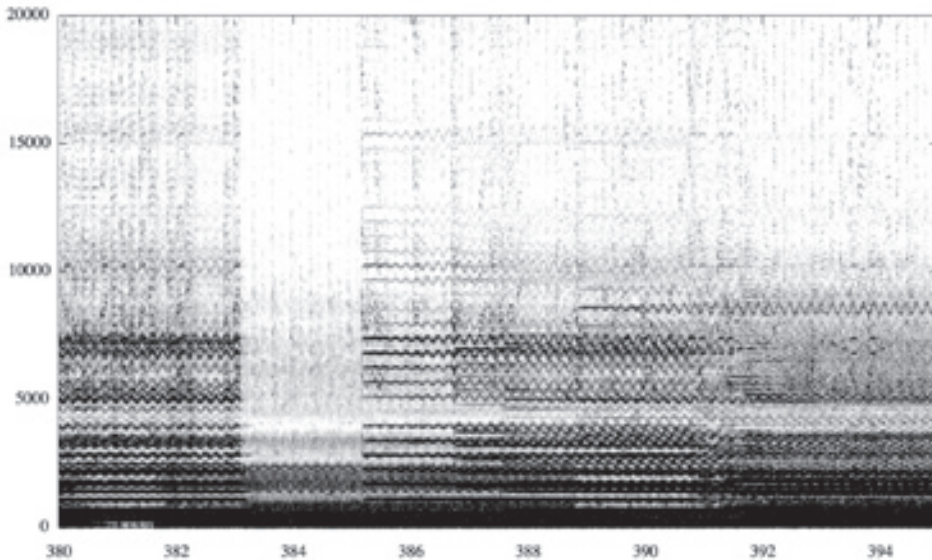
Selkeitä poikkeamia äänikudoksessa ovat neljä pareina toistuvaa hiljaista jaksoa, ensimmäiset sekunnin ja toiset kahden sekunnin mittaisia (5'11"–5'12" ja 5'15"–5'16" sekä 5'59"–6'01" ja 6'02"–6'04"). Hiljaisuudet eivät ole täydellisiä, niiden aikana kuuluu vaimea, asteittain laskeva pehmeäsointinen ääni. Ensin hiljaisuudet eivät muodosta rajaa sointimaailmoiden välille eivätkä synnytä muutosta äänitilaan, musiikki jatkuu samanlaisena. Kolmas ja neljäs hiljaisuus johtavat kuin huomaamatta tekstuurin muutokseen. Hiljaisuuden muodostaman ikkunan kautta on avautunut toinen äänitila. (Kaavio 4.)



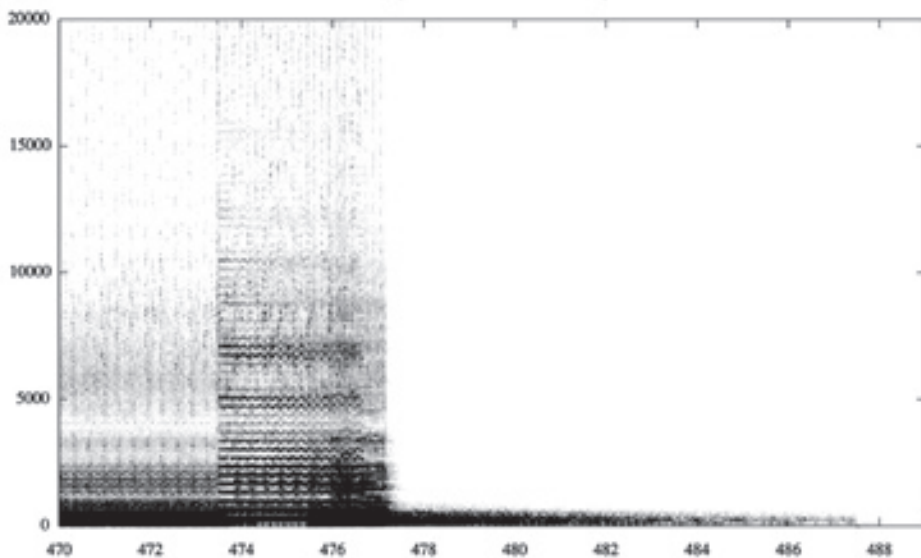
KAAVIO 4. Sonogrammi taitekohdasta, 5'40"–6'10", 30 sekuntia

Toinen taite (6'04"–8'10")

Supra Dark -sävellyksen toisessa taitteessa huomio kiinnittyy moniäänisiin melodisiin kaarroksiin. Melodiset fraasit kuitenkin pysähtyvät toistuvasti huojuvaksi soinnuksi niin pitkäksi aikaa, että ne mielletään tekstuuriksi. Matalassa rekis-



KAAVIO 5. Sonogrammissa erottuu pysähtynyt sointimatto vaaleana, tasaisena alueena. Sointukulut piirtyvät selkeinä, osin päällekkäisinä viivastoina, 6'20"–6'35", 15 sekuntia.



KAAVIO 6. Sonogrammi sävellyksen viimeisistä sekunneista, 7'50"–8'10", 20 sekuntia.

terissä melodinen kulku kuitenkin jatkuu pysähtymättä. Kuulijan on valittava, keskittykö hienovaraisiin sointivärien muutoksiin ja sen muodostamaan tekstuuriin vai vaimeana erottuvaan melodiaan. Pysähtyneissä sointitiloissa on tasaista rytmistä sykettä, lähes huomaamaton nopea pulssi sekä epäharmonista huojuntaa. (Kaavio 5.)

Sävellyksen lopettaa kolme mikrotonaalista säveltä, jotka ovatkin yllättäen eri sointimaailmasta, toisesta viritysjärjestelmästä. Sointimaailma muuttuu äkillisesti erilaiseksi ja hiljenee sitten täysin.

Montaasi

Montaasi on katkelmallinen kertomus,⁷ jossa yhdistetään ja rinnastetaan erilaisia tai vastakkaisia aineksia. Se on elokuvassa, erityisesti 1920-luvun neuvostoelokuvassa, käytetty leikkaustekniikka, jossa erilaisia aiemmin kuvattuja katkelmia yhdistetään niin, että syntyy uudenlainen merkitys. Niin kutsutun kriittisen montaasin tavoitteena oli synnyttää arviointia, aktivoita vastaanottaja ristiriitaisten ja vastakkaisten katkelmien yhdistelmällä tai vieraannuttamiseksi efektien avulla tuottamaan itse uusia merkityksiä. Pelkästään erilaisia aineksia rinnastamalla, ilman ristiriitaisuutta, rakennetaan myös montaasia, esimerkiksi elokuvatarinan rinnakkaisia tapahtumaketjuja. (Välimäki 2008, 46, 108–113).

Uusi merkitys, joka ristiriitaisista aineksista syntyy, on jotain muuta kuin osien summa. Se on ”runokuva” ja ”toisen asteen merkitys”, kuten Sergei Eisenstein sitä kuvaa, tai ”hitaasti avautuva merkitys” (obtuse meaning) Roland Barthesin termein (1977, 60–65). Montaasin avulla voidaan ilmaista jotain, mitä ei oikeastaan voi täsmällisesti kuvata tai sanoa. Se tuo elementit uuteen yhteyteen, mutta jättää merkityksen epäselväksi, leikkimieliseksi tai ivaavaksi (Cook 2006, 130–131).

Montaasin käsite on rinnastettavissa kuvataiteiden kollaasin käsitteeseen, jolla musiikissa yleensä tarkoitetaan itsenäisten sitaattien tai samplien yhdistämistä ja rinnastamista. Montaasi ei sen sijaan edellytä sitaattia, ainoastaan vastakkaisten tai ristiriitaisten aineiden rinnastamista siten, että tuloksena on uusi merkitys (Otonkoski 1991, 183–188). Näiden käsitteiden välille ei ole syytä vetää selkeää rajaa, kollaasitekniikkana musiikissa pidetään myös esimerkiksi eri tyyli- ja lajien yhdistämistä. Kollaasin ja montaasin avulla voidaan ilmaista yhteiskunnallisia ja kulttuurisia asetelmia yhdistämällä erilaisten musiikkien tyyli- ja lajipiirteitä. Erkki Salmenhaaran mukaan kollaasitekniikka musiikissa muodostaa sillan eri sosiaalisten tasojen välille yhdistäessään taidemusiikin, jazzin ja populaarimusiikin piirteitä (vrt. Uimonen 2007, 92–94).

⁷ Eri tapoja etsiä musiikin merkityksiä narratiivisen analyysin keinoin on esitelty esimerkiksi Márta Grabócz (2008). Montaasikerrontaa hän ei kuitenkaan käsittele.

Yleisenä taiteellisenä muodostumisprosessina montaasi voidaan määritellä teokseksi, joka muodostuu keskenään erilaisista osista, joiden saumakohtat ovat korostettuja. Se murtaa siten yhtenäisen teoksen käsitettä. Analyysissä montaasi-käsite suuntaa huomion osien ja kokonaisuuden väliseen suhteeseen. Tomi Huttunen kiteyttää montaasin periaatteen: ”Montaasiin sisältyy sekä fragmentaation että integraation problematiikkaa” (1997, 62). Hänen mukaansa montaasifilosofia ilmenee paitsi elokuvassa myös muissa taiteissa kuten kirjallisuudessa, teatterissa, valokuva- ja maalaustaiteessa. Elokuvan teoreetikot erottelivat myös useita eri montaasin lajeja neuvosto-elokuvassa 1920-luvulla. (Huttunen 2005, 2–3.)

Musiikissa montaasi rakenneperiaatteena on saanut suhteellisen vähän huomiota – mahdollisesti käsitteen teoretisoinnin puutteen tai sen monien rinnakkaiskäsitteiden – kuten fragmentti, sitaatti ja kollaasi – vuoksi. Pascal Decroupet määrittelee montaasin musiikissa toimintatavaksi, jossa liitetään yhteen aika-tila jatkumoon kuulumattomia aineksia. Hänen mielestään silloin, kun kuulijan huomio kiinnittyy siihen, miten ainekset on liitetty yhteen, kyseessä on montaasi. Jos taas huomio kiinnittyy siihen, mitä on liitetty yhteen, kyseessä on kollaasi. Kun kuuntelussa keskitytään osien väliseen suhteeseen, teos avautuu sisäänpäin, kun keskitytään osien sisältöön, teos avautuu ulospäin metaforien ja assosiaatioiden kautta (Decroupet 2002, 241).

Vaikka montaasin ja kollaasin määritelmät ovat jossain määrin ristiriitaisia – avautuuhan esimerkiksi kriittinen montaasi juuri ulospäin, rinnastuksen kautta syntyneeseen ”kolmanteen” merkitysisältöön – yhteistä on, että huomio kiinnittyy kahteen seikkaan, siihen mikä erottaa osia ja mikä yhdistää niitä. Musiikissa yhdistävät tekijät voivat Decroupet’n mukaan olla morfologisia – esimerkiksi *Supra Dark* -sävellyksessä äänenväri – ja/tai järjestelyperiaate (Kombinations-systematik). Osien yhdistäminen tai järjestely voi puolestaan perustua esimerkiksi sekvensseihin tai verkostoajatteluun – *Supra Dark* -sävellyksessä kyseessä on verkostoajattelu, matemaattisin toimituksin laskettu musiikillinen materiaali. (Decroupet 2002, 244.)

Mitkä ominaisuudet tai osat *Supra Dark* -sävellyksessä sitten ovat vastakkaisia tai ristiriitaisia? Epäilemättä on varsin kulttuurisidonnaista, mikä koetaan ristiriidaksi tai vastakohtaisuudeksi musiikissa. Voi kysyä myös, ovatko musiikilliset vastakohtat tässä sävellyksessä siinä määrin korostettuja, että ne synnyttävät uuden merkityksen? Nähdäkseni tähänkään ei ole yksiselitteistä vastausta. Kun kuuntelee teosta montaasina, huomion tulee kiinnittäneeksi juuri vastakkaisuuksiin sekä katkelmallisiin ja epätäydellisiin osiin.

Mielestäni yksi vastakkaisuus tai ristiriitaisuus muodostuu tyyliviittauksista. Sävellys edustaa kokeellista nykymusiikkia, ja se voidaan hahmottaa äänitilana, jota kehystää alluusio, viittaus klassisromanttiseen musiikin perinteeseen, tosin hyvin yleisellä tasolla ja vieraannutettuna. Sävellyksessä on näin hahmotettuna vain yksi osa.

Alussa esitellään klassisromanttista tyyliä muistuttava jousien pääteema, tosin vain sekunnin ajan, ikään kuin kyseessä olisi sävellys jousiorkesterille. Teema ei kuitenkaan toistu eikä sitä varioida. Melodisia kulkuja jousien äänensävyyllä

esiintyy myöhemminkin, tuskin erottuvina, ja ne pitävät kuulijan muistissa alun teeman – silloin kun hän kiinnittää siihen huomiota. Sävellyksen päättää eräänlainen finaali (toinen taite), jossa loppua lähestytään pitkitetyn ja monitulkintaisen sointukulun sekä toistuvan laskevan puolisävelaskelen kautta noin kahden minuutin ajan. Loppu tuottaa klassisromanttiseen kontekstiin suhteutettuna kuitenkin yllätyksen. Sävellys ei pääty koko jousiston soittamaan täyteläiseen sointuun, lepopisteeseen, vaan soinniltaan ohueen kolmen sävelen fraasiin toisenlaisessa viritysjärjestelmässä. Musiikki tuntuu suuntaavan uudenlaiseen äänitilaan, jonka laadusta kuulija saa vain vähän viitteitä.

Toinen vastakkaisuus havaitaan, kun tarkastellaan äänten mahdollisia syntyprosesseja ja mielikuvia äänten tuottajista. Vastakkain ovat mielestäni ruumiillisena koettu ihminen ja neutraaleina ilmenevät kone ja luonto. Huomio kiinnittyy äänen tuottamiseen tarvittavaan energiaan ja sen laatuun. Ihmisen tuottamiksi ovat sävellyksessä tulkittavissa jousten sointi silloin, kun syntyy mielikuva soittamisen fyysisestä eleestä, toisin sanoen aloitusteema, tekstuurista vaivoin erottuvat eri soitinvärejä käyttävät melodiset fragmentit ja finaalin sointukulut.

Hallitsevana on – kuten on jo todettu – vieraannutettu äänitila, jonka matala äänikerrostuma, perusta, on kuin virtaava vesi, kuitenkin jousisoittimien sointivärillä – siis inhimillistynyt luonto. Virtaavuus syntyy nopeasti ja tasaisesti etenevästä pulssista sekä matalan rekisterin alueella olevista lyhyistä, toistuvista melodisista fragmenteista, jotka myös risteävät keskenään. Äänimaiseman ylärekisteri, katos, on kuin kirskuva kone, jolla myös on jousisoittimien sointiväri, siis inhimillistynyt kone. Sävellys kuvaa epätodellista äänitilaa, jossa koneet hallitsevat katos-kerroksessa ja luonto perustassa. Molemmat kerrostumat ovat saaneet inhimillisen sävyn.

Jousten sointiväriin mieltäminen toisaalta luonnoksi ja toisaalta koneeksi tapahtuu toiston ansiosta, mielikuva jousisoittimien soitosta hälvenee vasta vähitellen. Kerronnan tasolla sävellyksen aiheena on ihmisen suhde ympäristöönsä, niin luontoon kuin koneisiin. Voi myös ajatella, että ihminen tulkitsee ympäristöään aina oman laatunsa kautta, inhimillistää sen. Ihminen on myös osa ympäristöänsä, sävellyksessä samaa sointiainesta. Sävellyksen ensimmäisessä taitteessa vallitsee siis ihmisen, koneen ja luonnon rinnakkainen, osin sulautunut olemassaolo.

Finaalissa (toisessa taitteessa) jousien sointiväriin energiset dynamiikan vaihtelut ja melodiikka synnyttävät mielikuvan fyysisistä soittajista ja soittamiseen käytetystä energiasta ja tunteen määrästä. Ote soittimeen on ensin lempeä voimistuen sitten määrätietoisesti tunteelliseksi. Vastakohtana on pysähtynyt, väreilevä ja sykkivä äänimassa. Äänitila on silloin avaruudellinen, hyvin neutraali, vaikka sointiväri on sama. Muutos tapahtuu toistuvasti ja pehmeästi liukuen. Tämän voi tulkita esimerkiksi siten, että ihmisen monenlaiset tunteet ovat samaa ainesta kuin tyyneä väreilevä meri tai ääretön avaruus. Vastakkain ja sulautuneena ovat ihminen ja luonto.

Voidaan havaita, että montaasi-käsitteen avulla sävellyksestä on mahdollista löytää merkityssisältöjä, jotka perustuvat musiikin vastakohtaisiin ja yhteneväi-

siin piirteisiin ja niiden synnyttämiin assosiaatioihin. Olisi kiinnostavaa kehittää vielä tarkemmin ja yksityiskohtaisemmin, kuinka montaasin periaatteet ilmenevät yleisemmin nykymusiikissa. Kuten Huttunen toteaa, montaasin periaatteet ovat innoittaneet niin avantgarde-taiteilijoita kuin modernisteja, ja ne ovat leimallisia myös postmodernille kulttuurille (Huttunen 2005, 16).

Äänten leikkiä tilassa

Useiden tekijöiden vaikutuksesta *Supra Dark* siis hahmottuu helposti eri tavoin. Kuulijan on esimerkiksi valittava, keskittyykö hän (ensimmäisessä taitteessa) vallitsevaan tekstuuriin – joka Denis Smalleyn havaintojen mukaan synnyttää kokemuksen laajennetusta nyt-hetkestä, meditatiivisen, pysähtyneen ja rauhallisen aikakokemuksen – vai musiikillisiin eleisiin. (Smalley 1997, 113–114; 1986, 82).

Tämän ilmiön voi kuvata myös liikkeen kautta, joka hahmottuu yhtaikaa kahtalaisena: tekstuuriin eteenpäin kiitävä, nopeasti sykkivä virtaus ja musiikillisten eleiden ajoittain esiintyvä, edestakainen tai etualalle pyrkivä liike. Kuulijan on valittava mitä äänikerrostumaa milloinkin seuraa, yhtaikaisesti hahmottaminen on vaikeaa. Vastaavanlainen ilmiö on kuuluisa piirros ”jänis/ankka”, jonka voi nähdä joko jäniksenä tai ankkana,⁸ muttei yhtaikaa.

Vaikka tekstuuri on sävellyksen vallitseva elementti, kuulija hahmottaa nopeasti musiikilliset eleet ja on taipuvainen keskittymään juuri niihin. Smalleyn mukaan kiinnostus suuntautuu helpommin ns. käyttäytymisen tilaan (behavioral space), siis selkeästi erottuvan äänilähteen synnyttämään kuulokokemukseen, kuin abstraktiin spektrin luomaan tilaan (2007, 47–48). Myös tämä aktivoi kuulijaa – tai kuuntelu on riippuvaista kuulijan aktiivisuudesta – sillä musiikilliset eleet ovat toisinaan vaivoin kuultavissa.



Jänis/ankka-piirros lehdessä Die Fliegenden Blättern (1939).

⁸ Jänis/ankka piirros on usein käytetty hahmopsykologinen esimerkki (ks. esim. Gombrich 1986, 36).

Katkelmallisten elementtien ja ristiriitaisten tyyliviittausten ansiosta *Supra Dark* montaašinomaisesti aktivoi kuulijaa pohdintoihin. Melodiset fragmentit, mysähtyneet hetket ja odottamattomat muutokset virittävät pohtimaan merkityssisältöjä. Sävellyksen voi tulkita puheenvuorona esimerkiksi ihmisen suhteesta luontoon ja koneisiin sekä mielentilojen vaihtelusta. Kun kuulee sävellyksen klassisromanttisen jousimusiikin parodiana, havaitsee, että itse asiassa *Lake Vostok* -levytyksen neljä ensimmäistä kappaletta ovat kaikki musiikillisia tyyliparodioita. *Kapa dyra radar* muistuttaa irlantilaisista kansanmusiikkia, sitä voisi melkein tanssia polskana, kunnes se muuttuu surumarssiksi. *Spridda park* sisältää latinalaisrytmien aineksia, kuin flamencokitaran kaikuja. *Ydin purra* on puolestaan eräänlainen valssi. Lauri Otonkoski (1991, 185) näkee tyyliviittausten merkitsevän aina pohdiskelevaa, reflektiivistä funktiota musiikissa.

Supra Dark jättää tilaa monille tulkinnoille. Kuulija viehättyy eri kuuntelukeroilla eri tavoin hahmottuvasta, ambivalentista tekstuurin ja musiikillisen eleen suhteesta ja vastakohtaisuudet niin tyylin kuin soinnin suhteen aktivoivat kuuntelijaa. Sävellyks tuntuu tuoreelta ja kiinnostavalta useiden kuuntelukertojen jälkeenkin juuri monitulkintaisten piirteidensä vuoksi.

Lähteet

Haastattelut ja muu painamaton materiaali

Airaksinen, Pekka 2004. Haastattelu 14.3.2004. Siikainen. (Kirjoittajan hallussa.)

Äänitteet

Lake Vostok. Ajraxin. Dharmakustannus 2003. ORFB141

Kirjallisuus

- Airaksinen, Pekka 2009. Diskografia. <http://www.daka.fi/airaksinen> (Tark. 15.2.2009).
- Barthes, Roland 1977 [1970]. *Third Meaning*. Research notes on some Eisenstein stills. *Image – Music – Text*. Roland Barthes. New York: Hill and Wang. 52–68.
- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku 2002. *Jee jee jee: Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY.
- Camilleri, Lelio 2002. *Electro-acoustic music: Analysis and listening processes*. <http://www.memex.it/sonus/camilleriPDF> (tark. 17.11. 2011.)
- Chion, Michel 1994 [1990]. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Cook, Nicholas 2006. *Uncanny Moments: Juxtaposition and the Collage Principle in Music*. *Approaches to Meaning in Music*. Ed. Byron Almén and Edward Pearsall. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. 107–133.
- Decroupet, Pascal 2002. *Prinzip Montage – die andere Form des Zusammenhangs in der Musik des 20. Jahrhunderts? Ein Vorschlag*. *Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit*. Julkaisija Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Mainz: Schott Musik International. 241–254.

- Duval, Mathieu 2008. *My record collection*. <http://www.myrecordcollection.org/> (Tark. 20.12.2008).
- Elovirta, Arja 1995. *Performance Aktio Happening: Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsinki: Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XIII.
- Gombrich, E.H. 1986. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon.
- Grabócz, Márta 2008. Classical Narratology and Narrative Analyses in Music. *A Sound-ing of Signs: Modalities and Moments in Music, Culture, and Philosophy*. Toim. Robert S. Hatten, Pirjo Kukkonen, Richard Littlefield, Harri Veivo, Irma Vierimaa. Acta Semiotica Fennica XXX. Jyväskylä: Gummerus. 19–42.
- Hakulinen, Risto 2010. *Pekka Airaksisen Pieni sienikonsertto. Äänistä kuviin ja takaisin*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Huttunen, Tomi 1997. Montaasi ja teksti. Venäläisten montaaiteorioiden intersemioottisista kytkennöistä ja sovellettavuudesta kirjallisuudentutkimuksessa. Materiaalina Anatoli Mariengofin romaani *Kyynikot*. *Synteesi* 4. 58–79.
- Huttunen, Tomi 2005. *Montaasikulttuuri*. <http://www.helsinki.fi/hum/slav/mosaikki/fi3/th3.htm> (tark. 15.10.2011).
- Kuljuntausta, Petri 2002. *ON/OFF Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: Kiasma & Like.
- Kuljuntausta, Petri 2008. *First Wave: A Microhistory of Early Finnish Electronic Music*. Helsinki: Like.
- Lassfolk, Kai 2006 [2001], Jousisoittimen äänen arviointi spektrianalyysin avulla. <http://www.music.helsinki.fi/tmt/tutkimus/jousisoitinanalyysi/> (Tark. 17.1.2009).
- Lassfolk, Kai & Uimonen, Jaska 2008. Spectutils, an audio analysis and visualization toolkit for GNU octave. *Proceedings of the 11th International Conference on Digital Audio Effect (DAFx-08)*. September 1–4, 2008. Espoo. 289–292.
- Lehtonen, Esko 1983. *Suomalaisen rockin tietosanakirja* 1–2. Helsinki: Soundi.
- Lempa, Tuuli 2005. Merimaisemia ja terälehtiä: tilavaikutelmat ja elektroniikka Kaija Saariahon teoksissa *Petals ja Prés. Elektronisia unelmia. Kirjoituksia Kaija Saariahon musiikista*. Toim. Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Yliopistopaino. 155–172.
- Lindfors, Jukka 2006. Ääniä maan alta. *SHH, suomalainen underground*. Näyttelyjulkaisu. Helsinki: Kansalliskirjasto. 66–68.
- Lindfors, Jukka & Salo, Markku 1988. *Ensimmäinen aalto, Helsingin underground 1967–1970*. Helsinki: Odessa.
- Ojanen, Mikko 2007. *Jukka Ruohomäen sävellystuotanto ja tyylipiirteet 1970-luvulla: Esi-merkkianalyysi teoksesta Pisces*. Pro gradu. Helsingin yliopisto, musiikkintiede.
- Otonkoski, Lauri 1991. Kollaasi: Mozzuhinin kasvot. *Klang: uusin musiikki*. Toim. Lauri Otonkoski. Helsinki: Gaudeamus. 181–198.
- Sandblad, Håkan 1971. *Popmusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2006. *Keskeiset käsitteet Denis Smalleyn sointihahmon analyysissä. Opetusmoniste*. Sibelius-Akatemia.
- Smalley, Denis 1986. Spectro-morphology and structuring processes. *The language of electroacoustic music*. Toim. Simon Emmerson. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press. 61–93.
- Smalley, Denis 1997. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound. An International Journal of Music Technology*. 2 (2). Cambridge: Cambridge University Press. 107–126.
- Smalley, Denis 2007. Space-form and the acousmatic image. *Organised Sound. An International Journal of Music Technology* 12 (1). Cambridge: Cambridge University Press. 35–57.
- Tarasti, Eero 2001. Valon ilmeneminen musiikissa: Synestesiaista narratiiveihin. *Musiikki* 31 (2). 5–44.

- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Acta Musicologica Fennica 26. Helsinki: Yliopistopaino.
- Uimonen, Tanja 2007. Erkki Salmenhaaran elektroakustiset teokset ja 1960-luvun säveltäjäkuva. *Musiikki* 4. 85–99.
- Uusitorppa, Harri 2003. Määrätietoisien epämääräinen: Pekka Airaksinen on suomalaisen elektronimusiikin outo esitaiteilija. *Helsingin Sanomat* 21.11.2003.
- Vierimaa, Irma 2001. Karnevalistinen vastakulttuurin maailma: Underground-ooppera *Kuoleman puutarha* Helsingissä 1970. *Muualla, täällä: Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista*. Toim. Tyrväinen, Helena & Lappalainen, Seija & Mäkelä, Tomi & Vierimaa, Irma. Jyväskylä: Atena Kustannus. 311–323.
- Välimäki, Susanna 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

Liite – Säveltäjä Pekka Airaksinen

Pekka Airaksinen (s. 1945) tunnetaan parhaiten varhaistuotannostaan 1960–1970-luvuilta. Hänet muistetaan ”elektronisen kokeilevan musiikin ja underground-musiikin pioneeri” luonnehdinnoilla⁹. Airaksinen ja hänen yhtyeensä The Sperm (1967–1970) herättivät huomiota rajoja ylittävillä performansseilla sekä musiikilla, jonka äänimaailma oli kekseliäästi vieraannutettu.

Airaksinen muutti 1980 maaseudulle, ja hän toimii perustamansa meditaatiokeskuksen johtajana ja opettajana. Hän on kuitenkin jatkanut säveltämistä. Julkaistu sävellystuotanto sisältää varhaiskauden LP-levyjen lisäksi noin 60 cd-levytystä. Airaksisen sävellystuotanto on omaperäistä eikä noudata puhtaasti mitään musiikin tyyliä – mikä ehkä myös osaltaan selittää sen, ettei hän ole yleisemmin tunnettu. Kokeellisen musiikin kannattajien on epäilemättä vaikea hyväksyä konetanssirytmeyä. Myös pehmeäsointinen ambient sekä elektronisesti sävyttynyt free-jazz ovat Airaksisen käyttämiä tyylejä.¹⁰

Kokeellisen musiikin ja elokuvan kansainvälinen festivaali Avanto, joka toimi Helsingissä 2000–2008, merkitsi foorumia, jossa Airaksisen musiikkia on ol-

⁹ Airaksinen mainitaan useissa suomalaisen populaari- ja elektroakustisen musiikin historiaa käsittelevissä teoksissa (ks. esim. Bruun et al 2002; Elovirta 1995; Kuljuntausta 2002 ja 2008; Lehtonen 1983; Lindfors 2006; Lindfors & Salo 1988; Sandblad 1971; Vierimaa 2001).

¹⁰ Airaksisen tyylikaudet jaotellaan usein kolmeen jaksoon. Säveltäjä ja muusikko Anton Nikkilä kutsuu 1960-luvun sävellyksiä ”noiseksi” ja ”teollisuusmusiikiksi”, 1980-lukua ”kosmisen konejazzin” kaudeksi, sen jälkeen ”tyylilajista toiseen hyppelemiseksi” (2003, *Pekka Airaksinen: Madam I’m Adam*. Levytyksen esittelyteksti. N&B Research Digest, Love Records LXCD 642). Risto Hakulinen jakaa säveltäjän tuotannon kolmeen pääjaksoon sävellysprosessin perusteella. Ensimmäinen kausi, undergroundin aika 1963–1971, edustaa vapaata improvisaatiota. Toinen kausi 1972–1986, sisältää matemaattisesti järjestäytyntä musiikkia, joka kuvastaa jotain ideaa. Kolmas kausi 1994 eteenpäin merkitsee tyylien nopeaa vaihtumista. (Hakulinen 2010, 15–22.)

lut mahdollista kuulla "livenä". Hän esiintyi konserteissa 2001 ja 2003, jolloin hän oli suomalainen pääesiintyjä Kiasmassa omalla konsertilla. "Esihistoriallinen näkijä, säveltäjä, kosketinsoittaja ja undergroundlegenda" luonnehdittiin häntä konserttia edeltävässä lehtiartikkelissa (Uusitorppa 2003). Samana vuonna Love Records julkaisi hänen tuotannostaan läpileikkauksen (Madam I'm Adam). Sittemmin Airaksinen on esiintynyt kokeellisen musiikin konserteissa, mm. Inarissa, Oulussa, New Yorkissa, Pariisissa ja Helsingissä.

The soundscape of the electroacoustic music of Pekka Airaksinen – acoustic space in *Supra Dark*

In the article the composition *Supra Dark* (2003) by Pekka Airaksinen has been analyzed from two points of view: as a spectromorphological space and as a montage. The aim of the analysis is of two kinds, first to present the composer and his work, and second to apply and develop methods for the analysis of electroacoustic music. The analytical concepts by Dennis Smalley about the shaping of soundspectra have been used. The ambiguity of *Supra Dark* can be explained e.g. as a relationship between musical gesture and texture. Montage, a technique in film editing, can be used as an analytical concept that draws attention to similar and contradictory features in music. In *Supra Dark* the symbolic meanings in music can be interpreted by directing attention to conflicting elements in musical sequences.

FL Irma Vierimaa (irma.vierimaa@helsinki.fi) toimii amanuenssina Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitoksella Musiikkیتieteen oppiaineessa.

Kuulijoiden adjektiiviassoiaatiot soinnuista – sointujen laatuominaisuuksia, kuulijoiden kokemuksia vai musiikkiin liittyviä emootioita?¹

Tuire Kuusi

Johdanto

Monissa musiikkia ja musiikin ominaisuuksia käsittelevissä tutkimuksissa käytetään adjektiiveja. Musiikkia kuvataan adjektiivein erityisesti silloin kun kyse on kuulijan kokemuksesta. Koska adjektiivi kuvaa laatua, musiikissa voidaan katsoa olevan laatuominaisuuksia. Keskeinen kysymys on, onko musiikissa itsessään näitä laatuja vai ovatko ne vain kuulijan kyseiseen musiikilliseen objektiin liittämiä ominaisuuksia, toisin sanoen, tunnistetaanko nämä laadut musiikissa vai liitetäänkö laadut musiikkiin. Voidaanko sanoa, että tietyt laatuominaisuudet ovat tietyn musiikillisen objektin ominaisuuksia, jos riittävän moni liittää spontaanisti ominaisuudet objektiin? Ovatko tämäntyyppiset käsitykset oppittuja, ja liittyykö oppiminen erityisesti länsimaisen tonaalisen musiikin käsitteistöön (esimerkiksi ajatus duurista ”iloisena” ja mollista ”surullisena”)?

Vaikka adjektiivit, laatuominaisuudet, kokemukset ja emootiot eivät millään muotoa ole sama asia, yhteys niiden välillä on olemassa. Esimerkiksi perusemootiot (ilo, suru, viha, pelko, inho) saavat yleensä adjektiivikuvaukset (musiikki on surullista, iloista, vihaista, pelottavaa, inhottavaa). Musiikki voi herättää kuulijassa tiettyjä emootioita (”musiikki teki minut vihaiseksi”), tai kuulija voi liittää tietyt adjektiivein ilmastavissa olevat laadut tai tunteet musiikkiin ilman, että hän itse kokee näitä tunteita (kuulija voi pitää musiikkia iloisenä vaikka hän itse olisi surullinen). Koska yhteys laatuominaisuuksien ja emootioiden välillä on varsin selvä, nojaan tässä tutkimuksessa paljon myös musiikin emootiotutkimukseen ja vertaan tutkimuksessa saamiani tuloksia musiikkiemootiotutkimuksessa käytettäviin malleihin.

Musiikkiin liittyvät laatuominaisuudet ja kokemukset voidaan yhdistää joko musiikin rakenteellisiin ominaisuuksiin, jotka liittyvät itse teokseen ja ovat pysyviä, tai musiikin esittämiseen liittyviin piirteisiin, jotka muuttuvat esityksestä

¹ Tutkimus on osa kirjoittajan vuoden kestänyttä Suomen Kulttuurirahaston rahoittamaa tutkimusprojektia.

toiseen. Rakenteelliset ominaisuudet puolestaan liittyvät säveltasosisältöön ja rytmiin, tekstuuriin näiden yhdistelmänä, sekä artikulaatioon, instrumentaatioon ja jossain määrin äänenvoimakkuuteen. Tässä tutkimuksessa keskityn yhteen säveltasosisällön ominaisuuteen, nimittäin harmoniaan, ja sen yhteen osaan, nimittäin sointuihin. Olen tarkoituksellisesti jättänyt suuren osan musiikkiin ja musiikkikokemukseen normaalisti vaikuttavia tekijöitä tutkimuksen ulkopuolelle, sillä niitä on tutkittu paljon harmonian jäädessä varsin vähälle siitakin huolimatta, että harmonia jo itsessään on varsin monimutkainen musiikillinen kokonaisuus ja tärkeä musiikkikokemukseen vaikuttava tekijä.

Tarkasteluni on lähtökohdiltaan musiikinteoreettista, mikä ei ole ollut kovin tavallinen näkökulma tutkittaessa musiikkikokemusta. Tutkimuksessa käytin ainoastaan neli- ja viisisävelisiä sointuja. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta ne olivat sellaisia, joita käytetään duuri-molli-tonaalisen musiikin ulkopuolella. Ne olivat siis pääsääntöisesti nontonaalisia ja koehenkilöille vieraita. Teoreettisen viitekehyksen nontonaalisten sointujen rakenteen ja ominaisuuksien tarkastelulle tarjosi musiikin joukkoteoria. Soinnun rakenne otettiinkin tässä tarkastelussa huomioon joukkoluokkana (joukkoluokkaan liittyvästä peruskäsitteistöä katso Castrén 1989).

Taustaa

Musiikkiin liittyvien emootioiden tutkimus on viime aikoina ollut vilkasta. Tutkimus on keskittynyt säveltämiseen, esittämiseen tai musiikin kuuntelemiseen. Tällöin kyse on yleensä ollut kokonaisista teoksista, teosten osista tai katkelmista (yhteenveto vuoteen 2001 mennessä tehdystä tutkimuksesta katso Gabrielson & Lindström 2001; sen jälkeen myös Zentner, Grandjean & Scherer 2008; Juslin & Sloboda, 2010 tai Eerola & Vuoskoski 2011). Tutkimus voidaan jakaa kahteen kategoriaan: ensinnäkin tutkimukseen, jonka kohteena ovat musiikkiin liitettävät tai siinä tunnistettavien emootiot, ja toiseksi tutkimukseen, jonka kohteena ovat musiikin herättämät emootiot. Näistä ensimmäin tutkimus on tavallisempaa.

Emootiotutkimuksen lähestymistapoja on useita. Ensimmäisenä mainittakoon luokitteleva malli (categorical approach) (Ekman; 1992; Oatley 1992; Lazarus 1991). Sen lähtökohdana ovat perusemootiot, joita on rajallinen määrä ja jotka selkeästi eroavat toisistaan. Perusemootioita pidetään synnynnäisinä ja yleisinä, ja niihin liittyy selkeä fyysinen reaktio, joka on universaali, vaikka tunteita voidaankin ilmaista eri kulttuureissa eri tavoin. Muut emootiot, joita kutsutaan sekundaariemootioiksi, voidaan johtaa perusemootioista. (Waaramaa-Mäki-Kulmala, 2009.) Perusemootioita on myös käytetty runsaasti musiikkiemootioiden tutkimuksessa. Mukaan otettujen emootioiden määrä on vaihdellut, mutta yleensä mukana ovat vähintään viha, pelko, ilo ja suru. Muita mukaan otettuja ovat esimerkiksi inho, rakkaus tai lempeys.

Toisenlainen lähestymistapa on dimensiomalli (dimensional approach). Sen lähtökohtana on pieni määrä ulottuvuuksia, joille emootiot sijoittuvat. Hevnerin adjektiiviympyrä ja Russellin ympyrämalli (circumplex model) perustuvat dimensiomalliin. (Russell 1980; Sloboda & Juslin 2001.) Dimensioita on yleensä kaksi tai kolme, mutta yhteisymmärrystä ei ole siitä, mitä nämä dimensiot ovat. Yleisimmin käytettyjä ovat miellyttävyys tai valenssi (valence; positiivisesta negatiiviseen), kiihtyneisyys tai virittyneisyys (arousal; kiihtyneestä rauhalliseen) ja jännittyneisyys (tension) tai stressi. Joskus kiihtyneisyyden tilalla käytetään dimensiota energia (energy). Lisäksi esimerkiksi Thayerin (1989) mallissa käytetään eräänlaisia yhdistelmädimensioita (energetic arousal ja tense arousal), kun taas Schimmack & Reisenzein (2002) ovat saaneet parhaan vastaavuuden empiiriisiin koeasetelmiinsa mallilla, jossa Thayerin yhdistelmädimensioiden lisäksi on kolmantena dimensiona miellyttävyys.

Luokittelevan ja dimensioiden perustuvan lähestymistavan johdannaisina voidaan pitää prototyypimallia (prototype approach, Rosch 1987; Tellegen, Watson & Clark 1999), joka sisältää sekä luokat että luokkien hierarkkisen suhteen toisiin luokkiin. Struktuurimalli (structural model, Zentner, Grandjean & Scherer, 2008) puolestaan on dimensiolähestymistavan johdannainen. Zentner et. al. (2008) osoitti tutkimuksessaan, että musiikkiin liittyvät emootiot eroavat jokapäiväisiin muihin kokemuksiin liittyvistä emootioista. Zentner onkin luonut musiikkiemootioihin liittyvän GEMS-mallin (Geneva Emotional Music Scale). Malli käsittää kolme pääluokkaa, jotka ovat ylevyys (tai mahtavuus; sublimity), elinvoimaisuus (tai eloisuus; vitality) ja rauhattomuus (unease). Pääluokat puolestaan sisältävät kaikkiaan yhdeksän ulottuvuutta, jotka yhteensä sisältävät 40 musiikin arviointiin tai kuvaamiseen käytettyä emootiota. Ulottuvuudet ovat hämmästys ja vaikuttuneisuus (wonder), transsendenssi ja lumoutuneisuus (transcendence), lempeys ja hellyys (tenderness), kaiho ja haaveilevaisuus (nostalgia), tyyneys ja rauhallisuus (peacefulness), voima ja energisyys (power), ilo ja eloisuus (joyful activation), jännitys ja kireys (tension) sekä suru ja murhe (sadness).

Osassa edellä mainituista tutkimuksista on kritisoitu sitä, että musiikkiin liittyviä emootioita tutkitaan alunperin muihin kuin musiikillisiin kokemuksiin liittyvien emootioiden avulla. Lisäksi aina kun tutkimuksessa käytetään ennalta annettuja adjektiiveja tai semanttisia asteikoita, kysymyksenasetteluun liittyy dilemma: jos koehenkilöille annetaan joukko emootioita tai niiden adjektiivikuvauskuvaus, joiden avulla heidän on musiikkikatkelmia arvioitava, koeasetelma itsessään pakottaa käyttämään näitä (jolloin ne myös pakotetaan ”sopimaan” arviointiin) ja rajaa muut emootiot ulkopuolelle. Eräissä tutkimuksissa on kysytty, kuinka hyvin tietty emootio tai sen adjektiivikuvaus sopii kuultuun musiikkiin, mikä on askel kohti ”sopivuuden” arviointia, mutta rajaa edelleen ulkopuolelle kaikki muut emootiot.

Koska en halunnut rajoittaa koehenkilöiden adjektiivivalintoja ja koska käytin aiemmasta tutkimuksesta poikkeavaa äänimateriaalia, käytin tutkimuksessa ni vapaata adjektiiviassoiaatiota. Tätä tutkimistapaa on viime aikoina käytetty vähän; Istók, Brattico, Jacobsen, Krohn, Muller & Tervaniemi (2007) käyttivät

vapaata adjektiiviassoaatiota, jonka avulla koehenkilöt kuvastivat musiikin esteettistä arvoa. Itse käytin vapaata adjektiiviassoaatiota kolmisointujen tutkimiseen (Kuusi 2009). Vapaata sana-assosiaatiota käyttivät soveltaen myös Parncutt ja Marin (2006), jotka ensin näyttivät koehenkilöille 200 sanan listan, ja sen jälkeen koehenkilöt saivat arvioida kuulemaansa itselleen vierasta musiikkia käyttäen spontaania assosiaatiota; käytännössä koehenkilöt käyttivät muistamiaan listan sanoja. Yksi syy vapaan adjektiiviassoaation käyttämättömyyteen lienee menetelmän työläys ja ongelmat adjektiivien luokittelussa.

Tutkimuksen tarkoitus ja lähtökohdat

Kuten edellä totesin, keskityin tässä tutkimuksessa harmoniaan ja sointuihin. Tutkimuksessa selvitin, mitä adjektiiveja (ja niiden kautta mahdollisesti emootioita) koehenkilöt liittävät yksittäin soitettuihin sointuihin. Nontonaalisten, kuulijoille vieraiden sointujen käyttämisellä pyrin siihen, että arvioitavien objektien tuttuus ei ohjaisi arviointia. Samalla halusin välttää mahdollista opitun vaikutusta arviointeihin.

Tutkimuksessa keräsin koehenkilöiden spontaaneja arvioita heidän kuulemistaan soinnuista. Arvioinneissa ei ollut mitään ennakkorajoitusta (paitsi että niiden piti olla adjektiiveja). Tutkimuksessa tarkastelun kohteena olivat adjektiivien, niistä muodostettujen adjektiiviluokkien ja sointujen ominaisuuksien väliset yhteydet, toisin sanoen se, olisiko soinnun rakenteesta tai sävelasettelusta löydettävissä tekijöitä, jotka selvästi näyttäisivät liittyvän joihinkin adjektiiveihin tai adjektiiviluokkiin. Tutkimuksen toisena pyrkimyksenä oli selvittää, mikä on pelkkiä nontonaalisia sointuja aineistona käyttämällä kerättyjen adjektiivien ja niistä muodostettujen adjektiiviluokkien suhde perusemootioihin. Lisäksi pyrin selvittämään, ovatko vapaan adjektiiviassoaation avulla kerätyt nontonaalisiin sointuihin liittyvät adjektiiviluokat samoja, joita muussakin musiikin emootiotutkimuksissa on käytetty. Vertaillaessa tämän tutkimuksen tuloksia aikaisempien tutkimusten tuloksiin on kuitenkin muistettava tutkimusten eroavaisuudet. Tutkimuksissa käytetyn äänimateriaalin erot (musiikkikatkelmat vai yksittäiset soinnut; tonaalinen vai nontonaalinen materiaali), samoin kuin aineistonkeruun menetelmät (annetut sanat vai vapaa sana-assosiaatio) täytyy ottaa huomioon vertaillaessa nyt tehdyn ja aikaisempien tutkimuksien tuloksia.

Koehenkilöt, koasetelma, äänet ja aineistot

Koehenkilöt kahdessa ryhmässä olivat varsin erilaisia. Nelisointuja arvioiva ryhmä (N = 22; naisia 17) koostui Lahden Ammattikorkeakoulun muotoiluinstituutin ensimmäisen ja toisen vuoden opiskelijoista, joiden pääaine oli graafinen suunnittelu. Koehenkilöiden ikä vaihteli 19 ja 31 vuoden välillä, keskiarvo oli

21,77 vuotta (keskihajonta 3,49 vuotta). Tämän ryhmän koehenkilöistä 15 oli harrastanut musiikkia (keskimääräinen harrastusaika 6,55 vuotta), ja kahdeksan heistä opiskellutkin musiikkia harrastuksenaan (keskiarvo 1,77 vuotta). Yksi koehenkilö oli lisäksi opiskellut musiikkia vuoden ammattiopinnoissa. Jatkossa käytän tästä ryhmästä nimitystä ”muotoilualan opiskelijat”. Viisisointuja arvioiva ryhmä (N = 25, naisia 16) koostui pääasiassa Lahden Kamarikuoron laulajista, lisänä oli kuusi musiikinopettajaa. Tämän ryhmän koehenkilöiden ikä vaihteli 22 vuodesta 66 vuoteen, keskiarvo oli 46,52 vuotta (keskihajonta 10,39). Kaikki tämän ryhmän koehenkilöt olivat harrastaneet musiikkia (keskimääräinen aika 36,92 vuotta), yhtä lukuun ottamatta he olivat myös opiskelleet musiikkia harrastuksenaan (keskimäärin 15,72 vuotta). Kymmenen heistä oli lisäksi opiskellut musiikkia myös ammattikoulutuksessa. Jatkossa käytän tästä ryhmästä nimitystä ”musiikin harrastajat”.

Koeasetelma käsitti yksittäin soivia nelisointuja tai viisisointuja. Sointuaineiston lähtökohtana olivat neli- ja viisisäveliset joukkoluokat, jotka valitsin tutkimukseen siten, että sain mahdollisimman monipuolisen joukkoluokkien ja sitä kautta sointurakenteiden aineiston. Joukkoluokissa oli sekä hyvin konsonoivia että hyvin dissonoivia ja siltä väliltä. Laskin joukkoluokkien konsonanssin Huronin konsonanssimallin avulla. Sen mukaan nelijäsenisten joukkoluokkien pienin ja suurin konsonanssi ovat -0,809 ja 0,579 kun viisijäsenisten vastaavat ovat -0,588 ja 0,479. Lisäksi valitsin joukkoluokkia, joiden jäsenet sijaitsevat säveluokkaympyrällä lähekkäin (jonkinlaisissa kimpuissa) tai tasaisesti jakautuneina. Kaiken kaikkiaan nelijäsenisiä joukkoluokkia oli 10 ja viisijäsenisiä 12. Joukkoluokat ja niiden Huron-konsonanssi ovat taulukossa 1 järjestettynä dissonoivimmasta konsonoivimpaan.

Kokeessa oli joko 60 sointua (nelisoinnut) tai 72 sointua (viisisoinnut). Kustakin joukkoluokasta muodostin kuusi säveliköltään erilaista sointua, joiden laajuudet jakautuivat kolmeen ryhmään: suppeat (10 tai 11 puolisävelaskelta), keskilaajat (15 tai 16) ja laajat (20 tai 21). Sointujen alin sävel sijoittui kahteen ryhmään (g# tai a ja c#1 tai d). Laajuuden ja alimman sävelen perusteella soin-

Nelijäseniset joukkoluokat		Viisijäseniset joukkoluokat	
Forte-nimi	Huron-konsonanssi	Forte-nimi	Huron-konsonanssi
4-2A	-0,507	5-1	-0,588
4-5A	-0,378	5-4A	-0,309
4-5B	-0,378	5-9A	-0,245
4-21	-0,238	5-9B	-0,245
4-24	-0,077	5-33	-0,169
4-Z15B	-0,041	5-Z18B	0,055
4-Z29A	-0,041	5-Z38B	0,055
4-19B	0,261	5-30A	0,119
4-27B	0,297	5-30B	0,119
4-26	0,579	5-20B	0,120
		5-14A	0,227
		5-35	0,479

Taulukko 1. Joukkoluokat ja niiden Huron-konsonanssit järjestettynä dissonoivimmasta konsonoivimpaan

tujen ylin sävel sijoittui vastaavasti kolmeen ryhmään: matala (f#1, g1, tai g#1), keskikorkea (h1, c2 tai c#2) ja korkea (e2, f2 ja f#2).

Esimerkissä 1 on kaikki kuusi joukkoluokkia 4-19B ja 5-1 edustanutta sointua. Esimerkissä on myös kummankin joukkoluokan intervallikko. Intervallikko osoittaa joukkoluokan peräkkäisten sävelluokkien väliset intervallit, kun joukkoluokka on ns. normaalijärjestyksessä. Joukkoluokan 4-19B kahden alimman jäsenen välinen intervalli on normaalijärjestyksessä 3 puoliaskelta, sen jälkeen seuraa 1 puoliaskel ja neljä puoliaskelta. Viimeinen intervalli (4 puoliaskelta) osoittaa matkaa viimeisen ja ensimmäisen jäsenen välillä, koska syklistä avaruudessa myös äärijäsenet ovat vierekkäisiä. Jos aloitettaisiin mielivaltaisesti sävelestä eis (eli normaalijäsen olisi eis), seuraava sävel olisi sen yläpuolinen gis, sitten a ja cis (ja sävelestä cis säveleen eis olisi viimeinen 4 puoliaskeleen intervalli). Nämä sävelet ovat ensimmäisessä joukkoluokkaa 4-19B edustavassa soinnussa; kolmessa seuraavassa soinnussa normaalijäsen on a, sitten c ja fis. Joukkoluokkaa 5-1 edustavat soinnut ovat puolestaan viisisävelinen osa kromaattista asteikkoa. Intervallikon mukaan siinä on neljä peräkkäistä puoliaskelta ja äärijäsenten välinen 8 puoliaskelen intervalli.

Intervallikko osoittaa myös suoraan joukkoluokan ja siitä muodostettujen sointujen sisältämien ns. terävien dissonanssien (p2, s7, p13 jne. ja näiden enharmoniset vastineet) kokonaismäärän ykkösten yhteenlaskettuna lukumääränä (poikkeuksena tästä kaikki 12 sävelluokkaa sisältävä joukkoluokka). Joukkoluokassa 4-19B on siis yksi terävä dissonanssi (esiintyy soinnuissa enharmonisesti tulkittuna suurena septiminä tai pienenä noonina), kun taas joukkoluokassa 5-1 teräviä dissonansseja on 4. Esimerkki osoittaa tämän tutkimuksen kannalta olennaisen seikan: joukkoluokka perusrakenteena tuo sointuun tietyn karakterin (esimerkiksi joukkoluokan 5-1 dissonoivuus), ja sävelasettelu vaikuttaa sävelten välisiin intervalleihin joukkoluokan määrittämässä rajoissa. Nämä rajat aiheuttivat esimerkiksi sen, että joukkoluokasta 4-19B ei ollut mahdollista muodostaa 10 puoliaskelen laajuista sointua ollenkaan, ja 11 puoliaskelen laajuisia-

The image displays two rows of musical notation. The top row, labeled '4-19B', shows six chords on a treble clef staff. Below each chord is a vertical line with numbers indicating intervals: 11s, 11s, 15s, 16s, 20s, and 21s. The bottom row, labeled '5-1', shows six chords on a treble clef staff. Below each chord is a vertical line with numbers indicating intervals: 11s, 11s, 16s, 15s, 20s, and 21s. The notation includes notes, stems, and bar lines, with some notes marked with accidentals.

Esimerkki 1. Tutkimuksessa käytetyt soinnut, jotka edustivat joukkoluokkia 4-19B ja 5-1. Joukkoluokan Forte-nimen alla intervallikko, ja kunkin soinnun alla sen laajuus puolisävelaskeleina.

kin sointuja oli mahdollista muodostaa vain yksi, joten tämä yksi sointu esiintyi tässä tutkimuksessa kahdessa transpositiossa.

Koehenkilöiden tehtävä oli kirjoittaa yksi tai kaksi sellaista adjektiivia, jotka heidän mielestään kuvasivat kuultua sointua. Samaa adjektiivia oli lupa käyttää useaan kertaan. Kokeen alussa korostettiin, että koe ei mittaa sanavarastoa, vaan sen tarkoitus on tutkia sointuja. Kun jokaisen koehenkilön oli mahdollista kirjoittaa korkeintaan kaksi adjektiivia kutakin sointua kohti, adjektiivien teoreettinen maksimi olisi ollut $2 \cdot 22 \cdot 60 = 2640$ adjektiivia nelisointuaineistossa ja $2 \cdot 25 \cdot 72 = 3600$ adjektiivia viisisointuaineistossa. Kokeen jälkeen koehenkilöt täyttivät kyselylomakkeen, jossa kysyttiin ikä, sukupuoli sekä musiikin harrastamiseen ja opiskeluun liittyviä kysymyksiä.

Äänet tein Finale 2007 -ohjelmalla ja äänitin ne Native instruments KontaktPlayer2:n äänellä Steinway Piano. Kunkin soinnun kesto oli 1,75 sekuntia ja sointua seurasi aina 0,4375 sekunnin tauko. Tehtävät koostuivat soinnun kuudesta toistosta siten, että ensin kuultiin kolme toistoa, sen jälkeen seurasi 4,375 sekunnin hiljaisuus, jonka jälkeen kuultiin toiset kolme toistoa. Kahta tehtävää erotti 8,75 sekunnin tauko. Sointujen järjestys aineistossa oli satunnainen. Soinnut soitettiin kolmessa ryhmässä, joissa kahdessa ensimmäisessä oli 24 sointua ja kolmannessa loput. Ryhmien välillä pidettiin lyhyt tauko koehenkilöiden toivomuksen mukaan. Käytännössä tauot olivat hyvin lyhyitä. Kaiken kaikkiaan nelisointukoe kesti n. 27 minuuttia ja viisisointukoe n. 33 minuuttia.

Aineistoja sain tutkimuksessa kaksi (nelisointu- ja viisisointuaineisto). Käsitteelin aineistot ensin erikseen. Adjektiivien alustava luokittelu tapahtui synonyymisanakirjan avulla (Jäppinen 1990). Luokittelin koehenkilöiden kirjoittamat adjektiivit yksittäin joko jo olemassa oleviin luokkiin synonyymisuhteen perusteella, tai adjektiivit aloittivat uuden luokan. Adjektiivit, jotka esiintyivät aineistossa vain kerran tai kaksi ja jotka eivät kuuluneet mihinkään olemassa olevaan luokkaan, jätin tarkastelun ulkopuolelle (toisin sanoen luokassa oli aina vähintään kolme adjektiivia). Tällaisia adjektiiveja olivat mm. asenteellinen, ehdottava, epätodellinen, kasvoton, liisterimäinen, luottavainen, naisellinen, metallinen, polveileva, ryppyinen, suostuva, tuulinen ja vähättelevä.

Joillekin adjektiiveille synonyymisuhte ei löytynyt suoraan. Esimerkiksi aineistossa esiintyneet sanat korkea ja räikeä kuuluvat samaan luokkaan, vaikka niiden synonyymisuhte paljastuukin vasta adjektiivien kimakka ja kimeä kautta. Joissain tapauksessa käytin luokittelussa hieman toista adjektiivia kuin mikä aineistossa esiintyi. Luokittelin esimerkiksi tietyt verbijohdannaiset (kuten ahdistava ja kiusaava) vastaavan verbin (ahdistaa ja kiusata) avulla. Joitain yksittäisiä adjektiiveja liitin olemassa oleviin luokkiin synonyymisuhteen perusteella, vaikka kyseisiä adjektiiveja ei ollutkaan synonyymisanakirjassa (esimerkiksi "kasautunut" luokkaan ahdas ja "dissonoiva" luokkaan riitaisa).

Jatkossa käytän edellä kuvatuista luokista nimitystä "adjektiiviluokka". Adjektiiviluokan nimeksi valitsin muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kaksi adjektiivia, jotka mielestäni parhaiten kuvasivat luokan sisältöä. Yleensä toinen näistä adjektiiveista oli adjektiiviluokan eniten käytetty adjektiivi ja toinen sisältöä laajentava tai varmentava adjektiivi. Esimerkiksi adjektiiviluokan kirkas/

selkeä nimi perustuu eniten käytettyyn adjektiiviin (kirkas), jonka synonyymeja aineistossa olivat mm. hehkuva, heleä, hohtava, häikäisevä ja valoisa. Toinen nimeen valittu adjektiivi on kirkkaan synonyymi selkeä. Selkeän synonyymeja aineistossa olivat mm. kuulas, läpikuultava, raikas ja sees. Vaikka tässä tapauksessa adjektiiviluokka sisältää kaksi hieman toisistaan poikkeavaa merkitystä, luokittelin kaikki em. adjektiivit samaan adjektiiviluokkaan. Ei nimittäin olisi ollut mahdollista tietää, kumpaan luokkaan koehenkilön kirjoittama adjektiivi kirkas olisi kulloinkin pitänyt luokitella. Tässä tapauksessa kyse oli siis toisiaan täydentävistä adjektiiveista luokan nimessä (muita vastaavia ovat mm. lempeä, lämmin tai kirpeä, ivallinen). Kun olin luokitellut adjektiivit, laskin yhteen tietyn adjektiiviluokan adjektiiveilla kustakin soinnusta tehdyt arviot. Näin sain kustakin soinnusta arviot kaikilla kyseisessä aineistossa käytetyillä adjektiiviluokilla.

Tulokset

Aineistoja oli siis kaksi (nelisoinnut ja viisioinnut). Keräsin aineistot kahdesta eri koehenkilöryhmästä, jotka olivat suunnilleen samankokoisia. Koska koehenkilöiden ikäjakauma ja musiikillinen tausta oli näissä ryhmissä erilainen, on todennäköistä, että taustatekijöillä oli jonkin verran vaikutusta arvioihin. Tarkastelen seuraavassa ensin molempia aineistoja erikseen (alaluvuissa Aineistojen alustava tarkastelu ja Aineistojen vertailua). Sen jälkeen kuvaan adjektiiviluokkien ja sointujen välistä yhteyttä; tässä tarkastelussa on sointuja molemmista aineistoista. Kuvaan myös adjektiiviluokille tehtyä multidimensional scaling -analyysia. Lopuksi vertaan nyt saatuja tuloksia perusemootioihin ja aikaisempiin emotionalleihin.

Aineistojen alustava tarkastelu

Nelisointuaineistossa oli, kuten totesin, 60 sointua ja 22 koehenkilöä. Tässä aineistossa adjektiiveja kertyi 1257, mikä oli 47,6% teoreettisesta maksimista (katso taulukko 2). Vaikka osa muotoilualan opiskelijoista kirjoitti kaksikin adjektiivia joistain soinnuista, osa jätti sointuja kokonaan arvioimatta ja tyhjiä kohtia oli tässä aineistossa runsaasti. Luokittelin adjektiivit 53 adjektiiviluokkaan, ja luokissa oli yhteensä 1089 adjektiivia, joten luokiteltujen adjektiivien osuus oli 86,6% kertyneistä adjektiiveista. Adjektiiviluokissa adjektiivien määrä vaihteli välillä 5–90. Aineiston sisäistä johdonmukaisuutta kuvaava Cronbach alpha reliabiliteetti nelisointuaineistolle, jossa koehenkilöiden arviot kullakin adjektiiviluokalla kullekin soinnulle oli laskettu yhteen, oli korkea (0,891).

Viisiointuja arvioineita koehenkilöitä oli 25, sointuja 72. Viisiointuaineistossa adjektiiveja oli kaikkiaan 2155 (59,9% teoreettisesta maksimista). Viisiointuja arvioineet musiikin harrastajat kirjoittivat siis selvästi enemmän adjektiiveja yhtä

	nelisoinnut	viisioinnut
koehenkilöitä	22	25
sointuja	60	72
adjektiiveja	1257	2155
luokiteltuja	1089	1945
adjektiiviluokkia	53	54

Taulukko 2. Tiedot kahden sointuaineiston koehenkilöiden, sointujen, adjektiivien, luokiteltujen adjektiivien ja adjektiiviluokkien määrästä

sointua kohti kuin nelisointuja arvioineet muotoilualan opiskelijat. Adjektiivit luokiteltiin kaikkiaan 54 adjektiiviluokkaan, joissa oli yhteensä 1945 adjektiivia, siis peräti 90,3% kertyneistä adjektiiveista oli mahdollista luokitella. Tämä kertoo aineiston yhtenäisyydestä, mikä saattaa selittyä koehenkilöiden melko tiiviillä joukolla (kuorolaulajat tunsivat toisensa ja olivat valinneet tietyn, yhteisen harrastuksen). Yksittäisissä adjektiiviluokissa adjektiiveja oli 4–149. Tämän aineiston sisäinen johdonmukaisuus oli erittäin korkea (Cronbach alpha 0,943).

Aineistojen vertailua

Taulukko 3 osoittaa, kuinka monta kertaa kunkin adjektiiviluokan adjektiiveja käytettiin kahdessa aineistossa. Taulukossa annetaan sekä adjektiivien lukumäärä että kyseinen lukumäärä prosenttiosuutena kaikista luokitelluista adjektiiveista kyseisessä aineistossa. Prosenttiosuuksien pienuus osoittaa sen, että adjektiivien hajontaa oli paljon, mistä kertoo myös adjektiiviluokkien määrä. Taulukossa arvo 0 (harmaa taustaväri) osoittaa, että kyseisen adjektiiviluokan adjektiiveja ei kyseisessä sointuaineistossa käytetty (tai arvioita oli vain kaksi tai vähemmän, jolloin luokka pudotettiin pois analyysistä). Taulukkoon on vahvennettu kummankin sointuaineiston 10 korkeinta arvoa. Kuten taulukosta nähdään, korkeimmat arvot ovat prosenttiosuuksina molemmissa aineistoissa suunnilleen samat; korkein prosenttiosuus on 8,26% (nelisoinnut) ja 7,66% (viisioinnut), kymmenenneksi korkein on 2,94% (nelisoinnut) ja 3,19% (viisioinnut). Taulukkoon on vahvennettu myös sellaiset adjektiiviluokat, jotka olivat 10 käytetyimmän joukossa kummassakin aineistossa. Eniten käytettyjä adjektiiviluokkia olivat kirkas/selkeä (nelisointuaineistossa 32 adjektiivia ja viisointuaineistossa 149 adjektiivia), surullinen/onneton (90 ja 85), rauhallinen/leppoisa (41 ja 133), uhkaava/vaarallinen (85 ja 77) ja jännittynyt/levoton (42 ja 76). Taulukosta nähdään myös, että joissain adjektiiviluokissa oli toisessa aineistossa 0 adjektiivia ja toisessakin 10 tai vähemmän, jolloin prosenttiosuus oli alle 1,0%. Nämä adjektiiviluokat on merkitty harmaalla taustavärillä ja niitä oli aineistossa kaikkiaan 11. Asteriskilla (*) merkityt adjektiiviluokat otettiin MDS-analyyysiin. Tästä tarkemmin luvussa multidimensional scaling -analyysi adjektiiviluokille.

Adjektiiviluokka	nelisoinnut	viisisoinnut
ahdas, pieni (*)	8 (0,73%)	67 (3,44%)
ahdistava, ärsyttävä (*)	39 (3,58%)	45 (2,31%)
alavireinen	0	8 (0,41%)
dramaattinen, hioitteleva	19 (1,74%)	12 (0,62%)
eloisa, vilkas (*)	21 (1,93%)	62 (3,19%)
epämiellyttävä, inhottava	8 (0,73%)	26 (1,34%)
epavakaa, häilyvä (*)	10 (0,92%)	51 (2,62%)
hauska, veikeä	5 (0,46%)	0
helpottunut	7 (0,64%)	0
hidas, aikaileva	10 (0,92%)	0
hämyinen, samea	11 (1,01%)	40 (2,06%)
iloinen, onnellinen (*)	28 (2,57%)	20 (1,03%)
jännittynyt, levoton (*)	42 (3,86%)	76 (3,91%)
karhea, rosolinen	0	15 (0,77%)
kaunis, hieno (*)	22 (2,02%)	27 (1,39%)
kertova, selittävä	0	6 (0,31%)
keskeneräinen, epätäydellinen (*)	21 (1,93%)	73 (3,75%)
kevyt, helppo (*)	27 (2,48%)	0
kielteinen, negatiivinen	7 (0,64%)	4 (0,21%)
kiinnostava	0	19 (0,98%)
kirjas, selkeä (*)	32 (2,94%)	149 (7,66%)
kirpeä, ivallinen (*)	17 (1,56%)	53 (2,72%)
kokosävelinen	0	8 (0,41%)
kova, armoston (*)	18 (1,65%)	39 (2,01%)
kummallinen, outo (*)	14 (1,29%)	30 (1,54%)
kylmä, jäätävä	16 (1,47%)	12 (0,62%)
kysyvä, utelias (*)	19 (1,74%)	36 (1,85%)
käskevä	8 (0,73%)	0
laimen, tylsä (*)	21 (1,93%)	29 (1,49%)
lempeä, lämmin (*)	38 (3,49%)	37 (1,90%)
neutraali	9 (0,83%)	14 (0,72%)
nopea, ketterä	8 (0,73%)	6 (0,31%)
nouseva, kiipeävä	6 (0,55%)	11 (0,57%)
ohut	0	29 (1,49%)
pehmeä, vaimoa	21 (1,93%)	18 (0,93%)
pelokas, arka (*)	52 (4,78%)	14 (0,72%)
positiivinen	8 (0,73%)	10 (0,51%)
raskas, painava	12 (1,10%)	7 (0,36%)
rauhallinen, leppoisa (*)	41 (3,76%)	133 (6,84%)
riitaisa, dissonoiva (*)	15 (1,38%)	125 (6,43%)
rikkinäinen, särkynyt	13 (1,19%)	7 (0,36%)
rikkova	5 (0,46%)	0
räikeä, korkea (*)	39 (3,58%)	39 (2,01%)
sekava, kaoottinen (*)	14 (1,29%)	32 (1,65%)
soinnikas, helähtävä (*)	13 (1,19%)	33 (1,70%)
surullinen, onneton (*)	90 (8,26%)	85 (4,37%)
synkkä, pimeä (*)	22 (2,02%)	54 (2,78%)
tavallinen, tuttu	5 (0,46%)	32 (1,65%)
toiveikas, lupaava (*)	41 (3,76%)	29 (1,49%)
tunnelmallinen	11 (1,01%)	0
tyhjä, ontto	0	31 (1,59%)
täyteläinen, muhkea (*)	13 (1,19%)	43 (2,21%)
uhkaava, vaarallinen (*)	85 (7,81%)	77 (3,96%)
uudenaikainen, nykyaikainen	6 (0,55%)	4 (0,21%)
vaikea, hankala (*)	30 (2,75%)	17 (0,87%)
vajaa, puutteellinen	0	8 (0,41%)
valpas	0	3 (0,15%)
voimakas, vahva (*)	25 (2,30%)	50 (2,57%)
väsänyt	7 (0,64%)	0
yllättävä, ällistyttävä (*)	18 (1,65%)	20 (1,03%)
ylväs, majesteettinen	5 (0,46%)	4 (0,21%)
artynyt, vihainen (*)	7 (0,64%)	66 (3,39%)

Taulukko 3. Adjektiiviluokat ja niihin sisältyneiden adjektiivien määrä nel- ja viisisoituaimeistossa (sekä määrät prosenttiosuuksina luokitelluista adjektiiveista)

Taulukko 3 paljastaa myös joidenkin adjektiivien erilaisen käytön eri aineistossa. Edellä luettelin adjektiiviluokat, joita käytettiin molemmissa aineistoissa. Vain nelisointuaineistossa 10 eniten käytetyn adjektiiviluokan joukossa olivat lisäksi pelokas/arka (52; 4,78%), toiveikas/lupaava (41; 3,76%), ahdistava/ärsyttävä (39; 3,58%), räikeä/korkea (39; 3,58%) ja lempeä/lämmin (38; 3,49%). Näistä adjektiiviluokan lempeä/lämmin käyttäminen nimenomaan tietyistä nelisoinnuista liittyy kyseisten sointujen ominaisuuksiin; tästä lisää tuonnempana. Samoin pelokas/arka -tyyppisten adjektiivien puuttuminen viisisointuaineistosta selittyy sävelmäärän kasvulla. Viisisointuaineistossa käytettiin puolestaan adjektiiviluokkia riitaisa/dissonoiva (125; 6,43%), keskeneräinen/epätäydellinen (73; 3,75%), ahdas/pieni (67; 3,44%), ärtynyt/vihainen (66; 3,39%) ja eloisa/vilkas (62; 3,19%). Näistä adjektiiviluokan ahdas/pieni adjektiivien käyttäminen nimenomaan viisisoinnuista selittyy suoraan sointujen sävelmäärällä suhteessa käytettyihin laajuuksiin. Samoin adjektiiviluokkien riitaisa/dissonoiva ja ärtynyt/vihainen adjektiivien käyttäminen selittyy sävelmäärän myötä lisääntyvien dissonanssien määrällä. Kiinnostavaa on myös adjektiiviluokkien toiveikas/lupaava ja keskeneräinen/epätäydellinen käyttäminen. Ensin mainittuja käytettiin paljon dominanttiseptimisoinnuista (joukkoluokkaa 4-27B edustavat soinnut), kun taas jälkimmäisiä käytettiin viisisoinnuista, joissa oli yksi sävel dominanttiseptimisoinnun lisäksi (joukkoluokkaa 5-Z38B edustavat soinnut). Vaikka näissä soinnuissa oli paljon yhteisiä piirteitä, peruste erityyppisten adjektiivien käyttämiseen on löydettävissä pikemminkin soinnuista kuin koehenkilöistä. Tarkastelen sointujen ominaisuuksia suhteessa adjektiiveihin alaluvussa Soinnuista tehdyt arviot.

Adjektiiviluokat ja soinnut

Jotta sointujen tarkastelu olisi mielekästä, keskityn jatkossa sellaisiin sointuihin, joita arvioitiin yksittäisen adjektiiviluokan adjektiiveilla vähintään neljä kertaa. Olen kerännyt taulukkoon 4 lukumäärätiedot siitä, kuinka moni sointu sai neljä arviota tai enemmän eri adjektiiviluokilla. Kuten taulukko osoittaa, suurimmat arviointimäärät ovat 11 arviota. Näitä sointuja oli kaksi. Toinen keräsi arvioita adjektiiviluokalla kirkas/selkeä ja toinen adjektiiviluokalla lempeä/lämmin. Jos verrataan suurimpia yksittäisen soinnun saamia arviointimääriä (yli viisi arviota saaneiden sointujen määrä taulukossa 4) ja eniten käytettyjä adjektiiviluokkia (taulukossa 3), todetaan päällekkäisyyttä. Adjektiiviluokissa, joita ylipäätään käytettiin eniten, on luonnollisesti eniten mahdollisuuksia, että arviot keskittyivät jollekin yksittäiselle soinnulle. Tällaisia keskittymiä löytyi molemmissa aineistoissa paljon käytetyistä adjektiiviluokista kirkas/selkeä ja rauhallinen/leppoisa; nelisointuaineistossa lisäksi adjektiiviluokasta lempeä/lämmin, ja viisisointuaineistossa riitaisa/dissonoiva. Toisaalta koko aineistossa eniten käytettyjen adjektiiviluokkien surullinen/onneton ja jännittynyt/levoton suurimmat yksittäisen soinnun saamat arviomäärät olivat (vain) viisi arviota, mikä osoittaa,

Adjektiiviluokka \ Arvioiden määrä	4	5	6	7	8	9	10	11
Kirkas, selkeä (#4 #5)	11	3	4	2	1	1		1
Lempeä, lämmin (#4)		4						1
Rauhallinen, leppoisa (#4 #5)	7	9	3		2	1		
Toiveikas, lupaava (#4)	2						1	
Iloinen, onnellinen	2				1			
Riitaisa, dissonoiva (#5)	5	5	1	1				
Synkkä, pimeä	3	2	2					
Uhkaava, vaarallinen (#4 #5)	3	5	1					
Räikeä, korkea (#4)	3		1					
Ahdas, pieni (#5)	1		1					
Voimakas, vahva			1					
Surullinen, onneton (#4 #5)	7	6						
Jännittänyt, levoton (#4 #5)	3	1						
Kirpeä, ivalinen	1	1						
Eloisa, vilkas (#5)	2							
Keskeneräinen, epätäydellinen (#5)	2							
Pelokas, arka (#4)	2							
Täyteläinen, mukkea	2							
Ärtynyt, vihainen (#5)	2							
Ahdistava, ärsyttävä (#4)	1							
Kaunis, hieno	1							

Taulukko 4. Niiden sointujen määrä, jotka saivat adjektiiviluokilla 4–11 arviota. Adjektiiviluokan jälkeen sulkeissa on merkintä, jos luokka kuului 10 eniten käytettyyn joukkoon jommassakummassa aineistossa.

että varsin moni soitto arvioitiin tämän adjektiiviluokan adjektiiveilla. Nelisointuaineistossa esiintyneillä adjektiiviluokilla pelokas/arka sekä toiveikas/lupaava ja ahdistava/ärsyttävä suurin yksittäisen soinnun saama arviomäärä oli neljä. Viisisointuaineistossa vastaavasti adjektiiviluokilla eloisa/vilkas, keskeneräinen/epätäydellinen ja ärtynyt/vihainen yksittäisen soinnun saamat suurimmat arviomäärät olivat neljä arviota.

Soinnusta tehdyt arviot

Käyn seuraavaksi läpi adjektiiviluokat ja sellaiset soinnut, jotka saivat vähintään neljä arviota näiden adjektiiviluokkien adjektiiveilla. Aloitan adjektiiviluokista, joissa yksittäinen soitto sai eniten arvioita (kirkas/selkeä ja lempeä/lämmin), ja käyn läpi kaikki taulukossa 4 esiintyvät adjektiiviluokat. Koska tarkastelussa ovat vain vähintään neljä arviota saaneet soinnut, arvioiden määrä taulukoissa ei ole yhtä suuri kuin arvioiden kokonaismäärä kyseisellä adjektiiviluokalla. Tässä tarkastelussa otan mukaan myös soinnun taustarakenteen, siis joukkoluokan, jotta myös sen merkityksen arvioiminen olisi mahdollista. Todettakoon, että 19 tapauksessa kaikki yksittäistä joukkoluokkaa edustaneet kuusi soittoa olivat saaneet vähintään yhden arvion yksittäisellä adjektiiviluokalla. Adjektiiviluokalla soinnikas/helähtävä arvioituja kokosävelisen joukkoluokan 5-33 soittoa lukuun ottamatta mainitsen myös nämä tapaukset seuraavassa analyysissäni.

Käsittelyjärjestystä ohjaavat joukkoluokat ja soinnut. Yhdistän tarkastelussa sellaisia adjektiiviluokkia, joissa soinnut ovat samantyyppisiä, jotta adjektiiviluokkien vertailu suhteessa sointuihin ja joukkoluokkiin olisi mielekästä.

Adjektiiviluokan kirkas/selkeä adjektiiveilla vähintään neljä arviota saaneet 23 sointua ovat esimerkissä 2. Soinnun alla on joukkoluokan Forte-nimi ja sulkeissa lukumäärä, joka osoittaa, kuinka monta arviota kyseisestä soinnusta tehtiin kyseisen adjektiiviluokan adjektiiveilla. Sointujen joukkoluokkatiedot ovat taulukossa 5. Yhteinen ominaisuus kirkas/selkeä -arvioiduissa soinnuissa on se, että ylin sävel on jokin koeasetelman korkeimmista (e2, f2 tai f#2); tästä poikkeuksia ovat ainoastaan soinnut 14, 17 ja 22. Toinen yhteinen ominaisuus on laajuus. Soinnut ovat joko laajoja (20 tai 21 puoliaskelta) tai keskilaajoja (15 tai 16 puoliaskelta), kun suppeita sointuja on ainoastaan kaksi (17 ja 22). Laajoissa soinnuissa huomio kiinnittyi myös sävelasetteluun: vain soinnussa 15 on sekunti-intervalli keskirekisterissä. Muissa laajoissa soinnuissa matalassa rekisterissä tai keskirekisterissä on terssejä tai sitä suurempia intervaleja. Soinnut edustavat useita joukkoluokkia, enemmistö niistä on viisisävelisiä. Yhdenkään joukkoluokan kaikkia sointuja ei ollut arvioitu adjektiiviluokan kirkas, selkeä adjektiiveilla, mikä vahvistaa käsitystä, että kirkkaus viittaa nimenomaan sä-

Esimerkki 2. Adjektiiviluokan kirkas/selkeä -adjektiiveilla arvioidut soinnut

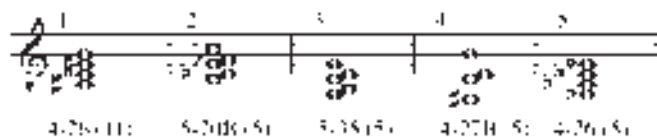
Forte-nimi	intervallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä	Forte-nimi	intervallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä
5-30B	-22314-	4	24	5-9B	-22116-	1	9
5-35	-22323-	3	23	5-33	-22224-	1	7
5-23BB	-33114-	3	14	5-14A	-11325-	1	6
5-30A	-13224-	3	12	4-26	-3234-	1	6
5-20B	-21414-	2	9	4-27B	-3324-	1	5
5-9A	-11226-	2	8	5-218B	-21315-	1	4

Taulukko 5. Adjektiiviluokalla kirkas/selkeä vähintään neljä arviota saaneiden sointujen joukkoluokkatiedot, joukkoluokkaa edustaneiden sointujen määrä ja arvioiden määrä yhteensä

velasetteluun, ei soinnun yleissävyyn. Joukkoluokkatasolla tarkastelu osoittaa ainoastaan sen, että kaikkein dissonoivimmat joukkoluokat puuttuvat.

Adjektiiviluokan lempeä/lämmin adjektiiveilla vähintään 4 arviota saaneet soinnut ovat esimerkiksi 3 ja joukkoluokkatiedot taulukossa 6. Näissä soinnuissa korkea rekisteri puuttuu, lisäksi soinnut ovat pääosin suppeita. Eniten tämän adjektiiviluokan arvioita on kertynyt joukkoluokkaa 4-26 edustaville soinnuille (yhteensä 16), ja nimenomaan sen mollipienseptimisointu-sointumuodolle matalassa tai keskirekisterissä. Sointua 2 lukuun ottamatta soinnut edustavat myös aineiston konsonoivimpia joukkoluokkia. Joukkoluokkia 4-26, 4-27B ja 5-35 edustavissa soinnuissa ei ylipäätään ole ns. teräviä dissonansseja. Poikkeusta tästä konsonoivuudesta edustaa joukkoluokkaa 5-20B edustavat soinnut, joissa on peräti kaksi pientä sekuntia. Kiinnostavaa on myös, että adjektiiviluokka lempeä/lämmin oli käytetyimpien kymmenen adjektiiviluokan joukossa nelisointuaineistossa mutta ei viisisointuaineistossa. Tästä huolimatta viisi arviota saaneiden sointujen joukossa oli myös viisisointuja. Ilmeisesti useimmissa tapauksissa viides sävel lisäsi dissonoivuutta niin paljon, että sointuja ei enää arvioitu tämän adjektiiviluokan adjektiiveilla.

Adjektiiviluokan rauhallinen/leppoisa adjektiiveilla koehenkilöt arvioivat esimerkiksi 4 näkyviä sointuja. Kuten esimerkiksi nähdään, soinnut edustavat rajoitettua joukkoluokkien määrää. Joukkoluokka 5-35 on pentatoninen, ja kaikki kuusi kokeessa käytettyä joukkoluokan 5-35 sointua ovat saaneet vähintään viisi arviota adjektiiviluokalla rauhallinen/leppoisa. Yhteensä näitä arvioita on 41 (katso taulukko 7). Joukkoluokkia 5-30B ja 5-20B edustaa neljä sointua kumpaakin; lisäksi myös loput näitä joukkoluokkia edustaneet soinnut saivat vähintään yhden arvion tällä adjektiiviluokalla. Nelisävelistä joukkoluokkaa 4-26 edustaa kolme sointua. Kaksi sointua edustaa tässä esimerkissä joukkoluokkia 5-14A ja 5-Z38B, ja kumpikin näistä joukkoluokista sai 9 arviota. Lisäksi yksi sointu edustaa joukkoluokkaa 4-27B.



Esimerkki 3. Adjektiiviluokan lempeä/lämmin -adjektiiveilla arvioidut soinnut

Forte-nimi	intervallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä	Forte-nimi	intervallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä
4-26	-3234-	2	16	5-35	-22323-	1	5
5-20B	-21414-	1	5	4-27B	-3324-	1	5

Taulukko 6. Adjektiiviluokalla lempeä/lämmin vähintään neljä arviota saaneiden sointujen joukkoluokkatiedot, joukkoluokkaa edustaneiden sointujen määrä ja arvioiden määrä yhteensä

1 2 3 4 5 6 7 8 9
 5-35(15) 5-35 5-35(15) 5-35(15) 5-2(15) 5-2(15) 5-2(15) 5-35(15) 5-35(15)

10 11 12 13 14 15 16 17 18
 5-2(15) 5-2(15) 5-2(15) 5-14(15) 5-2(15) 4-26(5) 5-14(15) 5-2(15) 5-2(15)

19 20 21 22
 5-2(15) 5-2(15) 4-27(15) 4-2(15)

Esimerkki 4. Soinnut, joita arvioitiin adjektiiviluokan rauhallinen/leppoisa adjektiiveilla

Yhteistä edellä mainituille joukkoluokille on melko suuri tai suuri konsoniivuden aste (kaikkien joukkoluokkien Huron-dissonanssi on suurempi kuin 0) sekä vähäinen dissonoivien intervallien määrä. Kuten edellä totesin, joukkoluokissa 5-35, 4-26 ja 4-27B ei ole teräviä dissonansseja, ja monia muitakin joukkoluokkia edustavista soinnuista ainakin pienet sekunnit puuttuvat. Kuitenkin esimerkissä on muutama poikkeus, ja soinnussa 10 on peräti kaksi pientä sekuntia, kuitenkin niin, että myös duurisointu (tai mollisointu) on kuultavissa. Kiinnostavaa on lisäksi se, että kaikkia nelisävelisen joukkoluokan 4-26 sointuja ei arvioitu adjektiiviluokan rauhallinen/leppoisa adjektiiveilla. Erityisesti laajimmat nelisoinnut puuttuivat, vaikka laajimmat viisisoinnut olivat arvioitujen joukossa. Tämä viitanee soinnun sävelasettelun merkityksen kasvamiseen, kun sävelmäärä vähenee. Kiinnostavaa on myös se, että joukkoluokan 4-27B sointuja ei juurikaan arvioitu adjektiiviluokalla rauhallinen/leppoisa, vaikka terävät dissonanssit puuttuvatkin. Tämän joukkoluokan soinnuista voidaan muodostaa dominanttiseptimisointuja eri aseteluisa, ja purkautumista odottava jännite on näille soinnulle tyypillistä, mikä on todennäköisesti vaikuttanut arviointeihin.

Vain kuudessa esimerkin 4 soinnussa ylin sävel oli jokin koeasetelman korkeimmista (e2, f2 tai f#2); lisäksi yhdeksän sointua oli suppeita (10 tai 11 puolisävelaskelta) ja vain neljä sointua edusti koeasetelman suurinta laajuutta (20 tai 21 puoliaskelta). Sekä korkeimman rekisterin puuttuminen että painottuminen ala- tai keskirekisteriin sekä suppeuteen erottaa nämä soinnut niistä, joita arvioitiin adjektiiviluokan kirkas/selkeä -adjektiiveilla.

Adjektiiviluokan voimakas/vahva adjektiiveilla kuusi arviota saanut sointu edusti pentatonista joukkoluokkaa, siis konsonoivinta viisisävelikköä, ja kuten esimerkistä 5 nähdään, se oli sävelasettelultaan kvarttipino. (Koska kumpaakin joukkoluokkaa edustaa vain yksi sointu ja arvioiden määrä näkyy soinnun alla, en anna joukkoluokkatietoja taulukossa, vaan olen lisännyt intervallikot esimerkkiin.) Tämä nimenomainen sointu sai kuusi arviota myös adjektiiviluokilla kirkas/selkeä ja rauhallinen/leppoisa. Adjektiiviluokan kaunis/hieno adjektiiveilla neljä

Fortenimi	intervallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä	Fortenimi	intervallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä
5-35	-22323-	6	41	5-14A	-11325-	2	9
5-30B	-22314-	4	20	5-238B	-33114-	2	9
5-20B	-21414-	4	19	4-27B	-3324-	1	4
4-26	-3234-	3	14				

Taulukko 7. Adjektiiviluokalla rauhallinen/leppoisa vähintään neljä arviota saaneiden sointujen joukkoluokkatiedot, joukkoluokkaa edustaneiden sointujen määrä ja arvioiden määrä yhteensä

arviota saanut sointu puolestaan sisältää sekä molli- että duurikolmisoinnun, ja tämä nimenomainen sointu sai viisi arviota adjektiiviluokilla lempeä/lämmin ja rauhallinen/leppoisa. Tämän aineiston perusteella ei ole mahdollista selvittää mainittujen adjektiiviluokkien ja sointujen yhtäläisyyksiä tarkemmin.

Adjektiiviluokan riitaisa/dissonoiva adjektiiveilla vähintään neljä arviota saaneet soinnut ovat esimerkiksi 6, ja joukkoluokkatiedot löytyvät taulukosta 8. Kuten huomataan, soinnut sijoittuivat korkeaan rekisteriin (ylin sävel) ja olivat laajoja. Tässä suhteessa niillä on yhteys adjektiiviluokan kirkas, selkeä adjektiiveilla arvioituihin sointuihin. Eroavaisuuksia löytyy joukkoluokista ja sävelasettelusta, sillä kaikki riitaisa/dissonoiva -arvioidut soinnut olivat viisisävelisiä ja laajoissa soinnuissa oli sekunti-intervalleja. Lisäksi terävien dissonanssien määrä vaihteli soinnuissa yhdestä kolmeen, ja suuri osa joukkoluokista oli aineiston dissonoivimpia. Joukkoluokilla näyttikin olevan yhteys arvioihin, sillä kaikki joukkoluokkia 5-1, 5-4A, 5-9A, 5-9B ja 5-14A edustavat soinnut saivat vähintään yhden arvion adjektiiviluokan riitaisa/dissonoiva adjektiiveilla.

Voimakas vahva Kaunis hieno

5-35-61
22323

5-20B-14:
21111

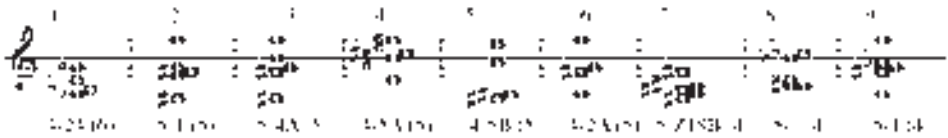
Esimerkki 5. Soinnut, joita arvioitiin adjektiiviluokkien voimakas/vahva ja kaunis/hieno -adjektiiveilla

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12

5-23814- 5-30B1- 5-14A-1 5-14A1

Esimerkki 6. Adjektiiviluokan riitaisa/dissonoiva adjektiiveilla arvioidut soinnut



Esimerkki 7. Adjektiiviluokan uhkaava/vaarallinen adjektiiveilla arvioidut soinnut

Riitaisa dissonoiva				Uhkaava, vaarallinen			
Forte-nimi	inter-vallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä	Forte-nimi	inter-vallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä
5-1	-11118-	3	16	4-24	-2224-	1	6
5-9A	-11226-	1	6	5-1	-11118-	3	13
5-9B	-22116-	2	10	5-4A	-11136-	1	5
5-14A	-11325-	1	5	4-5A	-1146-	1	5
5-218B	-21315-	2	9	4-5B	-4116-	1	5
5-30B	-22314-	1	4	4-2A	-1128-	1	5
5-4A	-11136-	2	8	5-218B	-21315-	1	4

Taulukko 8. Adjektiiviluokilla riitaisa/dissonoiva ja uhkaava/vaarallinen vähintään neljä arviota saaneiden sointujen joukkoluokkatiedot, joukkoluokkaa edustaneiden sointujen määrä ja arvioiden määrä yhteensä



Esimerkki 8. Adjektiiviluokkien ärtynyt/vihainen ja ahdistava/ärsyttävä adjektiiveilla arvioidut soinnut

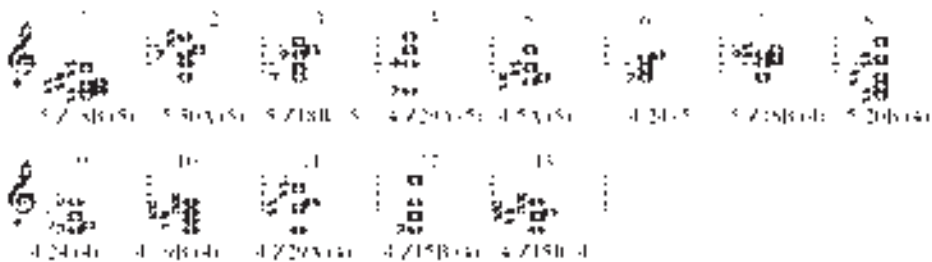
Myös adjektiiviluokan uhkaava/vaarallinen adjektiiveilla arvioiduille soinnuille (esimerkki 7; taulukko 8) oli ominaista joukkoluokkatason dissonoivuus, ja terävien dissonanssien määrä vaihteli kahdesta neljään (tosin tässä suhteessa kokosävelinen sointu 1 on poikkeus). Viisi soinnuista oli laajoja, kaksi suppeita matalassa rekisterissä. Kaikissa soinnuissa, myös laajoissa, on sekunti-intervalleja matalassa rekisterissä tai keskirekisterissä. Kuitenkin vain soinnun 7 sävelissä nähdään painottumista pieneen oktaavialaan.

Joukkoluokan 5-1 soinnuista kahta arvioitiin myös adjektiiviluokan ärtynyt/vihainen -adjektiiveilla. Soinnut ovat esimerkissä 8. Niiden joukkoluokkatiedot on esitetty edellä, ja kunkin soinnun arviointimäärä näkyy esimerkissä. Kuten esimerkki osoittaa, ne ovat hyvin samanlaisia kuin adjektiiviluokan riitaisa/dissonoiva adjektiiveilla arvioidut soinnut. Samoin ainoa ahdistava/ärsyttävä -arviointu sointu, joka edustaa joukkoluokkaa 4-5B, on hyvin samanlainen kuin monet edellä mainituista (esimerkki 8; joukkoluokkatiedot edellä taulukossa 8). Näille soinnuille yhteistä on lisäksi dissonoivuus. Myös kaikki aineiston dissonoivinta

viisisävelikköä (5-1) edustavat soinnut saivat vähintään yhden arvion adjektiiviluokalla ahdistava/ärsyttävä.

Adjektiiviluokan surullinen/onneton adjektiiveilla vähintään neljä arviota saaneet soinnut ovat esimerkiksi 9 ja joukkoluokkatiedot taulukossa 9. Soinnuista seitsemän on suppeita, kolme on laajoja ja kolme keskilaajoja. Vain neljässä soinnussa ylin sävel on korkeimmassa rekisterissä. Soinnuissa siis jossain määrin painottuu suppeus ja matala tai keskirekisteri. Yhteistä soinnuille on myös se, että ne edustavat konsonoivuuden asteeltaan erilaisia joukkoluokkia kuitenkin niin, että kaikkein dissonoivimmat ja kaikkein konsonoivimmat puuttuvat. Sointuasettelu näissä soinnuissa onkin varsin samantyyppinen kuin soinnuissa, jotka arvioitiin adjektiiviluokan rauhallinen/leppoisa adjektiiveilla. Erottavana tekijänä näiden kahden ryhmän välillä on joukkoluokka. Toisin kuin rauhallinen/leppoisa -arvioidut, surullinen/onneton -arvioidut soinnut edustavat melko tasaisesti sekä neli- että viisijäsenisiä luokkia, lisäksi vain joukkoluokan 5-20B sointuja on kummassakin ryhmässä. Mainittakoon myös, että kaikki joukkoluokkaa 4-5B (-4116-) edustaneet soinnut saivat ainakin yhden arvion tällä adjektiiviluokalla.

Kuten johdannossa totesin, on melko tavallista yhdistää surullisuus molliin. Jos tarkastellaan esimerkin 9 sointuja, voidaan kuitenkin vain kolmessa soinnussa (2, 3 ja 8) nähdä vierekkäisten sävelten muodostama mollisointu osasointuna. Tarkastelua voidaan tehdä myös joukkoluokkatasolla tutkimalla joukkoluokan osajoukkoluokkarakennetta. Joukkoluokka 3-11A (tätä voidaan kutsua mollisointuluokaksi) on joukkoluokkien 5-Z18B, 5-30A, 4-Z29A ja 5-20B osajoukkoluokka, joten mollisointu on löydettävissä kaikista näitä joukkoluokkia edustavista soinnuista, vaikka se ei olisikaan vierekkäisten sävelten



Esimerkki 9. Adjektiiviluokan surullinen/onneton adjektiiveilla arvioidut soinnut

Forte-nimi	inter-vallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä	Forte-nimi	inter-vallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä
5-Z18B	-21315-	3	14	5-20B	-21414-	1	4
5-30A	-13224-	1	5	4-24	-2244-	2	9
4-Z29A	-1245-	2	9	4-19B	-3144-	1	4
4-5A	-1146-	1	5				

Taulukko 9. Adjektiiviluokalla surullinen/onneton vähintään neljä arviota saaneiden sointujen joukkoluokkatiedot, joukkoluokkaa edustaneiden sointujen määrä ja arvioiden määrä yhteensä

välillä. Kuitenkin osajoukkoluokka 3-11A puuttuu joukkoluokista 4-5A, 4-5B, 4-24 ja 4-19B. Sen sijaan 3-11B (duurisointuluokka) on joukkoluokan 4-19B osajoukkoluokka, ja duurisointu on soinnussa 10 myös vierekkäisten sävelten välillä. Lisäksi erityisesti mollisointunäkökulmasta kiinnostavaa on se, että joukkoluokasta 4-26 muodostettuja mollipienseptimisointuja ei arvioitu adjektiiviluokan surullinen/onneton adjektiiveilla, vaikka kyseiset soinnut olivat tämän tutkimuksen aineistossa tutuimpia sointuja (kuten edellä todettiin, näitä sointuja arvioitiin adjektiiviluokan lempeä/lämmin adjektiiveilla). Vaikuttaakin siltä, että surullinen/onneton -arvioihin vaikuttivat monet tekijät, eikä mollisointumaisuus ollut keskeisin arviointia ohjannut tekijä.

Adjektiiviluokkien iloinen/onnellinen ja toiveikas/lupaava adjektiiveilla arvioidut soinnut olivat keskenään hyvin samanlaisia, joten käsittelen ne yhtäikää (esimerkki 10 ja taulukko 10). Kuten esimerkistä nähdään, rekistereissä on vaihtelevuutta, sillä soinnuista neljän ylin sävel on korkein mahdollinen (f#2), kun taas yksi sointu on matalimmassa mahdollisessa rekisterissä. Kaikki soinnut ovat nelisävelisiä, ja ne edustavat aineiston kahta konsonoivinta neljäjäsenistä joukkoluokkaa. Joukkoluokkien määrä onkin erittäin vähäinen, sillä kolme soinnuista edustaa joukkoluokkaa 4-27B (dominanttiseptimisointu). Toiset kolme sointua puolestaan edustavat joukkoluokkaa 4-26, ja näissä soinnuissa on aina aseteltu, jossa voidaan kuulla pohjamuotoinen duurisointu + suuri seksti. Iloinen/onnellinen -arviointit voidaan siis näiden sointujen perusteella yhdistää nimenomaan duuriin siten, että duurisoinnun lisäksi on vain yksi sävel. Vaikka viisisoinnussakin oli sointuja, joiden osana oli duurisointu, niissä on aina vähintään kaksi lisäsäveltä.

Soinnut, joita arvioitiin adjektiiviluokan synkkä/pimeä adjektiiveilla, olivat kaikki matalia niin ylimmältä säveleltään kuin soinnun sävelten yleiseltä paino-

Esimerkki 10. Adjektiiviluokilla iloinen/onnellinen ja toiveikas/lupaava arvioidut soinnut

Iloinen, onnellinen				Toiveikas, lupaava			
Forte-nimi	inter-vallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä	Forte-nimi	inter-vallikko	sointujen määrä	arvioiden määrä
4-26	-3234-	3	12	4-27B	-3324-	2	8
4-27B	-3324-	1	4	4-26	-3234-	1	10

Taulukko 10. Adjektiiviluokilla iloinen/onnellinen ja toiveikas/lupaava vähintään neljä arviota saaneiden sointujen joukkoluokkatiedot, joukkoluokkaa edustaneiden sointujen määrä ja arvioiden määrä yhteensä

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7

S 11A +6; -11325; S 30B +6; -22314; S 218B 15; -21715; S 9A +9; 11236; S 11A; -11118; S 01111; -22116; S 43+4; 22221

Esimerkki 11. Adjektiiviluokan synkkä/pimeä adjektiiveilla arvioidut soinnut

tukseltaankin. Yhtä lukuun ottamatta soinnut olivat suppeita (10 tai 11 puolias-kelta), ja viidessä soinnussa oli neljä alinta säveltä tasolla e1 tai sen alapuolel-la (esimerkki 11). Suppeuden ja mataluuden seurauksena soinnuissa oli myös sekunti-intervalleja matalassa rekisterissä. Kaikki soinnut olivat viisisävelisiä ja edustivat eri joukkoluokkaa. Joukkoluokan kardinaalisuus oli siis tärkeä tekijä, samoin se, että kaikkein konsonoivimmat joukkoluokat puuttuivat. Muutoin joukkoluokalla ei vaikuttanut olleen kytköstä arviointeihin. Aiemmin analysoin adjektiiviluokan kirkas/selkeä adjektiiveilla arvioituja sointuja. Myös ne edusti-vat useita joukkoluokkia (tosin niistä puuttuivat kaikkein dissonoivimmat jouk-koluokat), mutta sävelasettelultaan ne olivat adjektiiviluokalla synkkä/pimeä ar-voitujen sointujen vastakohtia korkeine rekistereineen, laajoine ambituksineen ja sekunti-intervallien puuttumisineen.

Soinnut, joita arvioitiin adjektiiviluokkien ahdas/pieni ja täyteläinen/muh-kea adjektiiveilla (esimerkki 12), olivat osin samat kuin edellä adjektiiviluokan synkkä/pimeä adjektiiveilla arvioidut soinnut. Kaikki olivat suppeita viisisävelisiä sointuja matalassa rekisterissä. Arviointeihin vaikuttivat siis sekä joukkoluokan ominaisuudet (erityisesti kardinaalisuus) että soinnun sävelasettelun ominaisuu-det (erityisesti rekisteri ja ambitus), ja kaikissa soinnuissa sävelet oli tiiviisti ”pa-kattu”, niissä oli siis paljon säveliä pienellä alueella. Selkeä erottava tekijä olivat adjektiiviluokan ahdas, pieni adjektiiveilla arvioitujen sointujen dissonoivuus. Joukkoluokissa on vähintään kaksi terävää dissonanssia ja ne ovat soinnuissa nimenomaan pieninä sekunteina. Täyteläinen/muhkea -arviointit puolestaan vaikuttivat liittyvän melko konsonoiviin viisisävelikköihin.

Adjektiiviluokkien kirpeä/ivallinen ja räikeä/korkea adjektiiveilla vähintään neljä arviota saaneet kuusi sointua ovat esimerkissä 13. Soinnuissa huomio kiinnittyy korkeaan tai korkeahkoon rekisteriin, erityisesti korkeimpaan ylim-

Ahdas/pieni | Täyteläinen/muhkea

S 11A +6; -11325; S 11A +6; -11325; S 11A +6; -11325; S 01111; -22116

Esimerkki 12. Adjektiiviluokilla ahdas/pieni ja täyteläinen/muhkea arvioidut soin-nut

Kirpeä/ivallinen Räikeä/korkea

5-2/38H151 (-22314-) 5-3/3A11 (-11224-) 5-4/4A11 (-11136-) 5-2/38B11 (-22314-) 5-3/3A11 (-11136-) 5-4/4A11 (-11136-)

Esimerkki 13. Adjektiiviluokkien kirpeä/ivallinen ja räikeä/korkea adjektiiveilla arvioidut soinnut

Jännittynyt/levoton Eloisa/vilkas

5-2/38H151 (-22314-) 5-3/3A11 (-11224-) 5-4/4A11 (-11136-) 5-2/38B11 (-22314-) 5-3/3A11 (-11136-) 5-4/4A11 (-11136-)

Esimerkki 14. Adjektiiviluokkien jännittynyt/levoton ja eloisa/vilkas adjektiiveilla arvioidut soinnut

pään säveleen ja melko laajoihin sointuihin. Viidessä soinnuista ylin sävel oli korkeimmassa mahdollisessa rekisterissä ja yhdessä keskimmaisessä rekisterissä. Vain yhdessä soinnussa alin sävel on alimmassa mahdollisessa rekisterissä ja vain tämän soinnun ambitus oli laajin mahdollinen. Neljässä soinnussa ambitus on keskilaajaa ja vain yhdessä suppea. Suurin osa soinnuista edustaa aineiston dissonoivampia joukkoluokkia ja viidessä joukkoluokassa on vähintään kaksi terävää dissonanssia. Soinnuissa on kuitenkin myös eroavaisuuksia. Kaikki adjektiiviluokalla räikeä, korkea arvioidut soinnut ovat nelisointuja, ja vaikka niissä on teräviä dissonansseja, vain soinnuissa 1 ja 2 on pieni sekunti. Sen sijaan adjektiiviluokalla kirpeä/ivallinen arvioidut soinnut ovat viisisävelisiä, ja niissä on sekunti-intervalleja c2:n yläpuolella. Kaikissa esimerkin 13 soinnuissa on samoja soinnullisia piirteitä kuin adjektiiviluokan kirkas/selkeä adjektiiveilla arvioiduissa soinnuissa. Eroina mainittakoon esimerkin 13 sointujen painottuminen dissonoihin joukkoluokkiin sekä sekunti-intervallit.

Yksi sointu arvioitiin sekä adjektiiviluokan jännittynyt/levoton että eloisa/vilkas adjektiiveilla (esimerkki 14). Tässä soinnussa oli pohjamuotoinen dominanttiseptimisointu ja sen alapuolinen pieni sekunti, sointu oli suppea ja keski-rekisterissä. Muutoin soinnut olivat melko erilaisia, vaikka niiden ylin sävel olikin jokin aineiston korkeimmista. Jännittynyt/levoton -arvioitujen sointujen ambitus oli laaja, kun taas eloisa/vilkas -arvioitujen sointujen ambitus vaihteli, sillä esimerkin 14 sointujen lisäksi myös kaikki joukkoluokkaa 5-30B (-22314-) edustaneet soinnut saivat ainakin yhden arvion tällä adjektiiviluokalla. Arviointieroihin on saattanut vaikuttaa myös sointujen ja joukkoluokkien dissonoivuuden aste. Esimerkissä melko dissonoivaa joukkoluokkaa 5-4A edustavat soinnut on arvioi-

Keskeneräinen/epätäydellinen Pelokas/arka

5-33/41 5-4A/141 4-Z/38/11 4-19B/141
-22234- -11135- -2310- -3144-

Esimerkki 15. Adjektiiviluokkien keskeneräinen/epätäydellinen ja pelokas/arka adjektiiveilla arvioidut soinnut

tu nimenomaan adjektiiviluokalla jännittynyt/levoton, kun taas adjektiiviluokalla eloisa/vilkas arvioiduista dissonoivimmat joukkoluokat puuttuivat. Dissonoivimpia sointuja lukuun ottamatta kaikkia esimerkin 14 sointuja arvioitiin myös adjektiiviluokan kirkas/selkeä adjektiiveilla. Varsinkin eloisa/vilkas -arviointien ja kirkas/selkeä -arviointien eroa on mahdotonta arvioida tämän aineiston perusteella.

Käsittlemättä on enää kahden adjektiiviluokan adjektiiveilla vähintään neljä arviota saaneet soinnut. Käsitellen soinnut yhtäkaa, vaikka niissä ei ollutkaan löydettävissä yhteisiä piirteitä (esimerkki 15). Adjektiiviluokalla keskeneräinen/epätäydellinen näitä sointuja oli kaksi, lisäksi kahden joukkoluokan (5-33 ja 5-Z38B) kaikki soinnut arvioitiin tämän adjektiiviluokan adjektiiveilla. Tämänäyttypiset arviot vaikuttivat siis liittyvän joukkoluokan ominaisuuksiin, nimittäin kokosävelisyyteen (5-33) ja rakenteeseen, jossa dominanttiseptimisoinnun lisäksi oli yksi sävel (5-Z38B). Lisäksi viisisävelinen kokosävelsointu sisältää aina jonkin verran dominanttisoitumaisuutta, koska kokosävelsoinnusta on löydettävissä dominanttisoinnun pohja-, terssi- ja septimisävel. Nämä sävelet on aina löydettävissä myös joukkoluokkaa 5-4A edustavista soinnuista (esimerkissä 15 sävelet gis, c2 = his1 ja fis1). Huomautettakoon lisäksi, että kaikki joukkoluokkia 5-33 ja 5-Z38B edustaneet soinnut arvioitiin myös adjektiiviluokan epävakaa/häilyvä adjektiiveilla, vaikka yksikään sointu ei saanut tällä adjektiiviluokalla neljää arviota.

Molemmat adjektiiviluokan pelokas/arka adjektiiveilla vähintään neljä arviota saaneet soinnut ovat nelisävelisiä. Myös kaikki aineiston dissonoivinta nelisävelikköä (4-2A -1128-) edustavat soinnut arvioitiin tämän adjektiiviluokan adjektiiveilla. Tämän aineiston perusteella vaikuttaa siltä, että pelokas/arka -arviointit liittyvät nimenomaan sävelmäärän vähenemiseen, mutta konsoinuvuuden asteen merkitys arvioinneille jää epäselväksi.

adjektiiviluokkien käyttö	nelisoinnut	viisisoinnut
alakvartiili	7	7
mediaani	13	20
keskiarvo	18	31
yläkvartiili	22	42

Taulukko 11. Adjektiiviluokkien käyttömäärään liittyvät tunnusluvut kahdessa sointuaineistossa

Multidimensional scaling -analyysi adjektiiviluokille

Kuten luvussa 2 totesin, tutkimuksen tarkoituksena oli myös selvittää, mikä oli kerätyn adjektiiviaineiston suhde perusemootioihin ja emootiomalleihin. Koska aiemmat mallit on esitetty kaksi- tai kolmiulotteisessa avaruudessa, myös adjektiiviluokka-aineisto analysoitiin moniulotteisen kuvaajan tuottavalla multidimensional scaling -analyysillä (MDS). Tein analyysin koko aineistosta yhdellä kertaa. Tämä oli mahdollista koska – kuten edellä huomattiin – yksittäisistä soinnuista tehdyissä arvioissa ei näkynyt vastaavia eroja kuin adjektiiviluokilla tehdyissä kokonaisarviomäärissä. Jätin kuitenkin yhdistetystä aineistosta pois adjektiiviluokkia, joilla oli tehty vain vähän arvioita. Mukaan ottamisen raja-arvon määrittelin kummastakin aineistosta erikseen sen mukaan, mikä oli adjektiiviluokkien käyttömäärien mediaani ja yläkvartiili (katso taulukko 11). Yhdistettyyn aineistoon otin mukaan ne adjektiiviluokat, joiden adjektiiveja oli joko molemmissa aineistoissa käytetty mediaanin verran tai enemmän tai joiden adjektiiveja oli jommassakummassa aineistossa käytetty yläkvartiilin verran tai enemmän. Adjektiiviluokkia otin MDS-analyysiin näiden kriteerien perusteella 31. Nämä adjektiiviluokat on merkitty asteriskilla (*) taulukkoon 3. Kaikki ne adjektiiviluokat, joiden adjektiiveilla oli jotain sointua arvioitu vähintään neljä kertaa, olivat analyysissä mukana.

Adjektiiviluokkien välisen etäisyyden laskin SPSS-ohjelman Euclidean distance -menetelmällä. Ulottuvuuksien lukumäärän määrittelin Kruskalin stressiarvon ja RSQ-arvon sekä selitettävyyden perusteella. Näistä stressi osoittaa, kuinka hyvin ratkaisu vastaa alkuperäisiä etäisyyksiä (0 tarkoittaa täydellistä vastaavuutta, 1 ei minkäänlaista vastaavuutta), ja RSQ puolestaan kertoo, kuinka suuren osan varianssista ratkaisu kattaa (0 tarkoittaa, että ei yhtään, 1 puolestaan kaiken varianssin selittymistä). Stressi ja RSQ viittasivat neljiulotteiseen malliin, koska sen jälkeen arvot eivät enää juurikaan parantuneet (katso taulukko 12). Koska kuitenkin neljäs ulottuvuus ei lisännyt aineiston ymmärrettävyyttä, päädyin kolmiulotteiseen malliin, jonka stressi oli 0,228 ja RSQ 0,860.

Taulukkoon 13 on kirjattu kullekin ulottuvuudelle voimakkaimmin latautuneet adjektiiviluokat (lataukset, jotka olivat itseisarvoltaan korkeampia tai yhtä suuria kuin 1,0). Adjektiiviluokat ovat järjestyksessä itseisarvoltaan suurimmasta latauksesta alkaen, ja lataus ilmoitetaan kunkin luokan jälkeen sulkeissa. Kuten huomataan, osa adjektiiviluokista on latautunut vain yhdelle adjektiiviluokalle (adjektiiviluokka vahvennettu), osa kahdelle tai jopa kolmelle ulottuvuudelle

Ulottuvuuksien määrä	Stressi	RSQ
1	0,447	0,596
2	0,285	0,766
3	0,228	0,860
4	0,174	0,897
5	0,162	0,902

Taulukko 12. MDS-analyysin stressi- ja RSQ-arvot

Ulottuvuus	Adjektiiviluokat
U1 + rentoutuneisuus	RAUHALLINEN, LEPPOISA (3,00); KIRKAS, SELKEÄ (2,82); lempeä, lämmin (1,47); TOIVEIKAS, LUPAAVA (1,25); voimakas, vahva (1,11); eloisa, vilkas (1,07); iloinen, onnellinen (1,01)
- jännittyneisyys	ahdistava, ärsyttävä (-1,31); uhkaava, vaarallinen (-1,26); pelokas, arka (-1,13)
U2 + vähän energiaa	LEMPEÄ, LÄMMIN (1,61); SYNKKÄ, PIMEÄ (1,32); rauhallinen, leppoisa (1,23); täyteläinen, muhkea (1,12); ahdas, pieni (1,07)
- paljon energiaa	kirkas, selkeä (-2,66); RIITAISSA, DISSONOIVA (-2,20); jännittynyt, levoton (-1,59); kirpeä, ivallinen (-1,32); räikeä, korkea (-1,25); ärtynyt, vihainen (-1,00)
U3 + iloisuus, helppous	ILOINEN, ONNELLINEN (1,21); toiveikas, lupaava (1,11); kevyt, helppo (1,03)
- murheellisuus, painostavuus	surullinen, onneton (-2,62); UHKAAVA, VAARALLINEN (-2,09); rauhallinen, leppoisa (-1,45); synkkä, pimeä (-1,24); keskeneräinen, epätäydellinen (-1,21); riitaisa, dissonoiva (-1,14)

Taulukko 13. Ulottuvuudet ja ne adjektiiviluokat, jotka latautuivat kunkin ulottuvuuden ääripäihin

(adjektiiviluokat, joiden itseisarvoltaan suurin lataus osuu kyseiselle ulottuvuudelle, on kirjoitettu kapiteelein). Ulottuvuuksien tarkastelussa ja kokonaisuuden analyysissä onkin otettava huomioon voimakkaimmin latautuneiden adjektiiviluokkien ja niillä analysoitujen sointujen yhteiset piirteet. Tarkastelu on helpointa aloittaa ulottuvuudesta 2. Sen positiiviseen päähän latautuneilla adjektiiviluokilla arvioiduille soinnuille oli tyypillistä suppeus ja matalahko rekisteri, kun taas ulottuvuuden negatiiviseen päähän latautuneilla adjektiiviluokilla arvioidut soinnut olivat yleensä korkeassa rekisterissä ja laajoja. Soinnut edustavat jokseenkin kaikkia tutkimuksessa käytettyjä joukkoluokkia, joten dissonoivuuden aste ei selitä ulottuvuutta 2 mitenkään. Ylimmän sävelen rekisteri ja sointujen laajuus viittaa suureen energiamäärään, kun taas korkeimman rekisterin puuttuminen ja painottuminen ala- tai keskirekisteriin sekä suppeuteen viittaa energian vähyyteen. Näin ollen ulottuvuus 2 näyttää heijastavan energian määrää (ja siten se vastaa Thayerin ulottuvuutta energetic arousal).

Yhteisenä piirteenä ulottuvuuden 1 positiiviseen päähän latautuneilla adjektiiviluokilla arvioiduissa soinnuissa on painottuminen aineiston konsonoivimpiin joukkoluokkiin. Kaikkein dissonoivimmat soinnut puuttuivat. Ulottuvuuden negatiiviseen päähän latautuneilla adjektiiviluokilla arvioiduissa soinnuissa on puolestaan paljon dissonoivuutta. Sointujen rekisterillä ja ambituksella ei vaikuttanut olleen kovin suurta vaikutusta. Tulkitsin MDS-ratkaisun ulottuvuuden 1 rentoutuneisuuden asteeksi tai jännittyneisyyden määräksi (ja siten se vastasi Thayerin tension arousal -ulottuvuutta). Vaikka ulottuvuudessa on piirteitä myös miellyttävyyden ja epämiellyttävyyden suuntaan, jo koeasetelma käytettyine sointuineen luultavasti esti puhtaan miellyttävyyden-epämiellyttävyyden -ulottuvuuden esiin nousemista. Myös se, että riitaisa/dissonoiva -adjektiiviluokka ei latautunut tälle ulottuvuudelle, puhuu rentoutuneisuus-jännittyneisyys -tulkinnan puolesta.

Kolmannen ulottuvuuden positiiviseen päähän latautuneilla adjektiiviluokilla arvioiduissa soinnuissa huomio kiinnittyi siihen, että ne olivat nelisävelisiä

ja niissä oli duurisointu ja yksi lisäsävel. Ulottuvuuden negatiiviseen päähän latautuneilla adjektiiveilla arvioituissa soinnuissa ei kuitenkaan ollut – edes niissä, joita arvioitiin adjektiiviluokalla surullinen/onneton – perinteistä mollisointumaisuutta, koska ne olivat valtaosin viisisävelisiä, eikä mollikolmisointu + yksi lisäsävel -tyyppisiä sointuja arvioitu näillä adjektiiviluokilla. Sen sijaan soinnuissa oli dissonoivuutta, monet olivat matalassa rekisterissä, joten tulkintakin painottuu murheellisuuteen (tai raskasmielisyyteen) ja painostavuuteen.

Kuten taulukko osoittaa, adjektiiviluokista yksi latautui voimakkaasti kaikille kolmelle ulottuvuudelle. Ulottuvuuksista tehdyn tulkinnan mukaan adjektiiviluokka rauhallinen/leppoisa viittasi rentoutuneisuuteen, vähäiseen energiaan ja murheellisuuteen. Kahdelle ulottuvuudelle latautuneita adjektiiviluokkia oli seitsemän. Näistä adjektiiviluokka kirkas/selkeä viittasi rentoutuneisuuteen ja suureen energiamäärään, adjektiiviluokka lempeä/lämmin puolestaan rentoutuneisuuteen ja vähäiseen energiaan (ulottuvuudet 1 ja 2). Adjektiiviluokat iloinen/onnellinen ja toiveikas/lupaava viittasivat rentoutuneisuuteen ja iloisuuteen, adjektiiviluokka uhkaava/vaarallinen puolestaan jännittyneisyyteen ja painostavuuteen (ulottuvuudet 1 ja 3). Adjektiiviluokka riitaisa/dissonoiva viittasi suureen energiaan ja painostavuuteen, kun taas adjektiiviluokka synkkä/pimeä viittasi vähään energiaan sekä murheellisuuteen ja painostavuuteen (ulottuvuudet 2 ja 3). Kolmen ulottuvuuden ratkaisussa on nähtävissä yhtäläisyyttä myös Hun, Bayn & Downien (2007) esittämään kolmen klusterin malliin (aggressiivinen + vihainen; rauhallinen + pehmeä; iloinen + hyväntuulinen), vaikka lähtökohta tutkimuksissa oli hyvin erilainen.

Tuloksien vertailu perusemootioihin ja emootiomalleihin

Edellä vertasin kolmiulotteista mallia kahteen aikaisempaan dimensiomalliin. Seuraavaksi tarkastelen adjektiiviluokkia ja etsin niille vastaavuuksia aikaisemmista malleista. Valitsin esiin nousseista adjektiiviluokista kaikkein tärkeimmät, kolmen tekijän perusteella. Ensimmäinen näistä oli adjektiivimäärä adjektiiviluokissa, ja kriteereiksi otin 10 eniten käytetyn adjektiiviluokan joukkoon kuulumisen. Toinen tekijä oli yksittäisten sointujen saamat arviot yksittäisillä adjektiiviluokilla. Tässä kriteerinä oli vähintään kuusi arviota. Kolmas tekijä oli adjektiiviluokkien itseisarvoltaan korkeimmat lataukset kolmiulotteisessa mallissa, kriteerinä lataus, joka oli itseisarvoltaan suurempi kuin 1,50. Kaikki mainitut kriteerit täyttäneet adjektiiviluokat olivat kirkas/selkeä, rauhallinen/leppoisa, riitaisa/dissonoiva ja lempeä/lämmin, joten nämä neljä adjektiiviluokkaa vaikuttivat tässä aineistossa kaikkein keskeisimmiltä. Kaksi mainituista kriteereistä täyttyi lisäksi adjektiiviluokissa surullinen/onneton, uhkaava/vaarallinen, räikeä/korkea ja jännittynyt/levoton. Kahden kriteerin täyttymisen perusteella esiin nousi siis kahdeksan adjektiiviluokkaa, jotka tämän tutkimuksen perusteella vaikuttivat käyttökelpoisilta erityisesti nontonaaliseen harmoniaan liittyvien musiikkikokemusten tutkimiseen. Sen sijaan adjektiiviluokat iloinen/onnellinen,

eloisa/vilkas, pelokas/arka, toiveikas/lupaava, synkkä/pimeä, ahdas/pieni, voimakas/vahva, ahdistava/ärsyttävä, ärtynyt/vihainen tai keskeneräinen/epätäydellinen eivät täyttäneet kuin yhden kriteerin kukin, joten niitä ei voitane pitää yhtä keskeisinä kuin kahdeksaa ensin mainittua.

Edellä mainittujen kahdeksan adjektiiviluokan valikoimasta perusemootioihin viittaavat adjektiiviluokat surullinen/onneton (perusemootioon suru), uhkaava/vaarallinen (pelko) ja lempeä/lämmin (lempeys). Jos taas verrataan näitä kahdeksaa adjektiiviluokkaa GEMS-mallin ulottuvuuksiin, yhtenevyyttä on seuraavissa: surullinen/onneton (surullisuus), rauhallinen/leppoisa (tyyneys), jännittynyt/levoton ja riitaisa/dissonoiva (jännittyneisyys) sekä lempeä/lämmin (lempeys). Vaikka adjektiiviluokka kirkas/selkeä oli kaikkein keskeisin adjektiiviluokka nyt tehdyssä tutkimuksessa, se ei löydä vastaavuutta sen enempää perusemootioista kuin GEMS-mallistakaan, ei myöskään adjektiiviluokka räikeä/korkea. Toisaalta perusemootioiden ilo sai vain vähän vastakaikua tässä tutkimuksessa, inho jonkin verran, mutta rakkaus ei oikeastaan mitään. Myös GEMS-mallin yhdeksästä ulottuvuudesta vastineetta jäi jokseenkin täysin hämmästys, transsendenssi ja kaiho. Ilo ja voima vaikuttivat tässä tutkimuksessa jonkin verran vähämerkityksellisemmiltä kuin GEMS-mallissa. Mutta kuten aiemmin on todettu, erot tuloksissa selittyvät pitkälti tutkimuksessa käytettyjen aineistojen eroavaisuuksista.

Johtopäätökset

Tämä tutkimus kohdistui adjektiiviveihin, joita koehenkilöt liittivät neli- ja viisisävelisiin, pääasiassa tonaaliselle musiikille vieraisiin sointuihin. Musiikinharrastajat arvioivat viisisävelikköjä ja muotoilualan opiskelijat nelisävelikköjä. Menetelmänä oli vapaa adjektiiviassoiaatio, joka on tutkijalle varsin työläs aineistonkeräämisen tapa. Lisäksi tällä menetelmällä suuri osa koehenkilöiden vastauksista jäi loppujen lopuksi tutkimuksen ulkopuolelle. Menetelmä kuitenkin takasi sen, että koehenkilöiden ajatuksia ei ohjattu tai rajoitettu etukäteen millään tavalla, eikä heitä pakotettu arvioimaan sointuja joillain etukäteen määrätyillä adjektiivilla.

Tutkimus ei liittynyt suoraan emootioihin, mutta sillä oli yhtymäkohtia emootiotutkimukseen. Tutkimus kohdistui koehenkilöiden sointuihin liittämiin adjektiiviveihin ja sitä kautta emootiokuvauksiin. Eräs tutkimuksen keskeisistä kysymyksistä olikin, liittävätkö koehenkilöt sointuihin samoja adjektiiveja, ja jos liittävät, mitä se kertoo soinnuista. Tutkimus osoitti yhtenevää adjektiivien käytössä. Seuraava kysymys on, voidaanko tämältyyppisen löydösten perusteella sanoa, että soinnuissa itsessään olisi joitain laatuominaisuuksia (esimerkiksi kirkkaus), joita kuulijat tunnistaisivat, vai liittävätkö kuulijat tietyt laatuominaisuudet tiettyihin sointujen ominaisuuksiin (kirkkauden liittäminen korkeaan rekisteriin). Viimeinen kysymys koskee luonnollisesti näiden laatuominaisuuksien ja emootioiden välistä yhteyttä. Tässä tutkimuksessa jo kysymyksenasette-

lu, jossa koehenkilöitä pyydettiin kuvaamaan sointuja adjektiiveilla, rajasi pois mahdollisuuden sointujen kuulijoissa herättämien emootioiden tarkasteluun.

Tutkimuksen yksi lähtökohta oli soinnun taustarakenteen (joka määriteltiin joukkoluokan käsitteen avulla) ja sävelasettelun vaikutus arvioihin. Joukkoluokkarakenteella ei juurikaan vaikuttanut olevan merkitystä arviointeihin, vaan soinnun sävelasettelu ja joukkoluokka yhdessä aiheuttivat tutkimuksessa saadut tulokset. Vaikka 19 tapauksessa kaikkiin tiettyä joukkoluokkaa edustaneisiin sointuihin liitettiin tiettyä adjektiiviluokkaa kuvaavia adjektiiveja riippumatta sävelasettelusta, selkeää yhteyttä joukkoluokan ja arviointien välillä voidaan nähdä seuraavissa tapauksissa: pentatoninen joukkoluokka 5-35 ja adjektiiviluokka rauhallinen/lep-poisa; dissonoivat viisisäveliköt 5-1, 5-4A, 5-9A, 5-9B ja 5-14A ja adjektiiviluokka riitaisa/dissonoiva; sekä joukkoluokat 5-33 ja 5-Z38B ja adjektiiviluokka kesken-eräinen/epätäydellinen. Lisäksi arviot antoivat viitettä siitä, että soinnun sävelasettelun merkitys kasvaisi, kun sävelmäärä vähenee – toisin sanoen siitä, että joukkoluokan merkitys kasvaisi kun sävelmäärä kasvaa. Kolmisointuaineistossa tuttuus on lisännyt soinnun sävelasettelun merkitystä silloin, kun koehenkilöt ovat olleet musiikin ammattiopiskelijoita. Koehenkilöt ovat siis olleet herkempiä huomaamaan pienet muutokset tuttujen sointujen sävelasettelussa kuin itselleen vieraisten sointujen sävelasettelussa (Kuusi 2009). Vaikuttaisi ymmärrettävältä, että sävelmäärän kasvaessa mahdollisuus sävelasetteluun liittyvien yksityiskohtien havaitsemiseen vaikeutuisi. Kysymys soinnun sävelmäärän ja tuttuuden vaikutuksesta sävelasetteluerojen havaitsemiseen ansaitsisikin tulla tarkemmin selvitettyksi.

Edellä korostin, että nyt tehty tutkimus ei suoranaisesti kohdistunut emootioihin. Kerättyä aineistoa oli silti mielekästä verrata aikaisempien tutkimuksien tuloksena syntyneisiin emootiomalleihin kuitenkin niin, että vertailussa muistetaan käytettyjen musiikkiärsykkeiden ja koeasetelmien erilaisuus. Koska suuressa osassa aikaisemmasta emootiotutkimuksesta on käytetty länsimaista tonaalista – ja siten kuulijalle tuttua tai tutunkaltaista – musiikkia, tuttuus on saattanut olla merkittävä tuloksiin vaikuttanut tekijä näissä tutkimuksissa. Toinen merkittävä ero oli se, että tässä tutkimuksessa käytin vain yksittäisiä sointuja. On selvää, että kuunneltaessa musiikkikatkelmia emootioarviointeihin vaikuttavat monet sellaiset tekijät, joita tässä tutkimuksessa ei ollut ollenkaan, esimerkiksi rytmi ja tempo, tekstuuri, äänenvoimakkuuden vaihtelut, instrumentaatio, artikulaatio sekä esittämiseen liittyvät tekijät, kuten mikroajankäyttö.

Keskeisiä eroja nyt kerätyn aineiston ja aikaisempien mallien välillä olivat ensinnäkin adjektiiviluokan iloinen/onnellinen adjektiivien melko vähäinen käyttäminen. Toki aineistona käytetyt soinnut ohjasivat myös niihin liitettyjä adjektiiveja, ja tuttujen duurisointujen puuttuminen on osaltaan vaikuttanut tulokseen. Länsimaisessa musiikissa duuri yleensä liitetään iloon, ja yhteys saattaa olla kulttuurissa opittua, vastaavasti surullisuus on perinteisesti liitetty moliini (esimerkiksi Laurier, Lartillot, Eerola, & Toiviainen 2009, selittivät emootioita pitkälti katkelmien duuri- tai mollimoodilla). Aiemmin tehdyssä kolmisointututkimuksessa nimenomaan mollisoinnun eri muodot arvioitiin adjektiiviluokan surullinen/onneton adjektiiveilla, ja nämä soinnut erottuivat täysin omaksi saarekkeekseen kaksikulotteisessa mallissa (Kuusi 2009). Tämänkertaisessa

aineistossa ei ollut kolmisointuja, joten puhdasta mollisointuakaan ei ollut, ja kuten edellä olen todennut, mollisointu + yksi lisäsävel -tyyppisiä sointuja ei arvioitu adjektiiviluokan surullinen/onneton adjektiiveilla. Adjektiiviluokan surullinen/onneton käyttö tuntuikin liittyvän murheellisuuteen ja painostavuuteen ilman selkeää yhteyttä molliin. Kaiken kaikkiaan tulokset voivat viitata siihen, että mollisointu ei kestä yhtään lisäsäveltä menettämättä identiteettiään. On myös mahdollista, että musiikissa arvioitavissa olevaan iloon ja suruun liittyy harmonian ohella muita parametreja, kuten tekstuuri, rekisteri, rytmi ja tempo sekä artikulaatio, jotka tässä tutkimuksessa jätettiin tarkastelun ulkopuolelle. Eri parametreja on tutkittu paljon erityyppisissä koeasetelmissa (katso esimerkiksi Juslin 2001; Feng, Zhuang & Pan 2003; Gabrielsson & Juslin 2003).

Tässä tutkimuksessa inho-perusemootioon suoraan viittaavia adjektiiveja (adjektiiviluokka epämiellyttävä/inhottava) käytettiin vähän (8 kertaa nelisoinnuista ja 26 kertaa viisisoinnuista). Tämä oli melko yllättävää, sointumateriaalin valossa olisi ollut aihetta odottaa huomattavan paljon inhon ilmauksia. Yhteensä erityyppisiä epämiellyttävyyteen viittaavia adjektiiveja oli toki löydettävissä muissa adjektiiviluokissa (esimerkiksi adjektiiviluokat ahdistava/ärsyttävä, karhea/rosainen, kirpeä/ivallinen, räikeä/korkea). Myös riitainen/dissonoiva on mahdollista tulkita epämiellyttävyydeksi. Kuitenkin kaikilla näillä adjektiiviluokilla on myös muita kuin epämiellyttävyyteen viittaavia merkityksiä. Vastaavanlaisen tuloksen sain myös kolmisointututkimuksessa (Kuusi 2009), adjektiivin ruma sijaan koehenkilöt käyttivät adjektiiveja riitaisa, kova, kylmä, vaarallinen ja ahdistava.

Se, että kaihoon tai nostalgiaan liittyviä adjektiiveja ei tässä tutkimuksessa käytetty, selittyy suoraan ääniärsykeillä. Kaiho liittyyneen tunteena musiikin herättämiin muistikuviiin jostain aikaisemmasta (Barret, Grimm, Robins, Wildschut, Sedikides & Janata 2010). Tällöin kyse voi olla musiikkikatkelmasta, jonka koehenkilö entuudestaan tuntee tai sitten katkelmasta, joka joiltain ominaisuuksiltaan muistuttaa jotain koehenkilön tuntemaa sävelmää. Koska tässä tutkimuksessa ääniärsykkeet olivat yksittäisiä ja pääsääntöisesti koehenkilöille vieraita sointuja, niiden ei ollut mahdollista herättää tämäntyyppisiä muistumia.

Silmiinpistävää oli adjektiiviluokan kirkas/selkeä adjektiivien runsas käyttö. Yksittäisenä adjektiivina kirkas oli kaikkein yleisin (tätä adjektiivia käytettiin aineistoissa yhteensä 97 kertaa). Myös kolmisointuaineistossani kirkas oli yleisin yksittäinen adjektiivi. Kuten edellä totesin, adjektiiviluokka kirkas/selkeä ei suoraan liittynyt aikaisempien mallien emootioihin, mutta tämän tutkimuksen mukaan olisi perusteltua käyttää myös jotain tämäntyyppistä adjektiivia. Myöskään adjektiiviluokilla toiveikas/lupaava, keskeneräinen/epätäydellinen ja ahdas/pieni ei näyttänyt olevan yhteyttä aikaisempiin malleihin, mutta tietyillä sointujen ominaisuuksilla voitiin nähdä paljonkin yhteyttä juuri näihin adjektiiveihin.

Eerola & Vuoskoski (2011) totesivat omassa tutkimuksessaan, että viha ja pelko eivät kenties ole kovin helposti erotettavissa musiikkiaineistoja käytettäessä. Nyt tehdyssä tutkimuksessa kiinnostavaa oli se, että pelko-emootioon liittyivät sekä adjektiiviluokka pelokas/arka että adjektiiviluokka uhkaava/vaarallinen. Nämä ilmaisevat kahta eri näkökulmaa pelkoon. Mainitut adjektiiviluokat latautuivat MDS-ulottuvuuden 1 jännitteisyys-päähän, mutta erottuivat

kuitenkin ulottuvuuksilla 2 ja 3: uhkaava/vaarallinen (toisin kuin pelokas/arka) oli melko suurienerginen ja hyvin painostava.

Huolimatta siitä, että en käyttänyt tutkimuksessani ärsykkeenä musiikkia vaan vain yhtä sen osatekijää, ehdotan hieman muokattua emotioiden (oikeastaan adjektiivien) joukkoa käytettäväksi ainakin nontonaalisen musiikin tutkimiseen. Tutkimuksessa eniten käytettyjen adjektiiviluokkien määrän mukaan malleja on kaksi: suppeammassa on vain 4 adjektiiviluokkaa, laajemmassa kahdeksan. Suppeaan malliin kuuluvat adjektiiviluokat (ja emotiot) ovat kirkas/selkeä (kirkkaus), rauhallinen/leppoisa (rauhallisuus), riitaisa/dissonoiva (riitaisuus) ja lempeä/lämmin (lempeys). Laajennettuun malliin kuuluvat lisäksi surullinen/onneton (surullisuus), uhkaava/vaarallinen (uhkaavuus), räikeä/korkea (räikeys) ja jännittynyt/levoton (jännittyneisyys). Adjektiiviluokista voitaisiin muodostaa myös semanttisia asteikoita lisäämällä kullekin adjektiiviluokalle sen vastakohta. Joissain tapauksissa molemmat vastakohtaparit sisältyvät jo edellä mainittuihin kahdeksaan adjektiiviluokkaan (tai nousivat esiin tämän tutkimuksen aineistosta). Semanttisia asteikoita saataisiinkin seitsemän (esimerkki 16). Näissä asteikoissa yhdistyvät nyt tehdyssä tutkimuksessa keskeisiksi osoittautuneet ja aikaisempien tutkimuksien käyttämät adjektiivit:

kirkas, selkeä	- samea, epätarkka
rauhallinen, leppoisa	- jännittynyt, levoton
riitainen, dissonoiva	- sopusointuinen, harmoninen
lempeä, lämmin	- armoton, kova
surullinen, onneton	- iloinen, onnellinen
uhkaava, vaarallinen	- turvallinen, vaaraton
räikeä, korkea	- vaimea, matala

Esimerkki 16. Ehdotus nontonaaliseen musiikkiin liittyvän tutkimuksen seitsemäksi semanttiseksi asteikoksi

Kuten johdannossa totesin, harmonia musiikin osa-alueena on jäänyt melko vähälle emotiotutkimuksessa. Nyt tehdyssä tutkimuksessa keskityin yksittäisiin sointuihin, joten moni harmoniankin osa-alue (esimerkiksi siirtymät soinnusta toiseen, äänenkuljetus, harmoninen rytmi, peräkkäisten sointujen yhteiset sävelet jne.) samoin kuin moni muu musiikin osa-alue (esimerkiksi sointiväri, tekstuuri, laajat rekisterivaihdokset jne.) jäivät kokonaan pois. Harmonia on kuitenkin hyvin keskeinen musiikin osa-alue ja ansaitsisi sen vuoksi nykyistä keskeisemmän aseman myös musiikkiemotiotutkimuksen kentässä.

Lähteet

- Barret, F. S., Grimm, K. J., Robins, R. W., Wildschut, T., Sedikides, C. & Janata, P. 2010. Music-evoked nostalgia: Affect, memory and personality. *Emotion* 10, 390–403.

- Castrén, M. 1989. *Joukkoteorian peruskysymyksiä*. Musiikin tutkimuslaitoksen julkaisusarja, 1. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Eerola, T. & Vuoskoski J. K. 2011. A comparison of the discrete and dimensional models of emotion in music. *Psychology of Music* 39, 18–49.
- Ekman P. 1992. An argument for basic emotions. *Cognition & Emotion* 6, 169–200.
- Feng, Y., Zhuang, Y. & Pan, Y. 2003. Popular music retrieval by detecting mood. *Proceedings of the 26th annual international ACM SIGIR conference*.
- Gabrielsson, A. & Juslin, P. N. 2003. Emotional expression in music. *Handbook of Affective Sciences* toim. R. J. Davidson, K. R. Scherer & H. H. Goldsmith. New York: Oxford University Press. 503–534.
- Gabrielsson, A. & Lindström, E. 2001. The influence of musical structure on emotional expression. *Music and Emotion: Theory and Research* toim. P. N. Juslin and J. A. Sloboda. New York: Oxford University Press. 223–248.
- Hu, X., Bay, M. & Downie, J. S. 2007. Creating a simplified music mood classification ground-truth set. *Proceedings of the International Symposium on Music Information Retrieval*. 309–310.
- Istók, E., Brattico, E., Jacobsen, T., Krohn, K., Muller, M. & Tervaniemi, M. 2007. Aesthetic responses to music: A questionnaire study. Poster presented at the 8th Conference of the Society for Music Perception and Cognition, Montreal, Canada. August, 2007.
- Juslin, P. N. 2001. Communicating emotion in music performance: A review and a theoretical framework. *Music and emotion: Theory and research* toim. P. N. Juslin & J. A. Sloboda. New York: Oxford University Press. 305–333.
- Juslin, P. N. & Västfjäll, D. 2008. Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences* 31. 559–621.
- Juslin, P. N & Sloboda, J. A. (toim.) 2010. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications*. New York: Oxford University Press.
- Jäppinen, H. 1990. *Nykysuomen sanakirja 7. Synonyymisanakirja*, 3. painos. Porvoo: WSOY.
- Kuusi, T. 2009. Discrimination and evaluation of trichords. *Music Theory Online* 15, 5. <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.kuusi.html> (tark. 23.11. 2011).
- Laurier, C., Lartillot, O., Eerola, T., and Toiviainen, P. 2009. Exploring relationships between audio features and emotion in music. *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM)*.
- Lazarus, R.S. 1991. *Emotion and adaptation*. New York: Oxford University Press.
- Oatley, K. 1992. *Best laid schemes: The psychology of emotions*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Parncutt, R. & Marin, M. 2006. Emotions and associations evoked by unfamiliar music. *Proceedings of the International Association of Empirical Aesthetics, Avignon, France*.
- Rosch, R. 1987. Principles of categorization. *Cognition and Categorization* toim. E. Rosch & B. B. Loyd. Hillsdale, NJ: Erlbaum. 27–48.
- Russell, J.A. 1980. A circumplex model of affect. *Journal of Personality and Social Psychology* 39. 1161–1178.
- Schimmack, U. & Reisenzein, R. 2002. Experiencing activation: Energetic arousal and tense arousal are not mixtures of valence and activation. *Emotion* 2. 412–417.
- Sloboda, J. A. & Juslin, P. N. 2001. Psychological Perspectives on Music and Emotion. *Music and Emotion: Theory and Research* toim. P. Juslin and J. A. Sloboda. New York: Oxford University Press. 71–104.
- Tellegen, A., Watson, D. & Clark, L. A. 1999. On the dimensional and hierarchical structure of affect. *Psychological Science* 10. 297–303.

- Thayer, R.E. 1989. *The Biopsychology of Mood and Arousal*. New York: Oxford University Press.
- Waaramaa-Mäki-Kulmala, T. 2009. *Emotions in voice. Acoustic and perceptual analysis of voice quality in the vocal expression of emotions*. Väitöskirja, Acta Universitatis Tamperensis 1399.
- Zentner, M., Grandjean, D. & Scherer, K. 2008. Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion* 8, 494–521.

Listener evaluations of chords – connections between chordal characteristics, adjective associations and emotions

This study explored how listeners evaluate unfamiliar and non-tonal tetrachords and pentachords. The listeners were instructed to provide one or two freely chosen adjectives describing each chord they heard. The focus of the study was in examining connections between the adjectives and the characteristics of the chords. The characteristics included both aspects related to chord voicing and aspects related to the background structure of the chord (defined using pitch-class set theory).

The sound material consisted of 60 tetrachords representing 10 tetrad classes and 72 pentachords representing 12 pentad classes. The adjective data consisted of 3412 adjectives; they were grouped into 62 adjective classes with help of a thesaurus. The results showed correspondence in how the listeners used adjectives. It was also found that in most cases the background structure together with chord voicing corresponded with the adjective classes. Yet in some cases the background structure was found to be important regardless of the voicing, while in some cases the voicing – especially the register – was the only factor explaining the use of the adjectives. To some extent the results also indicated that the voicing was more important with tetrachords than with pentachords.

Adjectives, evaluations, and emotions are interconnected. It was thus possible to examine the analogy between adjectives collected in the study and adjectives used earlier in study of music emotion. The results of the present study were compared with both basic emotions and dimensional or compound models used in study of emotions, and some analogy was found. The most important differences were the lack of emotions that have been used in earlier studies (e.g. disgust, nostalgia) and the use of adjectives that have not been used earlier (e.g. clear, hopeful). In many cases, however, the differences could be explained with the sound material and experimental design of the present study.

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 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 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 soveltavuuteen 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 €
- AMF 29 Järviö Päivi: *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, HKI, 2011. 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 (Anna-Elena Pääkkölä, Turun yliopisto, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, annaelena.paakkola(at)gmail.com). 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 3–4/2011

Sisällys

Toimittanut Veijo Murtomäki: 3–4/2011 (41. vuosikerta)

Sibelius-tutkimus Suomessa	3
----------------------------------	---

Poliittinen Sibelius

Veijo Murtomäki: Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa	5
Ilkka Oramo: Helmuth Thierfelderin avoin kirje Jean Sibeliukselle 1935	69

Luonnoksista teoksiin

Anna Pulkkis: Sibeliuksen <i>Viisi luonnosta</i> tarkentuvat.....	88
Timo Virtanen: Palapeli ilman kuvaa. Jean Sibeliuksen myöhäiset luonnokset ja kahdeksas sinfonia.	103
Tuija Wicklund: <i>Lemminkäinen</i> syntyy uudesti	131
Sakari Ylivuori: Sibelius tulta sytyttämässä.....	145

Historiallisia kuvia

Folke Gräsbeck: Sibeliuksen pianokvintetto <i>Kullervo</i> -sinfonian tyylipalettina	165
Pekka Helasvuo: Sibeliuksen <i>Mustasukkaisuuden öistä</i> impromptuiksi	179

Analyysi

Olli Väisälä: <i>Ursatz</i> taivaan permannossa? – huomioita satsitekniikasta ja lineaarista arkkityypeistä viidennen sinfonian avausosan muotoutumisen taustatekijöinä.....	197
Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut.....	227

Kannen kuva: Sibelius-Mitteilungen 1942. Deutsche Sibelius-Gesellschaft, Berlin.

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, Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto, markus.mantere@siba.fi

Toimituksen osoite: Musiikki-lehti / Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto; **Päätoimittaja:** FT Markus Mantere, Musiikintutkimuksen oppiaine, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, Tampereen yliopisto, 33014 Tampereen yliopisto, markus.mantere@siba.fi; **Toimitussihteeri ja taittaja:** Henri Terho, henri.terho@utu.fi; **Toimitusneuvosto:** Juha Torvinen (pj.), Vesa Kurkela, Markus Mantere, Ari Poutiainen, Tuire Ranta-Meyer, John Richardson, Päivi-Sisko Eerola, Olli Heikkinen ja Helena Tyrväinen; **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Anna-Elena Pääkkölä, Turun yliopisto, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, annaelena.paakkola(at)gmail.com; **Tilaukshinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 15 euroa); **Vanhjo vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää:** Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi

Sibelius-tutkimus Suomessa

Suomalainen Sibelius-tutkimus on edennyt ja muuttunut aalloittain. Usein se on vaatinut jonkun keskushenkilön, joka on inspiroinut esimerkiksi oppilaitaan: sekä sillä, mihin kellokas on keskittynyt, että sillä, mikä on jäänyt katveeseen.

1900-luvun alun suhteen voidaan puhua lähinnä Sibelius-kirjoittelusta: Sibeliuksen musiikin yleisluonnehdinnoista aikakauslehti- ja sanomalehtiartikkeleissa (Otto Andersson, A. O. Väisänen) sekä sen olemuksen ja arvon puolustamisesta suhteessa negatiiviseksi koettuun (saksalais)kirjoitteluun. Myös biografia-kirjallisuutta ilmestyi jo ennen toista maailmansotaa: Erik Furuahjelm ja Karl Ekman nuoremman opukset.

Ensimmäinen Sibelius-tutkimukseksi luokiteltava kirjallisuus syntyi Ilmari Krohnin ja hänen oppilaidensa (Eino Roiha) ansiosta. Keskiöön nousi ennen muuta musiikkianalyysi, tosin rajoittuneesti krohninlaisen musiikkianalyysin ja -termistön voimin. Krohn laajensi analyysin aluetta soveltamalla tuolloin muodikasta, Arnold Scheringin hermeneuttiseen ajatteluun pohjautuvaa otetta Sibeliuksen sinfonioihin.

Sotien jälkeen Erik Tawaststjerna loi miltei Sibelius-koulun: hänen Sibeliuksen pianomusiikkiin keskittyvä väitöskirjansa (1960) sekä monumentaaliseksi luonnehdittava biografiansa (1965–88) innostivat kokonaista sukupolvea musiikkitieteilijöitämme Sibeliuksen pariin (Ilkka Oramo, Erkki Salmenhaara, Eero Tarasti, Mikko Heiniö) jatkamaan biografista otetta ja täydentämään sitä musiikkianalyysin ja -semiotiikan keinoin. Otto Anderssonista nykyaikaan ulottuu turkulainen juonne (John Rosas, Fabian Dahlström), jossa Sibeliuksen käsikirjoitukset ja muu lähdeaineisto ovat nousseet etualalle.

Dahlström liittyy samalla uusimpaan Sibelius-tutkimuksen käänteeseen, jota siivitti Sibeliuksen laajan luonnos-, käsikirjoitus- ja muun aineiston luovuttaminen 1982 Helsingin Yliopiston kirjastoon, nykyiseen Kansalliskirjastoon. Lisäksi Gitta Henningin järjestämä Kansallisarkiston aineisto yhdessä Turun Sibeliusmuseon jo vanhemman kokoelman kanssa ovat mahdollistaneet aivan uudenvälisen tutkimustilanteen, jossa primaariaineistoa on ensi kertaa käsillä lähes kattavasti. Kaikki tämä aineisto on tuottanut merkittävän sarjan julkaisuja, joiden varaan nykyinen Sibelius-tutkimus perustuu: Kari Kilpeläisen toimittaman Sibeliuksen käsikirjoitusten luettelon, Glenda Dawn Gossin monet monografiat sekä Fabian Dahlströmin laatiman Sibeliuksen sävellysten luettelon, päiväkirjojen sekä Sibeliuksen ja Carpelanin välisen kirjeenvaihdon julkaisemisen (ks. <http://sibeliusvm.wordpress.com/2011/09/12/sibelius-kirjallisuutta/>).

Käsikirjoitus- ja luonnostutkimus, liittyneenä paljossa *Jean Sibelius Works* -julkaisuprojektiin (1996–), on muodostunut uudeksi hedelmälliseksi tutkimusalueeksi, jonka satoa ovat nyt ilmestyvän kokoelman monet artikkelit. Samalla käsityksemme Sibeliuksen sävellysprosessista on tarkentunut ratkaisevasti. Sibeliuksen nuoruudentuotanto on muodostunut yhä tärkeämmäksi osaksi säveltäjäkuvaa. Uudet analyysimenetelmät, ennen muuta Schenker-analyysi, ja toisaalta musiikkikielen tonaalis-modaalisen olemuksen analyysi ovat vakiintu-

neet tavoiksi lähestyä Sibeliuksen musiikin ydintä, jossa perinne ja uudistaminen yhdistyvät omintakeisesti.

Sibeliuksen musiikin ja henkilöahmon yhteiskunnallis-poliittiset kytkökset ovat olleet esillä viimeistään Tawaststjernan pohjatyön jälkeen, mutta alue on noussut yhä tärkeämmäksi ja samalla kiistellyksi tutkimuskohteeksi. Kyse on kansainvälisestä ilmiöstä: niin sanotun uuden musiikkitieteen innostamana on ilmaantunut tarve laajentaa tutkimusaluetta ja -metodiikkaa musiikin ja sen sisäisten rakenteiden tutkimuksesta kohden historiallis-sosiaalisia ja kulttuuris-hermeneuttisia kysymyksenasetteluita. Niinpä käsillä olevan kokoelman kaksi artikkelia yrittävät sijoittaa Sibeliusta oman ajankohtansa yleisempään poliittis-aatteelliseen viitekehykseen.

Ottaen huomioon sen laajuuden, millä kulttuurinen musiikintutkimus on maassamme lyönyt itsensä läpi, on oikeastaan ihme, että Sibelius tutkimuskohteenä ei ole juurikaan herättänyt kiinnostusta tässä paradigmassa. Myöskään Sibeliuksen ikonisuutta kansakunnan kaapin päällä ei, paria poikkeusta lukuun ottamatta, ole juurikaan pyritty romuttamaan. Kriittisille ja laajemmasta eurooppalaisesta näkökulmasta kohdettaan katsoville puheenvuoroille on tilausta niin Sibeliuksen kuin koko kansallisen musiikkikulttuurimme muotoutumisen suhteen. Näin voimme etsiä uusia taustoja taidemusiikkimme ”suomalaisuudelle” ja myös Sibeliuksen osuudelle tuon kvaliteetin merkityskentän muotoutumisessa.

Suomen ulkopuolella musiikintutkijat ovat kokeneet kiinnostaviksi alueiksi Sibeliuksen historialliseen asemaan ja modernismiin liittyvät kysymykset, Sibeliuksen musiikin luonto- ja urbaanisuhteet, kiinnittymisen muihin taiteisiin ja ajan henkisiin virtauksiin sekä Sibeliuksen musiikin reseptioon liittyvät kulttuuriset tekijät. Toivottavaa olisikin, että meillä keskeisen ja monissa kohdin uraa uurtavan Sibeliuksen musiikin teos-, käsikirjoitus- ja luonnostutkimuksen ohella myös erilaiset historiallis-kulttuuriset näkökohdat saisivat jatkossa osakseen uusia avauksia.

*Helsingissä ja Tampereella 17.2.2012
Veijo Murtomäki ja Markus Mantere*

Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa

Veijo Murtomäki

1. EUROOPPALAINEN ÄLYMYSTÖ JA KANSALLISSOSIALISMI

Suomalainen ”menneisyydenhallinta”

Jean Sibelius on joutunut viime vuosina kohteeksi keskustelussa, joka oli väistämättä edessä. Suomen sotiminen Saksan rinnalla (1941–1944) ja pitkälle menevä taloudellinen, tieteellinen sekä kulttuuriyhteistyö Hitlerin Saksan kanssa (1933–1945) on nostanut esiin kysymyksiä, joissa Suomen kulttuurieliitin – ja Sibeliuksen sen eräänä edustajana – suhteita kansallissosialistiseen Saksaan on ryhdytty tarkastelemaan kriittisesti. Tämän artikkelin pyrkimyksenä on rakentaa suomalaista ja yleiseurooppalaista kontekstia, jonka pohjalta Jean Sibeliuksen toimintaa ja ajattelua voidaan tarkastella ja ymmärtää osana aikansa muiden keskeisten kulttuurielämän edustajien edesottamuksia, suuntautumista ja kannanottoja. Sibelius ei ole mikään erikoistapaus, vaan Suomen historiassa, oman yhteiskuntaluokkansa sekä eurooppalaisen sivistyneistön edustajana, hän muodostaa täydellisen normitapauksen suhteessa Saksaan 1933–1945.

Keskustelua ei olekaan mahdollista käydä pelkästään yhden henkilön suhteen, vaan se tulisi ulottaa käsittämään suomalaisen yhteiskunnan yleisen henkisen ilmapiirin keskeisiä sisältöjä. Valtiollisen tason lisäksi tulisi tarkastella tieteen ja kulttuurin alueita, instituutioidemme (yliopistot, taidelaitokset) sekä niiden johtohenkilöiden ja muiden keskeisten edustajien toimintaa ja ajattelua (kulttuurivaihto, luento- ja opiskelijavierailu) sekä järjestäytymistä. Lisäksi Suomi ei ollut muusta Euroopasta tai angloamerikkalaisesta maailmasta erillinen saareke, joten vaikutusvaltaisten suomalaisten yksilöiden toimintaa ja reaktioita suhteessa Hitlerin Saksaan pitäisi analysoida yhteydessä eri länsimaiden ja niiden keskeisten henkilöiden vastaaviin toimiin ja kannanottoihin.

Suomessa ei ole harrastettu kovin laajamittaista menneisyydenhallintaa (*Vergangenheitsbewältigung*) 1930–40-lukujen suhteen.¹ Sodan jälkeen Valvon-

¹ Asia on aktualisoitunut vasta hiljakkoin, sillä 2011 alusta on käynnistynyt Suomen Akatemian rahoittama hanke ”Cultures of silence. The evolution of the Finnish version of *Vergangenheitsbewältigung*”. <http://www.helsinki.fi/worldcultures/research/culturesofsilence.html> (luettu 19.12.2011).

takomission ja Neuvostoliiton toimesta meillä tuomittiin näyttävästi kahdeksan poliittiseen johtoon kuulunutta. Muita tunnettuja vangittuja oli ns. "Lista 1:n vangit" (Hyvämäki 1992), sekä ns. "Leinon vangit" (Parvilahti 1957). Kaikkiaan Suomessa tuomittiin noin 700 henkilöä erilaisista sotarikoksista (Selovuori 2000). Lopputulos oli lempeäkö meillä siihen nähden, että Saksan muissa liittolaismaissa lukemat olivat ihan eri luokkaa: Bulgariassa kuolemantuomion sai yli 100 poliitikkoa, muita tuomioita langetettiin 11.000 ja niistä yli 2.000 oli kuolemantuomioita; Unkarissa 295 kuolemantuomiosta 138 pantiin täytäntöön; Romaniassa sodanaikainen ylin poliittinen ja sotilasjohto sai kuolemantuomion (Tarkka 2009, 313–314, 332). Tanskassa tuomittiin maanpetoslain nojalla lähes 13.000 henkilöä, joista 78 kuolemaan, ja niistä yli puolet pantiin täytäntöön (Ibid., 304). Norjassa 20.000 oikeudenkäyntiä päättyi vankeusrangaistukseen, ja kuolemantuomioita langetettiin 49, joista 37 pantiin täytäntöön (Ibid., 305). Ranskassa, jossa kollaboraatio natsi-Saksan kanssa oli laajamittaista, oikeuteen joutui peräti noin 300.000 ihmistä, joista syytteen sai 97.000 ja noin 1.500 tuomittiin kuolemaan, vaikkakin vajaat 800 johti teloituksiin; elinikäisen tai viiden vuoden kansalaisluottamuksen menetyksen sai noin 50.000 ranskalaista.²

Poliittisen johdon osalta syyllisyys tuli jossain määrin siten selvitettyä, sotilasjohdon ja valtiollisen poliisin johdon osalta vähemmän. Lisäksi tuomittujen osalta käydään yhä arviointia ja kampanjointia "vääriksi" tai "häpeällisiksi" koettujen "oikeusmurhien" suhteen, mikä on osaltaan vähentänyt Suomessa valmiutta sota-ajan tapahtumien laajamittaiselle tutkimiselle; sotasyllisyyslakien "taannehtivuuden" ei pitäisi olla mikään ongelma ihmisoikeus- ja sotarikossasioissa. Neuvostoliiton vaikutus sodan jälkeiseen tilanteeseen muodosti erään esteen Suomen sisäiselle selvittelytoiminnalle. Oula Silvennoisen (2011, 85–89) mukaan "kattava kansallinen keskustelu taisi kuitenkin jäädä syntymättä ja käymättä oloissa, joissa moni mukana ollut vaikutti yhä yhteiskunnassa ja monella oli edelleen syytä olla julkisesti muistelematta aivan jokaista yksityiskohtaa. [...] Siksi ne, jotka olivat olleet tiiviimmin mukana rakentamassa suomalais-saksalaisia erityissuhteita, yleensä vaikenivat."

Pääsääntöisesti Suomi–Saksa-suhteiden tutkimus on koskettanut poliittisen ja sotilaallisen yhteistyön alueita. Uraa uurtaneen Mauno Jokipiin tutkimukset jatkosodan syntyyn liittyneestä kehityskulusta sekä Suomen SS-pataljoonasta (1968, 1988, 2002) ovat saaneet seurakseen mm. Henrik Ekbergin (1991), Markku Jokisipilän (2004) ja Oula Silvennoisen (2008) uusia näkökulmia avanneet akateemiset opinnäytteet. Onneksi tässäkään ei ole koko kuva, eivätkä suomalaiset ole aiemminkaan tyytyneet vain vaikenemaan kipeistä asioista. Esimerkiksi Britta Hiedanniemen (1980), Alpo Rusin (1982) ja Taimi Torvisen (1984) kirjat ovat valottaneet sotaan ja kansallissosialistiseen Saksaan liittyviä keskeisiä alueita jo YYA-aikana.

Toki voidaan kysyä, pitääkö 1930–1940-lukujen kansalliset toimijat tuoda laajamittaisesti historian tuomiolle ja mistä syystä. Eikö se vapauta Suomea kai-

² Tarkka 2009, 309; http://fr.wikipedia.org/wiki/Épuration_à_la_Libération_en_France

kesta syyllisyydestä, että Suomella oli ollut kaukaa historiasta juontuvat Saksa-suhteensa ja että suurvaltapolitiikan juonittelujen vuoksi Suomi ajautui väistämättä, kuten tulkinta on pitkään kuulunut, Saksan rinnalle (1941–1944), kun liittoutumisen Ruotsin kanssa esti Neuvostoliitto ja Iso-Britannian, Ranskan ja Yhdysvaltojen apu oli pitkälle vain moraalista Talvisodan jälkeen ja kun Ribbentrop–Molotov-sopimus uhkasi sinetöidä Suomen kohtalon itänaapurin etupiiriin kuuluvana alueena? Meillähän ei ollut vaihtoehtoa. Vastaus on ei: Suomi ja suomalaiset eivät voi yksin päättää omasta halukkuudestaan tai tarpeellisuudesta tehdä tiliä historiansa kanssa.

Ranskan ja muiden natsi-Saksan miehittämien maiden tilannetta ei voi verrata suoraan Suomeen, joka oli käytännössä Saksan liittolainen, tosin vailla virallista liittosuhdetta, mikä ei kuulunut Saksan sodanaikaiseen strategiaan. Siten eritasoiset kontaktit saksalaisten ja suomalaisten instituutioiden, yhdistysten ja henkilöiden kesken eivät pääsääntöisesti olleet laittomia tai tuomittavia, vaan normaalia kanssakäymistä maiden välillä. Markku Jokisipilä (2010, 56) muotoilee tilanteen osuvasti todetessaan:

Se, että esimerkiksi tietyn ammattikunnan edustajat pitivät kansainvälisten järjestöjen toiminnan kautta yhteyttä myös Kolmannen valtakunnan edustajiin, ei vielä ole lähtökohtaisesti tuomittavaa. On kohtuutonta tuomita esimerkiksi 1930- ja 1940-lukujen suomalaisia pelkästään siitä, että heillä oli kontakteja Saksaan. Suomella oli valtiona normaalit suhteet Saksaan aina syyskuuhun 1944 saakka, ja varsinkin kevästä 1941 vuodenvaihteeseen 1942/1943 nämä suhteet olivat ulkopolitiikan ykkösprioriteetti. Hallitus pyrki iskostamaan väestön ajatteluun myönteistä suhtautumista isompaan aseveljeen.

Kaksi syyllistettyä: Heidegger ja Eggebrecht

Eurooppalaisen hengenelämän edustajien natsismin ja sodan aikaisista toimista ja näkemyksistä ei ole käyty kovin kattavaa keskustelua. Filosofi Martin Heidegger on sikäli tärkeä poikkeus, että hänen osallisuutensa natsi-Saksassa tapahtuneeseen kehitykseen on puhuttanut lähes keskeytyksettä sodanjälkeisen opetuskiellon (1945–49) jälkeen. Heideggeriin liittyy myös Hanna Arendt (Steinbock 1995). Heideggerin tekee erityisen kiintoisaksi se, että hänen tuotantonsa ja poliittinen suuntautumisensa kytkeytyivät ajallisesti yhteen: siksi on mahdollista ja välttämätöntä epäillä, että ideologia näkyy tieteellisessä tuotannossa, vaikka ajattelijan ja hänen toimintojensa välinen suhde olisi aivan liian kompleksi, jotta sen voisi tiivistää maksimiiksi. Toisaalta täytyy hylätä vastakkainen näkökohta, jonka mukaan ajattelijan ja poliittisen suuntautumisen välillä ei olisi mitään suhdetta (Steiner 2000, Fayer 2010).

Heideggerille rinnakaistapauksen muodostaa saksalainen musiikkitieteilijä Hans Heinrich Eggebrecht (1919–1999). Hän paljastui vasta 2009 kuuluneeksi armeijajyksikköön, joka suoritti 11.–13.12.1941 Krimillä erään sodan raaimman

juutalaisten joukkomurhan, vähintään 14 000 ihmisen surmaamisen.³ Asiaa on noussut suuri kohu ja väittely, osallistuiko Eggebrecht juuri noina päivinä sotatoimiin. Häntä on totta kai myös puolustettu, sillä Eggebrecht oli Carl Dahlhausin ohella Saksan maineikkaimpiin kuuluva sodanjälkeinen musikologi. Yhdysvalloissa tapauksen johdosta on järjestetty jo musiikkitieteellinen istunto otsakkeella ”Musicology and Biography: The Case of H. H. Eggebrecht”.⁴ Jokainen, joka on lukenut Eggebrechtin historiateosta *Musik im Abendland* (1991), on joutunut ihmettelemään hänen tavattoman germanosentristä musiikillista maailmankuvaansa, johon eivät mahdu monetkaan säveltaiteen keskeiset edustajat (esimerkiksi Meyerbeer, Massenet, César Franck, Musorgski, Tšaikovski, Ravel, Elgar, Sibelius). Eggebrechtin musiikkitieteellistä tuotantoa erinäisiltä osin onkin syytä tarkastella samanlaisen epäilyn vallassa kuin Heideggerin filosofiaa.⁵

Tutkijan ja tutkimuskohteen kaksi eri kulttuuria

Olennaista historian henkilöiden toiminnan tarkastelussa on Jorma Kalelan esittämä periaate, jonka mukaan ”historiantutkijan perustavin velvoite on [...] tehdä oikeutta tutkimuksensa kohteena oleville ihmisille”; tutkijan ”suurin synti ... [on] yritys esittää toisen aikakauden ihmiset itsensä ja aikaalaistensa kaltaisina” (2000, 86). Omalle todellisuuskäsitykselle ei pidä antaa ”oikean” tai ”objektiivisen” asemaa, eikä pidä olettaa omaa kieltä universaalikieleksi. Tutkijan kulttuuri ja tutkimuskohteen kulttuuri ovat useimmiten erilaiset, joten ”historiantutkijan suurin synti” on panna tutkittavat ihmiset ajattelemaan ja toimimaan tutkijan oman kulttuurin edellyttämällä tavalla (Ibid., 99–101). Sen vuoksi kannattaakin ajatella, että tutkimuskohde sijaitsee tutkijan kannalta ”vieraassa kulttuurissa”: menneisyyden ihmisten puhe ja käsitys todellisuudesta on erilainen kuin meidän, ja tutkijan tehtävä on ”tutkimuskohteen esittämisen” sijaan sen ”käsitettäväksi tekeminen” (Ibid., 104, 107). Niinpä etäisen kulttuurin ja sen kielenkäytön tutkiminen vaatii käsitteellistä valppautta ja anakronismien välttämistä.

”Historiallisen ymmärryksen lisäämisen kannalta demonisoiva moralismi on huono lähestymistapa” (Jokisipilä 2010, 55). Mutta moralisoinnin sijaan moraalista voi puhua tietyin varauksin. Ruotsalaistutkijat Lars M. Andersson ja Mattias Tydén (2007, 12–13) kirjoittavat, että

tutkijalle voi olla legitiimiä ottaa aktiivisesti kantaa menneisyyden moraalisiin ongelmiin, toisin sanoen arvottaa, mikä oli ’oikein’ tai ’väärin’, ’hyvää’ tai ’vahingollista’. Mutta jotta sellaiset arviot olisivat tarkoituksellisia, niiden täytyy rakentua sen ymmärtämiseen, miksi historian toimijat tekivät niin kuin tekivät. ’Väärin’ ei ole sama

³ <http://www.zeit.de/2009/52/Eggebrecht-Kriegsverbrechen/komplettansicht>,
<http://www.zeit.de/2009/52/Eggebrecht-NS>

⁴ <http://www.ams-net.org/indianapolis/eggebrecht/>

⁵ Karbusicky (1995) analysoi äärimmäisen kriittisesti Eggebrechtin musiikin historian kokonaisuutena.

kuin 'paha', ja sille, joka toimi meidän silmissämme arveluttavasti tai vahingollisesti, ei tarvitse langettaa syyllisyyttä.

Klas Åmarkin (2011, 663–664) mukaan "osallistuminen" johonkin, vaikkapa kansanmurhaan, edellyttää, että joku toimii saadakseen aikaan jotakin: myös osavastuu vaatii aktiivisia toimenpiteitä, pelkkä passiivisuus ei riitä siihen eikä ei-toiminta johda osavastuuseen, vaikka passiivisuutta voidaankin arvostella.

Kalelan esiin nostaman käsiteherkkyyden piiriin kuuluvat ensinnäkin natsismin ja kansallissosialismin käsitteet. Petra Garberdingin mukaan "kansallissosialismi" oli sen tunnustajien käsite, kun taas "natsismi" oli muiden ja on ennen muuta jälkimaailman käyttämä käsite (2007, 32). Vaikka "antisemitismi"-termi oli Saksassa käytössä esimerkiksi Goebbelsin propagandaministeriön Institut zum Studium der Judenfrage -laitoksen (1934/35–) toimittamassa aikakauslehdessä *Mitteilungen über die Judenfrage* (1937–), muita käyviä ilmaisuja olivat "antijüdisch" ja "Judenfeindlichkeit" sen kertomiseksi, että kyse oli paljossa juutalaisvastaisuudesta eikä seemiläisten rotujen yleisestä vainoamisesta (Ibid., 34).

Kansallissosialismi ideologiana ja toimijoina

Kansallissosialismi oli totalitaarinen poliittinen ja sotilaallinen ideologia, johon sisältyi poliittinen uskonto ja vallankumous, "uuden ihmisen" luominen – tosin niin, että samalla, kun hyödynnettiin modernia tiedettä, tekniikkaa ja byrokraati-aa, torjuttiin paradoksaalisesti rationalismi ja materialismi, ja niiden tilalle tuotiin kansallisromantiikka, nuorison ja maskuliinisuuden korostus, poliittisen elämän militarisointi, "kauneuskultti" ja mystinen rituaalisuus (Ibid., 33). Kansallissosialistinen Saksa oli myös esteettinen projekti (Andersson 2007c).

Åmarkin (2011, 23–24) mukaan natsismi oli jossain määrin epäselvä ja liukuva ideologia, joten jonkun ihmisen määritteleminen "natsiksi" ei ole aivan helppoa: henkilö, jolla on joitain samoja käsityksiä kuin natsilla, ei ole automaattisesti natsi, vaan natsiksi kutsuminen edellyttää kansallissosialistiseen puolueeseen kuulumista ja/tai suuren määrän natsi-ideologiasta omaksumista. Hitlerin sodankäynnin aatteellisina käyttövoimina toimivat "elintila"-ajatus, leppymätön kommunismin vastaisuus sekä rotuopista kummunnut ja holokaustiin kulminoitunut antisemitismi. Jos suomalaisten toimia värittivät Suur-Suomi-haaveet ja ryssäviha, Saksan ja Suomen yhteistä aateaineistoa olivat lähinnä bolševismin vastaisuus sekä jossain määrin myös suomalainen muunnos "elintilasta" (Jokisipilä 2010, 51; Auer-Jutikkala 1941; Jaakkola 1941).

Maailman maat ja toimijat jaetaan yleensä suhteessa juutalaisiin ja holokaustiin kolmeen ryhmään: tekijöihin/syylisiin, sivustaseuraajiin ja uhreihin (Hilberg 1992). Tekijöihin lasketaan saksalaisten lisäksi heidän käyttämänsä balttilaiset ja ukrainalaiset toimijat. Jaotteluun voi lisätä vielä myötäjuoksijat tai myötäilijät, jollaisina pidetään pääosaa saksalaisista; kategorian voi sisällyttää myös sivustaseuraajiin, joskin myötäjuoksijoissa hyötymisnäkökohta korostuu. Sivustaseu-

raajiin voinee lukea siten kaksi ryhmää: myötäjuoksijat ja neutraalisti asennoituneet. Sivustaseuraajien joukko on valtaisa ja käsittää monia Euroopan maita, Neuvostoliiton sekä Iso-Britannian ja Yhdysvallat, jotka itsekkäistä kansallisista mielipide- ja työvoimasyistä eivät olleet valmiita ajoissa tarjoamaan apua juutalaisille, joita he pitivät osasyllisinä omaan kohtaloonsa (Jokisipilä 2010, 46–47; Holmila 2010, 258–274). Eräs ryhmä on jäänyt tämän määrittelyn ulkopuolelle: passiivista ja aktiivista vastarintaa harjoittaneet yksilöt ja yhteisöt, kuten juutalaisten kätäjät ja lentolehtisten levittäjät, Saksan kritisoijat ja suoranaiset vastustajat, vasemmistopuolueet ja eräät kirkkokunnat sekä niiden edustajat.

Koska kansallissosialistinen ideologia kokosi yhteen monia ajassa liikkuneita, jo pitkän esihistorian kokeneita aatteita – esimerkiksi antisemitismi, rotujattelu ja rodunjalostus, antiparlamentarismi – niiden ihmisten määrä, jotka jakoivat jonkin aspektin natsijattelun kanssa, oli todennäköisesti valtava. Joskus yläluokan ja porvariston ajattelu vain sivusi joltain osin natsiaatetta, ja etenkin kommunismin uhka oli länsimaiden yleinen pelonaihe, jolloin natsismi saattoi saada paljon anteeksi antikommunisminsa ansiosta (Vares 2011, 128–129). Samoin tietyt aatteelliset virtaukset, kansallissosialismin luonnon palvonta, takaisin maaseudulle -aate (*Blut und Boden*) ja modernin teknologian pelko kumpusivat yhtä lailla erinäisten taiteilijoiden (Hamsun) ja tiedemiesten (Heidegger) elämännäkemyksestä ja lähinnä osuivat yksiin natsi-ideologian yhden tai useamman aspektin kanssa.

Uuden Saksan kutsu: tapaus Hamsun

Natsi-Saksa monine, osin kilpailevine organisaatioineen, järjestöineen ja hallinnonaloineen teki propagandaministeriön avulla jatkuvaa ja ajoittain menestyksekkästä työtä aikansa kulttuuri- ja tiede-elämän kuuluisuuksien saamiseksi riveihinsä tai ainakin propagandavaltteiksi. Aina valinta ei ollut taiteilijan tai tiedemiehen, sillä natsien seireenilaulu oli taitava yhdistelmä manipulointia ja palkitsemista rahalla, luottamustehtävillä tai kunniamerkeillä. Norjalaiskirjailija Knut Hamsun tarjoaa mielenkiintoisan ja opettavaisen esimerkin suhteessa uuden Saksan vetovoimaan.

Knut Hamsunin (1859–1952) syntymän 150-vuotisjuhlavuonna norjalaisen kansallinen ylpeyden- ja ongelmanaihe viritti maassa ja ympäri maailmaa keskustelun, jonka sisältö on tiivistettävissä kysymyksiin: oliko Hamsun natsi ja vallitseeko tuotannon ja maailmankatsomuksen välillä yhteys? Jo ennen sota- ja miehitysaikaa 1936 Hamsun kehotti norjalaisia äänestämään Quislingiä, ja hän liittyi itsekin Nasjonal Samling -puolueeseen, joskin hän myöhemmin kiisti asian. Joka tapauksessa hän antoi tukensa Hitlerille ja oikeutti 1935 keskitysleirit: ”Saksa on muutosten tilassa. Jos hallitus on päättänyt perustaa keskitysleirejä, pitäisi jokaisen ymmärtää, että siihen on varmasti painavat syyt.”⁶ Miehittäjien sijaan Hamsun piti saksalaisia suojelijoina, joiden avulla Norjaakin odotti uusi, Alfred Rosenbergin propagoiman ”Nordisch”-ajattelun mukainen tulevaisuus:

”Olemme kaikki germaaneja. Joskus vielä Pohjolassa kukoistaa germaaniseen elämäntavaksiin perustuva rikas kulttuuri.” (Ibid.; Pirinen 2007)

Tarmo Kunnas (2005, 196) ei kiellä Hamsunin harharetkeä kansallissosialismiin, mutta hän väittää, että ”kirjailijan maailmankuvan yhteydet fasistiseen ideologiaan näyttävät tänään entistä löysemmiltä. Hamsunin taide on sitä vuosisadan etäisyydeltä tarkasteltaessa epäpoliittista ja riippumatonta.” Kunnas kontekstualisoi Hamsunin oivallisesti: ”Kirjailijan poliittinen erehdys on nähtävissä myös laajemmissa eurooppalaisissa yhteyksissä. Hän ei ollut ainoa merkittävä eurooppalainen taiteilija tai intellektuelli, joka kannatti fasismia, jos käytämme tätä sanaa yleisnimikkeenä äärioikeistolaisille liikkeille Euroopassa vuosina 1921–1945.” (Ibid., 176.) Hän luettelee joukon muitakin fasismien liepeilijöitä (Heidegger, d’Annunzio, Hauptmann, Marinetti, Pirandello, Ezra Pound) ja tiivistää asian ytimekkäästi: ”Radikaalit poliittiset liikkeet ovat aina miellyttäneet intellektuelleja ja taiteilijoita”. Hamsun oli ”fasistien mannekiini samoin kuin Louis Aragon tai Picasso kommunistien”, joskin ”Hamsunin romaanitaide on yhtä vähän fasistista kuin Picasson taide kommunistista” (Ibid., 177, 194).

Hamsunia ei kiinnostanut natsiaatteessa rasismi tai militarismi, vaan sen kuuluttama talonpojan ja maaseudun ihannointi, sillä Hamsun edusti luonnottomuutta, ”hiljaista luonnon palvontaa”, ja torjui tuotannossaan sivilisaation uusimmat saavutukset sekä aineellis-teknisen kehityksen. Sikäli hänen biologinen ihmiskuvansa kumpuaa antirationalismista ja -intellektuaalisuudesta: hän halusi palata elämään luonnon ehdoilla, jopa vaihto- ja omavaraiseen talouteen (Ibid., 180–181, 205). Samalla Hamsunin luonnottomuus ei ollut vain yhden miehen nihilismia, vaan ”skandinaaviselle kirjallisuudelle ominaista uusromantiikkaa, ei poliittinen asenne” (Ibid., 190), minkä vuoksi Hamsunin kirjallinen taide vertautuu vaikkapa Vilhelm Mobergin ja F. E. Sillanpään tuotantoihin.

Norjalainen Hamsun-spesialisti, kirjallisuudentutkija Atle Kittang pohtii sitä, onko Norjan kulttuuri- ja yhteiskuntaelämää traumatisoinut Knut Hamsun ”natsi” Nasjonal Samling -puolueen jäsenyyden vuoksi, onko kansakunnan kunnia pelastettavissa ja ovatko maailmankirjallisuuden suurnimen tuotanto sekä syyllisyys yhdistettävissä (1995). Hamsuniahan ei syytetty tuomioistuimessa petoksesta, vaan puoluejäsenyydestä. Kittang hakee vastauksia Hamsunin ideologisesta sitoutumisesta ja erottaa toisistaan natsismien ”positiiviset piirteet” (toverillisuuden, luonnon, talouden ja moraalien luonnolliset suhteet, kapitalismin aiheuttaman vieraantuneisuuden kritiikin, taistelun poliittista ja kulttuurista dekadenssia vastaan) sekä ”rumat piirteet” (julmuuden, eräiden rotujen ja kansakuntien leimaamisen, sodankäynnin kulttuurin, koston ja kansallisen herätyksen). Hän epäilee natsi-ideologian negatiivisen ytimen, rasismin ja antisemitismin läsnäolon Hamsunin tuotannossa, sillä muutamat pistopuheet juutalaisista eivät ole sen kummempia kuin mitä 1900-luvun alkupuolella harrastettiin aivan yleisesti. Sen sijaan hänen kriittinen yhteiskunta-ajattelunsa johti taantumuksellisuuteen, ”jonka ydinsanoja ovat antikapitalismi, anti-industrialismi, antidemokratia, po-

⁶ Per Kristian Olsen & Kåre Johannes Inderberg 2009. *Gudommelige galskap*. NRK. *Jumalainen hulluus*. Kolmiosainen tv-sarja, YLE 2010. Suom. Maarit Kiuru. Osa 3.

litiikan ja moraalien feodaalisten suhteiden kaipuu, luonnon idealisointi, vaihdantatalous sekä 'luonnollinen' side ihmisen ja muun maailman välillä". Näiden natsismien edustamien ja Hamsunin puolustamien "jaettujen arvojen" ansiosta Hamsunin natsismi-sympatiat vahvistuivat 1930-luvun mittaan (Ibid.).

Christian Sinding: "tahriutunut" säveltäjä?

Hamsunin lisäksi norjalaissäveltäjä Christian Sinding (1856–1941) on saanut tahrain maineeseensa. Sinding-biografi Per Vollestad väittää, että natsit huiputtivat säveltäjää elämän loppuvaiheessa ja saivat hänet liittymään, lokakuussa 1941, Nasjonal Samlingiin – ilman että 86-vuotias säveltäjä olisi itse edes täyttänyt hakemusta (2009). Tämän vuoksi hänen musiikkinsa joutui boikottiin sodan jälkeen ja on hiljaa unohtettu Norjassa, vaikka häntä arvostetaan ja soitetaan muualla. Säveltäjän syntymän 150-vuotisjuhlaa ei juurikaan vietetty Norjassa 2006 (Fidjestøl 2006). Vollestadin mielestä on traagista, että säveltäjän elämän viimeiset kahdeksan viikkoa ovat ratkaisseet hänen kohtalonsa Norjassa. Se, että Sinding maaliskuussa 1934 oli liittynyt kuvanveistäjä Wilhelm Rasmussenin kokoamaan ryhmään taiteilijoita, jotka "halusivat päästä yhteyteen uuden Saksan taiteen ja taiteilijoiden kanssa" (Næss 2006 [2004], 295), ei vielä syyllistä Sindingiä, sillä hän eli noin puolet elämästään Norjan ulkopuolella, pääosin Saksassa, jonne hän säilytti siteet läpi elämänsä. Sodan jälkeen tämä tosin nähtiin raskauttavaksi tekijäksi, ja asteittain norjalainen historiankirjoitus alkoi syyttää perusteettomasti Sindingiä erääksi keskeiseksi NS-puolueen kulttuuripersoonallisuudeksi ja kansallissosialismin sympatisoijaksi jo 1934 (Vollestaad 2005, 244–257). Ne totiseikat, että Sindingille, jota jo 1905 oli tervehditty Saksassa "kuuluisana norjalaisena säveltäjänä" ja joka oli viettänyt liki 30 vuotta elämästään Saksassa, järjestettiin 80-vuotissyntymäpäivien vuoksi "Sinding-Feier" Berliinissä 1936 ja jolle Nordische Gesellschaft järjesti 1937 ja 1938 konsertteja Berliinissä ja Dresdenissä (Ibid., 222–227), lienevät koituneet myöhemmin Sindingille rasitteeksi. Hänen asemaansa tuskin auttoi sekään, että hän antoi Rosenbergin "pohjoista aatetta" levittävälle propagandalehdelle *Der Norden* haastattelun 1940. Siinä hän lausuu: "Ranskalaiset ja englantilaiset ovat vanhoja miehiä ja naisia. Saksa on nuoruuden ja siten tulevaisuuden maa. – Oi, on surkuteltavaa, että itse on tullut vanhaksi eikä voi olla enää asiassa aktiivinen – aikana, jolloin tapahtuu suuria ihmeitä" (Grassmann 1940, 334–336). Kun Sinding sanoo haastattelun lopuksi: "Tervehtikää Saksaa. Toivon, että saan nähdä sen vielä kerran" (Ibid., 336), ajatukset siirtyvät Sibeliuksen samantyyppisiin tervehdyksiin saksalaisille sota-ajan lehtimiehille.

Norjalaistaiteilijat saksalaismielisinä, poikkeuksena Edvard Munch

Sodan jälkeen Norjan yleisradioyhtiö NRK päätti Sindingin lisäksi Per Reidarsonin, Geirr Tveittin ja David Monrad Johansenin musiikin esityskiellosta, joka purettiin pääosin 1949 – paitsi Sindingin suhteen, sillä hän oli kuollut, joten tapaus hyllytettiin (Vollestaad 2005, 246). Etenkin Johansenin musiikin soittamista vaadittiin, vaikka hän oli kuulunut Goebbelsin lähipiiriin, oli läheisissä suhteissa Quislingiin ja hänestä kaavailtiin ”Norjan musiikkidiktatoria” (Garberding 2007, 229; Åhlen 2008).

Sikäli norjalaisille jää sodanaikaisista kulttuurin suurmiehistään lohdutukseksi lähinnä Edvard Munch (1863–1944). Vaikka itse valtakunnanministeri, käytännössä myös kulttuuriministeri Joseph Goebbels piti Munchin teoksia ”versonneina pohjoismais-germaanisesta maaperästä” – siitä huolimatta, että hänen ekspressionistinen kuvakielensä olisi ollut helppo yhdistää ”rappiotaiteeseen” – Munch vetäytyi saksalaismielisestä norjalaistaiteilijoiden ryhmittymästä, torjui natsien lähentely-yritykset ja onnistui pääosin estämään saksalaisvierailut luonaan (Næss 2006 [2004], 495, 521–523). Tässä ilmenee hyvin natsien propagandakoneiston toiminta: merkkimiesten ja liittolaisten jotkin ongelmat suhteessa natsi-ideologiaan voitiin tarvittaessa unohtaa, jos nämä olivat tärkeitä yhteistyövaltjeja Kolmannen valtakunnan päämäärien suhteen. Suomen haluttomuus juutalaisten luovuttamiseksi oli myös eräs sellainen piirre. Samoin Sibeliuksen ja jopa eräiden korkeiden sotilashenkilöidemme (Paavo Talvela, Österman) ja poliitikoidemme (presidentti Ryti, vähintään kaksi ministeriä) vapaa-muurariutta katsottiin sormien läpi heidän hyödyllisyytensä vuoksi (Paavolainen 1960 [1946], 185; Ekberg 1991, 159).

Ranskalaismuusikoita Saksan kurimuksessa

Norjan tilannetta musiikkielämän suhteen voi verrata Ranskaan, jossa elokuussa 1944 perustettiin 15-jäseninen Musiikkikomitea käsittelemään ranskalaismuusikoiden yhteistoimintaa miehittäjien kanssa. Komitea julkisti 30.9.1944 alustavan listan niistä nimistä, jotka olivat ”tunnetusti myöntyneet yhteistoimintaan vihollisen kanssa”: Jean Hubeau, André Coeuroy, Alfred Cortot, Claire Croiza, Marcel Delannoy, Jean Fournet, Marius-François Gaillard, Georges Hüe, André Lavagne, Max d’Ollone, Henri Passani, Georges Ricou, César Sautereau, Florent Schmitt ja Émile Vuillermoz; listaan lisättiin kynällä vielä nimet Francis ja Henri Casadesus, mutta muutoin sitä ei koskaan täydennetty enää muilla nimillä (Simon 2009, 356–358).

Suurin osa ranskalaismuusikoiden syytteistä tuli toimimisesta Radio-Paris’n lähetyksissä, sillä se oli Saksan propagandaosaston äänitorvi: rangaistukset ulottuivat moitteista vuoden virkakieltoon (Ibid., 359). Hüe ja Schmitt, joka oli Ranskan etummainen säveltäjä 1930-luvulla, saivat vuoden ja Delannoy puolen

vuoden toimintakiellon syys-elokuusta 1944 lähtien. Florent Schmitt oli toiminut ranskalais-saksalaisen komitean musiikkiosaston johtajana Vichyn hallituksen aikana Alfred Bachelet'n (k. 1944) ohella, joten näin näkyvän aseman takia hän oli pääsyyllisiä. Schmittin asema hienona ranskalaissäveltäjänä on palautunut vasta vähitellen. Sen sijaan Arthur Honegger, Robert Bernard, Marcel Labey ja Gustave Samazeuilh jätettiin kuulustelujen ulkopuolelle, vaikka he olivat osallistuneet 20 muun ranskalaisen muusikon ja taidelaitoksen johtajan kera joulukuussa 1941 Kolmannen valtakunnan ylellisesti järjestämiin ja maksamiin Mozart-propagandajuhlallisuuksiin Wienissä (Ibid., 107–113, 363). Kärsimään eivät joutuneet myöskään Pariisin konservatorion rehtorit Henri Rabaud ja Claude Delvincourt tai sen pääsihteeri Jacques Chailley, joiden toiminnan tuloksena juutalaiset karkotettiin konservatoriosta 1940–1942 (Gribenski 2001).

Ruotsi natsismitutkimuksen edelläkävijänä Skandinaviassa

Ruotsissa natsismisuhteiden tutkimus on aivan toisella tasolla kuin Suomessa. Keskustelu on ollut siellä myös terävämpää ja aggressiivisempää kuin meillä, eivätkä sodalta välttyneen hyvinvointi-Ruotsin myöhemmät tutkijat ole uskooneet enää omiin kansallisiin myytteihinsä neutraliteetista ja sodan ulkopuolelle jäämisestä. Viimeisen reilun kymmenen vuoden aikana Ruotsissa on ilmestynyt sekä maan poliittiseen historiaan että musiikinhistoriaan liittyviä, maan natsiaikaa kriittisesti tarkastelevia kirjoja kunnioitettava määrä.⁷ Lisäksi laajan kirjoitusarjan *Forum för levande historia* viidentenä osana on ilmestynyt verkkoversiona artikkelikokoelma *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland*.⁸ Mainittava on myös Ruotsin hallituksen ja sen Tiedeneuvoston 2000 alulle panema tutkimusohjelma ”Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen”⁹, jonka raportti on julkaistu 2006 nimellä *‘Sweden’s Relations with Nazism, Nazi Germany and the Holocaust’: A Research Programme*.¹⁰

Ruotsalainen tutkimus on lähtenyt siitä, että natsien sympatisoijia oli paljon monien eri ammattikuntien joukossa ja että ohi normaalien valtioiden tai organisaatioiden välisten suhteiden ilmeni selvää natsismin tai fasismin tukemista. Ruotsalainen natsismi oli yllättäen jopa suomalaista laaja-alaisempaa, mikäli asiaa tarkastellaan natsi- tai fasismi-tyyppisten puolueiden ja organisaatioiden jäsenmääristä käsin. Ruotsin suurin natsihenkinen puolue Sveriges Nationella Förbund sai vaaleissa 1936 ääniä 51.523 annetuista 2.925.255 äänestä (Saukkoriipi & Teskeredzicht 2005, 19), ja maan seitsemän suurimman natsi- tai fasistipuolue-

⁷ Svanberg & Tydén 2005; Andersson & Tydén 2007; Karlsson 2000; Ternhag & Rudén 2003; Almgren 2005; Engström & Eriksson et al. 2006; Garberding 2007; Rosengren 2007.

⁸ <http://www.levandehistoria.se> (<http://www.levandehistoria.se/node/1558>).

⁹ <http://www2.historia.su.se/swenaz/>

¹⁰ <http://www.vr.se/download/18.65bf9bc10cd31363a180001073/nazism.pdf>

luen jäsen- ja kannattajalistaista tehty yhteenveto paljastaa, että vähintäänkin 60.000, kenties liki 100.000 ruotsalaista oli natsimin vaikutuspiirissä (Hübinette & Böhme 2002; Hygstedt 2002). Norjassa vastaava luku on lähes sama eli noin 50.000 norjalaista kolmemiljoonaisesta kansasta oli Nasjonal Samlingen jäseniä (Nickelsen 1999). Tanskassa luku oli hieman pienempi: maan kansallisarkistossa on 39.000 nimen lista DNSDAP:n jäsenestä (Andersen 2000/2006). Saksan miehittämissä maissa, Tanskassa ja Norjassa, puolueeseen kuuluminen toi etuja, mikä selittää luvut, kun taas Ruotsi jää sikäli suurimmaksi kysymysmerkiksi. Siellä oltiin kenties aatteellisista syistä, Alfred Rosenbergin ajaman ”pohjoisen ajatuksen” vuoksi, taipuvaisia yhteisen skandinaavis-germaanisen historian tunnistamiseen ja ajattelun edistämiseen.

Akateemisten ihmisten sekä taiteilijoiden Saksa-suhteita on Ruotsissa kartoitettu varsin pitkälle (Almgren 2005). Henrik Karlssonin toimittama artikkelikoelma sisältää keskusteluja teemoista, jotka toistuvat lähes aina, kun puhutaan kansallissosialismin aatesisällöstä (2000). Gunnar Brobergin mukaan ”ajanhengi antoi sijaa levittäytyvälle antisemitismille, laajalle saksalaisystävyydelle, natsisympatioille, liialliselle pehmeydelle ja pelolle, venäläiskauhulle, heikkojen halveksumiselle ja rotuajattelulle” (2000, 21). Vaikka kansallismielisyys ja isänmaallisuus eivät 1930-luvulla automaattisesti tarkoittaneet äärioikeistolaista tai kansallissosialistista suuntautumista (Karlsson 2000, 12–13), on totta, että monia eri yhteiskunnallisia voimia edustanut ja yhdistänyt ”kansallinen liike” liittyi helposti nationalismiin lisäksi antiparlamentarisuuteen ja -demokraattisuuteen, elitistiseen yhteiskuntanäkemykseen, antimodernistiseen yhteiskunta- ja kulttuurikritiikkiin, rotuajatteluun antisemitismien kera sekä yleisesti Saksan ja erityisesti natsi-Saksan ihailuun (Berggren 2000, 44). Vaarassa muuttua natsimyönteiseksi oli erityisesti, jos joku yliopistohenkilö oli saksalaista syntyperää, jos hänellä oli saksalaissukulaisia tai ammattisuhde Saksaan, jos kommunismin tai bolševismin pelko oli suuri, jos ”uuden Saksan” toimintakyky houkutti tai jos oli taipuvainen opportunistiin (Oredsson 2000, 31).

Papisto oli melko altis luterilaisen yhteyden takia saksalaismielisyydelle, joskin siitä löytyi koko linja natsien kannattajista heidän vastustajiinsa; Ruotsin Nuorten Lääkäreiden Yhdistys reagoi vahvasti juutalaisia lääkäreitä vastaan, ja kauppajärjestöt vastustivat samoin 1938 juutalaisten kauppiaiden tuloa (Ibid., 30–31). Eutanasia, sterilisaatio ja eugeniikka eivät olleet ajatuksina ja käytäntöinä ruotsalaisten erityisomaisuutta, koska näillä alueilla ajan lääkärietiikka korosti näin saatavia säästöjä, poikkeavien ihmisten tarpeettomien kärsimysten lopettamista sekä vanhempien tunteiden huomioon ottamista (Broberg 2000, 16–18). Ruotsalaiskirjailijoista monet (Eyvind Johnson, Vilhelm Moberg, Pär Lagerkvist) korostivat tuotannoissaan kansallista yhtenäisyyttä, Ruotsin vapautta sekä puolustustahtoa vihollisia vastaan, joskin vain harvat hurahtivat natsismiin aatteena siinä määrin kuin Fredrik Böök ja tutkimusmatkailija, Hitlerin suuri ihailija Sven Hedin (Landgren 2000, 56–57; Hedin 1937; Hedin 1945).

Kun ruotsalainen musiikkielämä oli vahvasti sidoksissa saksalaisuuteen, asiantila ei pidä ihmetellä: Ruotsilla oli 1930-luvulla 150 vuotta vanhat siteet Saksaan musiikkimaana, joten olisi typerää ja anakronistista odottaa jatkuvuuden katkeamista (Andersson & Geisler 2007, 8).¹¹ Kansallissosialistisen musiikkipolitiikan taustalla oli ajatus ”saksalaisesta”, ”germaanisesta” ja ”pohjoisesta” toisiaan lähestyvinä määreinä (Almgren, Hecker-Stampehl et al. 2008, 9). Vaikka kansallissosialistista musiikkia olikin vaikea määritellä ”sankarillisen, puhtaan, yksinkertaisen ja väärentämättömän” vaatimusten ohella, olennaista oli sen pohjoinen ei-välimerellisyys, jossa skandinaavisten riimukirjoitusten ja karjalaisen shamanistisen runolaulun ohella vaikkapa muinaisilla soittimilla, luureilla ja kanteleella, oli tärkeä roolinsa (Andersen 2007, 19). Yhtä lailla ruotsalaiset kansallissosialismiin taipuvat kirjallisuushistorioitsijat yrittivät silloittaa 1930-luvulla muinais- ja nykyajan kansanlauluilla (Geisler 2007, 28). Nordische Gesellschaftin *Der Norden* -lehdessä propagoima ”pohjoinen ajatus” sai jalansijaa etenkin Ruotsissa: ”Pohjolasta tuli projektiopinta saksalaiselle voiman, kauneuden ja puhtauden kaipuulle”, minkä lisäksi ajateltiin, että saksalaisen kulttuurin liiallinen ulkopuolinen (lue: juutalainen) vaikutus (*Überfremdung*) oli voitettavissa pohjoisen elementin avulla (Ibid., 31–35).

Germaanisen ja pohjoisen rodun yhteyden tiivistää hyvin Nordische Gesellschaftin Hannoverissa 1939 järjestämän ruotsalaisen musiikin konsertin saksalaisarvio:

Me saksalaiset ihastumme aina pohjoisten kansojen musiikkiin, koska se liittyy kiehtovasti kotiseutuun, kansanlauluun, tanssiin, saagoihin ja kertomuksiin, todella omaan kansalliseen erityislaatuun, jonka avulla pohjoisten säveltäjien teokset sisältävät lumoavaa ajattomuutta. Kaikkein jaloimmassa mielessä on kyse kansallisesta (*völkisch*) musiikkimaailmasta, jossa säveltäjät kuten norjalainen Grieg, suomalainen Sibelius, ruotsalainen Atterberg – mainitaksemme joitain tunnetuimpia – ovat luo-neet. (Andersson 2007a, 47–48.)¹²

Petra Garberdingin mielestä tosin vallitsi tietty ero saksalaisen ja ruotsalaisen suhtautumisen välillä: ”Natsipoliitikoille musiikki ja politiikka kulkivat käsi kädessä. Ruotsissa musiikki ja politiikka pidettiin toisistaan erillään. Useimmat ruotsalaissäveltäjät ja -muusikot määrittelivät yhteistyönsä natsi-Saksan kanssa puhtaasti musiikkitoiminnaksi. Natsihallitus puolestaan käytti pohjoismaisia säveltäjiä ja musiikkia hyväkseen vahvistaakseen natsi-ideoita rotubiologiasta ja levittääkseen muutoinkin natsi-propagandaa.” (2009, 2) Garberding tiivistää tapaus Atterbergin osuvasti: ”Atterbergin kaltainen säveltäjä, jolla oli keskeinen asema ruotsalaisessa musiikkielämässä ja laajasti kansainvälisiä yhteyksiä, auttoi legitisoimaan natsismia ja vahvistamaan natsipolitiikkaa levittämällä posi-

¹¹ Sama pitää paikkansa Suomenkin suhteen, vaikka aktiivinen sidos meillä oli vain noin 100 vuoden mittainen, Paciuksesta alkaen.

¹² Alkuperäinen kirjoitus: Eric Limmert. *Hannoverscher Anzeiger* 25.3.1939.

tiivisia vaikutelmia natsi-Saksasta ja tekemällä yhteistyötä natsihallituksen kera musiikkipolitiikan alueella. Tällaisesta yhteistyöstä tuli erittäin tehokas työväline natsipropagandassa.” (Ibid., 15.) Kyse on tällöin yhtä hyvin Richard Straussin ja Wilhelm Furtwänglerin tapaan siitä erosta, joka leimaa epäpoliittista ja vahvaa taiteilijaa sekä poliittista ja heikkoa inhimillistä olentoa (Ibid.). Garberdingin mukaan pohjoinen musiikki oli tärkeää saksalaisille, sillä sen ajateltiin puhdistavan germaanista rotua, joten useita pohjoismaisia säveltäjiä käytettiin ahkerasti natsipropagandassa, myös Sibeliuksista (2007, 37). Nordische Gesellschaft oli tässä keskeinen elin (1934–) Rosenbergin valvonnassa: organisaatio järjesti luentoja, konsertteja ja näyttelyitä Ruotsissa, Norjassa, Suomessa sekä muissa Euroopan maissa (Ibid., 58).

Kurt Atterberg ruotsalaisena yhteistoimintamiehenä

Se, miten Atterbergista ja muista ”pohjoisista” säveltäjistä (Hugo Alfvén, Natanael Berg, Oskar Lindberg ja Ture Rangström) tuli niin tärkeitä nimiä saksalaisten kannalta, liittyi järjestöllisiin tekijöihin sekä ruotsalaissäveltäjien musiikin havaittuun sisältöön. Natsi-Saksa, joka muodosti International Society for Contemporary Music -järjestön (1922–) rinnalle oman organisaationsa nimeltään Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten (1934–), vastusti uudessa musiikissa erinäisiä ilmiöitä: ”modernismia” (atonaalisuus, ekspressionismi, dissonanssit), (musiikki) ”bolševismia” (sana viittasi epämääräisesti kaikkeen uuteen ja kokeilevaan), ”internationalismia” ja ”juutalaisuutta”, jazz- ja populaarimusiikkia (Andersson 2007c, 17). Termejä käytettiin usein yhdessä, ikään kuin juutalaiset ja kommunistit olisivat olleet kaiken atonaalisen modernismin ja dodekafonian levittäjiä, samalla kun he edustivat uudelle Saksalle juuretonta, maaperään ja kansaan sitoutumatonta internationalismia. Toisaalta myös Hindemith, Krenek, Alban Berg ja Webern olivat ei-toivottuja säveltäjiä, vaikka heistä vain Berg edusti juutalaista rotua (Ibid., 18) ja vaikka Webern oli Hitlerin innokas kannattaja (Kater 1997, 72–74).

Tosin, kuten Pamela M. Potter on todennut, natsihallituksen toimenpiteet pyrkimyksissä poistaa ”paha” ja ”degeneroitunut” juutalainen, bolševistinen, atonaalinen ja jazz-musiikki paljossa epäonnistuivat, sillä ainoastaan henkilöiden, lähinnä juutalaisten, emigraation, kuljetusten ja murhaamisten kautta projektilla oli menestystä (1998, 16–17). Potter menee niin pitkälle, että hän esittää Hitlerin suhtautumisen musiikkiin olleen sittenkin melko liberaali ja että etenkin amerikkalaisen jazzin torjunta ei ollut mahdollista sen suuren suosion vuoksi (2006, 437–438). Oli pikemminkin sodan jälkeisen kirjoittelun, Theodor Adornon musiikillisen ja yhteiskunnallisen konservatismiin ja musiikillisen ja poliittisen edistyksellisyuden samaistamisen sekä Darmstadtin kurssien (1946–) luoman mielikuvan tulos, että natsihallintoa pidettiin kaiken modernismin vihollisena, vaikka Schönbergiä ja Stravinskyä soitettiin sittenkin Hitlerin Saksassa (Ibid., 441–442).

Taustalla kansallissosialismin musiikkikäsitöksissä oli viime kädessä rotuoppi ja omalaatuinen historiakäsitys: Richard Eichenauerin pahamaineinen kirja *Musik und Rasse*, jonka mukaan historia tähtäsi pohjoisen johtoasemaan, mitä musiikissa vastasi germaaninen diatoniikka, kun taas kromatiikka oli luonteeltaan orientaalista (1936 [1932]). Jos atonaalisuus, jazz ja juutalaisuus merkitsivät musiikissa rotusekoituksesta syntynyttä degeneroitumista, jota leimasi pinnallisuus, tyhjyys ja ongelmaisuus, pohjoinen musiikki nähtiin ”terveenä ruiskeena” yhteiskunnan rappiota ja rotusekoitusta vastaan. Pohjoiseen musiikkiin liitettiin Saksassa kuvitelmia kauniista luonnosta, puhtaudesta, vapaudesta, syvyydestä sekä mentaaliseen ja fyysisestä voimasta; 1930-luvun arvioinneissa pohjoista musiikkia luonnehdittiin luonnolliseksi, sisäiseksi musiikiksi, se oli raikasta, melodista, nuorekasta ja yksinkertaista (Garberding 2007, 127–128).

Kurt Atterbergin musiikkia pidettiin Saksassa kansanlaulun heijastumana ja ”kansallisen ominaislaadun” tukijana – sekä ”saksalaisen musiikin sukulaisuuden vahvistajana” (Ibid., 130). Atterberg oli erityisen haluttu yhteistyökumppani saksalaisille, sillä hän – sen lisäksi että oli ajan vaikutusvaltaisin musiikkihenkilö Ruotsissa – tuomitsi modernismin, jota edustivat Ruotsissa Moses Pergament, Gösta Nyström, Hilding Rosenberg, Karl-Birger Blomdahl ja Sten Broman, sekä jazzin, joka merkitsi melodian ja musiikkielämän moraalista rappiota (Ibid., 173). Näille vastakohtana Atterbergin I sinfoniaa pidettiin ”kauniina maisemana”, ”raikkaana meri-ilmana ja maisemana”, ”nuorekkaan terveenä” ja ”huolettoman lörpöttelevänä”; luonnehdinnat sijoittuvat oikeaan kontekstiin, kun muistetaan, että natsi-Saksassa nuoruus ja terveys olivat avainsanoja ja -ihanteita (Ibid., 130).

Kaikki tämä voisi olla lähes hyväksyttävää ja osoitus vain Atterbergin suosiollisesta saksalaisreseptiosta, jollei Atterberg olisi suhtautunut Saksan musiikkielämään ylen suopeasti natsihallituksen aikana. Selostuksessaan Berliinin 1934 tapaamisesta, jonka järjesti vasta perustettu Ständiger Rat, Atterberg uhkuu järjestön kanssa samaa innokkuutta ja edistyshenkeä, jonka aineosia olivat ”kansanmusiikin edistäminen” ja ”ultramodernin musiikin” vastustaminen (Ibid., 64–66). Atterbergista tuli 1935 järjestön pääsihteeri Richard Straussin luovuttua sen johtajuudesta, mikä oli suuri propagandavoitto Saksalle ja kansanmusiikkiin pohjautuvalle uudelle internationalismille vastapainona aiemmille ”internationaalisille virtauksille”, joilla viitattiin negatiivisesti juurettomuuteen, pinnallisuuteen, kapitalismiin ja bolševismiin, sillä Ständiger Rat pyrki eroon tällaisesta rotujen samanarvoisuuteen perustuvasta, myös modernismiin, atonaalisuuteen ja jazziin liittyvästä internationaalisuudesta (Ibid., 94). Sittemmin Atterberg otti kutsumuksensa täydestä: hän järjesti Ständiger Rat -konsertin Tukholmassa 1936 ohjelmistolla, jota monet ruotsalaiskritiikot pitivät ”vanhanaikaisena, ikävänä ja epäajankohtaisena” tai ”keskinkertaisena”; hän ei halunnut sallia juutalaissyntyisen Moses Pergamentin kutsua itseään ruotsalaiseksi, mikä viittaa Atterbergin antisemitismiin; lisäksi hän rajoitti juutalaiskapellimestari Issay Dobrowenin työmahdollisuuksia Ruotsissa 1941–42 (Ibid., 114, 175, 190–193). Kun sodan jälkeen Ruotsissa ilmeni tarvetta jakaa sota-ajan toimijat natsieihin, natsimyönteisiin, viattomiin ja antinatseihin, Atterbergin lisäksi Nata-

nael Bergiä, Hugo Alfvénia ja Ture Rangströmiä pidettiin säveltäjinä, jotka ”möivät itsensä natsismille” (Ibid., 220–223). Vaikka Atterberg puolustautui, ”ettei hän ollut koskaan kiinnostunut politiikasta, vaan oli työskennellyt yksinomaan Ruotsin musiikin puolesta”, ”natsi-Atterberg” ei ollut tervetullut Norjaan maan vapautumisen musiikkijuhlintaan lokakuussa 1945, etenkin kun samalla kiersi huhuja, että Goebbels olisi luvannut Atterbergille aseman Ruotsin musiikkidiktattorina (Ibid., 224–225).

Hugo Alfvén ja Zarah Leander

Ruotsissa on syytetty myös Hugo Alfvénia kahden episodin johdosta. Ensimmäinen tapahtui 1937, kun Alfvén osallistui maan muusikkoliiton ”häpeällisen äärikansalliseen protestimarssiin ulkomaisten muusikoiden ’tuontia’ vastaan, mikä suuntautui turvapaikkaa hakevia saksanjuutalaisia vastaan”. Sittemmin hän otti vastaan Norjan Filharmonisen seuran ja sota-ajan hallinnon kutsun osallistua Saksan miehitysvallan aikaisiin juhlallisuuksiin, minkä lisäksi hän kehui maan uutta järjestystä. Vaikka Alfvén sodan jälkeen piti Norjan-matkaansa ”ehdottomasti yksityisasiana”, häntä syytettiin natsien asian auttamisesta (Åhlen 1998, 3–7).

Samoin natsien hovitaiteilijana 1936–42 toiminutta laulajanäyttelijä Zarah Leanderia on syytetty Ruotsissa natsien myötäilijäksi: hänestä tuli sodan jälkeen suorastaan *persona non grata* ja hän oli esityskielossa 1943–49 eräänlaisen ”syntipukin” asemassa (Andersson 2007b, 99–102). Vuonna 2007 Leanderista ilmestyi artikkeli ”Nazist eller politisk idiot?”, jossa vastaus otsakkeen esittämään kysymykseen kuului, ettei hän ollut natsi, joskaan mitään hänen poliittisesta vakaumuksestaan ei myöskään ole mahdollista sanoa (Kälvemark 2007). Aina voidaan ottaa esille puolustavia näkökantoja: 1936 mikään maa ei boikotoinut Berliinin olympialaisia, vaikka boikotin mahdollisuutta toki käsiteltiin esimerkiksi Ruotsin lehdistössä.¹³ Samalle UFA-filmiyhtiölle, minkä kanssa Leanderilla oli sopimus, teki töitä myös Ingrid Bergman (1938), ja Gary Cooper tuli mainostamaan elokuvaansa 1938 Berliiniin; lisäksi Ruotsin kuningas Kustaa V myönsi Göringille helmikuussa 1939 Ruotsalaisen ritarikunnan suurristin, maan korkeimman sotilaskunniamerkin.¹⁴ Vaikka Leander epäilemättä oli ”Hitlerin valtakunnan ykköstähti”, joka ”oli myynyt poliittisen moraalinsa natsihallinnolle uransa vastineeksi” ja oli ”natsivaltion kulttuurinen mannekiini”, hän havaitsi 1942 Saksan valtionjohdon tiukentuneen otteen taiteilijoihinsa eikä ottanut Goebbelsin taivutteluyrityksistä huolimatta Saksan kansalaisuutta, vaan muutti huhtikuussa 1943 takaisin Ruotsiin (Knopp 2005, 316, 327, 334, 354.).

¹³ Sveriges deltagande i Olympiska spelen 1936.

¹⁴ <http://www.zarahleander.de/politik-und-luegen.html>

Kiintoisan rinnakkaistapauksen Leanderille muodostaa sopraano Lea Piltti (ja miksei myös Aune Antti). Piltti nai 1932 saksalaiskapellimestari Gerhard Welcken, otti Saksan kansalaisuuden ja joutui luonnollisesti liittymään Reichskulturkammerin teatteriosastoon; palattuaan Saksasta 1943 hän sai vaivoin takaisin Suomen kansalaisuuden syyskuussa 1944 (Nivanka 1992, 69, 167). Hänet internoiitiin muutamaksi päiväksi tammikuussa 1945, ennen kuin pidätys osoittautui laittomaksi (Ibid., 173–174; Westerlund 2010, 115). Piltti sai kärsiä oltuaan saksalaisen kulttuuripiirin juhlituimpia laulajia, mikä vaikeutti hänen sodanjälkeistä uraansa Suomessa: hän ei päässyt esimerkiksi laulamaan Kansallisoopperaan (Vesikansa 2009). Tamperelaislehti *Vapaa Kansa* julkisti jopa Piltin vastaisen hyökkäyksen: ”hän [...] melkein koko sota-ajan suomalaisena satakielellä [...] innostutti ja ilahdutti Katynin ja Buchenwaldin leirien ruumistehtailijoita samoin kuin muitakin natsijohtajia [...] Ruotsissa ja Norjassa suhtautuvat ainakin demokraatit toisin Hamsunin ja Hedinin laisiin kuin meillä”. Laulajatar vastasi sängen älykkäästi syytöksiin:

Ulkomaisella opintomatkalla ollessani sain v. 1930 kiinnityksen Königsbergin oopperaan. [...] Laulajattaren uraa jatkoin edelleen politiikasta sen enempää piittaamatta kuin ymmärtämättäkään. [...] Tässä yhteydessä olen joutunut pohtimaan ja toteamaan, miten suuri vaara itse asiassa on jo olemassa, että esittävä taiteilija [...] saattaa joutua poliittisista syistä komprometoiduksi – taiteilijanakin. [...] Korkeissa viroissa [...] istuu jatkuvasti henkilöitä, jotka kuluneina vuosina ovat vähintäänkin sympatisoineet Saksan natsien kanssa. Sitä on aikanaan julistettu kuvin ja tekstein. Näiden henkilöiden asema on edellyttänyt heiltä menettelynsä harkintaa myös poliittiselta kannalta. Samaa voidaan sanoa tiedemiehistä ja kai kirjailijoistakin. Onko tällaiset henkilöt tosiaan jo kaikki julkisuudessa nimetty ja heidän edesottamuksensa selvitetty? Tuskin. Mutta vasta sen suursiivouksen jälkeen tulkoon meidän esittävien muusikkojen vuoro. Jos aihetta on. (Nivanka 1992, 177–179).

Lea Piltti olisi tuskin voinut osua enemmän naulan kantaan vastineessaan. Siitä myöhemmin lisää.

Suomalainen kansallissosialismi

Suomi, josta olisi laajan kulttuurisen ja taloudellisesti-sotilaallisen yhteistyön vuoksi olettanut löytyvän runsas natsimyönteinen väestönosa, jäi muista pohjoismaista jälkeen tuntuvasti, sillä Lapuan liikkeen jatketta, Isänmaallista Kansanliikettä (IKL), joka sai vaaleissa 1933 ääniä 69.000 annetuista 1.107.823 äänestä, ei pidetä fasistisena, vaan lähinnä äärioikeistolaisena tai erityistä ”suomalaista fasismia” edustavana puolueena tiettyine omatekoisine piirteineen (Ekberg 1991, 12, 304). Suomessa vallitsi jakolinja varsinaisten natsiryhmittymien eli suomalaisten kansallissosialistien ja IKL:n välillä. Suomalaiset natsipuolueet, lähinnä Suomen

Kansallissosialistinen Liitto (SKSL) ja Finlands Folkorganisation (FFO), saivat 1933 vaaleissa vain noin 4.000 ääntä, ja joskin ne julkaisivat vuosina 1932–44 noin 15 natsista lehteä (1942–43 samanaikaisesti viittä lehteä), ryhmät olivat pienehköjä ja eripuraisia eivätkä onnistuneet yhdistämään voimiaan, sillä natsi-ideologia jäi lopultakin vieraaksi suomalaisille eikä meillä oikein ymmärretty norjalaista Quisling-ilmiötä (Ibid., 9, 25–26, 31, 300–303). Valtiollinen poliisi (Valpo) piti sitä paitsi silmällä sekä äärioikeistolaisia että -vasemmistolaisia liikkeitä, joten niille ei jäänyt paljoa liikkumatilaa. Silti Suomen Kansallissosialistisen Työjärjestön (SKT) *Vapaa Suomi* -lehden (1940–) painosmäärä oli 3.500 maaliskuussa 1941, ja Suomen Kansallissosialistien (SKS) äänenkannattajalla *Kansallissosialistilehdellä* (1941) oli parhaimmillaan jopa 9.000 tilaajaa, kun jäsenkunta käsitti 1944 noin 1.500 henkeä (Ibid., 172, 252).

Laajimman suomalaisen natsismikartoituksen tehneen Henrik Ekbergin mukaan ylipäätään ”suomalaiselle fasismille” on löydettävissä seuraavia yhteisiä piirteitä: 1) vahva antikommunismi; 2) yhteisöllinen nationalismi; 3) vihamielisyys juutalaisia ja vapaamuurareita kohtaan; 4) antikonservatiivinen ja -kapitalistinen tendenssi; 5) antiliberalismi ja -parlamentarismi; 6) korporatiivisen valtiojärjestyksen kannattaminen; 7) esittäytyminen ”kolmantena voimana” sosialismin ja kapitalismin välissä; 8) aktivistien ja veteraanien tärkeä asema; 9) sitoutuminen univormu- ym. tunnusmerkistöön, johon yhteiskunta kuitenkin puuttui (Ibid., 304–305).

Suomalaiset kansallissosialismin kannattajat voidaan todennäköisesti lukea muutamissa tuhansissa: heitä olivat natsipuolueiden jäsenet ja niiden lehtien lukijakunta. Arviota vaikeuttaa tosin se, että meillä kortistoja ei pidetty toisin kuin muissa pohjoismaissa, ja jos sellaisia pidettiin, ne tuhoitiin sodan loppuvaiheessa elo-syyskuussa 1944. Mutta vaikka nämä erityiset kansallissosialismia ajavat ryhmät lehtineen keräsivät muutamia tuhansia kannattajia ja vain muutamia satoja aktiivijäseniä, meillä oli eräs, mutta sitäkin vaikutusvaltaisempi liike: Akateeminen Karjala-Seura (AKS), jota on luonnehdittu ”fasistiseksi” ja joka osallistui pappis- ja professorikunnan kautta akateemisen nuorison värväämiseen ja sitä myötä valloitusotaan tähtäävän heimoaateen palvelukseen (Alapuro 1973, 156–157). Sodan päättyessä kokonaisjäsenmäärän on arveltu olleen 4.000 tunnutumassa, ja heistä 74% tuli Helsingin Yliopiston opiskelijoista (Ibid., 59–60).

Suomalaiset ammattikunnat vaaravyöhykkeessä

Se, mitä Lea Piltti totesi puolustuskirjoituksessaan, saa vahvistusta monien historiantutkijoiden kokonaisarvioista. Historiantutkimuksen puolella on koettu ongelmaksi se, että yhteiskuntaelämän eri alueiden keskeisten vaikuttajien ja toimijoiden, liikemiesten, tehtailijoiden, laivanvarustajien, pankkiirien, kirjailijoiden, taiteilijoiden, teatteri- ja elokuvaohjaajien, säveltäjien ja esiintyvien taiteilijoiden poliittisia, kulttuurisia ja ideologisia käsityksiä, toimintoja ja sitoutumisia kansallissosialismiin ei ole riittävästi tutkittu. On käynyt ilmi, että Suomessa oli

harvinaisen syvälle menevä ja suuri taiteilijoiden ja tiedemiesten yhteistyö Saksan kanssa ja että yhteistyössä oli mukana myös teologeja ja juristeja (Ekberg 1991, 162–163; Murtorinne 1975).

Matti Klengen mukaan ”erityisesti lääketieteellisten ja luonnontieteellisten tiedekuntien professoreilla ja dosenteilla oli yhteyksiä Saksaan, jossa käytiin esitelmöimässä ja jonka yliopistot ja tieteelliset yhteisöt osoittivat suomalaisille huomiota.” (Klinge, Knapas et al. 1990, 148) Etenkin maantieteilijät olivat aktiivisia Suur-Suomea kaavailevassa ”poliittisen” maantieteen harrastuksessaan (Laine 1993, 129–131). Vahvasti Saksa-suuntautuneisiin tutkijoihin voidaan lisätä Marjatta Hietalan tutkimusten perusteella myös kieli- ja kansatieteilijät (2006). Kun lisäksi entiset jääkärit, jotka muodostivat suojeluskuntien ja armeijan runkoaineksen äärioikeistolaisina tai muutoin vahvasti saksalaismyönteisinä upseereina, monet kaupan ja teollisuuden etummaiset edustajat sekä pankkimiehet olivat mukana aktiivisesti Saksa-kontakteissa, on vaikea sanoa, mikä avainryhmä ei olisi lopulta ollut tukemassa Suomen tiiviitä Saksa-suhteita. Yleisesti ottaen on siten totta, että ”suomalaisen tiedeyhteisön suhteita Saksaan ja kansallissosialismiin on tutkittu jonkin verran mutta toistaiseksi aivan riittämättömästi” (Sihvola 2009). Kun tiedeyhteisön tilalle sijoitetaan taide- tai kulttuuriyhteisö, sama pitäänee pääosin paikkansa.

Saksan suurlähettiläs Wipert von Blücher vahvistaa epäsuorasti kulttuuri- ja tiedeväen vahvan mukanaolon Saksan-suhteiden luomisessa: päiväkirjan mukaan (7.7.1943) Blücher piti Saksan propagandaa ”epäonnistuneena”, sillä vain taiteilijoita ja tiedemiehiä oli saatu mukaan yhteistoimintaan, sen sijaan ei juurikaan johtavia poliitikoita tai laajoja kansalaispiirejä (Ekberg 1991, 131; Jonas 2010, 282). Blücherin mukaan hänellä oli yhteyksiä ja kirjeenvaihtoa yliopistomiesten Hugo Suolahden, Rolf Nevanlinnan ja Eino Kailan kanssa; lisäksi Yrjö Kilpinen, V. A. Koskeniemi ja Maila Talvio kuuluivat hänen lähimpään tuttavapiiriinsä (Jonas 2010, 77, 114, 410).

Jonkin verran historiakirjallisuudessa on pohdittu älymystömme ja tiedemaailmamme sodanaikaisia Saksa-suhteita. Normaalina kanssakäyntinä on voinut olla paljonkin, eikä se sinänsä syyllistäne mitään tahoja; onhan nykyäänkin normaalia järjestää taide-, tiede- ja urheiluvaihtoa Kiinan, arabimaiden sekä Väli- ja Etelä-Amerikan diktatuurimaiden kanssa. Mutta Saksan kanssa harrastettiin vaihtoa, jossa saatettiin huomattavasti ylittää ammatillisen tason kanssakäynti ja jossa henkilökohtainen ideologinen suuntautuminen tai sitoutuminen tuottivat ei-hyväksyttävää veljeilyä ihmisloukkauksiin ja murhiin syyllistyvän maan kanssa. Rajaviivan piirtäminen tässä suhteessa suomalaistoimijoiden saksalaisuhteiden normaaliuden tai ylenmääräisyyden välille ei ole helppoa.

Tiedemiesten Saksa-suhteet

Tiedemiesten Saksa-suhteita voi tarkastella kahdesta lähtökohdasta: Marjatta Hietalan tutkimuksesta ja sen sisältämistä nimistä käsin (2006) sekä ilmi-

östä nimeltä Suomen Valtakunnan Liitto (SVL, 1942–1944). SVL perustettiin jatkosodan aikana ilmeisesti yhdistämään saksalaismielisiä voimia Suomessa. Linkomiehen mukaan asialla oli alkuvaiheessa Rolf Nevanlinna, mutta kun hanke realisoitui, ”Suomen Führeriksi” kaavailtiin professori Mauno Vannasta (Linkomies 1970, 94–95). Vannas piti valitulle ryhmälle, ”kansallissosialistiselle oppositiolle”, 27.1.1942 esitelmän ideologisen, poliittisen ja organisatorisen ohjelman luomiseksi Suomen tulevassa uudessa järjestelmässä – eli elämässä Saksan voiton jälkeisessä kansallissosialistisessa Suomessa (Ekberg 1991, 231; Klinge, Knapas et al. 1990, 146). Nimenkerääjänä uutta yhdistystä muodostettaessa toimi poliittinen aktivisti ja lehtimies, antisemitismiä *Työrintama*-lehden päätoimittajana ajanut Sven B. Oksanen. Hän sai kerättyä noin 2.000 nimeä, toisen tiedon mukaan peräti 6.000 nimeä, mukaan lukien noin 40 professoria: ohjelmaluonnoksen takasivulta löytyy nimittäin allekirjoituksia, joiden joukossa on yllättävän paljon taiteen, kulttuurin ja tieteen edustajia, muiden muassa kuvanveistäjä Väinö Aaltonen, geologi Väinö Auer, kirjailija Lauri Haarla, säveltäjä Yrjö Kilpinen, kielitieteilijä J. J. Mikkola (Maila Talvion mies), kuvanveistäjä Jussi Mäntynen, elokuvaohjaaja Risto Orko ja kansatieteilijä Väinö Salminen (Ekberg 1991, 232–233).¹⁵

Koska tässä listassa on vain kolme professoria (Auer, Mikkola, Salminen), myöhemmin on arvuuteltu, keitä nämä nimet mahtaisivat olla. Varmin tapa lähestyä asiaa on tutkailla Helsingin yliopiston ja Turun yliopiston sekä Åbo Akademin professoreita, jotka tekivät kongressi- ja esitelmämatkoja Saksaan 1933–45 ja olivat aktiivisesti yhteydessä saman alan saksalaisiin toimijoihin ja instituutioihin. On mahdollista muodostaa laaja nimilista, josta löytyy suurella todennäköisyydellä ainakin osa näistä eri lähteiden mukaan 30–40 SVL-professorista. Tiedossa on se tosiseikka, että saksalaisviranomaiset tarkistivat huolellisesti ainakin kunniatohtoreiksi, palkinnonsaajiksi ja vierailuluennoitsijoiksi kutsuttujen taustat, joten maahan ei päässyt kuka tahansa, ainoastaan uudelle Saksalle ”ystävällismieliset” tutkijat.

Tässä on siis hypoteettinen lista saksalaismielisistä professoreista ja dosenteista, jotka eivät ole missään tapauksessa automaattisesti ”syyllisiä”, vaan vaativat jokainen erikseen huolellisen ja yksilöllisen arvioinnin heidän Saksa-suhteidensa laajuuden ja laadun selvittämiseksi: Bernhard Aarnio, Otto Andersson, Vilho Annala, Väinö Auer, Kurt Buch, Pentti Eskola, Harry Federley, Elis Gullin, Herman Gummerus, Rafael Gyllenberg, Kyösti Haataja, Veikko Aleksanteri Heiskanen, Brynolf Honkasalo, Ilmari Hustich, Albert Hämäläinen, Risto Jurva, Eino Jutikkala, Einar W. Juva, Eino Kaila, Paavo Kastari, Pekka Katara, Erkki Kivinen, Gustaf Komppa, Arvi Korhonen, Veikko Antero Koskenniemi, Ilmari Krohn, Kaarle Laurila, Arvo Lehtovaara, Erkki Leikola, Kaarlo Linkola, Edwin Linkomies, Jooseppi Julius Mikkola, Martti J. Mustakallio, Pekka Juhana Myrberg, Rolf Nevanlinna, Onni Okkonen, Erik Palmén, Pontus Palmgren, Niilo Pesonen, Rurik Pihkala, Lennart Pinomaa, Lauri Posti, Gustaf John Ramstedt, Martti Rapola, Paavo Ravila, Yrjö Reenpää, Bruno Salmiala, Väinö Salminen, Ilmari Salomies,

¹⁵ Tiedot ovat peräisin Valtiollisen poliisin (Valpo) arkistoista.

Aarne Elias Sandelin, Arno Saxén, Johannes Sundwall, Eino Suolahti, Hugo Suolahti, Esko Suomalainen, Yrjö Henrik Toivonen, Antti Tulenheimo, Aimo Turunen, Mauno Vannas, Kustaa Vilkuna, Artturi Iivari Virtanen, Aarni Voipio, Armas Otto Väisänen, Ludvig Wennervirta, Alvar Wilska, Arvo Ylppö, Aarne Äyräpää, Emil Öhmann.

Eino Kaila – ”syvähenkinen” professori erehtyy

Suomalaisen tiedemaailman henkisen ilmaston kannalta oireellinen on tapaus Eino Kaila. Tämä ”syvähenkisen” ajattelun edustaja ja suuri suomalainen humanisti niin monien kollegoidensa tavoin – ja ymmärrettävästi – pelkäsi bolševistisen Neuvostoliiton uhkaavan eurooppalaista sivistysperintöä (Manninen 2007; Niiniluoto 1992, 18). Niinpä hän piti ainoastaan Saksaa turvana Euroopan 3000-vuotisen kulttuurin turvaamisessa (Salmela 1999, 150–159). Tämän mukaisesti hän otti vastaan Heidelbergin yliopiston kunniatohtoriuden 1936, osallistui Nordische Gesellschaftin kesäjuhlaan Lyypekissä 1938, teki Saksaan esitelmämatkoja ja julkaisi tekstejään saksaksi, joukossa Hitlerin valtakuntaa ylistäviä, avoimen propagandistisia kirjoituksia, erään niistä yhdessä V. A. Koskenniemen kanssa (Manninen 2007, 35–37). Kesti yllättävän kauan ennen kuin hän halusi ryhtyä epäilemään väkivalta-koneistoon perustuvan suur-Saksan sivistyspyrintöjä. Tarvittiin Tanskan juutalaistiedemiehiin ja fyysikko Niels Bohriin kohdistuva vaino, ennen kuin Kaila kertoi silmiensä aukeamisesta syksyllä 1943 – ja silloinkin se sai Adolf Hitlerin raivoihinsa ja Suomen valtiojohton varpailleen (Kaila 1943; Linkomies 1970, 282).

Kailan uudelleenajattelun myöhäisyys¹⁶ johtui Hitlerin Saksan ja sen suurten saavutusten pitkälle menevästä ihailusta, joka pani hänet vaikenemaan ”käsittämättömiksi jääneistä piirteistä”, sillä ”olemme vaienneet, koska emme ole katsoneet voivamme arvostella asioita, joita emme yksityiskohtaisesti tunne.” Kaila jatkaa:

Tällainen monelle meistä käsittämättömäksi jäänyt seikka on se kohtelu, jota kansallissosialismin taholta on tullut kaikkien juutalaisten, niinhysin syyllisten kuin syyttömienkin osaksi. Tämä vaino riehuu nyt parhailaan Tanskassa. [...] Tyrmistyneinä luumme, että Niels Bohr, yksi kansainvälisen tieteen loistavimmista nimistä [...] on pakolaisena saapunut Ruotsiin. Mitä tulee meidän tästä kaikesta ajatella? [...] Kuinka voi siis se, jolle historian kaitselmus näyttää antaneen tehtäväksi eurooppalaisen sivistyksen turvaamisen itäistä vaaraa vastaan, tehdä itsensä syytäviksi tekoihin, jotka loukkaavat tämän sivistyksen perusolemusta? Kuinka ei huomata, että tällaisilla teoilla tehdään omalle asialle korjaamatonta vahinkoa järkyttämällä uskollisimpain ystävien uskoa kansallissosialistisen Saksan historialliseen tehtävään.

¹⁶ Huomattakoon, että suurin piirtein samana ajankohtana Sibelius tuomitsi päiväkirjassaan rotulait, ”arjalaisparagraafit” (2005, 336)!

Olavi Paavolainen kommentoi Kailan myöhäistä irtiottoa seuraavasti: "Eino Kaila sonnustautunut humanisuuden sotisopaan. Kaunis ele. Sääli vain, että kirjoitus niin loistavan typerällä tavalla todistaa, ettei Kaila itse ymmärrä yhtään mitään kansallissosialismin olemuksesta." (1960 [1946], 411)

V. A. Koskenniemi "mustien voimien sokaisemana"

Jos Kaila oli ideologisesti hyväksynyt Saksan ja ummistanut vuosikausiksi silmänsä vääryyksiltä, samaa ei voi sanoa V. A. Koskenniemestä. Hän piti johdonmukaisesti marxilaisuutta ja kommunismia vihollisina, Lapuanliikkeen ja IKL:n toimintaa ylistettävänä samalla kun hän ajoi "kuriin ja kieltäytykseen" perustuvaa kansallisaatetta, johon eivät sisältyneet "liberalismi" ja "ruotsalaisuus" (Karkama 1998, 48–54). Ei ihme, että jo 1933 tarkkanäköinen vasemmistorunoilija Katri Vala pystyi seuraavaan analyysiin (1945 [1933], 26–28), jossa hän selostaa Koskenniemen käsittämättömän suopeaa ja innostunutta, kansallissosialismia ylistävää arvostelua Hanns Heinz Ewersin Horst Wessel -elämäkerrasta:

Siinähän puhuu mustien voimien sokaisema mieli, jonka koko älyllinen joustavuus [...] on hukkunut sinimustan 'kevätvirran' pyörteisiin [...] Hän heittäytyy suinpäin ihailemaan 'kansallista Saksaa', sen puhdasta, uljasta nuorisoa, ihanaa 'vallankumousta'. Kirjallisuudenprofessori ei näe mitään virhettä ideologiassa, joka on aiheuttanut maan suurten kirjailijain kirjojen polton ja heidän karkotuksensa ja nostanut sijaan koko kirjallisen tuomaskuonan kansallisen Saksan 'henkiseksi voimaksi'. Sotakiikkoinen, fraaseja nielevä, kulttuuriarvoja tuhoova, inhoittavia räökkäyksiä toimeenpaneva, vankileirejä pystyttävä uusi Saksa ei nosta 'humanistia' ainoankaan vastalauseeseen. Häpeä! Siinä istuu 'kansallisen ylpeytemme, Turun suomalaisen yliopiston' professorintuolilla mies, jonka ideologia ei ole kuudesluokkalaisen ideologiaa korkeammalla.

Valaan verrattuna Martti Häikiön uusi Koskenniemi-elämäkerta (2010) puhuu aivan eri kieltä ja antaa synninpäästön kohteelleen lähes kaikessa; mitähän siitä pitäisi päätellä, kun luennassa on näin valtavia eroja? Kun Koskenniemi teki 1935 pitkän esitelmämatkan Saksaan, hän paljasti matkaraporteissaan saksalaisihailunsa lisäksi vähintäänkin piilevän antisemitisminsä, sillä juutalaisten tuhoaminen oli hänestä lähinnä "valitettava ilmiö"; hän näet kertoo seuraavaa (1935):

Yksimielisempänä, kootumpana, kokonaisuimpana en ole Saksan kansaa milloinkaan tavannut. [...] Tietenkin on 'kolmannella valtakunnalla' voitettavana vielä suuriakin vaikeuksia [...] myöskin oppositiota järjestelmää vastaan saattaa tavata [...] Mutta mitä merkitystä on pienellä vastavirralla mahtavassa kymissä [...] Kieltämätöntä on, ettei uusi kansallinen tahto ole voinut toteuttaa tarkoituksiaan ilman suuria yksityisiä uhrauksia ja aiheuttamatta monessakin tapauksessa kipeästi tunnettua tragiikkaa – valtiollisen ylimenoajan yhtä luonnollinen kuin inhimillisesti katsoen valitettava ilmiö. [...] Juutalaisuutta vastaan tulee rintama edelleenkin todennäköisesti pysymään leppymättömänä.

Koskenniemi iloitsi myöhemmin Rosenbergin kaavailemasta pohjoismaisesta yhteydestä osana ”germaanis-saksalaista maailmaa”, Nordische Gesellschaftin toiminnasta sekä ”kohtalontoveruuden tunteesta, josta Alfred Rosenberg puhuu” (1955). Arvioidessaan Hitlerin *Mein Kampf*in toisen osan suomennoksen hän on täynnä syvää myötälämistä kansallissosialistista maailmankatsomusta kohtaan ja juutalaisuutta vastaan:

Saksalainen tietoisuus sai Hitlerin maailmankuvassa muotoa ja ravintoa [...] yhä selvemmästä ja tietoisemmasta vastenmielisyydestä, minkä hänessä synnytti Wienin monilukuinen ja epäilemättä myös arvoltaan hyvin monikirjava juutalaisuus. [...] ‘Sitä tosiseikkaa, että yhdeksän kymmenesosaa kaikesta kirjallisesta saastasta, taiteellisesta roskasta ja teatterin tylsämielisyydestä täytyi panna sellaisen kansan tilille, joka tuskin muodosti sadasosan maan koko asukasluvusta, ei yksinkertaisesti käynyt kieltäminen’ [...] On luonnollista, että nuoren Hitlerin [...] asennoituminen [...] oli joutuva sovittamattomaan ristiriitaan sen kansainvälisyyden kanssa, jota juutalaisuus edusti. [...] Paljon siitä, mitä maailmassa nyt tapahtuu, palautuu [...] siihen tahtoon, joka tässä teoksessa puolitoistakymmentä vuotta sitten sai niin inhimillisen todistusvoimaisen tunnustuksen ja niin ainutlaatuisen energisen julistuksen muodon. (Koskenniemi 1941)¹⁷

Martti Häikiön katsomuskulmasta antaa hyvän käsityksen myös hänen tapansa käsitellä Weimarissa 24.10.1941 perustettua Euroopan kirjailijaliittoa, joka synnytettiin Pen-klubin vastapainoksi (2010b, 95–105). Koskenniemestä tuli liiton varapuheenjohtaja, ja paikalla oli myös teatterinjohtaja Arvi Kivimaa. Olavi Paavolainen kommentoi asiaa sarkastisesti (25.10.1941): ”Koskenniemi ja Arvi Kivimaa ovat olleet Weimarissa perustamassa ’Euroopan Kirjailijaliittoa’. Kas vain, nopeastipa kulttuurisuhteet ’aseveljiin’ solmiutuvat.” (1960 [1946], 155) Samaa asiaa Paavolainen kommentoi vielä myöhemmän kokouksen suhteen (13.10.1942): ”Euroopan Kirjailijaliitto, jonka varapresidentiksi Koskenniemi valittiin maaliskuussa, on pitänyt Weimarissa ’runoilijapäivät’. Mukana olivat Suomesta lisäksi Maila Talvio, Yrjö Soini, Mika Waltari, Vilho Kajava, Tigerstedt ja Tito Colliander. Suomesta on liittoon liittynyt 44 kirjailijaa eli asukasmäärään nähden enemmän kuin mistään muusta maasta!” (Ibid., 284.)

Rolf Nevanlinnan saksalaisperimä

Matematiikan professori ja Helsingin yliopiston rehtori Rolf Nevanlinna kuului riskiryhmään jo sen vuoksi, että hänen äitinsä oli saksalainen. Nevanlinnan oppilas ja biografi Olli Lehto kirjoittaa seuraavasti:

On ihmetelty, miksi Rolf Nevanlinna meni kansallissosialismin myötäilyssä niin pitkälle. Frithiof-veljellä [...] oli valmis selitys. Syynä oli perimä äidin puolelta, infantilis rombergensis. [...] Liittymisen Suomen Valtakunnan liittoon voi tulkita niin, ettei kyvyistään

¹⁷ Vrt. Häikiö 2010b, 76–77, jossa biografi ei jälleen näe mitään ongelmaa Koskenniemen suoranaudessa Saksan ja Hitlerin ihailussa.

tietoinen Nevanlinna sulkenut pois mahdollisuutta poliittisesta asemasta sodanjälkeisessä Suomessa. Kenraali Steiner piti sitä Nevanlinnan kanssa käymiensä keskustelujen perusteella jopa varmana: ”Hän on ilmiselvästi valmistautunut myöhempiin poliittisiin tehtäviin, mihin hänellä epäilyksettä on edellytykset”. (2001, 178–179)

Luftwaffen arkistossa on seuraava luonnehdinta Nevanlinnasta: ”SS-mies. Arvokas ja palkitseva kontakti johtavana Saksan etujen puolestapuhujana.” (1996, 60)

Saksassa varmistettiin jo vuodenvaihteessa 1935–36 Nevanlinnan myönteinen suhtautuminen kansallissosialistista Saksaa kohtaan, kun hänelle järjestettiin Göttingenin yliopiston matematiikan vierailuprofessori lukuvuodeksi 1936–37. Saksan tiedeministerille suunnatussa raportissa viitataan perheen ”läpikotaiseen saksalaisystävällisyyteen”, äidin toimintaan Helsingin NS-naisosaston, joka oli ”NSDAP:hen kytkeytynyt korvikejärjestö”, jäsenenä sekä Rolfin esiintymisiin sen illoissa viulistina.¹⁸ Reichsführer Himmlerin arkistosta on säilynyt useita Nevanlinnaa käsitteleviä dokumentteja. SS-Gruppenführer Gottlob Bergerin raportissa 4.12.1942 varmistetaan Nevanlinnan kuuluminen Suomen Valtakunnan liittoon sekä Suomen Saksalais-Suomalaisen seuran ja Suomen SS-vapaaehtoisuuskomitean puheenjohtajuudet, samalla kun mainitaan professori Vannaksen johtama liitto ”kansallissosialistiseksi luonnehdittavaksi organisaatioksi”.¹⁹ Waffen-SS -kenraali Felix Steinerin Suomen-vierailu 1943 tuotti aineistoa, jonka mukaan Nevanlinnan kanssa syntyi ”alusta alkaen paras inhimillis-persoonallinen ja poliittinen kontakti”; yksityisvierailulla Nevanlinnoilla ”koko perhe purskahti mielenliikutuksesta kyyneliin” kuvaillessaan reaktioitaan bolševistisen sodan alkamiseen 22.6.1941. Lisäksi Nevanlinnalla oli ”vahva luottamus Führeriin ja Saksan ulkopolitiikkaan. [...] Täysi valmius syventää laajasti molemminpuolista ymmärtämystä sekä vahvistaa luottamussuhteita lisääntyvän henkilökohtaisen sitoutumisen kautta. [...] Hän osoittaa ilmi selvää valmiutta myöhempiin poliittisiin tehtäviin, joihin hänellä on epäilemättä edellytykset. Saksan horjumaton ystävä ja Führerin ihailija.”²⁰

¹⁸ Helmsin allekirjoittama raportti 10.1.1936 Berliinin ministeriöön. Kopio on Helsingin Yliopiston keskusarkiston Rolf Nevanlinna -kokoelmassa.

¹⁹ ”Der Reichsbund ist die unter Oberst Professor Dr. Vannas stehende als nationalsozialistisch anzusprechende Organisation mit restlos deutschfreundlicher Einstellung”. HY:n keskusarkiston Rolf Nevanlinna-kokoelma.

²⁰ ”Im Verlauf des letzten Besuches bei dem Rektor der Universität Prof. Dr. Rolf Nevanlinna [...] ergab sich von Anfang an der beste menschlich-persönliche und politische Kontakt [...] Bei der Schilderung des Beginnes des deutschen Kampfes gegen den Bolschewismus am 22. Juni 1941, wie er im finnischen Hause erlebt wurde, brach die ganze Familie in tiefer Gemütsbewegung in Tränen aus. [...] Starkes Vertrauen zum Führer und der deutschen aussenpolitik [...] Volle Bereitwilligkeit, das gegenseitige Verstehen weitgehendst zu vertiefen und das Vertrauensverhältnis durch vermehrte persönliche Verbindungsaufnahme zu untermauern. [...] Er hält sich offensichtlich für spätere politische Aufgaben bereit, für die er zweifellos die Voraussetzungen mitbringt. Unbedingter Freund Deutschlands und Verehrer des Führers.” HY:n keskusarkiston Rolf Nevanlinna-kokoelma.

Tämän jälkeen ei tarvitse ihmetellä, mistä lähteistä kumpusivat eräät Nevanlinnan kannanotot ja toimet. Syksyllä 1940 hän piti radiopuheen Herman Göringistä, mikä julkaistiin *Uuden Suomen* joululiitteessä 1940. Hän kirjoitti ihaillen sankaristaan:

Se mitä hän Saksan ilmapuolustuksen alalla on aikaansaanut riittää yksin kiinnittämään hänen nimensä historian lehdille. Ja kuitenkin se on vain osa siitä, minkä hän Saksan kansan johtajan uskollisimpana taistelu- ja työtoverina on tehnyt, johtajan rinnalla valmistaessaan ja toteuttaessaan uuden Saksan valtavaa sisäistä ja ulkonais- ta nousua. [...] mikä on esteenä uuden aatteen toteutumiselle, lyödään maahan päättävästi, ja jos niin tarvitaan, säälimättömällä kovuudella.

Kun Nevanlinna yhdessä muiden aatetovereidensä (Svinhufvud, Alexander Frey, Mauri Honkajuuri, Antti Wihuri) kanssa elvytti äärioikeistolaisen *Kustaa Vaasa*-lehden syyskuussa 1940, Nevanlinnan radiopuhe julkaistiin uudestaan sen numerossa 3/1941. Nevanlinna julkaisi vielä toisenkin artikkelin samaisessa Hiltelin ylistämiseen ja juutalaisten parjaamiseen erikoistuneessa lehdessä:

Saksa taas niin vallankumouksellista kuin sen nousu on ollutkin, rakentaa elimellisesti uutta eurooppalaisen kulttuurin kalleimpien perinteiden pohjalle. [...] Ei ole toista kansaa, joka kuten Saksan kansa sisäisesti ja ulkonaisesti olisi varustettu täyttämään tämän inhimillisen kulttuurin kannalta ratkaisevan tehtävän. [...] Fredrik Suuri, filosofian, runouden ja soiton hienostunut ystävä, oli samalla ensimmäinen preussilainen. [...] Mutta päämäärä on saavutettu, Fredrik Suuren, Napoleonin ajan kansallisten herättäjien ja Bismarckin kautta tie kulkee Adolf Hitleriin, jonka johdolla Saksan kansallinen yhdistyminen lopullisesti on tapahtunut. [...] Taistelu, jossa Saksa ja sen liittolaiset nyt tulevat pelastamaan Euroopan bolševistisesta kuolemanvaarasta, valmistaa samalla maaperää uusille kulttuuria luoville voimille. Uudelle Euroopalle avautuu tässä ennen aavistamattomia, suurusuuntaisia näköaloja. (Nevanlinna 1942)

Myöhemmin muistelmissaan hän kuvaa tapaamista Bergerin kanssa epämiellyttäväksi ja väittää, että keväällä 1943 ”en Stalingradin jälkeen enää ollut uskonut [Saksan voittoon]” (Nevanlinna 1976, 146–147). Näin tuskin oli, sillä varsin kylmästi hän ohittaa vielä näissä muistelmissaan (1976) natsien maras-joulukuun vaihteessa 1943 suorittaman Oslon yliopiston ”miehittämisen” ja professorien pidättämisen – Nevanlinna käyttää tässä lainausmerkkejä (”miehittämisen”) paljastaen niinkin kantansa! – ja kertoo sen herättäneen ”tyrmistystä laajoissa piireissä” sekä aikaansaaneen Eino Kailan aloitteesta syntyneen julkilausuman (Ibid., 158). Kun *Svenska Pressen* kysyi Nevanlinalta, ”oliko jokin julkilausuma tai mielipiteenilmaus valmistelun alla, professori vastasi, ettei hän tiennyt semmoisesta mitään. Hän ei myöskään halunnut ilmaista henkilökohtaista mielipidettään siitä, olisiko moinen lausuma paikallaan, kaikkein vähiten ’defaistiselle’ lehdelle”.²¹ Totuus lienee se, että pakotettuna Nevanlinna joutui lopulta reagoimaan jollain tavalla, sillä lehdet seurasivat Oslon tapahtumia tarkoin, mutta että Helsingin yliopisto ei tehnyt julkilausumaa, mikä ”ensi sijassa joutui saksalaismielisestä rehtori Nevanlinalta” (Klinge 1968, 219). Vihdoin 4.12.1943 julkaistiin pieni uutinen suomalaislehdissä:

²¹ Mycket svag reagens hos oss 1943.

Helsingin Yliopiston, Turun Yliopiston ja Abo Akademin rehtorit professorit Rolf Nevanlinna, Einar W. Juva ja G. O. Rosenqvist ovat käyneet ulkoasianministerin luona Oslon yliopiston tapahtumien johdosta, pyytäen, että hallitus koettaisi myötävaikuttaa siihen, että lievitettäisiin mainitun yliopiston opettajien ja oppilaiden kohtaloa ja siten rakennettaisiin pohja tämän korkeakoulun jatkuvalla toiminnalle. Ulkoasianministeri ilmoitti, että esitetty toivomus otetaan hallituksen harkittavaksi.²²

Epäilemättä monien toimijoidemme ja maamme poliittisen johdon kädet olivat sidotut, mutta rehtoreidemme toiminta verrattuna muiden Pohjoismaiden protesteihin oli häpeällisen minimaalista, ottaen huomioon, että norjalaisia yliopisto-opettajia ja -opiskelijoita oltiin raahaamassa keskitysleireihin! Nevanlinna oli valinnut jo kymmenen vuotta sitten puolensa ja pysyi johdonmukaisesti Saksan puolella. Sikäli ei ole ihmeteltävä sitä, että nähdessään rakennelmien sortuvan kesällä ja alkusyksystä 1944 Nevanlinna ei paennut Ruotsiin – toisin kuin monet kohtalotoverit – vaan hankki 30.9.1944 lupatodistuksen ampuma-aseen hankintaan, ilmeisesti varmuuden vuoksi.²³

Sodan jälkeen syksyllä 1945 Nevanlinnan oli luovuttava poliittisen painostuksen vuoksi yliopiston rehtorin toimestaan; Paasikivi hoiti asian käytännöllisen puolen. Ehkä näistä syistä Paasikivi halusi myöhemmin korvaukseksi myöntää Nevanlinnalle akateemikon tittelin 1948 (Lehto 2001, 183–189, 207–213).

Olavi Paavolainen ei sokaistunut

Kun on pohdittu sitä, millainen liikkumatila suomalaisilla taiteiden edustajilla Saksassa tuolloin oli ja mitä mahdollisuuksia halutessaan heillä olisi ollut puuttua niihin tragedioihin, joita natsi-Saksa aiheutti väistämättä, on syytä muistaa, että Saksa oli taiteen suurvalta ja merkittävä markkina-alue, jolle pääsemistä moni toivoi. Olavi Paavolaisen kutsuminen Saksaan oli sen propagandan kannalta ilmiselvä virhe ja työtaturma, ja Saksan Suomen-lähettiläs Blücher arvioi ”kirjan olevan vaarallisinta, mitä Suomessa oli Saksasta kirjoitettu” (Hiedanniemi 1990, 99). Paavolainen suomeksi kirjoittavana mielipidevaikuttajana ei ollut kuitenkaan kaunokirjailija, jolla olisi ollut mahdollisuuksia luoda uraa asenteidensa vuoksi Saksassa, eikä hänellä ollut sieltä mitään haittaakaan hankittavissa.

Olavi Paavolainen toki viehättyi natsi-Saksan järjestämistä massanäytöksistä taitavien valoshow-esitysten ja soihtukulkueiden kera. Mutta hän myös osasi mennä vaikutuksen taakse ja analysoida Saksan tilaa, sen väkivaltaisuutta, rotuteorioiden paradoksaalisuutta, juutalaisvihaa, kristinuskon vastaisuutta, halpahintaista historiamystiikkaa ja ”pohjoisen ajatuksen” naurettavuutta, sen ”valtavaa pakoa todellisuudesta illuusoiden ja myyttien maailmaan” (1936, 94–126) aivan eri tavoin kuin uutta järjestelmää avoimesti ihailnut Koskeniemi, jota

²² Suomen yliopistojen rehtorit kääntyneet hallituksen puoleen 1943.

²³ Helsingin yliopiston keskusarkiston Rolf Nevanlinna -kokoelma.

saksalaislähteet luonnehtivat sanoin: ”Kirjailija. Runoilija. Ehdottomasti tämän hetken tärkein suomalainen runoilija, jonka teoksia on myös käännetty saksaksi. Puhuu politiikkaa propagandistiseen sävyyn Saksan puolesta, mutta häntä ei arvosteta taiteilijapiirien ulkopuolella.”²⁴

Maila Talvio ja V. A. Koskenniemi tekivät näyttävää uraa Saksassa, sillä he eivät arvostelleet Saksaa, vaan päinvastoin palvelivat sen propagandapyrkimyksiä täysin rinnoin. Niinpä he saivat Steffens-kirjallisuuspalkinnon, ”suurimman ulkomaalaisille myönnettävän saksalaisen kirjallisuuspalkinnon”, peräkkäisinä vuosina 1941 ja 1942 (Paavolainen 1960 [1946], 284).

Sillanpään ja Haanpään vastakkaiset kohtalot

Tapaus Frans Emil Sillanpää on hyvä esimerkki siitä, mitä tapahtui, jos ryhtyi kritisoimaan Saksan silloista menoa. Sillanpäällä oli hyvä asema Saksassa 1930-luvun puolivälissä, ja *Ihmisiä suviyössä* -romaanin, joka käännettiin 15 kielelle, saksannoskin sai suopean vastaanoton: ”Suomi on löytänyt hänessä maisemansa etevimmän kuvaajan. [...] Romaani on kuin kesäyön virtaava elämä, ja se on suurin ylistys, mitä kirjalle voi antaa. [...] Suuren runoilijan kaunis ja vahva kirja, ja hänestä Suomi voi olla oikeutetusti ylpeä.” (Jessen 1936) Mutta auta armias, kun Sillanpää kirjoitti 1938 ”Joulukirjeen diktaattoreille”, joka luhisti hänen tulevaisuutensa välittömästi Saksassa. Hän ei maininnut Stalinin, Hitlerin ja Mussolinin nimiä, mutta muutoin teksti oli suorasukaista:

Mahtavin teistä haluaa – anteeksi: káskee – itseään puhuteltavan toveriksi ja kun hän myös on teistä verisin, ainakin oman kansansa keskuudessa, niin on tuossa toveri-nimityksessä hyvä annos sitä senpuoleista huumoria. Toinen teistä tahtoo olla johtaja – tai suomeksi oikeammin johdattaja – ja kolmas suorastaan il duce. [...] Sekä hän [=Napoleon] että te olette erikoislaatuisen ajan esiin työntämiä yksilöitymiä. Kun teidän suurten ja lahjakkaitten kansojenne hämärä unissakävijäkausi on ohi, olette tekin ohi. [...] teidän valtanne ei ylety maan tomua korkeammalle. [...] Meidän on joskus vaikea hillitä siveellistä raivoamme teidän tekojenne edessä, [...] mutta me puolestamme tiedämme, että [...] voitto kerran on meidän. (1938)

Hitler oli sentään monessa Euroopan kodissa ihailtu johtaja ja samoin Stalinia palvottiin ja pelättiin, joten Sillanpää sai nuhteita joka puolelta, ja eniten harmissaan oltiin Otavassa, sillä ”Sillanpään kirjoitus oli onneton erehdys, joka pääsi julkisuuteen kustantajan ohi” (Rajala 1993, 171–172). Sillanpään markkinat Saksassa sulkeutuivat kokonaan, ”Silja die Magd” -romaanin uusintapainos 1940 makuloitiin. Sen sijaan, että *Marssilaulun* kirjoittajalle olisivat avautuneet suuret markkinat, kirjailijan tuottama ”vahinko, jonka harkitsemattomalla kirjoituksellasi aiheutit, oli sekä Sinulle että meille arvaamattoman suuri”, arvioi Otavan Alvar Renqvist murheellisena (Ibid., 172–173; Huuska 2010).

²⁴ Luonnehdinta on peräisin Luftwaffen arkistosta: Natsien salainen kortisto löytyi. 174 suomalaista listalla. *Seura* 42, 18.10.1996: 22–25, 58–61.

Pentti Haanpäätäkin käännettiin saksankielisissä maissa. Mutta vaikka hän kirjoituksissaan ja romaaneissaan pilkkasi niin Suur-Suomi -uhoa kuin Hitleriä – tosin karikatyyrimäisellä nimellä Aatu Haitto (?) – hän ei tehnyt siitä sen suurempaa numeroa (Karonen 1985, 122–123, 204, 214, 221–223, 228, 276–277). Raha kelpasi sotamieskirjailijalle, joten kirjojen julkaiseminen ei tuottanut muutoin periaatteen miehelle omantunnon tuskia Saksan uuden järjestelmän vallitessaan. Raha otettiin, mistä sitä saatiin, elannoksi.

Suomalaisuusikot Saksassa

Miten Suomen säveltaide, muusikot, säveltäjät ja kirjoittajat, pitäisi suhteuttaa natsi-Saksaan? Suomi Saksan epävirallisena, mutta tosiasiallisena liittolaisena totta kai solmi monenlaisia suhteita musiikin suurmaahan, jonka historiaa ja nykyhetkeäkin arvostettiin laajalti. Jos ruotsalaismuusikot pyrkivät ilman oman tunnontuskia Saksan markkinoille, mikseivät sitten suomalaiset? Tosiasia olikin, että etenkin Sibelius-Seuran perustamisen jälkeen huhtikuussa 1942 suomalaismuusikot miltei tungeksivat Saksassa. Mutta suomalainen musiikki, etenkin Yrjö Kilpisen laulut, oli ollut esillä Saksassa jo vuodesta 1934, Ständiger Ratin perustamisesta lähtien. Wiesbadenin pohjoismaisilla musiikkipäivillä 1935 esiintyi ainakin pianisti Ernst Linko, joka kertoi tapahtuman vahvasta suomalaispanoksesta, Sibeliuksen, Palmgrenin, Kuulan, Madetojan ja oman musiikkinsa kokemasta menestyksestä.²⁵ Suomalainen konsertti Berliinissä 1937 säveltäjänimiseen Sibelius, Palmgren, Madetoja, Klami, Kilpinen ja muusikkoineen Toivo Haapanen sekä Oiva Soini kirvoitti innostuneita saksalaiskommentteja: ”Ylen rikas ilta, jonka kadehdittavan pursuava elämäntäyteys sytytti suorastaan riemukkaan vastakaipun. [...] Ilta osoitti jälleen, kuinka läheiset suhteet vallitsevat saksalaisen ja suomalaisen musiikin välillä, joitten vaihto on omansa viemään molemminpuolisiin virikkeisiin.”²⁶

Sibelius-seuran vanavedessä järjestettiin musiikkipäivät Wiesbadenissa 1942, jolloin Aulikki Rautavaara, Kerttu Bernhard, Anja Ignatius ja Jorma Huttunen Kilpisen, Sibeliuksen, Madetojan, Palmgrenin, Klamin, Kilpisen ja O. Merikannon musiikin tulkkeina saivat aikaan erään monista musiikin ja aseveljeyden rinnastuksista:

”Tämä maailma oli sellaisen kansan sielun puhetta, joka monien sukupolvien aikana kaukaa pohjoisesta on etsinyt läheistä kosketusta meidän henkemme ja sivistyksemme kanssa ja on sen myös löytänyt, ja jonka miehet tänään taistelevat urhoollista taistelua rinta rinnan meidän miestemme kanssa.”²⁷ Seuraavana vuonna 1943 järjestetyt suomalaiset musiikkipäivät tarjosivat aiempien säveltäjien lisäksi myös Väinö Raition, Eino Linnalan ja Taneli Kuusiston musiikkia sekä

²⁵ Wiesbadenin musiikkipäivät 1935.

²⁶ Suomalainen konsertti Berliinissä 1937.

²⁷ Suomalaiset musiikkipäivät Wiesbadenissa 1942.

uutena esittäjänä Aune Antin. Tapahtuma kirvoitti jälleen musiikkiyhteistyöhön etenkin Saksassa liitetyn toiveen ja täyttymyksen ilmaisin: ”Suomen ja Saksan läheinen yhteys, molemminpuolinen syvä ymmärtämys ei olisi voinut tulla esille kauniimmalla tavalla kuin se tapahtui Suomen musiikille omistetuilla päivillä Wiesbadenissa.”²⁸

Läheisen yhteyden vahvistaa myös juhlien johdosta tehty Toivo Haapasen haastattelu, johon liitetty kuva esittää luottosopraano Aune Anttia hakaristilippujen reunustaman siniristilipun edessä. Järjestelyjen kaikenpuolisesta oivallisuudesta ylen vaikuttanut kapellimestari hehkutti, että vaikka ”elettiin keskellä säälimätöntä sotaa [...] Wiesbaden oli [...] säästynyt pommituksilta, eikä nytkään yksikään ilmahälytys tullut rikkomaan näiden musiikkijuhlien rauhaa”. Haapasen mielestä ”musiikkipäivät [...] todistavat elämän henkisten arvojen kestävyyttä vaikeinakin päivinä. [Ja vieläkin enemmän: ne ovat lämmin kädenpuristus kahden sivistyneen kansakunnan välillä, jotka kohtalo on sitonut yhteen kamppailemaan historiallista kamppailua kaikkien niiden arvojen puolesta, jotka tekevät elämän elämisen arvoiseksi.” (Marvia 1943)

Muusikoiden poliittinen viattomuus tuntuu nykypäivän horisontista uskottomalta, mutta ehän vain seurasivat virallisen ulkopolitiikan linjaa, joten ei heitä voi juurikaan syyllistää, ainakaan sen enempää kuin maiden välisten suhteiden hyväksi toimivia politiikan, talouselämän ja sotilaallisen yhteistyön edustajia, joissa sentään oli aatteellisestikin Saksaa lähentyneitä nimiä.

Yrjö Kilpinen, tuleva Suomen ”musiikki-Führer”?

Musiikkipiireissä oli kaksi merkinimeä, joiden toiminta ja ymmärtämys uutta Saksaa kohtaan oli ylitse muiden: Yrjö Kilpinen ja Heikki Klemetti. Yrjö Kilpisen Saksa-suhteiden ymmärtämisen kannalta olennainen ongelma on ollut lähteiden vaikea, jopa mahdoton saatavuus sekä se hienovaraisuus ja suoranainen silmien ummistaminen, jolla hänen kansallissosialistiseen Saksaan suuntautuva aktiivisuutensa on ohitettu kirjallisuudessa. Oma, paljon puhuva lukunsa on Tauno Karilan laatima, toistaiseksi ainoa Kilpinen-biografia, joka ymmärtävästi lähes vaikenee sotavuosista ja sisältää reilut kolme harmitonta sivua otsakkeella ”Sodan vuodet”! (Karila 1964, 181–184). Toki jo Seppo Nummi uskalsi sanoa sanasensa siitä, kuinka Kilpisen ”vitaali hahmo [...] miellytti Goebbelsiä ja Himmleriä: sehän oli kuin lihaksi tullut ’pohjoinen ajatus’. Kun vielä Kilpisen musiikki rakentui klassisille ihanteille ja tuoreelle, ’kansanläheiselle’ melokselle, oli suomalaisen säveltäjän tulevaisuus Kolmannessa valtakunnassa taattu.” (1969, 13–14) Myös Erkki Salmenhaara on rojhennut todeta, että vaikka ”sodanjälkeinen poliittisen suuntauksen uudelleenarviointi romahdutti hänen suosionsa”, kysymys ei ollut pelkästä politiikasta, sillä ”pohjimmiltaan on kuitenkin

²⁸ Wiesbadenin suomalaisten musiikkipäivien kaiku Saksan sanomalehdissä 1943.

kysymys hänen musiikkinsa substanssista” – minkä voi lukea niinkin, että joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta kyse oli substanssin puutteesta ja siitä, että 1930–40-lukujen valtava suosio Saksassa ja Englannissa liittyi paljossa poliittisiin konjunktuihin ja Suomessa kansalliseen hybrikseen (1996, 494–503).

Viimeksi James Deaville on esittänyt kysymyksen, oliko Kilpinen ”opportunisti vai kollaboraattori” (2005). Hän käy läpi Kilpisen saksalaiskytkentöjä, kuten toimintaa Ständiger Ratin suomalaisdelegaattina sekä 1936 Berliinin-olympialaisten sävellyskilpailun juryn toisena ulkomaisena edustajana (Malipieron ohella), Kilpisen valintaa vuodeksi 1940 kaavailtujen Helsingin-olympialaisten musiikinjohtajaksi,²⁹ toimintaa Sibeliuksen promootorina Saksassa sekä saksalaiskirjoituksia (2005, 173–174). Viimeksi mainittuihin kuuluvat etenkin Kilpisen ystävän ja Saksan säveltäjäliiton puheenjohtajan (1934–1941), säveltäjän ja kansallissosialistisen musiikkipoliitikon Paul Graenerin (1937) sekä Fritz Stegen (1939) artikkelit. Graener kirjoittaa: ”Kaikkein kauneinta minusta oli hänen innostuksensa, millä hän puhui kansamme noususta ja johtajastamme. Tämä mies, joka joka sanallaan, joka katseellaan todisti olemuksensa aitoutta, tunsikin kansamme nousun niin kuin yksi meistä, tunsikin ehkä voimakkaammin kuin moni meikäläisistä”.³⁰ Deavillen arvio kuuluu: ”todisteet viittaavat siihen suuntaan, että Kilpinen oli enemmän kuin opportunistinen sympatisoija, vaikkakaan kiistattomia todisteita hänen persoonallisen vakaumuksensa luonteesta kansallissosialistina ei ole vielä saatavilla.” (2005, 174)³¹ Kilpinen vahvisti aseveljeyttä ainakin kahdella laululla: *Nordische Heerfahrt* ja *Waffenbrüder(marsch)*, jotka ilmestyivät propagandistisissa *Der Norden*- ja *Nordlicht*-julkaisussa.³²

Ständiger Ratin tapaamisen yhteydessä 1938 Münchenissä Kilpinen antoi haastattelun, jossa hän vuodatti iloaan ja antaumustaan Saksan toimien johdosta, kun Tšekkoslovakia oli luovuttanut sudeettialueensa Saksalle:

Minulle oli alusta alkaen selvää, että sudeettisaksalaisten kysymyksessä kunnian ja totuuden täytyi voittaa. [...] Se, joka ei ymmärrä tätä, todistaa itsestään vain olevansa

²⁹ Kilpisen nimittäminen vuoden 1940 olympialaisten ”muusisten kilpailujen johtajaksi” (Leiter) tai ”muusiikkiolympialaisten johtajaksi” uutisoitiin 1939 useissa saksalaislehdissä: *Fränkischer Kurier*, 24.6.1939, *Nordische Rundschau*, Kiel, 27.6.1939, *Hamburger Tageblatt*, Hamburg 27.6.1939, *Neues Wiener Tagblatt*, Wien 28.6.1939 jne.

³⁰ Kiinnostavaa Graenerin artikkelinsuhteen on se, että vaikka se on kirjoitettu jo 1937, suomeksi sitä referoitiin *Musiikkitiedossa* vasta tammikuun 1942 numerossa otsakkeella ”Paul Graener ja Yrjö Kilpinen”. Kun konjunkturit olivat muuttuneet, Kilpisen avointa Saksa-ihailua ei tarvinnut enää peitellä.

³¹ ”The evidence certainly points to Kilpinen as being more than an opportunistic sympathiser, even though the incontrovertible hard evidence about the true nature of his personal conviction as national socialist is not yet available.”

³² *Der Norden* 1941: 244–246; *Nordlicht* 3/4, 1942. Taurula (toim.) 1998, ei mainitse *Nordische Heerfahrtin* runoilijaa, joka on Gudrun von Tiele-Winckler, 209, sama kuin *Waffenbrüder*-laulussa, jonka runoilijan nimeä luettelo ei puolestaan ilmoita, 220. Lisäksi teosluettelo ei tunne lainkaan Kilpisen laulua *Lied am Ostsee* Thilo von Trothan runoon, *Der Norden* 1941: 134–135.

vieras korkeimmille inhimillisille arvoille. [...] Jokaiselle eurooppalaiselle täytyy tuottaa ilahdutuksen tunteen, kun tietää, että Euroopan sydämessä on valtiomies, joka edustaa korkeimpia inhimillisiä ihanteita ja esiintyy niiden puolesta korkeimmalla miehisellä kunnialla sekä siveellisellä voimalla. Hänen kamppailunsa on kamppailua totuuden puolesta valhetta, vapauden puolesta orjuutta vastaan. (Rudolf 1938)

Graenerin edellä mainittu todistus Kilpisestä saa näin tuntuvaan vahvistusta. Kilpinen nautti suurta mainetta ja luottamusta Saksassa jo siitä syystä, että hän oli Ständiger Ratin Suomen edustaja (1934–). Kilpinen oli yhdistyksen juhlista aina etummaisina persoonia, kuten käy ilmi esimerkiksi suomalaisesta uutiskuvasta perustamiskokouksesta 1934.³³ Vuoden 1937 Dresdenin-tapaamisen ja -konserttien yhteydessä Kilpinen antoi haastattelun järjestön merkityksestä:

der Ständige Rat der internationalen Zusammenarbeit der Komponisten kerää tunnetusti vähittäin kerran vuodessa säveltäjiä kaikkialta maailmasta yhteen Richard Straussin puheenjohtajuuden alaisiin tapaamisiin ja musiikkijuhlisiin. [...] juuri Saksassa on olemassa hyvää tahtoa yhteistyöksi korkean ihanteen puolesta. Ja siksi kansainvälinen yhteistyö on kantanut keskuudessamme kaunista hedelmää.³⁴

Ruotsalainen kirjailija ja musiikkikriitikko Curt Berg (1901–1971) kertoo kokemuksistaan Wienin musiikkijuhlilla 1941: ”Olin pannut merkille, miten hyvän vaikutuksen Atterbergin oli täytynyt tehdä saksalaisiin propagandapiireihin. Eräs hänen kollegansa Pysyvässä neuvostossa säveltäjien kansainvälisen yhteistyön edistämiseksi oli suomalainen Yrjö Kilpinen, joka monissa tilanteissa oli tavannut tämän [= Atterbergin] ja ylipäättänsä tunsii saksalaiset olosuhteet erittäin hyvin ja joka sanoi minulle ehdottoman levollisesti: ’Niin, tokihan Atterberg on kansallissosialisti.’ ” (Berg 1946; Garberding 2007, 229)

Kilpinen oli säännönmukaisesti Talvion, Koskenniemen ja J. J. Mikkolan kera myös Nordische Gesellschaftin kesäpäivillä, ja tämä nelikko oli Saksassa harvaimmin vierailut suomalaisen kulttuurin edustusjoukko (Hietala 2006, 122). Lisäksi Kilpinen ja Koskenniemi vierailivat säännöllisesti Nürnbergin puoluepäivillä (Tiitta 2004, 89). Niin suomalaisia kuin saksalaisiakin dokumentointeja Kilpisen asemasta Saksassa löytyy yllin kyllin sanoma- ja aikakauslehdistöistä.³⁵ A. O. Väisänen kuvaa elävästi, miten Kilpinen 1936 Lyypekissä vietetyillä pohjoismaisilla kulttuuripäivillä ”istui ministeripöydässä”, miten tämä oli ollut 1941 Wienin Mozart-juhilla ”valtakunnan kutsumana vieraana” ja että ”Saksan musiikkielämän johtoherroista E. N. von Reznicek ja Paul Graener ovat hänen henkiystäviään” (1942, 6–7).

Risto Rytin päiväkirjoista löytyy seuraava merkintä (19.5.41): ”Kilpinen keskustelemassa ultrasaksalaismielisistä ideoistaan. Syntyi kiivas keskustelu. Olimme täysin eri mieltä.” (Manninen & Rumpunen 2006, 87) Edwin Linkomiehen mukaan säveltäjä Yrjö Kilpisellä ”oli erittäin hyvä nimi Saksassa” ja hän ”mielipiteiltäänkin oli hyvin lähellä kansallissosialisteja.” (1970, 49) Linkomies muistelee seuraavasti:

³³ *Uusi Suomi*, 27.4.1934.

³⁴ Ein finnischer Meister über deutsche Musik 1937.

³⁵ Kansalliskirjaston Yrjö Kilpinen -kokoelma.

Jolloinkin v. 1941 lopulla [...] olin mukana [...] päivällisillä ja [...] päivällisten lopulla [...] alkoi säveltäjä Yrjö Kilpinen, joka oli 'Suomen Valtakunnanliiton' jäsen ja erittäin tunnettu natsisympatioistaan, puhua saksalaiselle vieraille, ettei poliittinen kehitys Suomessa ollut käynyt ajan vaatimusten mukaisesti ja että saksalaisten oli tässä kohdin tultava oikein ajattelevien suomalaisten avuksi. Kilpisen tarkoituksena tietysti oli, että Saksan olisi pitänyt tukea ikk:n henkisiä pyrkimyksiä yhden puolueen diktatuurin pystyttämiseksi Suomeen. (Ibid., 96)

Vaikka ajattelisi, että Linkomiehen muistelu olisi kosto joutumisesta sotasyölliseksi, kyse ei ole ainoastaan yhden lausunnonantajan mielipiteestä, vaan tosiasiasta, joka vahvistuu muidenkin dokumenttien kautta. Henrik Ekbergin mukaan Kilpinen oli tiiviissä, Saksaa lähestymään pyrkivässä rintamassa jo 1940: Himmlerin luottomies Yrjö von Grönhagen, J. J. Mikkola, Talvio, professori Pekka Kaitera, Kilpinen, luutnantti Mauri Viimola ja paroni von Alftan tapasivat syksyllä 1940 tarkoituksessa pohtia, miten lähentyä Saksaa, lähettää delegaatio (Grönhagen, Kilpinen, Alftan) sinne ja liittyä Saksan intressiryhmään (1991, 144–145).

Suomen Akatemia seppelöi saksalaismieliset

Aikalaisten tuntemien Kilpisen edesottamusten jälkeen on peräti kiintoisaa, että 1948 perustetun Suomen Akatemian ensimmäiseksi jäseniksi tuli lähes kokonaan vain sodan aikaisten Saksa-yhteyksien parissa aktiivisesti toimineita tieteen ja taiteen edustajiamme, Kilpinen mukaan lukien (Klinge, Knapas et al. 1990, 200). Väinö Aaltonen, Eino Kaila, Yrjö Kilpinen, V. A. Koskenniemi, Onni Okkonen, Yrjö Henrik Toivonen, A. I. Virtanen, Rolf Nevanlinna ja Erik Palmén olivat kuka enemmän, kuka vähemmän "aseveljiä" ja kokivat siten täydellisen rehabilitaation. Näin tapahtui siitä huolimatta, että Akatemian kokoonpanosta kiisteltiin ja entinen oikeusministeri (1944–46) Urho Kekkonen kirjoitti Paasikiven närkästyttäneen artikkelin "Akateemikoista". Siinä hän toteaa varsin järkevästi, että

Akatemian pitäisi kyetä [...] lähentämään tiedettä ja taidetta varsinaiseen kansaan [...] Jos tähän aiotaan päästä [...] olisi akatemian kokoonpanoa suunniteltaessa ollut visusti varottava kohottamasta esille nimiä, jotka aiheuttavat jatkuvaa riitaa akatemian vaiheilla. [...] akatemia-ajatus oli eri piireissä vasemmalta oikealle saakka saanut voimakasta vastustusta osakseen. Tämän vastarinnan voittamiseksi olisi ollut viisasta esittää akatemialle sellainen kokoonpano, jota vastaan ei millään taholla olisi ollut asiallista muistutettavaa. (Kekkonen 1948)

Kailaa ja Virtasta vastaan Kekkosella ei ollut mitään sanomista, mutta hän kysyy: "Mutta mitä on sanottava herroista Kilpinen, Koskenniemi ja Nevanlinna?" Nevanlinnan suhteen Kekkonen toteaa, että "Hän omaksui meille vaikeina vuosina sellaisen poliittisen ideologian, joka oli valmis murskaamaan ne demokraattiset vapaudet, joiden säilymisestä riippuu kansamme olemassaolo silloin, nyt ja

aina.” Kilpisen, Koskenniemen ja Aaltosen suhteen Kekkonen huomauttaa, että ”heitä on tuskin katsottava siihen riittävän arvollisiksi”. Lopuksi Kekkonen kysyy: ”minne jätitte Alvar Aallon?” Argumentteihin voi pitkälle yhtyä. Vasemmistolehti *Vapaa Sana* kirjoitti asiasta vieläkin kriittisemmin, ja se politisoi valinnan otsikolla ”Akatemialautakunnan mielenosoitus: Nevanlinna, Koskenniemi, Kilpinen ja AIV listalla!”. Lehti luonnehti paria ehdokasta seuraavasti: ”Yrjö Kilpistä pidetään kiihkeimpänä natsi-intoilijana, mitä kulttuurielämästämme voidaan löytää. V. A. Koskenniemi on vuosikymmeninen ajan ollut natsirintaman johtava kulttuuripoliitikko.” (21.2.1948).

Presidentiksi juuri päässyt Paasikivi halusi toimia kuitenkin oman päänsä ja Akademia-lautakunnan ehdotuksen mukaisesti.³⁶ Ehkä hän oli kypsytynyt Kekkonen toimintaan sotasyllisyysoikeudenkäynnissä ja ehkä häntä oli korvennut valvontakomission, Yhdysvaltain ja Neuvostoliiton vaatimukset syyllisten listoista, joita hän oli laatinut myös talouselämämme ja korkean virkamieskuntamme saksalaismielisten edustajien vaihtamiseksi (Blomstedt, Klinge et al., 165, 253, 278). Paasikiven ratkaisu vaikutti siihen, että ”pyykki jäi pesemättä” ja historiamme hankala vaihe unohdettiin vuosikymmeniksi. Urho Kekkonen sai tosin kostonsa myöhemmin, kun hän hajotti Suomen Akatemian 1969.

Heikki Klemetti antisemitistinä

Kilpisen ohella erityisesti Heikki Klemetti osoitti varsin pitkälle menevää joustavuutta uuden Saksan ymmärtämisessä, ja hänen voi sanoa olleen meillä sittenkin melko harvinainen antisemitisti kulttuurielämän korkeimpien toimijoiden keskuudessa (Muir 2010). On vaikea tietää, mistä Klemetin antisemitismi kumpusi – kenties vahvasta kansallisaatteesta ja ajan yleisestä juutalaiskielteisyydestä – mutta hänen Saksa-myönteisyytensä lienee musiikillisen klassismi-orientaation ja kommunismivihan yhdessä tuottamaa; eteläpohjalainen syntyperä (Kuortane) ja sikäläisen IKL:n vahvuus lienevät myös selittäviä tekijöitä. Klemetti-biografi Heikki Virrankoski huomauttaa lisäksi Klemetin kiittolisuudesta Helsingin vapauttaneita saksalaisia kohtaan sekä hänen lähentymisestään juutalaisvastaista kantaa, jota edusti IKL:n päivälehti *Ajan Suunta* (2004, 279, 287).

Klemetti saattoi olla poliittisesti naiivi ja tietämätönkin (Ibid., 359), mutta silti se kuva, mikä välittyi hänen toimittamastaan *Suomen Musiikkilehdestä*, on masentava tyylittömässä saksalaismyötäilyssään. Heti joulukuun 1933 numerossa ilmestyi berliiniläisarvostelija Ernst Schliepen kirje, jossa kuvattiin ”kansallissosialistisen Saksan vireää musiikkitoimintaa”. Samainen Schliepe välitti toukokuussa 1934 säveltäjä Franz Schrekerin kuolinuutisen, jossa hän kertoo tämän saaneen lähtöpassit Berliinin Musiikkikorkeakoulun johdosta varsin hyväksyttävien perustein: ”Saksassa oli tapahtunut kansallinen herääminen”, joten juutalaissäveltäjä ei kuulunut enää kansakunnan kaapin päälle. Kaikkiaan Kle-

³⁶ Blomstedt, Klinge et al. 1985, 557, 583; Tiitta 2004, 77–93.

metti sommitteli lehteen vuosina 1934–1941 kymmenkunta pientä juttua tai uutista, joiden sisältönä oli ei-arjalaisten muusikoiden pilkkaaminen. Huhtikuun 1934 numerossa Klemetti iloitsee uutisessa ”Saksan juutalaismuusikot” sitä, kuinka juutalaisista päästään viimeinkin eroon. Hän toteaa: ”Erikoista huomiota on omiaan herättämään se, että juutalaiset ovat päässeet pesiytymään yksinpä evankelis-katoliseen kirkkomusiikkikorkeakouluun. [...] Juutalainen inspiroimassa kuoroa laulamaan antaumuksella: Ristiinnaulitse! Kieltämättä vähän hullunkurista.” Hän pohtii kyllä sitä, kestäkö Saksan musiikkielämä juutalaisten poistamisen, mutta on vakuuttunut, että ”mitään muutosta huonompaan ei voi huomata esim. orkesterien ja kuorojen tasossa. Mieluummin päinvastoin”.

Lokakuussa 1935 Klemetti palaa vielä teemaan ja kirjoittaa otsikolla ”Ei-arjalaiset kirkkomuusikot pois Saksan musiikkielämästä”: ”Todella olikin hieman outoa, kun juutalaiset johtivat yleisesti sellaisia teoksia kuin Bachin Matteus- ja Johannes-passioita, H-mollimessua j.n.e.” Toukokuussa 1939 Klemetti manailee Simon Pergament-Parmetin Jerusalemin-matkaa ja uumoilee, että ”kauan hän tuskin siinä ominaisuudessa [Suomalaisen Oopperan kapellimestarina] tulee toimimaan”. Marraskuun 1941 uutinen ”Juutalainen musiikki” on neutraalihko pohtiessaan sitä, kun ”kaikki juutalaisen musiikin julkinen esitys, myös mekaanista tietä, on kielletty Böömin ja Määrin protektoraateissa, kuuluneeko musiikin joukkoon vain nykyinen vaiko myös entinen, s.o. Mendelssohnin, Meyerbeerin ja Saint-Saënsin musiikki”.

Musiikintutkijamme Saksan imussa

Suomalaisista musiikintutkijoista Ilmari Krohnin ja A. O. Väisänen saksalaissympatioista ei ole paljoa tietoa sen lisäksi, että Väisänen ihaili Kilpistä ja tämän Saksa-suhteita sekä laati tekstin Kilpisen sävellettäväksi: *SS-miesten taistolaulun* (1941) (Taurula 1998, 221; Häyrynen 2010).

Sen sijaan Otto Andersson lienee ollut vakaumuksellinen uuden Saksan kannattaja. Henrik Ekbergin mukaan Otto Andersson, Johannes Sundwall ja Emil Öhmann perustivat maalishuhtikuussa 1933 Turussa yhdistyksen Finska-tyska sällskapet i Åbo, josta tuli vähitellen kansallissosialismin kannattaja. Tämä tuli ilmi, kun yhdistyksen kaavaileman ruotsalaisnatsi Per Engdahlin Turun-vierailun johdosta muuan Sven Lindman kirjoitti (12.4.1944) Anderssonille: ”Kun yhdistyksesi muodostettiin, luulin että sen tarkoitusperät olivat saksalaisystävälliset, mutta ei kansallissosialistiset. [...] Olen vasiten ja valittaen jälkikäteen todennut, että yhdistyksen toiminnassa on yhä enemmän siirrytty propagoimaan ajatuksia, jotka kannattavat nykyistä Saksan valtiota, ajatuksia [...] joilla ei ole mitään yhteistä niiden periaatteiden kanssa, joiden varaan Ruotsin ja Suomen perinnäinen yhteiskuntajärjestys perustuu.” On löytynyt myös tieto, että Otto Anderssonista kaavailtiin saksalaisilla tahoilla 1943 jopa Yrjö von Grönhagenin seuraajaa Himmlerin johtamaan Berliinin Ahnenerbeen (1991, 161–162).

2. JEAN SIBELIUS SAKSAN VETOVOIMAKENTÄSSÄ

Kun analysoidaan Sibeliuksen Saksa-suhteita, on muistettava se itsestään selvä, mutta helposti unohtuva tosiasia, että Sibeliuksen orientaatio, edesottamukset, haastattelulausunnat ja päiväkirjaotteet sekä muu aineisto liittyvät sävellystuotannon valmistumisen jälkeiseen aikaan. Koska tuotanto päättyi lähes kokonaan 1929, Sibeliuksen suhtautuminen kansallissosialismiin ei mitenkään liity hänen musiikkiinsa tai sen mahdollisiin sisältöihin. Jos niillä spekuloidaan, kyse voi olla vain reseptiohistoriallisista faktoista, tulkinnoista ja hyödyntämisestä, johon säveltäjä on voinut yhtyä tai olla yhtymättä. Siinä suhteessa vertaaminen Knut Hamsuniin, mitä on tehty yhteiseksi oletetun, pohjoismaisesta alkuperästä kumpuavan ajattelun perusteella, ontuu pahasti, sillä Hamsun kirjoitti tuotantaan vielä 1930-luvulla ja jopa sodan jälkeen – puhumattakaan Kurt Atterbergista, jonka sävellystuotanto jatkui sodan läpi ja ulottuu 1960-luvulle saakka.

On pidettävä pääosin erillään Sibeliuksen musiikki, siitä tehdyt tulkinnat ja säveltäjän verbaalit kannanotot. Totta kai ne liittyvät yhteen jollain tasolla, mutta on mahdotonta ajatella, että Sibeliuksen musiikki olisi ajateltavissa ”saastuneeksi” tai epäilyttäväksi sillä perusteella, miten sitä on mahdollisesti hyväksikäytetty natsi-Saksassa – ja vielä 2000-luvulla uusnatsi-yhteyksissä. Lisäksi on muistettava, että Sibelius ei tehnyt enää vuoden 1931 jälkeen ulkomaanmatkoja, joten hän oli kaikessa lehtien, radion ja läheistensä sekä muiden tuttavien tietojen varassa Kolmannen valtakunnan asioista.

Sibeliuksen konkreettiset suhteet Saksaan ja sen kansallissosialistiseen vaiheeseen ovat varsin pitkälle selvitettävissä säilyneiden – ja kenties vielä löytyvien – lähteiden pohjalta. Tässä suhteessa uraa uurtava on Ruth-Maria Gleißnerin väitöskirja (2002). Kun käy läpi vuosi vuodelta ja tapahtuma tapahtumalta Sibeliuksen Saksa-suhteita, muodostuu harvinaisen selkeä kuva: Sibelius suhtautui monista syistä positiivisesti Saksaan, jo uransa alkuvaiheista lähtien, eikä tämä suhde muuttunut muuksi ajan kanssa. Hän opiskeli Berliinissä ja Wienissä (1889–91), sai Breitkopf & Härtelin sekä Lienaun kustantajikseen 1900-luvun alkuvuosina (1905–), johti musiikkiaan ensi kertaa Saksassa 1901 Heidelbergin musiikkijuhlilla ja kävi Saksassa (1889–1931) liki 30 kertaa. Hän liittyi 1918 saksalaiseen tekijänoikeustoimistoon *Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema)* ja sai siltä eläkettä vuodesta 1929 alkaen. Kun Saksassa perustettiin 1933 uusi tekijänoikeusjärjestö *Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte (Stagma)*, se edellytti – myöhemmin huonomaineiseksi arvioidun – Reichskammerin jäsenyyttä, jonka Sibelius sai 1934 Hugo Raschin, *Stellvertreter des Reichsführers*, allekirjoituksella ja ”Mit Hitler Heil” -tervehdyksellä.³⁷

³⁷ Sibelius-perheen arkisto, Kansalliskirjasto, kansio 6.

Saksan Sibelius-reseptio alkoi jo 1900-luvun alussa

Sibeliuksen musiikilla oli ollut jo kunnioitettavan laaja kannattajakunta Saksassa ennen kansallissosialismia, ja Walter Niemann kirjoitti Sibeliuksesta ensimmäisen saksankielisen elämäkerran 1917. Sibeliuksella oli siten merkittävä saksalaisreseptio vuosisadan alusta lähtien, se ei alkanut vasta vuoden 1933 jälkeen. Hänen musiikkiaan johtivat Weimarin tasavallassa 1920-luvulla ainakin Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Max Fiedler, Eugen Bodart ja Helmut Thierfelder.

Sibelius valittiin jo 1921 musiikillista konservatismia (Paul Juon, Hugo Kaun, E. N. von Reznicek, Xaver Scharwenka, Otto Taubmann, Friedrich E. Koch) edustaneen Preussin Taideakatemian musiikkiosaston jäseneksi (Gleißner, 2002, 69–70). Sibelius kutsuttiin 1924 Heidelbergin ”Pohjoismaisille musiikkijuhlille” – ”nordisch” oli jo tuolloin ideologisesti väritynyt, rotuteoreetikko Hans Güntheriin pohjautuva käsite – johtamaan teoksiaan Nielsenin ja Atterbergin sekä Hindemithin ohella; hän tosin lähetti paikalle Kajanuksen (Ibid., 71–72).

Jos Sibeliuksella oli jo 1920-luvulta alkaen paikka Saksan musiikkielämän perinteeseen uskovia virtauksia kannattavien ja pohjoismaisesti suuntautuneiden vaikuttajien joukossa, tuskin on aihetta ihmetellä, kun 1930-luvulla erinäiset uuden Saksan musiikkipolitiikan johtomiehet pyrkivät lähestymään Sibeliukselta. Näihin kuului Peter Raabe, Reichskulturkammerin (RKK) puheenjohtaja (1934–), joka johti jo 1920–34 Sibeliukselta ja pystyi asemansa vuoksi olemaan Sibeliuksen musiikin merkittävä puolestapuhuja, samoin kuin Richard Strauss ja Wilhelm Furtwängler, jotka kuuluivat RKK:n puheenjohtajistoon (Ibid., 136–141; Vries 1996, 22). Helmuth Thierfelder johti Sibeliukselta jo 1922 Saksassa, sittemmin myös Baltiassa, Pohjoismaissa ja Suomessakin peräti kahdeksan kertaa ennen sotaa, sen aikana ja sen jälkeen (1931–1957) (Marvia & Vainio 1993, 780). Herbert von Karajan johti vuodesta 1938 lukuisia Sibelius-konsertteja, ja Hans Weisbach ylsi jo kaudella 1937–38 ensimmäiseen Sibelius-sykliin Saksan radiossa (Gleißner 2002, 144–147).

Ei voinut mennä kauan ennen kuin Sibeliuksen tärkeä asema pohjoisena säveltäjänä tuli otetuksi huomioon erinäisin kunnianosoituksin. Tämä oli väistämätöntä kansallissosialistisen Saksan musiikkiestetiikan kannalta. Musiikilla oli politiikan kannalta keskeinen rooli: propagandaministeri Goebbelsin mukaan ”musiikki oli saksalaisen henkisen perinnön kunniakkain taidemuoto” (Potter 1998, ix) ja ”vahvimpia voimia kansallisen yhteisön sisäiseksi yhdistämiseksi” (Gleißner 2002, 96–97), minkä lisäksi erityisesti pohjoismaisella musiikilla ajateltiin olevan erityisen tervehdyttävä vaikutus (Ibid., alaviite 79). Uudelta musiikilta odotettiin ”heroisen elämäntunteen” ilmaisemista, liittymistä klassisiin henkisiin arvoihin ja tradition kunnioitusta, joten ne elävät säveltäjät, jotka jatkoivat orgaanisesti klassis-romanttista perintöä, olivat erityisen suosittuja: Richard Strauss, Hans Pfitzner sekä ulkomaalaisista Ottorino Respighi ja Jean Sibelius olivat eniten soitettuja säveltäjiä kansallissosialistisessa Saksassa, joskin yllättävän hyvin sijoittuivat myös ”vihollissäveltäjät” Debussy, Ravel ja Stravinsky (Ibid., 100–101; Levi 1994, 217).

Se, että Sibeliuksen ylle sateli huomionosoituksia vuodesta 1934 alkaen, ei ollutkaan ihme. Ihme oli se, että Sibelius suhtautui niihin lähinnä ”ilolla, ylpeydellä ja tyytyväisyydellä”; sen sijaan hän ei puhjennut ideologisiin kannanottoihin, vaan säilytti aina viisaan varovaisuuden (Gleißner 2002, 38). Hänen on täytynyt olla vastahakoisuudessaan huono yhteiskumppani natsipropagandalle, mutta saksalaiset sietivät sitä, koska joka tapauksessa Sibeliuksen tuoma propagandavoitto oli heille äärimmäisen tärkeä, olihan Sibelius angloamerikkalaisessa maailmassa suosituin nykysäveltäjä, joten oli syytä kilpailla hänen omistuksestaan ja yrittää näyttää, että hän olisi ollut nimenomaan uuden Saksan kannattaja – kaikista englanninkielisen maailman suhteistaan huolimatta. Gleißner kiteyttää oivallisesti Sibeliuksen usein hankalan propaganda-arvon sekä asenteen, joka perustui ”kulttuurihistoriaan pohjautuvaan, saksalaisystävälliseen asennoitumiseen”:

Kansallissosialismin poliittista järjestelmää ja ideologiaa hän ei tosin sympatisoinut avoimesti, mutta ei myöskään torjunut niitä päättäväisesti. Hän suhtautui Suomen ja kansallissosialistisen Saksan väliseen ”aseveljeyteen” useimpien maanmiestensä tavoin positiivisesti [...] Koska hän erotuksena monista suomalaisista ja skandinaavisista taiteilijakollegoistaan ei antautunut koskaan avoimiin sympatiajulistuksiin erityisesti NS-valtion ja sen poliittis-ideologisten päämäärien puolesta, hämmästyttää sitäkin enemmän, että kansallissosialistiset kulttuuripoliitikot hyödynsivät juuri häntä erityisen suuressa määrin tarkoituksperiinsä (Ibid., 40–41).

Kansainvälisen säveltäjaliiton varapuheenjohtajaksi 1934

Kunnianosoitukset alkoivat valinnalla 1934 uuden kansainvälisen säveltäjaliiton, *Ständiger Ratin* yhdeksi varapuheenjohtajaksi yhdessä Adriano Lualdin ja Albert Rousselin kanssa, Richard Straussin toimiessa aluksi puheenjohtajana (Prieberg 1982, 209). Vaikka Gerhard Splitt kertoo (1987, 182), että ”kaikki kolme suosituivat” tehtävään, ei ole löytynyt yhtään dokumenttia siitä, miten Strauss olisi onnistunut saamaan Sibeliuksen hyväksynnän varapuheenjohtajaksi (Gleißner 2002, 126). Rousselista, vaikka hän vasemmistolaisesti suuntautuneena säveltäjänä ei mitään ilmeisemmin hyväksynyt kutsua ainakaan ideologisista syistä, tiedämme, että hän osallistui seuran konferenssiin Vichyssä 2.–9.9.1935 ja puhui siellä, kuinka yhteistoiminnan ansiosta säveltäjät voivat helpommin ”vaihtaa ajatuksia”, vaikka ”esteitä oli nousemassa Euroopan kansojen välille” (Labelle 1987, 322–323). Lualdi puolestaan oli innokas Mussolinin kannattaja, joka puheessaan ensimmäisessä konferenssissa 1934 kehui ”fasistihallituksen saavutuksia musiikin puolesta” (Sachs 1988, 21).

Sibeliuksen ei tiedetä osallistuneen mihinkään seuran aktiviteetteihin, jo siitäkin syystä, ettei hän enää matkustanut ulkomaille, eikä hänen musiikkiaan ilmeisestikään edes aina soitettu sen tilaisuuksissa tai mainittu saksalaislehdissä, vaikka olisi soitettukin; sitäkin innokkaammin ja Suomen äänitorvena aina oli paikalla Yrjö Kilpinen. Sitä paitsi Sibeliuksen on täytynyt vierastaa Straussin äärikonserva-

tiivisia ajatuksia, joihin kuului vain tonaalisten säveltäjien hyväksyminen, jazzin, jopa italialaisen oopperan ja operetin kieltäminen sekä ei-arjalaisten muusikoiden karkottaminen Reichsmusikkammerista (Splitt 1987, 117–142). Sibeliuksen jazz-hyväksyntä on sentään dokumentoitu monessa yhteydessä, samoin hänen Schönberg-kiinnostuksensa ja juutalaissäveltäjien ja -muusikoiden (Ernest Bloch, Simon Parmet) arvostuksensa; näistä myöhemmin artikkelin loppupuolella.

Hampurin Brahms-mitali 1935

Sibeliuksen ”mitalitili” Saksassa aukeni Hampurin kaupungin myöntämällä Brahms-mitalilla 1. heinäkuuta 1935. Tapahtuma on varsin oudostuttava, sillä Sibelius ei ollut vaalinut taatusti mitään suhteita kaupunkiin, minkä lisäksi hän ei enää säveltänyt, johtanut tai vierailut Saksassa. Kyse olikin jälleen Ständiger Ratin juhlista: olisi ollut huono signaali myöntää kansainvälistä mainetta tavoittelevan järjestön toimesta mitalia vain saksalaismuusikoille, joten Straussin väliintulon jälkeen mitalit päätettiin antaa myös järjestön pääsihteeri Kurt Atterbergille sekä varapuheenjohtajille Lualdi, Roussel ja Sibelius; listaan lisättiin myöhemmin vielä järjestön englantilaisdelegaatti Herbert Bedford neljän saksalaisen (Pfitzner, Hauser, Reznicek ja Joseph Haas) lisäksi (Gleißner 2002, 149–154). Sibeliukselle ei muuten tehty suurtakaan kunniaa, sillä häneltä esitettiin vain *Karelia*-sarja, joka sai Sibeliuksen purkautumaan päiväkirjalleen (17.6.1935): ”Kansainväl. Musiikkijuhla Hampurissa, jossa 1894 säv. Kareliasarja ’edusti’ minua, harmittaa. Koska en ole ’tajunnut’ kulissien takaista peliä, saan vastata teoistani” (Dahlström 2004, 334).³⁸ Kilpisen *Kuoleman lauluja* pidettiin ”sensaationa”, kun taas Sibeliukselta ei edes mainittu *Die Musik* -lehden arvostelussa (Ibid., 490). Sibelius oli huono propagandakohde jälleen, sillä hän ei itse noutanut mitalia, kuten ei myöskään Roussel, sillä molemmat saivat ne kotikaupungeissaan sikäläisten Saksan-lähettiläiden kädestä (Gleißner 2002, 154; Vignal 2004, 1010).

Goethe-mitali Hitleriltä 1935

Sitä, että Sibelius otti 1935 vastaan Adolf Hitlerin myöntämän Goethe-mitalin, on monen kenties vaikea hyväksyä. Sikäli kannattaa muistaa, että palkinto myönnettiin 1932–34 aikana miltei 200 henkilölle, joukossa Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, André Gide, Knut Hamsun (jo tuolloin!), Albert Schweitzer, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Franz Lehár ja Benito Mussolini

³⁸ Dahlström 2004, 334. ”Internat. Musikfesten in Hamburg där min 1894 komp. Kareliasvit op ’representerade’ mig har gått mig till sinnes. Då jag ej har *kânt* till spelet bakom kulisserna får jag stå mitt kast.”. Olen kiitollinen Gitta Hennigille käännöksen tarkistamisesta ja korjausehdotuksesta.

(sic!). Ja vaikka vasta helmikuusta 1933 alkaen mitali sai natsileiman ja Hitler otti luovuttamisen omiin käsiinsä 1934, jolloin epäilemättä poliittinen tarkoituksenmukaisuus yhdistyi elämäntyön arviointiin, joukkoon ylsi yhä ainakin kaksi nobelistia, Hans von Euler-Chelpin ja Heinrich Wieland, joten Sibeliuksen ei varmaankaan periaatteessa ollut vaikea liittyä tähän kunniakkaaseen nimisarjaan.³⁹ Eikä kunnia nyt mikään täysin ainutkertainen ollut, sillä Hitler myönsi niitä noin 400 kymmenen vuoden aikana, yhden lähes joka viikko, joten mitali voitiin myöntää pitkälle oletetuista hyötynäkökohdista käsin ja Sibeliuksen tapauksessa myös, vaikkei hän olisi ollut ”varma tapaus” propagandan kannalta.

Hankkeen takana oli ilmeisesti Saksan ulkoministeriön Pohjoisen osaston päällikkö Thilo von Trotha, joka Rosenbergin apurina Nordische Gesellschaftissa laski kenties Sibeliuksen palkitsemisen edistävän Rosenbergille niin tärkeän, vaikkakin kangerrellen edenneen ”pohjoisen ajatuksen” ja ”Itämeren kohtalonyhteisön” ajatuksen läpilyöntiä Pohjois-Euroopassa (Gleißner 2002, 163). Tarvittiin vielä Suomessa oleskelleen lähetystöneuvos Werner von Grundherren vakuutus Sibeliuksen ei-juutalaisesta syntyperästä ennen kuin Hitler allekirjoitti 26.11.1935 todistuksen Sibeliukselle: ”Tunnustuksena kotiseuturakkauden täyttämää korkeasti merkityksellistä sinfonista tuotantoanne kohtaan myönnän Teille herra Valtakunnanpresidentti von Hindenburgin perustaman Goethe-mitalin tieteen ja taiteen puolesta.”⁴⁰ Vaikka palkinnon luovuttaneen suurlähettiläs von Blücherin mukaan Sibelius halusi välttää turhaa julkisuutta ”arkaluonteisen” (”heikel”) poliittisen ajankohdan vuoksi (sic!), hän olisi ilahtunut ”juuri Goethe-mitalin tuomasta korkeasta kunniasta” (Ibid., 166–167). Eli Sibelius oli imareltu kunniaista, mutta ymmärsi jo tässä vaiheessa, että kunnialla oli myös poliittinen ”hintalappu”! Mielenkiintoista saksalaisviranomaisien kannalta ennätysnopeassa tapahtumasarjassa oli se, ettei välitetty tarkistaa huolella Sibeliuksen poliittisia vakaumuksia tai rodullista taustaa, vapaamuurariyhteyksistään puhumattakaan, vaikka Sibelius olisi kenties voinut jäädä vaille mitalia, jos kiusallisia yksityiskohdita olisi ilmennyt. Toisaalta hän oli niin kovasti tarpeen saksalaispropagandalle ”suurimpana elävänä sinfonikkona”, jota palvottiin Englannissa ja Yhdysvalloissa, että mahdollisesti arkaluonteiset yksityiskohdat olisi saatettu kaikesta huolimatta painaa villaisella, kuten lopulta 1942 paljastuneesta vapaamuurarijäsenyydestä seuranneesta asian pimityksestä käy ilmi (Ibid., 194–196).

Nordische Gesellschaftin värväysryitykset

Nordische Gesellschaft yritti luonnollisesti värvätä Sibeliusia mallinukeeseen ”pohjoisen hengen” edustajana, mutta monista yhteydenotoista huolimatta Sibelius ei ollut suostuteltavissa toimimaan järjestön hyväksi. Häntä yritettiin

³⁹ Gleißner 2002, 158; http://de.wikipedia.org/wiki/Goethe-Medaille_für_Kunst_und_Wissenschaft

⁴⁰ Ibid., 165. Kansallisarkisto, Sibelius-perheen arkisto, kansio 1.

saada monen henkilön toimesta osallistumaan seuran Lyypekin ”Pohjoismaisen musiikkijuhlaan” 1935, jotta se olisi saanut ”juhlavuutta ja vihkimyksellisyyttä Pohjolan merkittävimmän säveltäjän” läsnäolosta, mutta Sibelius tyytyi vastamaan asiallisen pidättyvästä kutsuun (Ibid., 155–156). Hän sai 42 muun suomalaisen kanssa jouluna 1936 seuralta kuuluisaa Lyypekin marsipaania, vaikei ollut tehnyt mitään seuran hyväksi (Hiedanniemi 1980, 96, 200).

Samoin Sibelius torjui 1939 seuran esittämän ajatuksen, että hän olisi laatinut kirjoitelman henkilökohtaisesta suhteestaan Saksaan seuran vuosikirjaan nimellä *Zwiesgespräch zwischen den Völkern* (Gleißner 2002, 155–156). Seuran ja Sibeliuksen suhde oli Sibeliuksen puolelta olematon, vaikka sen lehti *Der Norden* julkaisi Sibeliuksesta enemmän uutisia ja artikkeleita kuin kenestäkään muusta pohjoismaisesta säveltäjästä, ja tässä jopa suosittu Sinding jäi varjoon. Etenkin juhluvuosina 1935 ja 1940 julkaistiin laajoja artikkeleita Sibeliuksesta sekä lukuisten saksalaisten ja skandinaavisten kollegoiden tervehdyksiä Sibeliukselle (Ibid., 324–325).

Heidelbergin yliopiston kunniantohtoriksi 1936

Heidelbergin yliopisto juhli 550-vuotista olemassaoloaan 1936. Se kutsui juhliin tiedemiehiä ympäri maailmaa edustamaan omia yliopistojaan. Koska Saksa oli ”kunnostautunut” karkottamalla maasta ison joukon eri tieteenalueiden etevimpiä edustajia, Euroopassa ja Yhdysvalloissa protestoitiiin ja boikotoitiin juhlia laajalti; niinpä Heidelbergin yliopiston rehtori päätti peruuttaa kokonaan Englannin edustajien kutsumisen. Jälleen Sibeliusta muistettiin, ja ainoana säveltäjänä 42 tiedemiehen, poliitikon, diplomaatin, teollisuusmiehen ja taiteilijan joukossa hänelle myönnettiin kunniantohtorin arvo (Ibid., 167–177). Se, että kunnia osui matemaatikko Rolf Nevanlinnalle, ei ole ihme, mutta Sibeliuksen kohdalla kyse oli jatkuvan kalastelun seuraavasta vaiheesta sekä sellaisten eturivin intellektuellien, kuten maanpakoon lähteneiden Thomas Mannin ja Albert Einsteinin aiheuttaman menetyksen korvaamisesta uudella maailmannimellä. Suomesta kunniavieraskutsun saivat lisäksi Eino Kaila Helsingin Yliopiston edustajana sekä Turun yliopiston kansleri Gustav Komppa.⁴¹

Nevanlinna otti kutsun vastaan mielihyvin, samalla kun esimerkiksi Pohjoismaissa puitiin asiaa kriittiseen sävyyn, ja lopulta useimmat skandinaaviset yliopistot luopuivat virallisten edustajien lähettämisestä, joskin yksittäiset tiedemiehet saattoivat matkustaa Heidelbergiin ilman valtuutusta.⁴² Kun Sibelius jälleen kieltäytyi kunnianasta matkustaa paikalle selittämällä kirjeessä kuivan asiallisesti, että ”ulkomaanmatka on minulle nyt täysin mahdoton”, tämä ärsytti

⁴¹ Heidelbergin Yliopiston *Einladungsliste 1936*. Olen kiitollinen listasta professori Timothy L. Jacksonille, joka puolestaan sai sen Heidelbergin Yliopiston arkistosta.

⁴² Heidelbergin yliopiston 550-vuotisjuhlille eivät Ruotsinkaan yliopistot lähettäne edustajiaan 1936. Lund kommer ej till Heidelberg 1936.

Nevanlinnaa suunnattomasti (Lehto 2001, 139). Saksa ei saanut suurta propagandavoittoa, ja Suomen lehdistön ainakin tärkeimmät edustajat välittivät tapahtuneesta lakonisen, saman viisirivisen tiedotteen: "Heidelbergin yliopisto on antanut professori Jean Sibeliukselle kunniatohtorin arvon. Saksan täkäläinen lähettiläs toimitti kunniatohtoridiploomin eilen professori Sibeliukselle."⁴³

Tällä kertaa ilmeisesti Sibeliuksen tausta oli jotensakin varmistettu, ainakin viranomaisia tyydyttävästi, sillä Heidelbergin yliopiston arkistosta on löytynyt kirje (12.2.1936) allekirjoittajanaan professori (Johannes) Stein, joka toimi Heidelbergin yliopiston kanslerina ja NSDAP-puoleen nimittämänä yliopiston ideologisena valvojana (1933–).⁴⁴ Stein vakuuttaa Heidelbergin yliopiston rehtorille, että "Jan (sic!) Sibelius on Saksan todellinen ystävä. Hän on syvästi sitoutunut kansallissosialistiseen Saksaan, kuten tuskin kukaan muu suuri ystävyysmaalainen".⁴⁵ Väittämään on vaikea suhtautua muuten kuin – ilmeisesti professori Nevanlinnan – tarkoituksenmukaisena lausuntona Sibeliuksen puolesta kunniatohtoriuden turvaamiseksi, sillä Sibelius ei nykytietämyksemme valossa koskaan liputtanut kansallissosialismin puolesta, mistä kertovat hänen kaikki äärimmäisen varovaiset kannanottonsa ja suhtautumisensa häneen kohdistuneisiin moniin kosintoihin. Sibeliuksen torjunnoista käy esimerkiksi myös hänen vastauksensa Hitler-Jugendin kutsuun saapua sen Valtakunnanmusiikkpäiville Braunschweigiin 1936: hän kiitti kohteliaasti, ettei "päässyt nyt saapumaan".⁴⁶

Sibelius-Seura Saksaan 1942

Ensimmäisen saksalaisen Sibelius-seuran perustaminen 1942, vaikka aloite olisi tullutkin suomalaisopuolelta, on täytynyt olla monien kosintojen jälkeen makea propagandavoitto kansallissosialistiselle Saksalle. On selvää, että ainakin osin perustaminen liittyi tarpeeseen vahvistaa Saksan puolelta poliittis-sotilaallista liittosuhdetta myös muin tavoin, sillä saksalaisten ajattelussa kulttuurilla, etenkin musiikilla, oli aina tärkeä sija eurooppalaisten valtioiden ja niiden merkkimiesten kytkemiseksi osaksi Saksan vaikutuspiiriä. "Aseveljeyden",⁴⁷ joka sanana esiintyi

⁴³ Prof. Sibelius Heidelbergin yliopiston kunniatohtoriksi 1936. Sibelius Heidelbergin yliopiston kunniatohtoriksi 1936.

⁴⁴ Professori Jacksonin sähköpostiviesti tämän kirjoittajalle 15.1.2012.

⁴⁵ "Jan (sic!) Sibelius ist ein wahrer Freund Deutschlands. Er ist dem nationalsozialistischen Deutschland tief verbunden, wie kaum einer der großen Freundes-Länder". Olen kiitollinen Timothy L. Jacksonille dokumentin välittämisestä tämän kirjoittajalle.

⁴⁶ Gleißner 2002, 178. "Da ich leider der Einladung jetzt nicht nachkommen kann, muss ich auf diese Weise den Braunschweiger Musiktagen einen gänzenden Verlauf wünschen." Sibeliuksen kirje von Trothalle 27.9.1936.

⁴⁷ Suomi ja Saksa aseveljiä vapaan Euroopan puolesta 1942. Lehden Berliinin-kirjeenvaihtaja Schaper kirjoitti: "Nyt aseveljeyys Suomen vapauden puolesta on muuttunut aseveljeydeksi vapaan Euroopan puolesta".

kaikissa virallisissa puheissa ja lehtiartikkeleissa yhtä säännöllisesti kuin Suomen YVA-kaudella 1960–80-luvuilla litania ”rauha ja ystävyys”, tiivistäminen kaikin mahdollisin keinoin oli tärkeää Saksalle, koska Suomessa esiintyi jo vuoden 1942 puolella ajatuksia vetäytymiseksi sodasta, joka ei ollut sujunutkaan odotetun rivakasti. Suomessa ja jopa Saksan sodanjohtajien parissa tajuttiin varsin nopeasti mahdottomuus valloittaa laajaa Neuvostoliittoa sen jälkeen, kun sota jumittui talven 1941–42 pakkasiin. Samoin Saksan Nordland-SS:n tehottomuus Sallassa sekä kyvyttömyys vallata Murmanskia ja sen rataa veivät uskoa saksalaisten sotamenestykseen. Sotasensuurin ja -propagandan vuoksi tällaista ei tietenkään painettu lehtiin tai esiintynyt virallisissa lausunnoissa. Esimerkiksi Paasikivi uskoi kuitenkin päiväkirjalleen jo varsin varhain, ennen kuin sotaa oli käyty edes kuukautta, myöhemmin tosiasiaksi osoittautuneen ajatuksensa (10.7.1941): ”Saksa ja Hitler tulevat häviämään. [...] Hitlerin salamasota on epäonnistunut. Hitler on nyt kohdannut oikean vastustajan. Junat Neuvostoliitosta Saksaan ovat täynnä haavoittuneita. Saksalaiset tiedot voitoista ovat liioiteltuja.” (Rumpunen 1991, 103) Samoin Rytin päiväkirjat antavat kuvan, että Mannerheim oli pessimistinen Saksaan nähden ja piti jopa katastrofia mahdollisuutena (21.1.1942); Ryti itsekin spekuloi Kivimäen kanssa Saksan häviöllä (11.3.1942) (Manninen & Rumpunen 2006, 169, 178).

Sibelius-seuran perustamisen sekä kulttuuripoliittis-propagandistisesta että voimapolitiittisesta merkityksestä kertoo se, että niin Rosenbergin Nordische Gesellschaft kuin Goebbelsin propagandaministeriö olivat hankkeen takana, vaikka aloitteen tekijöitä olisivat olleetkin Hans R. Martola ja Yrjö Kilpinen (Gleißner 2001, 182). Propagandaministeriö ja sen musiikkiosaston johtaja Heinz Drewes veivät lopulta hankkeen läpi Rosenbergin toimiston musiikkiosaston johtaja Herbert Gerigkin harmiksi, ja myös seuran johtokunnan miehittivät pääosin Goebbelsin miehet: Drewesin lisäksi Waldemar Rosen, Hans Draeger, Heinrich Hunke ja Otto Benecke; Rosenbergiä edusti Gerigkin lisäksi Hans-Wilhelm Scheidt; lisäksi johtokunnassa istuivat musiikkielämän edustajina Reznicek, Paul Graener, Furtwängler, Heinz Tietjen, Fritz Zaun ja Gerhart von Westermann, joiden oli tarkoitus antaa seuralle hyvää mainetta ja silottaa sen poliittisuutta.⁴⁸ Näin Sibelius-seurasta tuli ainoa seura, jonka propagandaministeriö perusti ja jonka perustamiseen osallistui henkilökohtaisesti Goebbels: asian poliittis-propagandistinen tarkoitus oli siten ensisijainen (Ibid., 187).

Avajaispuheessaan 10.4.1942 puheenjohtaja Drewes käsittelikin yhtä lailla Sibeliuksen musiikillisia ansioita kuin mainitsi seuran perustamiseen liittyvät ”kohtalonyhteyden tunteet” (”Gefühle der Schicksalsgemeinschaft”) sekä ”tiivit suhteemme liittolaisena olevan suomalaisten sankarikansan musiikkiin ja sitä kautta koko germaanisen Pohjolan musikoihin”, joihin kuuluivat myös Grieg, Sinding ja Kilpinen.⁴⁹ Sibeliuksen tervehdys avajaistilaisuuteen on kiinnostava vastavuoroisuudessaan, siinä mitä hän sanoi ja jätti sanomatta:

⁴⁸ Ibid., 184-187. Kansallisarkiston Sibelius-perheen arkisto, kansio 51, sisältää konekirjoitetun listan johtokunnan jäsenistä.

⁴⁹ Drewesin avajaispuhe konekirjoitettuna. Kansallisarkiston Sibelius-perheen arkisto, kansio 51. Myös *Sibelius-Mitteilungen* 1942, 3–8.

Syvällä ilolla kiitän teitä lämpimistä sanoistanne herra Yli-intendentti. Suuri myötätunto isänmaatani kohtaan näinä kohtalonyhteyden aikoina ja kiinnostus musiikkiani kohtaan, mikä on saanut ilmauksen ”Saksan Sibelius-seuran” perustamisen kautta, saavat minut ylpeäksi ja onnelliseksi. Suomalaisista metsistä lähetän tervehdykseni Saksalle, musiikin loistavalle maalle.⁵⁰

Sibeliuksen toiminta oli isänmaan ystävän toimintaa ja linjassa toki maan virallisen ulkopolitiikan kanssa. Samanlaisesta tilanteesta oli kyse myös silloin, kun todennäköisesti Suomen ulkoministeriön pyytämänä Sibeliuksen vetoamus julkaistiin *New York Times*issa 13.7.1941 otsakkeella ”Sibelius Appeals to U. S. To Understand Finn Case”:

In 1939 my fatherland was attacked by the Bolsheviks. Enlightened American people then realized we were fighting not only for our freedom but for all Western civilization and they gave us valuable assistance. Now that the barbaric hordes of the East are again attacking us in their attempt to Bolshevize Europe, I am convinced that freedom-loving, intelligent American people will rightly understand and appreciate the present situation, realizing that the Bolshevization of Europe would annihilate freedom and civilization in this continent.⁵¹

Tätä voi verrata vaikkapa Risto Rytin vastaukseen Yhdysvaltain suurlähettiläs Schonfeldin esittämään muistioon (27.10.1941):

Suomi ei ole, eikä halua olla, paremmin Saksan, Venäjän, Englannin kuin Amerikkaan vasalli. [...] Me pelkäämme ja epäilemme bolševismia, joka meidän käsityksemme mukaan on suuri kulttuurivaara ja olisi Euroopalle ja maailmalle onnettomuus, jos se pääsisi valtaan. Pelkään, että ystävyys bolševismin kanssa voi kääntyä Amerikalle onnettomuudeksi. (Manninen & Rumpunen 2006, 143)

Seuran perustamisen vanavedessä Saksassa koettiin Sibelius-konserttien aalto, radiolähetysten lisääminen (sinfoniasykli johtajinaan Jochum, Furtwängler, Abendroth), pyrkimykset Sibelius-kirjallisuuden tuottamiseen ja levytyksiin sekä orkesterimusiikin luettelon lähettäminen ”kaikille saksalaisille Generalmusikdirek-

⁵⁰ ”Mit tiefer Freude danke ich für Ihre warmen Worte Herr Generalintendent. Die grosse Sympathie für mein Vaterland in diesen Zeiten der Schicksalsgemeinschaft und das Interesse für meine Musik, die auch durch die Gründung der ”Deutsche Sibelius-Gesellschaft” zum Ausdruck gekommen, machen mich stolz und glücklich.

Aus den finnischen Wäldern sende ich meinen Gruss an Deutschland, das Land der Musik das strahlende Land der Musik.” Sibeliuksen käsinkirjoitettu tekstiversio, Kansallisarkiston Sibelius-perhearkisto, kansio 51. http://www.sibelius.fi/suomi/elamankaari/sib_kahdeksannen_tuhoaminen.htm

⁵¹ ”Bolševikit hyökkäsivät 1939 isänmaahani. Valistuneet amerikkalaiset tajusivat silloin, ettemme taistelleet vain vapautemme, vaan koko länsimaisen sivistyksen puolesta, ja he antoivat meille arvokasta apua./Nyt, kun idän barbaariset joukot hyökkäävät jälleen meitä vastaan yrityksessään bolševisoida Eurooppa, olen vakuuttunut, että vapautta rakastava, viisas Amerikan kansa ymmärtää ja osaa arvioida oikein tilanteen tajuten, että Euroopan bolševisointi tuhoaisi vapauden ja sivilisaation tältä mantereelta.”

toreille” (Gleißner 2002, 188–189). Sibeliuksen tuloissa oli natsiaikana kaksi suurta harppausta: ensimmäinen vuosina 1935–36, jolloin verotettavat tulot nousivat vuosikymmen alun reilusta 200.000 markasta (noin 60.000 euroa) yli 500.000 markkaan (noin 150.000 euroa); vuonna 1941 verotettavat tulot olivat yli miljoona markkaa (noin 200.000 euroa), mutta putosivat sen alapuolelle yllättäen sodan loppuvuosisiksi eli reiluun 900.000 markkaan (noin 145.000 euroa).⁵² Sibelius epäilemättä hyötyi asemansa parantumisesta Saksassa vuodesta 1935 eteenpäin, joten hänen varovaisen neutraali suhtautumisensa kansallissosialistiseen hallitukseen on ymmärrettävää, etenkin kun sodasta johtuen tekijänoikeustulot Englannista ja Yhdysvalloista, maista, joissa hänen maineensa oli suurin, jäivät paljossa tulematta – tai jos niitä tilitettiin, se tapahtui Saksan kautta.

Toisaalta on kiinnostavaa ja hivenen outoa lukea laajasta Sibeliuksen ja Stagman välisestä kirjeenvaihdosta, kuinka Sibeliuksen oli vaikea saada tekijänoikeustulot ajallaan ja oikean suuruisina Saksasta: tarvittiin usein kirjeenvaihtoa, josta vastasi vävy Eero Ilves, Kansallisosakepankin varajohtaja, jotta asiat järjestyivät. Sibelius joutui käyttämään kerran jopa Hitler-korttia saadakseen oikeutta, kun hän oli sitä mieltä, että taidemusiikkisäveltäjänä hänet oli sijoitettu liian matalalle ansiotasolle, vaikka hän oli saanut ”tunnustuksen korkeimman muodon, mikä voi tulla säveltäjän osaksi, Goethe-mitalin, jonka mukana oli tullut Führerin ja Valtakunnankansleri Adolf Hitlerin henkilökohtainen kirjoitus.”⁵³

Sibelius aseveljeyden tukijana

Luonnollisesti suomalaiset olivat ylpeitä Sibelius-seuran perustamisesta, mikä nähtiin yleisesti sekä aseveljeyden lujittamiseksi että kunnianosoitukseksi koko Suomelle,⁵⁴ ja useat saksalaiset lehtimiehet haastattelivat Sibeliusta saadakseen tästä irti kaiken toivotun propaganda-hyödyn. Tietenkään ei pidä uskoa sanasta

⁵² Markku Hartikainen. *Tietoja Sibeliuksen veroilmoituksista vuosilta 1925–44 ja 1940-luvun verolipuista*. Konekirjoitettu selvitys, jonka luovuttamisesta olen kiitollinen tekijälle. Laskelmissa on otettu huomioon rahanarvonkerroin.

⁵³ Sibeliuksen kirje Stagmalle 4.5.1936: ”Es hat mich peinlich überrascht dass der in Frage kommende Wertungsausschuss, der doch die Aufwertung auf oben gegebene Regeln zu gründen hat, nichts wertvolles in meinem Schaffen gefunden hat. [...] Die höchste Form der Anerkennung, die einem Komponisten zu Teil kommen kann, die Goethe Medaille, wurde mir, begleitet von einem persönlichen Schreiben von dem Führer und Reichskanzler Adolf Hitler erteilt.” Kansalliskirjaston Sibelius-kokoelman Stagma-kansio, Coll. 206, kansio 49.

⁵⁴ *Aamulehti* 10.4.1942. ”Kun mestarimme tuotanto [...] alkaa tulla entistä tunnetummaksi Saksan kansan keskuudessa, tässä on löydetty uusi, erittäin voimakas ja kestävä yhdysside suuren ja pienen kansan välille.”; Sibelius-seuran perustaminen kohdistuu koko Suomen kansaan. *Uusi Suomi* 13.4.1942; Göbbels tervehtinyt Sibeliusta. Sydämellinen sähkösanoma. *Uusi Suomi* 14.4.1942: ”Professori Sibelius on sähköiteitse ilmituonut kiitollisuutensa ja ilonsa Saksan Sibelius-akatemian (sic!) perustamisen johdosta.”

sanaan siihen, mitä saksalaiset kirjoittivat, mistä jopa Sibeliuksen esitaistelija, kapellimestari Helmuth Thierfelderkin tätä varoitti,⁵⁵ mutta toisaalta Sibeliuksen lausumat eivät ole millään tavoin häntä raskauttavia ohi sen, mitä virallinen politiikkamme oli suhteessa Saksaan. Esimerkiksi *Hauptstadt Hannover* (12.5.1942) kirjoitti seuraavasti:⁵⁶ "Olen ihailut Saksaa jo kauan, [...] mutta rakkauteni on ollut tähän asti melko yksipuolista. [...] Saksa ja Suomi ovat olleet kaikkina länsimaisen historian ratkaisevina aikakausina erityisesti liittoutuneita [...] Me suomalaiset emme epäröi hetkeäkään, [...] etteikö tämä sota loppuisi eurooppalaisissa merkeissä." Sibelius oli jälleen tarkkana sanoissaan: hän ei maininnut, että sota loppuisi "uuden Euroopan merkeissä", kuten sivistyneistömme edustajat (Koskenniemi, Nevanlinna, Kilpinen jne.) vanhoivat, vaan Sibelius käytti neutraalia ilmausta "eurooppalaisissa merkeissä", sen sijaan ei Rosenbergin tunnuskäsitteeseen mukaista natsista muotoilua!

Eräs merkittävimpiä Ainolaan tehtyjä haastattelumatkoja oli SS-sotakirjeenvaihtaja Anton Kloßin käynti säveltäjän luona kesällä 1942, jolloin myös Himmler vieraili Suomessa ja Suomen SS-pataljoonalle kaavailtiin täydennystä Nevanlinnan puheenjohtajuudessa. Kloßin artikkelissa "Deutsche Soldaten besuchen Sibelius" Sibelius sanoo: "Olen iloinen, että saan elää mukana juuri tämän ajan, joka tulee tuomaan maailmaan lopultakin oikeudenmukaisuutta, koska tunnen Saksan ja saksalaiset ihmiset niin hyvin. Toivon teille sydämestänne pikaista voittoa. En epäile, ettettekö te hankkisi sitä."⁵⁷ Sibeliuksen lausumaa voidaan verrata vaikkapa Mannerheimin, joka ei arvostanut lainkaan Saksan johtajaa, kirjeeseen Hitlerille (4.6.1943): "Suomen armeija, joka käy jo kolmatta sotaansa bolševistisen tyrannian painetta ja uhkaa vastaan, luo ihailulla ja aseveljellisellä luottamuksella sekä nykyisen kohtalonkamppailun merkityksestä mitä syvimmin tietoisena katseensa Saksan ylöpeään ja voimakkaaseen armeijaan." (Jokisipilä 2004, 190) Mannerheim oli tilanteessa kohtelias saadakseen Saksalta 50 panssarivaunua; Sibelius oli yksinkertaisesti Suomen puolella, tapahtui mitä tapahtui. Sen sijaan kumpikaan ei ottanut kantaa millään tavoin silloisen Saksan ideologiseen asennoitumiseen.

⁵⁵ Helmuth Thierfelderin kirje Sibeliukselle 19.5.1942: "Wenn auch nicht alles, was die Zeitungen schreiben, meinen Beifall findet, so ist aber doch das meiste gut und richtig [...]" ("Vaikkei kaikki, mitä lehdet kirjoittavat, saa hyväksyntääni, kuitenkin enin osa siitä on hyvää ja oikein"). Kansalliskirjaston Sibelius-arkisto, Coll. 206, 38.

⁵⁶ " 'Ich liebe Deutschland schon lange' sagt Sibelius, 'aber meine Liebe war bisher recht einseitig. [...] Deutschland und Finnland sind in allen entscheidenden Epochen der abendländischen Geschichte besonders verbunden gewesen. [...] Wir Finnen zweifeln keinen Augenblick daran [...], daß dieser Krieg sein Ende in einem europäischen Sinne nehmen wird'.

⁵⁷ *Deutsche Zeitung im Osten* (10.9.1942). "Ich bin froh, daß ich gerade diese Zeit, die endlich Gerechtigkeit in die Welt bringen wird, noch miterleben darf, ganz besonders deshalb, weil ich Deutschland und den deutschen Menschen so gut kenne. Ich wünsche Ihnen von Herzen den baldigen Sieg, Ich zweifle nicht daran, daß Sie es schaffen werden!"

Aina voidaan kysyä, miksei Sibelius, vaikkei hän antanut tukeaan kansallissosialistiselle Saksalle tai sen johtomiehille, myöskään irtisanoutunut silloisesta Saksasta. Tällöin voidaan vastata, olisiko hänen pitänyt olla paavillisempi kuin Suomen poliittisen ja sotilasjohdon, joka piti yllä suhteita Saksaan niin kauan kuin se oli tarpeen tai pakko. Toisin kuin monet taiteilijakollegat, hän ei milloinkaan veljeillyt Saksan kanssa. Lisäksi hän taatusti tiesi, että mielipiteen ilmaisut olisivat olleet turhia, vaikutuksettomia, ja joka tapauksessa ne olisivat tukkineet hänen saksalaiset tulolähteensä, kuten kävi Sillanpäälle. Voidaan sanoa, että Sibelius oli opportunisti ja sivustakatsoja, joka sai tilanteesta henkilökohtaisen hyödyn. Hän ei tukenut lausunnoilla suoranaisesti diktatuuria, mutta hänen passiivinenkin roolinsa hyödytti propaganda-arvollaan natsi-Saksaa.⁵⁸ Mutta ne väitteet, että hän olisi Saksan vuoksi, joko natsi-sympatioiden tai antisemitismien takia, käyttäytynyt tietyissä tilanteissa oletetun ideologisen asennoitumisen vuoksi niin kuin hän käyttäytyi, ovat pohjaa vailla.

Sibelius ja juutalaissäveltäjä Günther Raphael

Kun Timothy L. Jackson vihjaa artikkelissaan "Sibelius the Political",⁵⁹ että Sibelius kieltäytyi auttamasta juutalaissäveltäjä Günther Raphaelia, koska Saksassa suunta oli vaihtunut, hän kirjoittaa vaillinaisten tietojen varassa (2010a, 75–78, 83). Sibelius auttoi Raphaelia siihen saakka, kun hän pystyi. Mutta kun Raphael kirjeessään (16.8.1934) tiedusteli Sibeliukselta, olisiko hänen mahdollista jatkaa toimintaansa "sävellystensä kautta tai [...] opetustoiminnan harjoittamisen kautta Suomessa",⁶⁰ Sibelius vastasi hänelle asiallisesti (19.9.1934): "... pidän mahdottomana löytää täältä elämisen perustaa, sillä olosuhteet ovat liian vaatimattomat".⁶¹ Tässä ei ole kuitenkaan koko totuus: Thomas Schinköth, jonka Raphael-elämäkertaan Jacksonin väitteet perustuvat, on (ainakin) kirjansa toisessa painoksessa kertonut, että Raphael olisi ensin kysynyt samaa asiaa suo-

⁵⁸ On mahdollista aprikoida, mikä merkitys Sibeliuksen ajatteluun mahdollisesti oli sillä, että "Suomen Führeriksi" kaavailtu Mauno Vannas toimi Sibeliuksen silmälääkärinä; Sirén 2000, 550; Kuusjärvi 1994, 59; http://www.sibelius.fi/suomi/erikoisaiheet/terveys/terv_06.htm

⁵⁹ Jacksonin otsake on toki korrekti, sillä Sibelius oli läpeensä "poliittinen" henkilö, aina valmis esiintymään isänmaan puolesta, sillä hän oli helleenishumanistisessa mielessä yhteisön asiat omakseen ottava osallistuja.

⁶⁰ Raphaelin kirje Sibeliukselle 16.8.1934. "Ich wäre Ihnen, hoch verehrter Herr Professor, zu grossem Dank verbunden, wenn Sie mir mitteilen, ob und wieweit die Möglichkeit bestehen, mir einen Wirkungskreis, sei es durch meine Kompositionen, wie Sie es schon in so liebenswürdiger Weise taten, oder durch Ausübung einer Lehrtätigkeit in Finnland für die Zukunft zu bereiten." Kansallisarkiston Sibelius-perheen arkisto, kansio 26.

⁶¹ Sibeliuksen (osittainen) vastaus: "[...] fände ich, dass es unmöglich ist hier eine Existenz zu gründen für Sie, die Verhältnisse sind zu klein."

malaiselta luottourkuriltaan Elis Mårtenssonilta, jonka vastausta ei ole tiedossa, mutta jonka suhteen Schinköth esittää: "Olemassaolon hankkiminen Raphaelille Suomessa ylitti tosin Mårtenssonin mahdollisuudet. Tähän olisi kyennyt, niin uskoi Raphael, eräs toinen: Jean Sibelius, joka säveltäjänä nautti jo suurta mainetta."⁶² Olettamus on puhtaasti Schinköthin oma, sillä Sibeliuksella ei ollut tuolloin (1934) vielä Saksassa kummoista asemaa eikä hän olisi kyennyt tekemään asialle mitään, vaikka olisi tehnyt enemmän kuin oli mahdollista, sillä Raphaelia eivät kyenneet auttamaan hänen hyvät saksalaiskontaktinsakaan, kuten Furtwängler. Sibeliukselle olisi ollut vierasta yrittää puuttua asioihin, joihin olisi ollut vaikeaa tai mahdotonta edes vaikuttaa.

Mutta tässäkin ei ole vielä koko totuus: Schinköth on ilmeisesti kylmän rauhallisesti väärentänyt dokumentaatiota jättämällä pois Sibeliuksen kirjeestä ratkaisevan kohdan, sen alun: "Sen jälkeen kun olen puhunut asianomaisten kanssa, pidän mahdottomana"⁶³ Sibelius oli siis tehnyt tiedusteluja ja tulut ainoaan mahdolliseen realistiseen johtopäätökseen. Mutta kun Schinköth vääristelemällä kirjettä ja Jackson Schinköthiin tukeutumalla tuntematta poisjätettyä kohtaa ovat tehneet Sibeliuksesta syyllisen, niin kyseessä on yhtäältä tendenssimäisen tutkijan moraalit, toisaalta väärille premisseille perustuvaa historian tulkitsemista.⁶⁴ Mutta mitä muuta Sibelius olisi voinut tehdä sen lisäksi mitä hän jo oli tehnyt? Ylipäätään taiteilijoiden tekemisiin tai tekemättä jättämisiin ei voi suhtautua itsestään selvästi poliittisina manifesteina: Sibelius sentään yritti tehdä jotakin ja vastasi Raphaelin kirjeeseen, kun taas vastaavassa tilanteessa Edvard Munch ei reagoinut lainkaan Roland Hettnerin äidin pyyntöihin 1935 auttaa tämän poikaa pääsemään Norjaan; tosin hän avusti seuraavana vuonna toista saksalaismaalaria, Ernst-Wilhelm Nayta rahallisesti tämän Norjan-oleskelussa (Næss 2006 [2004], 509).

⁶² Thomas Schinköth 2010 (2. p.), 71: "Eine Existenz in Finnland zu vermitteln, überstief allerdings Mårtenssons Möglichkeiten. Dies hätte, so glaubte Raphael, aber ein anderer vermocht: Jean Sibelius, der als Komponist schon weitgehend vom Ruhm leben konnte."

⁶³ "Nachdem ich mit mas[s]gebenden gesprochen, fände ich"; Schinköthin (2010, 72) mukaan, kirje on Raphael-Nachlaßissa, mutta yksityisen sähköpostin mukaan, (Jackson Murtomäelle 26.1.2011), hän "ei ollut pystynyt tulkitsemaan asiaa epäselvän käsialan vuoksi", vieläpä saksalaisena, kun jokaiselle saksaa osaavalle kohta on aivan selkeä! Ilkka Oramon mukaan (sähköposti 18.1.2011) kirjeen alku on tulkittava seuraavasti: " Nachdem ich mit massgebenden [Persönlichkeiten] gesprochen [habe], [...]".

⁶⁴ Olen pyytänyt Jacksonia oikaisemaan väitteensä virheellisyyden kansainväliselle tutkijayhteisölle, mutta ainakaan vielä sitä ei ole tapahtunut.

Sibelius ei ollut antisemitisti

Mahdollisiin antisemitismi-syytöksiin (Jackson 2010b, 38) voi vastata, että Sibeliuksen moiseesta asenteesta ei ole mitään näyttöä ajan normaalin juutalaisiin suhtautumisen lisäksi, johon usein saattoi liittyä epäasiallista kielenkäyttöä.⁶⁵ Sibeliuksen pari satunnaista päiväkirjamerkintää eivät anna aihetta mihinkään erityistulkintoihin: ”Matkalla. Olin 3 pahalle haisevan juutalaisen kanssa samassa vaunuosastossa”.⁶⁶ Herkkäaistinen Sibelius kirjoitti yhtä hyvin – kenties jopa pahemmin – kirjailija Kiannosta: ”Ilmari Kianto, denne illaluktande helot”.⁶⁷ Sibeliuksen Paul Juoniin ja Moses Pergamentiin liittyvät päiväkirjaviitteet sisältävät sekä negatiivisia että positiivisia kommentteja ja mainitsemisen näiden juutalaisuudesta,⁶⁸ mutta samanlainen vainoharhainen suhtautuminen oli tyyppillistä Sibeliukselle yhtä hyvin silloinkin, kun joku hänen muukin suomalaiskollegansa kuin Pergament sai kehuja lehdistössä.

Olisi miellyttävää, jos Sibelius olisi reagoinut tuomitsevasti kansallissosialismiin jo ennen kuin vasta syyskuussa 1943, missä hän oli linjassa Eino Kailan heräämisen kanssa; molempien kääntymys liittyyneen saksalaisten Tanskan- ja Norjan-juutalaisiin kohdistamiin vainoihin, joista tiedottamista ei sensuuri voinut enää estää, sekä siihen, että Suomen SS-panttipataljoona palasi kotimaahan 11.7.1943, joten heidän asemaansa ei voinut enää hankaloittaa tai peräti aiheuttaa heidän vangitsemisensä liittoutumisen purkamisen estämiseksi (Jokipii 2002, 255). Joka tapauksessa Sibeliuksen uskoutuminen päiväkirjalleen on definiitivista: ”Detta primitiva tänkesätt – antisemitism etc. kan jag ju ej mera vid mina år godtaga.”⁶⁹ Mutta olisiko hänen pitänyt olla viisaampi ja moraalisempi kuin suomalaisten johtomiesten, jotka yhä ylläpitivät sotaa saksalais- tai neuvostoliittolaismiehityksen pelossa? Ennen Sibeliusta moraalista vastuuta täytyisi perätä niiden suhteen, jotka toimivat varauksettomasti uuden Saksan puolesta.

⁶⁵ Leon Botstein (2006, 4) käsittelee asiaa suhteessa Brahmsiin. ”That Brahms, like many of his contemporaries, made gruff, insensitive, and offhand remarks, even some that could be read as anti-Semitic, is unremarkable [...] these remarks do not complicate the standard picture of Brahms as unusually resistant to the fashionable and destructive political anti-Semitism of the late 1880s and early 1890s.” (”Kun Brahms monien aikaistensa tavoin teki karkeita, epähienoja ja kursailemattomia huomautuksia, jopa antisemitistiseksi tulkittavissa olevia, se ei ole merkittävää [...] nämä huomiot eivät muuta tavanomaista kuvaa Brahmsista epätavallisen torjuvana myöhäisen 1880-luvun ja varhaisen 1890-luvun muodikasta ja hajottavaa poliittista antisemitismiä kohtaan.”)

⁶⁶ *Jean Sibelius* 2005, 71 (päiväkirja 19.2.1911). ”Resa. Låg med 3 judar, illa luktande, i samma kupé!”

⁶⁷ *Ibid.*, 112 (päiväkirja 19.12.1911). ”Ilmari Kianto, tämä pahalle haiseva helohti”.

⁶⁸ *Ibid.*, 128 (21.–22.2.1912), 204 (19.11.1914), 206 (3.12.1914), 234 (23.7.1915), 235 (1.8.1915).

⁶⁹ Dahlström 2005, 335 (6.9.1943). ”Tätä primitiivistä ajattelutapaa – antisemitismiä jne. en voi enää tokikaan hyväksyä minun iässäni.”

Muutamat viittaukset Ainoon – ”Aino måste skonas. [...] Hon försöker vara tapper och icke visa huru det tager på henne. [...] Aino i stilla sorg. Hon anar nog ett och annat.”⁷⁰ – ovat paljon puhuvia: Aino oli todistajien mukaan ääri-oikeistolainen, joka oli surkutellut ”itsessään oikean asian” eli ilmeisesti kommunismin vastaisuuden ilmenemistä väärässä muodossa eli Mäntsälän kapinana samalla kun hän ihaili Svinhufvudia sen ”suurenmoisena” hillitsijänä (Talas 2000, 312).

Aino Sibelius tilasi vastoin kieliperiaatteitaan ruotsinkielistä lehteä *Svensk Botten* (1937–1944) (Tawaststjerna 1988, 311) epäilemättä sen äärioikeistolaisen sisällön vuoksi. Lehden kirjoittajia olivat monet ruotsinkieliset natsimyönteiset aktivistit, kuten Bertel Gripenberg, C. A. J. Gadolin, Jarl Gallén, Ralf Palmén, Tito Colliander, G. A. Donner, Theo Snellman, Pehr Norrmén, Torsten G. Aminoff ja Örnulf Tigerstedt. Lehden aihepiireihin kuuluivat juutalaiskysymys, Suur-Suomen ja AKS:n tukeminen, englantilaisvastaisuus, Mussolinin ja Hitlerin puheiden referointi, puoluepolitiikan vähättely, Uuden Euroopan propagointi sekä Saksan suorittaman Tanskan ja Norjan miehittämisen pitkälle menevä ymmärtäminen. Aino Sibeliukselle ja suvun saksalaismielisille, kuten Eero Ilveskelle (Lehto 2001, 176),⁷¹ Saksan tappio oli ilmeisesti historian traaginen käänne, minkä Jeanin päiväkirjamerkinnot dokumentoivat (Sirén 2000, 505–506, 541–542). Sibelius eli siten varsin saksalaismielisessä, jopa kansallissosialismille suopeassa ympäristössä,⁷² millä on saattanut olla vaikutusta hänen ajatteluunsa huolimatta taipumuksesta englantilaismielisyteen, missä suhteessa säveltäjä rinnastuu anglofiili Risto Rytiiin.

Mitä tulee Sibeliukseen kohdistuviin antisemitismi-epäilyihin, vasta-argumenteiksi käyvät esimerkiksi hänen arvostuksensa Ida Ekmania (o.s. Morduch) kohtaan, jota hän piti Aino Acktéta parempana laulujensa tulkkina, hänen antamansa suositus kapellimestari Simon Parmetille 20.4.1938⁷³ sekä pitkäaikainen (1901–54) ystävyysuhde jo 1933 Hitleriä Ruotsiin paenneen kauppias Georg

⁷⁰ Ibid., 335–336 (12.9.1943, 15.9.1943, 19.9.1943). ”Ainoa täytyy varjella. [...] Hän yrittää olla urhea ja näyttämättä, kuinka tämä häneen sattuu. [...] Aino hiljaisen surullinen. Hän toki aavistaa yhtä ja toista.”

⁷¹ Eero Ilves (1887–1953) joutui sotasyllisyyden vuoksi mahdollisesti erotettavien liikemiesten mustalle listalle muutaman muun kollegansa tavoin, mutta Yhdysvaltain solmittua uudelleen kauppasuhteet Suomen kanssa joulukuussa 1945, KOP:n johtajat Mauri Honkajuuri ja Eero Ilves päästettiin palkkahästä; ks. Blomstedt & Klinge 1985, 165, 253, 278, 557. Ilves ja Honkajuuri olivat joko yhdessä tai erikseen mukana erinäisissä saksalaismielisissä ja amerikkalaisvastaisissa keskustelupiireissä ja kokouksissa sekä pahamaineisen *Kustaa Vaasa* -lehden elvytyksessä 1940 (Kivimäki 1965, 113; Ekberg 1991, 138, 216; Lehto 2001, 176), millä saattoi olla syynsä siihen, ettei Ilvestä vastoin odotuksia valittu KOP:n pääjohtajaksi Honkajuuren kuoltua 1948, vaan tehtävässä seurasi Matti Virkkunen (<http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/2200/>).

⁷² Vrt. tätä Oredssonin ajatuksiin kansallissosialismille altistumisen lähteistä, 2000, 31.

⁷³ Kansallisarkiston Sibelius-perhearkisto, kansio 36.

Boldemannin ja hänen perheensä kanssa samoin kuin aktiivinen kirjeenvaihto Jean ja Aino Sibeliuksen sekä Georg ja juutalaissyntyisen Lina Boldemannin välillä (Tawaststjerna 1988, 319–323, 355–357).⁷⁴ Ja sitä vastaan, että Sibelius olisi hurahtanut natsien rotuteorioihin pohjoisen rodun etevämmyydestä, puhuu hänen suhtautumisensa esimerkiksi laulajatar Marian Andersoniin, jolla kotimaassaan USA:ssa oli vaikeuksia harjoittaa ammattiaan mustiin kohdistuvan rotuerottelun vuoksi. Kun Anderson vieraili Ainolassa 1933 ja lauloi Sibeliukselle, laulajattaren mukaan Sibelius ”kietaisi kätensä ympärilleni ja syleili minua hellästi. ‘Kattoni on teille liian matala’, hän virkkoi ja huusi sitten vaimolleen kovalla äänellä – ‘Ei kahvia, vaan samppanjaa.’ ” (Sirén 2000, 490; Anderson 1957, 120). Myöhemmin 1939 Sibelius omisti laulunsa *Solitude* Andersonille (ibid.; Dahlström 2003, 242). Jos Sibelius olisi ollut antisemitisti, hän tuskin olisi valinnut Andersonille laulua, jonka alkuperäisnimi on *Den judiska flickans sång* (1906/7) ja jonka ensimmäisen säkeistön teksti kuvaa juutalaistytön kaipuuta Jerusalemiin: ”Miten voin hymyillä? Miten voin olla iloinen? Olen vanki virtain kaupungissa. Kyynelvirta on tyrehdyttänyt lauluni. Harppuni olen ripustanut pajuun. Kuinka voin laulaa vankien talossa? Jerusalem! Kuinka voin unohtaa sinut, sinut sammutetun valon?” Laulun loppuksi kysytään: ”Jerusalem! Kuinka pitkä mahtanee olla tie porttisi luo?” (Tiilikainen 2005, 142–146; Tiilikainen 2010)

Kun amerikkalainen Day Thorpe vieraili Sibeliuksen luona 1937, ”Sibelius kehui Marian Andersonia ja hänen levytyksiään. Hän kysyi Andersonin ’sosiaalisesta asemasta’ Yhdysvalloissa ja selitti, että hän ei oikein ymmärrä koko rotukysymystä” (Sirén 2000, 512.)

Jos Sibeliuksen toimissa suhteessa Saksaan ei ole enempää moitittavaa kuin opportunisti, hyötyminen ja vaikeneminen eli sivustakatsoisuus, Sibeliukselta on esteettisin perustein yritetty sijoittaa kansallissosialismia lähentyvän konservatiivisuuden leiriin. Ei ole epäilystäkään siitä, etteikö Sibelius olisi kiinnostanut natsi-Saksaa sen vuoksi, että hänen musiikkinsa tai ainakin sen populaarein ydin sopi hyvin kansallissosialistisen musiikkipolitiikan välineeksi sävelkielensä pääosan vahvan tonaalisen ankkuroitumisen vuoksi. Sibelius sopi hyvin Richard Straussin rinnalle musiikillaan. Se, että Sibeliukselta löytyy musiikkia, joka edusti natsi-Saksan kammoksumaa ”dissonanttista” suuntausta (esimerkiksi IV sinfonia) ja sitä siitä huolimatta esitettiin (sinfoniasykli Saksan radiossa 1942), voitiin ohittaa tarkoituksenmukaisuussyistä, kuten tehtiin Edvard Munchin tapauksessakin. Munch johtavana norjalaistaiteilijana haluttiin vimmalla osaksi Saksan vaikutuspiiriä ja näyttelytoimintaa, vaikka tiedettiin, että ”[natsi]puolueen sisäiset voimat pitivät tätä taidetta rappiona ja dekadenssina” (Næss 2006 [2004], 495, 508, 522–523). Sibelius yksinkertaisesti nähtiin natsi-ideologialle äärimmäisen tärkeän ”pohjoisuuden” edustajaksi ja *Kalevalaan* perustuvilla töillään sankarikansan voittoisan mielenlaadun ilmaisijaksi. Eräänä perusteena kansallissosialistisen mielenkiinnon syille – ja samalla ”kuolemansyleilylle” – Sibeliukselta kohtaan

⁷⁴ Sekä Kansallisarkistossa että Kansalliskirjastossa on runsaasti Boldemannin kirjeitä Sibeliukselle.

oli hänen oletettu sitoutumisensa ”kansaan ja maaperään” (”Blut und Boden”) sekä luontoon (Adorno: ” ’s ist alles Natur, ’s ist alles Natur”).⁷⁵

Sibelius modernin musiikin ystävä

Mutta Sibeliuksen pitäminen natsi-Saksan musiikkipolitiikan ja -estetiikan kannattajana törmää moniin vaikeuksiin: yhtymäkohdat perustuvat paralleeli-ilmiöihin ja -käsitteisiin sekä siihen, että saksalaiset löysivät Sibeliuksen musiikista haluamiansa ominaisuuksia. Sibeliuksen oli tuotantonsa säveltänyt vuoteen 1929 mennessä, joten jälkikäteen hän ei voinut vaikuttaa sen laatuun; IV sinfonian ”perässä olevan kaaoksen” (Amis 1989) hän halusi välttää myöhemmissä töissään, mikä ei tarkoittanut sitä, etteikö hän olisi kokeillut ja laajentanut sävelkieltään yhä kromatiikan keinoin, tosin pääosin modaalisuuden ja duurimollitonaalisuuden sisällä (*Luonnotar*, VI sinfonia, *Myrsky*-musiikki, *Tapiola*, opukset 114–116). Sibeliuksen musiikin modernistisista aspekteista ovat kirjoittaneet muiden muassa Jeffrey Kallberg (2004), Lorenz Luyken (1995), Veijo Murtomäki (2004), Tomi Mäkelä (2000, 2011), Nors Josephson (2010) ja Erkki Salmenhaara (1970). Mielenkiintoista on, mitä vanha Sibelius sanoi lehtimies E. Michael Salzerille (1957, 14): ”Diktatuuri ja sota ovat minulle vastenmielisiä. Pelkkä ajatus tyranniasta ja sorrosta, orjaleireistä ja ihmisten vainoamisesta, hävityksestä ja massamurhasta saavat minut sielullisesti ja ruumiillisesti sairaaksi. Se on eräs syistä, miksi en ole luonut yli 20 vuoteen mitään sellaista, mitä levollisemmalla sydämellä olisin voinut lahjoittaa julkisuudelle.”

Sibeliukselta ei saa myöskään millään Saksan ”rappiotaiteeksi” tulkitseman modernin musiikin vihollista tai jazzin vastustajaa. Sibelius saattoi veistellä Stravinskyn ”kymmenestä tai yhdestätoista” tyylistä ja pitää Schönbergin myöhäistä musiikkia vain ”vajaan kahdenkymmen muusikon” kuulokyvyn ulottuvilla olevana sekä ”Alban Bergiä Schönbergin parhaana teoksena” (Legge 1935), mutta siitä huolimatta hän oli kiinnostunut Schönbergin musiikista ja sen esittämisestä Helsingissä.⁷⁶ Sibelius arvosti uusista säveltäjistä eritoten Bartókia ja Šostakovitšia (Levas 1986 [1957/1960], 365, 371). Sibeliuksen kiinnostus sinfonikko Ralph Vaughan Williamsia, Arnold Baxia ja juutalaissäveltäjä (sic!) Ernest Blochia kohtaan ei käy esimerkistä hänen makunsa radikaalista muuttumisesta suhteessa hänen aiempiin suosion ilmauksiinsa, vaan Sibelius säilytti johdonmukaisesti suuntautumisensa suurimuotoiseen musiikkiin. Hän ilmaisi Bloch-kantansa seuraavasti: ”En voi ymmärtää Blochin yleistä unohtamista. Hän on erittäin lahjakas mies/ihminen, jonka musiikki on sekä modernia parhaassa

⁷⁵ Adornon käsityksistä Sibeliukselta kansallissosialistisen estetiikan edustajana, kts. Adorno 1938; myös Oramo 2009.

⁷⁶ *Jean Sibelius Dagbok* 2005, 183–184; Sirén 2000, 336, 558, 612. Sjöblom 1940, 11, 34, raportoi Sibeliuksen kiinnostuksesta Schönbergin ja Stravinskyn saavutuksia kohtaan näiden Amerikan-pakolaisuudessa.

mielessä että nykyajan musiikillisen vastaanottokyvyn ulottuvilla.”⁷⁷ Samoihin aikoihin antamassaan haastattelussa Olin Downesille tämä kirjoittaa: ”Sibelius on uppoutunut vakavasti ja arvostavasti äärimmäisen moderniin musiikkiin, kuten Schönbergiin. Hän on Ernest Blochin pianokvinteton [1923] kiihkeä ihailija.” (1936, 9, 23) Sibeliuksen lausumat eivät kieli yhtymisestä Saksan ”Entartete Musik” -rintamaan. Jos Sibelius olisi ollut kansallissosialismin kannattaja, sympatisoija tai myötäjuoksija, hän olisi taatusti varonut haastatteluissa moisten mielipiteidensä ilmaisemista, etenkin kun sekä *Handbuch der Judenfrage* (1935) että *Lexikon der Juden in der Musik* (1940) sisällyttävät Blochin luetteloihinsa säveltäjänä, joka ”yrityi kasvavassa määrin toteuttaa juutalaista musiikkia [...] välittömästi rotunsa luonteesta ja hengestä käsin.”⁷⁸

Sibeliuksen suhde jazziin ei ollut kielteinen, mikä on eräs esimerkki poikkeiloin asettautumisesta natsiestetiikan kanssa. Jo 1931 hän lehtihaastattelussa antoi sille tietyn arvon:

Vuosia sitten kuulin sekä Lontoossa että Saksassa jazzisävellyksiä, jotka vaikuttivat erinomaisen edullisesti. Tutustuin myös erään saksalaisen teoreetikon säveltämään sinfoniaan, joka oli henkisesti aivan mitätön. Tässä vastaukseni. Ymmärrättekö?

Hyvä säveltäjä kykenee luomaan taideteoksen melkein mistä hyvänsä, – esim. jos Schubert säveltäisi vaikkapa ruokalistan, olisi se ihaninta musiikkia – joten muodot sellaisenaan eivät takaa sävellyksen taiteellista täysipitoisuutta, vaan henki, joka sävelteoksen elävöittää. [...] Huippuasteeseensa kohonneen hurmion hälvettyä, kaiken kuonan karistua, jäänee jazzistakin ehkä jotkut kultajyvät tositaitteellisen luomistyön sulamisprosessissa käytettäväksi. (Turunen 1931)

Jazzia soittavaa lapsenlastaan Timo Kirvestä Sibelius tuki sanomalla: ”Se on ihan sama mitä musiikkia soittaa, kunhan tekee sen hyvin.” (Sirén 2000, 605) Tanskalaishaastattelijan kysymykseen jazzista Sibelius sanoi hymyillen: ”Jazz! – olen iältäni liian vanha tanssimaan jazzia!”⁷⁹

Sibelius ja luonto

Sibeliuksen musiikin syyttäminen ”Blut und Boden” -ideologian ilmentämisestä, rotuteorioihin liittyvästä ”terveestä pohjoisuudesta” sekä oman maan luontoon syventymisestä on pääosin absurdia ja anakronistista. Se, ettei hän sanoutunut irti moisista hänen musiikkiinsa liitetyistä tulkinnoista, joita sateli sekä Saksasta että angloamerikkalaisesta maailmasta – ja molemmista suunnista jo ennen Hitlerin-aikaa – on ymmärrettävää monestakin syystä: yhtäältä hänen olisi pitänyt

⁷⁷ Legge & Sibelius 1935, 219. ”I cannot account for the general neglect of Bloch. He is greatly gifted man whose music is both modern in the best sense and within the grasp of the contemporary musical mind.”

⁷⁸ *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar* 1993 (3. p.), 114; Weissweiler 1999, 203.

⁷⁹ Linck 1938: ”Jazz! – jer er da alt for gammel til at danse Jazz!”

sanoutua irti ajatuksista, jotka osin eivät olleet hänen omiaan, joten irtisanoutumisen määrä olisi ollut melkoinen; toisaalta hänen ei tarvinnut kiistää isänmaan ja sen luonnon rakkauttaan, sillä nämä olivat olleet alusta pitäen itsestään selviä osia hänen olemistaan, ajatteluun sekä taiteellista luomistyötään.

Sibeliuksen vahvat nuoruuden luontoelämykset on kirjattu monta kertaa: esimerkiksi Karl Ekmanin biografiassa (1935, 21–22), Santeri Levaksen muistelmissa (1980 [1957/1960], 338–342, 377) ja jopa Adolf Paulin fiktiivisessä romaanissa, jossa ”genibarnet” Sillénin suuhun on pantu epäilemättä jollain luotettavuuden tasolla Sibeliuksen lausunto: ”Taide ei saa olla mitään matemaattisia arvoituksia [...] Sen täytyy olla Luontoa – lisää sitä Luontoa, joka on tuottanut heidät molemmat”.⁸⁰

Adornon yritys palauttaa Sibeliuksen luontosuhde Hamsunin kaltaiseen luonnolle alistumiseen, sen elementaarisen voiman edessä syntyvään ”tietoisuuden omasta mitättömyydestä” ja pakoon moderniteetista luontomyyttiin eivät päde Sibeliukseen siten kuin Adorno asian Leo Löwenthalia mukaillen ilmaisee: ”melodisen monadin mitättömyys, joka siirretään jäsentymättömään soimiseen, vastaa ihmishalveksuntaa, joka jättää Hamsunin henkilöt suuren luonnon armoille.” (Paddison 2011)⁸¹ Siinä missä Adornon ajattelu perustuu kantilaiseen ja 1800-luvun lopun positivistiseen tieteenihanteeseen, ihmisen asettumiseen luonnon yläpuoliseksi ja sitä manipuloivaksi subjektiksi, Sibeliuksen luontotäkemys nojaa hänen musiikkinsa ja lausumiensa valossa luonnon ihailuun ja kunnioitukseen sekä pyrkimykseen elää tasapainossa sen kanssa: *Tapiola* sekä muut luonnon manifestaatiot Sibeliuksen musiikissa eivät todellakaan pohjaudu ”paaniseen kauhuun”, vaan moderniin ymmärrykseen luonnon merkityksestä kaiken aineellisen ja myös henkisen, ”subliimin”, keskeisenä lähtökohtana. Lisäksi Sibelius oli kyllin ”moderni” ihminen lukuisten suurkaupungeissa oleskelujensa ja Helsingissä säveltämisensä kanssa (vain osa sävellyksistä valmistui käytännössä Ainolassa), aikansa johtavien intellektuellien tuntemuksensa sekä modernin kirjallisuuden (Zola, Wilde), runouden (Josephson, Dehmel) ja teatteritaiteen (Strindberg, Maeterlinck) seuraamisensa kautta, jotta hänellä olisi ollut vain idyllinen ja ”myyttinen” suhde luontoon. Se määrittyi toki maantieteestä käsin aivan toisenlaiseksi kuin Keski-Euroopan kenties ”luonnosta” vieraantuneilla intellektuelleilla, mutta ei merkinnyt vain vaistonvaraista antautumista luonnolle. Sitä paitsi Paddison näkee Sibeliuksen tonaalisen musiikin aivan oikein ”historiallisen välttämättömyyden”, sävelmateriaalin kehittymispyrkimyksen (”Entwicklungstendenz des musikalischen Materials”) hajoamisen esihistorian osaksi (2011, 182).

Totta kai natsi-Saksa glorifioi yhtenäen Sibeliuksen musiikin suomalaisuutta, luontoa ja pohjoisuutta. Hans Hoppe kirjoitti (1935): ”Sibeliuksen taiteessa ruumiillistuu suomalaisen kansanyhteisön kaikkein omin olemus. [...] Pohjolan yksinäisyys, sen vaaleiden öiden epätavalliset värisävyt kuten myös laajojen suotasankojen karuus, kallioiden paljaus ja metsäalueiden suunnattomuus

⁸⁰ Paul 1891. Suomennettu sitaatti Johnson 1960 [1959], 50.

⁸¹ Kts. myös Adorno 1937, 48.

– kaikki tämä löytää luonnollisen ilmaisun hänen säveltaiteessaan.” Tyypillinen on myös saksalaiskirjailija ja Rosenbergin apuri Günther Thaerin puheenvuoro (1936, 63–64):

Pohjoisen olemuksen peruspääpiirteet tulevat meitä vastaan [Sibeliuksen musiikin] myös 'Kalevala'-eepoksen valtaisen fantastisessa maailmassa. [...] Ja tämä yhteys luontoon suojeli häntä tulemasta epigoniksi ja osoitti hänen teoksissaan ensi kertaa suomalaiselle musiikille ihka oman tien! [...] Nerokas luonnontunnelman luonnehtimiskyky osoittaa kaikkialla hänen teoksissaan sen ääriäviivat. – Kun tumma, demoninen virranjuoksun kohina tai kun villisti ryntäävä vesiputous muodostaa graniittisten kallioiden ylle valtaisan soinnin. [...] Missä on tämä ikuinen? Yksinkertaisessa, mahtavassa Kansan ja Luonnon välisessä sopusoinnussa, josta myös me saksalaiset nykyisin etsimme olemisen harmoniaa.

Vastaavia ajatuksia Sibeliuksen musiikista pohjoisen mystiikan kuvaajana voi löytää tusinoittain, myös Drewesin avajaispuheesta Sibelius-Seuraa perustettaessa. Mutta kyse ei ollut kansallissosialismin omasta keksinnöstä: sen ideologit saattoivat johtaa ajatuksensa jo Walter Niemannin vahingolliseen näkemykseen Sibeliuksesta pohjoisena ja suomalaisena säveltäjänä, puhtaasti maantieteen vuoksi:

Luonto ja kansa ovat sen [Jean Sibeliuksen taiteen] varsinaiset ja määräävät elämän- ja luomisen voimat. Sen lisäksi aines- ja ajatusmaailmaa leimaavat saaga, myytti, kotiseudun historia. [...] Suomalaiset elävät jatkuvassa kamppailussa maansa luonnon kanssa. [...] Köyhä aarteissa, kuten tämä raskasmielinen, fantastinen, mystis-demoninen ja alkuperäinen luonto on Suomen kansa. [...] Sibelius pysyy vakavana pohjoismaalaisena ja impressionistis-suomalaisena sävelten tunnelmamaalarina.⁸²

Mutta ei vain Saksassa ollut moinen käsitys vallalla, myös Englannissa ja Yhdysvalloissa ajattelu oli samansuuntaista. Kuten Byron Adams osoittaa tuoreessa artikkelissaan (2011), brittiläiskriitikot ja -kirjoittajat Rosa Newmarch, Ernest Newman, Cecil Gray, Constant Lambert, Francis Tovey ja David Cherniavsky käyttivät Sibeliuksen ja tämän musiikin kuvauksissaan 1900–1950-luvuilla ”pohjoisuuteen” liittyviä kielikuvia: Sibelius oli ”pohjoismaisen miehen esimerkki, sinisilmäinen viikinki”, hänen musiikkinsa perustui ”orgaaniselle muodolle ja luonnolliselle kasvulle”, se edusti luontoon samaistuvaa panteismia ja oli vastalääkettä Wagnerin jälkeiselle dekadenssille, joten Sibeliuksen sinfonioiden ”täydellinen sensuaalisen vetovoiman poissaolo” oli sitä mitä musiikissa tarvittiin pohjoisen rodun pelastamiseksi. Yhteys ajanhenkeen tuotti niin englantilaisessa kuin saksalaisessa Sibelius-reseptiossa samantapaista retoriikkaa.

⁸² Walter Niemann 1917, 9–10, 43. "Natur und Volk heißen ihre eigentlichen und bestimmenden Lebens- und Schaffensmächte. Dazu treten als Stoff- und Gedankenwelt die Sage, der Mythos, die Geschichte der Heimat. [...] Der Finnländer lebt im steten Kampf mit seiner Natur. [...] Arm an Schätzen, wie diese schwermütige, phantastische, ja mystisch-dämonische und urwüchtige Natur ist Finnlands Volk. [...] Sibelius bleibt der ernste Nordländer und impressionistische finnische Stimmungsmaler in Tönen".

Amerikassa erilaiset Sibeliuksen ”apostolit” kiirehtivät kirjoittamaan Sibeliuksesta pohjoisin epiteetein: ”Se on [...] musiikkia, jonka voisi luontevasti otaksua olemuksensa puolesta tulleen kokonaan bardien ja muinaisten runoniekkojen maailmasta; tarunomaista musiikkia, pohjoisen luonnon villeyden ja ikiaikaisen olemuksen läpitunkemaa.”⁸³ Seuraavassa haastattelussa Sibeliuksen ajatukset yhdistetään varsin johdattelevasti kirjoittajan omaan ”pohjoiseen” tulkintaan säveltäjästä:

’Tiedättehän että koko Suomessa on paljon Sibeliusta. Järvet, kalliot, puut. Taloni, vaimoni – paljossa Sibeliusta. Antakaa minulle anteeksi – sen täytyy olla niin. Muutoin Sibelius ei olisi kirjoittanut Sibeliusta. Ymmärrätekö?’ [...] Hänellä on teoria siitä, miksi hänen sinfonioitaan arvostettiin ensin Englannissa ja Uudessa Englannissa. [...] tämä liittyy hänen esi-isiltä perittyyn muistiin. Hänen musiikkinsa palaa takaisin Eddaan, saagoihin ja runoihin. Se on Odinin ja Thorin keskustelua omana aikanamme. Pohjoisen hengen musiikin tekijä Sibelius antaa meille pilkahduksen siitä, mitä olisi voinut olla, jos välimerellisen kulttuurin nousu olisi voitu käännäyttää takaisin ja viikinkien ja pohjanmiesten olisi annettu kulkea omaa tietään sekä ilmaista omia ajatuksiaan musiikissa.⁸⁴

Yhä hullummiksi spekulatiot Sibeliuksen musiikista pohjoisen rodun ja ”pakannallisuuden” ilmentäjänä vastakohtana välimerellisyydelle ja kristinuskolle ylsivät amerikkalaisen lehtimiehen (*Boston Globe*) ja kirjailija Lucien Pricen kirjoituksissa, joista erääseen perustuu seuraava Paul Sjöblomin selostus:

Juutalaisten henkinen perintö, jota raamattu on levittänyt ympärilleen, kyllästää länsimaisen sivistyksen ja kaikki sen taiteen muodot. Beethoven ja muut saksalaiset sinfonian mestarit eivät onnistuneet vapautumaan sen vaikutuksesta. Kristillisen kirkon kunnioittaminen kuuluu kauttaaltaan heidän teoksistaan. Saksassa ei esiinny puhdasta Pohjolan miestä. Vasta Sibeliuksen sinfonioissa maailma ensimmäisen kerran kuulee Pohjolan ihmisen hengen äänen, joka on vapautettu itämaisestä mystiikasta. Nyt ensimmäisen kerran maailma saa sitä, mitä Pohjolan taide pystyy kehittämään seemiläiskristillisyyden määräävästä vaikutuksesta vapaana. [...] Mr. Price tähdentää

⁸³ Downes 1936, 9. ”A music one would naturally have supposed, in its essence, to have passed entirely from the world with the bards and the skalds of an ancient time; a sagalike music, permeated with the wildness and primeval essence of Northern nature.”

⁸⁴ Carleton Smith 1941, 144–150. ”You know all Finland is very much Sibelius. The lakes, the rocks, the trees, my house, my wife – very much Sibelius. You forgive me – it must be so. Otherwise Sibelius did not write Sibelius. You understand?’ [...] He has a theory as to why his symphonies were first appreciated in England and New England. [...] this has to do with ancestral memory. His music harks back to the Eddas, the sagas and the runes. It is a conversation of Odin and Thor in our time. The music maker of the northern spirit, Sibelius gives us a glimpse of what might have been had the upsweep of Mediterranean culture been turned back, and Vikings and Norsemen been allowed to go their own way and express their own thoughts in music.”

Kalevalan vaikutuksen suuruutta – täysin pakanallisena ja pohjoismaisena ja itämaisen ilmapiiirin tartunnasta vapaana – Sibeliuksen taiteeseen.⁸⁵

Tässä kuuluu jo melkoinen antautuminen kansallissosialistiselle estetiikalle ja ennen kaikkea Pricen ääni, jota säästää ymmärtävästi Paul Sjöblom. Niin Smithin kuin Pricen kirjoitus edustavat pohjoisamerikkalaista natsihenkisyyttä,⁸⁶ joka perustuu alun pitäen Madison Grantin kammottavaan, Hitleriä inspiroineeseen kirjaan pohjoisen rodun Ruotsiin, Skandinaviaan ja Baltian rannikkoalueisiin keskittyvästä etevämyydestä (1999 [1922], 167–178; Adams 2011, 138–141). Sibelius tunnusti toki yhteytensä Suomeen ja sen luontoon, mutta kaikki Sibeliuksen liittämiset pohjoisuuteen ja sen rooliin vastakohtana väli-merellis-juutalais-kristilliselle kulttuurille ovat kirjoittajien omia ideoita, joiden suhteen nämä eivät saa Sibeliukselta tukea. Esseekokoelmansa Sibelius-artikkelissa Price yrittää saada Sibeliuksen ”ansaan” ja johdattelee häntä ”pohjoisen” ajatuksen pariin, jolloin Price sanoo: ”Yllätyin havaitessani, ettei tämä aihe ollut Sibeliukselle mitenkään vieras. Siitä keskusteltiin kerran toisensa jälkeen ja suuremmalla suoruudella kuin mitä katson oikeutetuksi selostaa täysin”. Jatkossa keskustelukumppaneitaan aina myötäilevä Sibelius osoitti lähinnä saaga-kirjallisuuden ja sen tarjoaman muinaisten pohjoisten miesten maailman sankarillisen elämän ilon tuntemuksensa (Price 1936, 363–364).

Keskustelusta, joka ei kuitenkaan sisällä Sibeliuksen puolelta kristinuskon tai länsimaisuuden kieltämistä ja joka oli varmaankin luottamuksellinen, ”tuttavien kesken”, muutoinhan Price ei olisi malttanut jättää kertomatta enemmän ja tekemästä mehukkaampia paljastuksia, ei pidä vetää natsisympatisointiin liittyviä johtopäätöksiä. Sibelius oli harrastanut muinaisskandinaavisuutta jo *Sadussa* (1892/1902) ja *Bardissa* (1913/14), joten saagojen maailma oli vetänyt häntä puoleensa jo aiemmin, ei vasta jonkin kansallissosialismin tarjoaman ”pohjoisen ajatuksen” myötä. Ajanhenki saattoi vahvistaa tätä juonetta hänen ajattelussaan, mutta ei moinen fantisointi tee hänestä Rosenbergin kannattajaa. Asia muuttuisi toiseksi, jos meillä olisi useita luotettavia dokumentteja, jotka todistaisivat samaa ja sisältäisivät lausuntoja, joiden perusteella olisi syytä epäillä, että Sibelius oli ”pohjoisen ajatuksen” lumossa sillä tavalla, että hän olisi tukenut kansallissosialismin ei-kristillistä, voimaan ja väkivaltaan perustuvaa ajattelua sekä kansallissosialismin lupaamaa ”Uutta Eurooppaa”.

Päinvastoin Sibelius totesi eräessä haastattelussa, jossa päästiin ”paljon puhuttuun kysymykseen tulevasta sodan jälkeisestä uudesta järjestyksestä Euroopassa ja maailmassa”:

⁸⁵ Paul Sjöblom 1944. Artikkelin perustuu Lucien Pricen kirjoitukseen *Yale Quarterly Review* -julkaisussa, joka Sjöblomin mukaan oli ilmestynyt ”muutamia vuosia sitten”.

⁸⁶ Smith mukaillee pitkälti Lucien Pricen esseekokoelmaa *We Northmen* 1936, 355, jossa Price kirjoittaa: ”But this is the code of the Edda and Sagas, and the music of Sibelius seemed to me to say the same: ‘This is what we Northmen would have been if allowed to develop in our own way.’”

Olen elänyt liian pitkään ja pettynyt liian usein luottaakseni itseeni ennustajana. [...] En usko mihinkään uuteen renessanssiin. Olen nähnyt elinaikanani monta vallankumousta, joita kaikkia on tervehditty tietenkin tulevaisuuden toivona. Pettymykseni eivät saa minua ajattelemaan tulevaisuutta sen valoisampana kuin ei-niin-onnellista menneisyyttä.⁸⁷

Kirjallisuus

- Adams, Byron 2011. "Thor's Hammer": Sibelius and British Music Critics, 1905–1957. *Jean Sibelius and His World*. Toim. Daniel M. Grimley. Princeton & Oxford: Princeton University Press. 125–157.
- Adorno, Theodor W. 1937. Alaviite Sibeliukseen ja Hamsuniin. Suom. Ilkka Oramo. *Säteitä 2009. Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1*. Helsinki: Sibelius-Akatemia: 48. <http://sate.siba.fi/fi/julkaisut/%2525252fsateita1.pdf>
- 1938. Reunahuomautus Sibeliuksesta. Suom. Ilkka Oramo. *Säteitä 2009. Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 49–52. <http://sate.siba.fi/fi/julkaisut/%2525252fsateita1.pdf>
- Akatemialautakunnan mielenosoitus: Nevanlinna, Koskenniemi, Kilpinen ja AIV listalla! *Vapaa Sana* 21.2.1948.
- Alapuro, Risto 1973. *Akateeminen Karjala-Seura. Ylioppilasliike ja kansa 1920- ja 1930-luvuilla*. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- Almgren, Birgitta E. 2005. *Drömmen om Norden. Nazistisk infiltration i Sverige 1933–1945*. Stockholm: Carlssons.
- Almgren, Birgitta, Jan Hecker-Stampehl et al. 2008. Alfred Rosenberg und die Nordische Gesellschaft. Der "nordische Gedanke" in Theorie und Praxis. *NORDEUROPAforum* 2: 7–51. <http://edoc.hu-berlin.de/nordeuropaforum/2008-2/almgren-birgitta-7/PDF/almgren.pdf> (luettu 1.2.2012).
- Amis, John 1989. Sibelius via Legge. *Gramophone* 77/794 (July): 152.
- Andersen, Carsten 10.4.2000 & 19.11.2006. Vil udgive liste med 28.000 danske nazister". <http://www.bt.dk/nyheder/vil-udgive-liste-med-28.000-danske-nazister> (luettu 15.8.2011).
- Anderson, Marian 1957. *Oi Herra, mikä aamu. Omaelämäkerta*, suom. Jouko Linturi. Helsinki: Tammi.
- Andersson, Greger 2007a. Hur svensk musik togs emot i Nazityskland. Teoksessa *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst is Sverige och Tyskland*. 47–52. (= Skriftserie #5: 2007. Forum för levande historia.) <http://www.levandehistoria.se/node/1558> (luettu 15.8.2011).
- 2007b. Karl Gerhard, Johnny Bode och Zarah Leander. Teoksessa *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst is Sverige och Tyskland*. 95–103. (= Skriftserie #5: 2007. Forum för levande historia.) <http://www.levandehistoria.se/node/1558> (luettu 15.8.2011).
- 2007c. Nazismen och musiken. Teoksessa *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst is Sverige och Tyskland*. 11–23. (= Skriftserie #5: 2007. Forum för levande historia.) <http://www.levandehistoria.se/node/1558> (luettu 15.8.2011).

⁸⁷ Sjöblom 1940, 34. "I have lived too long and been disillusioned too often to trust in myself as a prophet. [...] I cannot believe in any new renaissance. I have seen many revolutions in my time, all hailed of course as the hope of tomorrow. My disillusionments conspire to make me think of the future in no better terms than of the not very happy past".

- Andersson, Greger & Ursula Geisler 2007. Inledning. Teoksessa *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland*. 7–9. (= Skriftserie #5: 2007. Forum för levande historia.) <http://www.levandehistoria.se/node/1558> (luettu 15.8.2011).
- Andersson, Lars M. & Mattias Tydén (toim.) 2007. *Sverige och Nazityskland. Skuldfrågor och moraldebatt*. Stockholm: Dialogos Förlag.
- Auer, Väinö–Eino Jutikkala 1941. *”Finnlands Lebensraum”*. *Das geographische und geschichtliche Finnland*. Berlin: Verlag Alfred Metzner.
- Berg, Curt 1946. Hr Atterbergs förflutna – en kommentar. *Dagens Nyheter* 22.6.1946.
- Berggren, Lena 2000. Samfundet Manhem. Teoksessa *Anpassning. Motstånd. Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*. Toim. Henrik Karlsson 2000. Stockholm: Kungl Musikaliska akademien. 33–54.
- Blomstedt, Yrjö & Matti Klinge (toim.) 1985. *J. K. Paasikiven päiväkirjat 1944–1956. Ensimmäinen osa 28.6.1944–24.4.1956*. Porvoo ym.: WSOY.
- Botstein, Leon 2006. Music in History: The Perils of Method in Reception History. *The Musical Quarterly* 89 (1): 1–16.
- Broberg, Gunnar 2000. Ansvar och inlevelse. Teoksessa *Anpassning. Motstånd. Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*. Toim. Henrik Karlsson 2000. Stockholm: Kungl Musikaliska akademien. 15–23.
- Dahlström, Fabian 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden ym.: Breitkopf & Härtel.
- (toim.) 2005. *Jean Sibelius Dagbok 1909–1944*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Deaville, James 2005. Yrjö Kilpinen: Finnish Composer and German *Lieder* in the 1930s. *Intersections* 25 (1/2): 171–186.
- Downes, Olin 1936. With Sibelius in His Realm of Sagas. A Portrait of Finland’s Symphonist and a Talk With Him (A Portrait of the Thunderous Composer of Finland and a Talk With Him in His Cabin Home Set Amid the Pines and Birches). *The New York Times Magazine*, September 20, 1936: 9, 23.
- Eggebrecht, Hans Heinrich 1991. *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Eichenauer, Richard 1936 [1932]. *Musik und Rasse*. München: J. F. Lehmanns Verlag. Ein finnischer Meister über deutsche Musik. *Lübecker Generalanzeiger, Lübeck* 19.6.1937.
- Ekberg, Henrik 1991. *Führerns trogna följeslagare – den finländska nazismen 1932–1944*. Ekenäs: Schildts.
- Ekman, Karl 1935. *Jean Sibelius. Taiteilijan elämä ja persoonallisuus*. Helsinki: Otava. *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar*. Toim. Albrecht Dümling & Peter Girth 1993 (3. p.). Düsseldorf: der kleine verlag.
- Engström, Bengt Olof, Orwar Eriksson et al. (toim.) 2006. *Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare*. Södertälje: Gidlunds förlag.
- Faye, Emmanuel 2010. *Heidegger. The introduction of Nazism into philosophy in light of the unpublished seminars of 1933–1935*. Engl. Michael B. Smith. New Haven & London: Yale University Press [orig. *Heidegger, l’introduction du nazisme dans la philosophie*, 2005. Paris: Editions Albin Michel S.A.]
- Fidjestøl, Alfred 2006. Eit stille jubileum. <http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2006010613540598434424> (luettu 15.8.2011).
- Garberding, Petra 2007. *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och svensk-tyska musikrelationerna*. Lund: Sekel Bokförlag.
- 2009. ”We Take Care of the Artists”: The German Composers’ Meeting in Berlin, 1934. *Music & Politics* 3(2) (Summer). <http://www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics/archive/2009-2/garberding.pdf> (luettu 15.8.2011).

- Geisler, Ursula 2007. Herders "Volksgeist" och götiska förbundet. Teoksessa *Myt och propaganda. Musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland*. 25–45. (= Skriftserie #5: 2007. Forum för levande historia.) <http://www.levandehistoria.se/node/1558> (luettu 15.8.2011).
- Gleißner, Ruth-Maria 2002. *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*. Frankfurt am Main ym.: Peter Lang.
- Graener, Paul 1937. Zeitschriften-Schau: Begegnung mit Kilpinen. *Zeitschrift für Musik* 1/104: 5–6.
- Grant, Madison 1999 [1922]. *The Passing of the Great Race or The Racial Basis of European History*. North Stratford: Ayer Company Publishers.
- Grassmann, Paul 1940. "Unsere Zukunft ist an der Seite Deutschlands". Besuch bei Christian Sinding. *Der Norden*, 17 (11) November: 334–336.
- Gribenski, Jean 2001. L'exclusion des juifs du Conservatoire (1940–1942). Teoksessa *La Vie musicale sous Vichy*. Toim. Myriam Chimènes. Éditions Complexe. 143–156.
- Hedin, Sven 1937. *Nykypäivien Saksa*. Suom. Lauri Hirvensalo. Porvoo & Helsinki: WSOY.
- 1945. Dr Sven Hedin om Adolf Hitler. *Dagens Nyheter* 2.5.1945.
- Heidelbergin yliopiston 550-vuotijuhille eivät Ruotsinkaan yliopistot lähettäne edustajiaan. Osloon yliopisto kieltäytyi kutsusta. *Helsingin Sanomat* 12.4.1936.
- Hiedanniemi, Britta 1980. *Kulttuuriin verhottua politiikkaa, kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940*. Helsinki: Otava.
- Hietala, Marjatta 2006. Tutkijat ja Saksan suunta. Teoksessa *Tutkijat ja sota. Suomalaisen tutkijoiden kontakteja ja kohtaloita toisen maailmansodan aikana*. Toim. Marjatta Hietala. Helsinki: SKS. 30–141.
- Hilberg, Raul 1992. *Perpetrators, Victims, Bystanders*. New York: HarperCollins Publishers.
- Holmila, Antero 2010. *Holokausti. Tapahtumat ja tulkinnat*. Jyväskylä: Atena.
- Hoppe, Hermann 1935. Jean Sibelius. Zum 70. Geburtstag des großen finnischen Meisters. *Der Norden* 12/1935: 379–380.
- Huuska, Veikko 2010. Laulun arvoinen poika. *Suomen Kuvalehti* 4/2010: 54–55.
- Hygstedt, Björn 2002. Omstridd bok pekar ut svenska nazister. *Svenska Dagbladet* 14.8.2002. <http://www.webcitation.org/5m7rwMly4> (luettu 15.8.2011).
- Hyvämäki, Lauri 1992 (3.p.). Toim. Hannu Rautkallio. *Lista 1:n vangit. Liittoutuneiden valvontakomission määräyksestä 1944–48 vangitut suomalaiset sotilaat*. Helsinki: Tammi.
- Hübinette, Tobias & Klaus Böhme 2002. *Den svenska nationalsocialismen. Meddlemmar och sympatisörer 1931–45*. Carlssons.
- Häikiö, Martti 2010a. V. A. Koskenniemi – suomalainen klassikko 1. *Lehtimies, runoilija, professori 1885–1938*. Helsinki: WSOY.
- 2010b. V. A. Koskenniemi – suomalainen klassikko 2. *Taisteleva kirjallinen patriarkka 1939–1962*. Helsinki: WSOY.
- Häyrynen, Antti 2010. *Avanti! sodassa 13.4.2010*. Konserttiohjelmateksti.
- Jaakkola, Jalmar 1941. *Suomen idänkysymys*. Porvoo: WSOY.
- Jackson, Timothy T. 2010a. Sibelius the Political. *Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception*. Toim. Timothy L. Jackson ym. Frankfurt am Main: Peter Lang. 69–123.
- 2010b. Thierfelder's 1935 Open Letter to Sibelius and Adorno's Critique – Some Preliminary Observations. *Säteitä 2010. Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2*. Toim. Veijo Murtomäki ym. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 19–42. <http://sate.siba.fi>.
- Jessen, H. 1936. F. E. Sillanpää: "Menschen in der Sommernacht.", Inselverlag, Leipzig". *Der Norden* 8/1936: 367–368.
- Johnson, Harold E. 1960 [1959]. *Jean Sibelius*. Suom. Yrjö Kivimies. Helsinki: Otava.

- Jokipii, Mauno 1968. *Panttipataljoona. Suomalaisen SS-pataljoonan historia*. Helsinki: Weilin & Göös.
- 1988 (2.p.). *Jatkosodan synty. Tutkimuksia Saksan ja Suomen sotilaallisesta yhteistyöstä 1940–41*. Helsinki: Otava.
- 2002. *Hitlerin Saksa ja sen vapaaehtoisliikkeet. Waffen-SS:n suomalaispataljoona vertailtavana*. Helsinki: SKS.
- Jokisipilä, Markku 2004. *Aseveljiä vai liittolaisia? Suomi, Hitlerin Saksan liittosopimusvaatimukset ja Rytin-Ribbentropin sopimus*. Helsinki: SKS.
- 2010. Kolmas valtakunta ja Sibelius. *Säteitä 2010. Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. (<http://sate.siba.fi/fi/julkaisut/%2525252fsateita1.pdf>).
- Jonas, Michael 2010. *Kolmannen valtakunnan lähettiläs Wipert von Blücher ja Suomi*. Suom. Otto Lappalainen ja Mervi Ovaska. Juva: Gummerus & Ajatus kirjat.
- Josephson, Nors S. 2010. Sibelius and Modern Music. Teoksessa *Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception*. Toim. Timothy L. Jackson ym. Frankfurt am Main: Peter Lang. 125–138.
- Kaila, Eino 1943. Tanskan juutalaisten kohtalo. *Uusi Suomi* 5.10.1943: 295–296.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kallberg, Jeffrey 2004. Finnish modern: love, sex and style in Sibelius's songs. *The Cambridge Companion to Sibelius*. Toim. Daniel M. Grimley 2004. Cambridge: Cambridge University Press. 117–136.
- Karbusicky, Vladimir 1995. *Wie Deutsch ist das Abendland?* (1995). Hamburg: von Bockel Verlag.
- Karila, Tauno 1964. *Yrjö Kilpinen. Säveltäjäkuvan ääriivivoja*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- Karkama, Pertti 1999. Runoilija ideologina. V. A. Koskenniemen poliittiset näkemykset 1930-luvulla. Teoksessa *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aate-maailmasta*. Toim. Pertti Karkama & Hanne Koivisto. Helsinki: SKS. 40–76.
- Karlsson, Henrik (toim.) 2000. *Anpassning. Motstånd. Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*. Stockholm: Kungl Musikaliska akademien.
- Karlsson, Henrik 2000. Inledning. Teoksessa *Anpassning. Motstånd. Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*. Toim. Henrik Karlsson 2000. Stockholm: Kungl Musikaliska akademien. 7–14.
- Karonen, Vesa 1985. *Haanpään elämä*. Helsinki: SKS.
- Karonen, Vesa & Esko Viirret (toim.) 2005. *Pentti Haanpää. Kirjeet*. Helsinki: Otava.
- Kater, Michael H. 1997. *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Kekkonen, Urho 1948. Akateemikoista. *Suomen Kuvalehti* 13.3.1948: 9.
- Kittang, Atle 1995. *Knut Hamsun and Nazism*. <http://www.uib.no/elin/elpub/uibmag/grafikk/eng-96/hamsun.htm> ("Knut Hamsun og Natzismen". <http://www.uib.no/elin/elpub/uibmag/2-95/hamsun.html> (luettu 15.8.2011)).
- Klinge, Matti 1968. *Ylioppilaskunnan historia. Neljäs osa 1918–1960*. Porvoo: WSOY.
- Klinge, Matti, Rainer Knapas et al. (toim.) 1990. *Helsingin Yliopisto 1917–1990*. Helsinki: Otava.
- Kloß, Anton 1942. Deutsche Soldaten besuchen Sibelius. *Deutsche Zeitung im Osten* 10.9.1942.
- Knopp, Guido 2005. *Hitlerin naiset ja Marlene*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Korsberg, Hanna 2003. Tulkinnat ja tilkinnät. Suomen kansallisteatteri 1940-luvulla. *ennen ja nyt. Historian tietosanomat* 3/2003. <http://www.ennenjanyt.net/3-03/korsberg.htm> (luettu 15.8.2011).
- Koskenniemi, V. A. 1935. Saksa elää sisäisen keskityksen ja henkisen nousun kautta. Suopeamielisyyden Suomea kohtaan perustuu siellä maamme todelliseen tuntemukseen. Henkisen Saksan silmät ovat kääntyneet Pohjolaa kohti. *Uusi Suomi* 10.12.1935.

- 1941. Kappale nykyhetken maailmanhistoriaa. *Uusi Suomi* 16.3.1941.
- 1955. Suomi kuuluu Pohjolaan. *Kootut teokset III*. Porvoo–Helsinki: WSOY. 488–491 (orig. *Uusi Suomi* 4.10.1940).
- 1955. Havaintoja ja vaikutelmia kolmannelta valtakunnasta. *Kootut teokset V*. Porvoo–Helsinki: WSOY. 461–514.
- Kunnas, Tarmo 2005. *Knut Hamsun, modernisti ja anarkisti*. Jyväskylä: Minerva.
- Kuusjärvi, Raili 1995. Poimintoja Aino Karin päiväkirjasta vuodelta 1945. *Tuusula-Seuran aikakirja VII*. Tuusula-Seura. 58–60.
- Kälvemart, Torsten 2007. Nazist eller politisk idiot? *Aftonbladet* 14.3.2007. <http://mobil.aftonbladet.se/kultur/huvudartikel/article10902013.ab?partner=www>
- Labelle, Nicole (toim.) 1987. *Albert Roussel, Lettres et écrits*. Harmoniques Flamarrion.
- Laine, Antti 1993. Tiedemiesten Suur-Suomi – Itä-Karjalan tutkimus jatkosodan vuosina. Teoksessa *Historiallinen Arkisto* 102. Toim. Eeva-Liisa Aalto & Rauno Endén. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. 91–202.
- Landgren, Bengt 2000. Svensk litteratur under beredskapsåren. Teoksessa *Anpassning. Motstånd. Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*. Toim. Henrik Karlsson 2000. Stockholm: Kungl Musikaliska akademien. 55–64.
- Legge, Walter & Sibelius 1935. Conversations with Sibelius. *The Musical Times*, Vol. 76, No. 1105 (March, 1935): 218–220.
- Lehto, Olli 2001. *Korkeat maailmat. Rolf Nevanlinnan elämä*. Helsinki: Otava.
- Levas, Santeri 1986 [1957 & 1960]. *Jean Sibelius. Muistelma suuresta ihmisestä*. Porvoo ym.: WSOY.
- Levi, Erik 1994. *Music in the Third Reich*, London: Macmillan Press.
- Linck, Mogens 1938. Hos Jean Sibelius paa Ainola. *Berlingske Aftenavis* 7.9.1938.
- Linkomies, Edwin 1970. *Vaikea aika Suomen pääministerinä sotavuosina 1943–44*. Helsinki: Otava.
- Lund kommer ej till Heidelberg. *Dagens Nyheter* 29.3.1936.
- Luyken, Lorenz 1995. "...aus dem Nichtigen eine Welt zu schaffen ...". *Studien zur Dramaturgie im symphonischen Spätwerk von Jean Sibelius* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung. Toim. Klaus Wolfgang Niemöller, Band 190). Kassel: Gustav Bosse Verlag.
- Manninen, Juha 2007. Eino Kaila ja kolmas valtakunta. *Tieteessä tapahtuu* 4/2007: 29–40.
- Manninen, Ohto & Kauko Rumpunen (toim.) 2006. "Käymme omaa erillistä sotaamme". *Risto Rytin päiväkirjat 1940–1944*. Helsinki: Edita.
- Marvia, Einari 1943. Wiesbadenin suomalaisilta musiikkipäiviltä. Tohtori Toivo Haapasen kertomaa. *Musiikkitieto X/1943*: 98–101.
- Marvia, Einari & Matti Vainio 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Porvoo ym.: WSOY.
- Muir, Simo 2010. Suomalainen antisemitismi ja "juutalaiskysymys". *Säteitä 2010. Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 58–64. <http://sate.siba.fi>
- Murtomäki, Veijo 2004. Sibelius and the miniature. Teoksessa *The Cambridge Companion to Sibelius*. Toim. Daniel M. Grimley. Cambridge: Cambridge University Press. 137–153.
- Murtorinne, Eino 1975. *Veljeyttä viimeiseen saakka. Suomen ja Saksan kirkkojen suhteet toisen maailmansodan aikana 1940–44*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura. Mycket svag reagens hos oss. *Svenska Pressen* 2.12.1943.
- Mäkelä, Tomi 2000. Zwischen Inspiration und Irritation. Jean Sibelius und die frühe Neue Musik. Teoksessa *Sibelius und Deutschland*. Toim. Ahti Jäntti ym. Berlin Verlag Arno Spitz. 90–116.

- 2011. *The Wings of a Butterfly: Sibelius and the Problems of Musical Modernity. Jean Sibelius and His World*. Toim. Daniel M. Grimley. Princeton & Oxford: Princeton University Press. 89–124.
- Næss, Atle 2006 [2004]. *Edward Munch. Elämäkerta*. Suom. Veijo Kiuru. Helsinki: Otava.
- Natsien salainen kortisto löytyi. 174 suomalaista listalla. *Seura* 42, 18.10.1996: 22–25, 58–61.
- Nevanlinna, Rolf 1940. Hermann Göring, Saksan valtakunnan marsalkka. *Uuden Suomen* joululiite.
- 1941. Hermann Göring, Saksan valtakunnan marsalkka ja suuren talousohjelman voimakas toteuttaja. *Kustaa Vaasa* 3/1941: 23–26
- 1942. Saksan kamppailu eurooppalaisen kulttuurin puolesta. *Kustaa Vaasa* 8/1942: 5–9.
- 1976. *Muisteltua*, Helsinki: Otava.
- Nickelsen, Trine 1999. Ikke Norge i svart-vitt, men grått. <http://www.apollon.uio.no/vis/art/1999/4/hvavitrør> (luettu 15.8.2011).
- Niemann, Walter 1917. *Jean Sibelius*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Niiniluoto, Ilkka (toim.) 1992. *Eino Kaila. Valitut teokset 2, 1936–58*. Helsinki: Otava.
- Nivanka, Leena 1992. *Lea Piltti*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Nummi, Seppo 1969. Yrjö Kilpinen musiikinhistoriassa ja Suomen säveltaiteessa. *Suomen musiikin vuosikirja 1968–1969*: 7–27.
- Oramo, Ilkka 2009. Adornoa suomentaessa. *Säteitä 2009. Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 1*. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 53–67. <http://sate.siba.fi/fi/julkaisut/%2525252fsateita1.pdf>.
- Oredsson, Sverker 2000. Nazismen inom institutionerna. Teoksessa *Anpassning. Motsånd. Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*. Toim. Henrik Karlsson 2000. Stockholm: Kungl Musikaliska akademien. 24–32.
- Paavolainen, Olavi 1936. *Kolmannen valtakunnan vieraana. Rapsodia*. Jyväskylä–Helsinki: K. J. Gummerus.
- 1960 [1946]. *Synkkä yksinpuhelu*. Helsinki: Otava.
- Paddison, Max 2011. Art and the Ideology of Nature: Sibelius, Hamsun, Adorno. *Jean Sibelius and His World*. Toim. Daniel M. Grimley. Princeton & Oxford: Princeton University Press. 173–185.
- Parvilahti, Unto 1957 (3.p.). *Berijan tarhat, havaintoja ja muistikuvia Neuvostoliitosta vuosilta 1945–1954*. Helsinki: Otava.
- Paul, Adolf 1891. *En bok om en människa*. Stockholm: Albert B. Bonniers Förlag.
- Paul Graener ja Yrjö Kilpinen. *Musiikkitieto, tammikuu 1942*: 8.
- Peltovuori, Risto 2000. *Sankarikansa ja kavaltajat. Suomi Kolmannen valtakunnan lehdistössä 1940–1944*. Helsinki: SKS.
- Pirinen, Hanna 2007. "The Nordic Concept" in relation to the arts. Politics and exhibition policy in the Third Reich. *Nordisk Museologi* 2007/1: 46–57.
- Potter, Pamela M. 1998. *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven & London: Yale University Press.
- 2006. What is "Nazi Music"? *The Musical Quarterly* 88 (3): 428–455.
- Price, Lucien 1936. *We Northmen*. Boston: Little, Brown, and Company.
- Prieberg, Fred K. 1982. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Prof. Sibelius Heidelbergin yliopiston kunniatohtoriksi. *Helsingin Sanomat* 29.9.1936.
- Rajala, Panu 1993. *Korkea päivä ja ehtoo. F. E. Sillanpää vuosina 1931–1964*. Helsinki: SKS.
- Rosengren, Henrik 2007. "Judarnas Wagner". *Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*. Lund: Sekel.

- Rudolf, Herbert 1938. Um die höchsten menschlichen Werte. Gespräch mit Yrjö Kilpinen, dem bekannten finnischen Komponisten. *Völkischer Beobachter, Süddeutsche Ausgabe, München* 3.10.1938.
- Rumpunen, Kauko I. (toim.) 1991. *J. K. Paasikivi. Jatkosodan päiväkirjat 11.3.1941–27.6.1944*. Juva: WSOY.
- Rusi, Alpo 1982. *Lehdistöensuuri jatkosodassa. Sanan valvonta sodankäynnin välineenä 1941–1944*. Kokemäki: Suomen Historiallinen Seura.
- Sachs, Harvey 1988. *Music in Fascist Italy*. New York & London: W. W. Norton.
- Salmela, Mikko 1999. The Fight for European Culture. Finnish Philosophers' perspectives on Totalitarianism during World War II. *Finnish Yearbook of Political Thought* 3, SoPhi, Jyväskylän yliopisto. 149–177. <http://www.jyu.fi/yhtfil/redescriptions/Yearbook%201999/Salmela%20M%201999.pdf> (luettu 15.8.2011).
- Salmenhaara, Erkki 1970. *Tapiola. Sinfoninen runo Tapiola Sibeliuksen myöhästylin edustajana*. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- 1996. *Uuden musiikin kynnyksellä 1907–1958* (= Suomen musiikin historia 3). Porvoo ym.: WSOY.
- Salzer, E. Michael 1957. Letzter Besuch bei Sibelius. *Frankfurter Allgemeine (Zeitung)*, 23.9.1957: 14.
- Saukkoriipi, Tommi & Sergej Teskeredzich 2005. *Nationalismen i Sverige 1924–1950*. <http://epubl.ltu.se/1402-1773/2005/047/LTU-CUPP-05047-SE.pdf> (luettu 15.8.2011).
- Schinköth, Thomas 2010 (2. p.). *Musik – das Ende aller Illusionen? Günther Raphael im NS-Staat*. Neumünster: von Bockel Verlag.
- Selovuori, Jorma 6.10.2000. Suomessakin tuomittu sotarikollisia. http://vanha.verkkokuutiset.fi/arkisto/Arkisto_2000/6.lokakuu/wcri4000.htm (luettu 16.8.2011).
- Sibelius-seuran perustaminen kohdistuu koko Suomen kansaan. *Uusi Suomi* 13.4.1942.
- Sihvola, Juha 2009. "Juutalaisuutta ja antisemitismää koskevaa asiantuntemusta ei ollut riittävästi edustettuna". Teoksessa *Hylättiin outouden vuoksi. Israel-Jakob Schur ja suomalainen tiedeyhteisö*. Toim. Simo Muir & Ilona Salomaa. Helsinki: Suomen Itämainen Seura. 209–212.
- Sillanpää, F. E. 1938. Joulukirje diktaattoreille. *Suomen Sosialidemokraatti* 24.12.1938.
- Silvennoinen, Oula 2008. *Salaiset aseveljet. Suomen ja Saksan turvallisuuspoliisiyhteistyö 1933–1944*. Helsinki: Otava.
- 2011. Lojalin oppositiomiehen julkisuuskuvat. Teoksessa *Historiallinen aikakauskirja* 1/2011, s. 85–89.
- Simon, Yannick 2009. *Composer sous Vichy*. Collection Perpetuum mobile.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Sjöblom, Paul 1940. An Interview with Sibelius. The Finnish Old Master Talks of Music and War. *Musical America for December 10, 1940*: 11 & 34.
- 1944. Sibelius – Pohjolan profeetta. *Suomen Kuvalehti* 50/1944: 1456–1457.
- Smith, Carleton 1941. Sibelius: Close-Up of a Genius. *The American Mercury*, Febr. 1941, Vol. LII, No 206: 144–150.
- Spittl, Gerhard 1987. *Richard Strauss 1933–1935*. Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft.
- Steger, Fritz 1939. Yrjö Kilpinen. *Zeitschrift für Musik* 9/106: 921–930.
- Steinbock, Dan 1995. Sokaiseva rakkaus. *Yliopisto* 18/95. <http://yliopistolehti.helsinki.fi/yl18art.htm>.
- Steiner, Alex 2000. The Case of Martin Heidegger, Philosopher and Nazi. <http://wsws.org/articles/2000/apr2000/heid-a03.shtml> <http://wsws.org/articles/2000/apr2000/heid-a04.shtml> <http://wsws.org/articles/2000/apr2000/heid-a05.shtml>
- Suomalainen konsertti Berliinissä. *Musiikkitieto*, XII/1937: 164–165.
- Suomalaiset musiikkipäivät Wiesbadenissa. *Musiikkitieto* 12/1942: 156–159.

- Suomen yliopistojen rehtorit kääntyneet hallituksen puoleen. *Helsingin Sanomat* 4.12.1943.
- Suomi ja Saksa aseveljiä vapaan Euroopan puolesta. *Uusi Suomi* 9.4.1942.
- Svanberg, Ingvar & Mattias Tydén (toim.) 2005. *Sverige och Förntelsen. debatt och dokument om Europas judar 1933–1945*. Dialogos Förlag.
- Sveriges deltagande i Olympiska spelen. *Dagens Nyheter* 31.3.1936.
- Talas, SuviSirkku (toim.) 2000. *Aino Sibeliuksen kirjeitä Järnefelt-suvun jäsenille*. Helsinki: SKS.
- Tarkka, Jukka 2009. *Hirvoinen asia. Sotasyllisyys ja historian taito*. Helsinki: WSOY.
- Taurula, Tarja (toim.) 1998. *Yrjö Kilpinen. Sävellykset*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus ym.
- Tawaststjerna, Erik 1988. *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.
- Ternhag, Gunnar & Jan Olof Rudén (toim.) 2003. *Hugo Alfvén – en vägvisare*. Södertälje: Gidlunds förlag.
- Thaer, Günther 1936. Jean Sibelius. Dem finnischen Meister als Groß und Gedenken. *Nationalsozialistische Monatshefte. Zentrale politische u. Kulturelle Zeitschrift der N.S.D.A.P.* Heft 70/Januar: 62–65.
- Tiilikainen, Jukka (toim.) 2005. *Jean Sibelius Works. Works for Solo Voice, Vol. 4, VIII/4*. Wiesbaden ym.: Breitkopf & Härtel.
- 2010. Jean Sibeliuksen Solitude on aihetodiste natsismi-väitteitä vastaan. *Helsingin Sanomat* 22.10.2010.
- Tiitta, Allan 2004. *Suomen Akatemian historia I. 1948–1969. Huippuyksiköitä ja toimikuntia*. Helsinki: SKS.
- Torvinen, Taimi 1984. *Pakolaiset Suomessa Hitlerin valtakaudella*. Helsinki: Otava.
- Turunen, Martti 1931. Kaksi tuntia mestarin puheilla. *Suomen Musiikkilehti* 1: 2.
- Vala, Katri 1945 [1933]. Pieni sinimusta runoilijaprofessori. Teoksessa *Henki ja aine eli yksinäisen naisen pölynimuri. Taistelevia pakinoita*. Mikkeli: Kansankulttuuri o. y. 26–28. [orig. *Tulenkantajat* 25/1933.]
- Vares, Vesa 2011. Kansallissosialistien Saksa ja pohjoismainen moraalit. Teoksessa *Historiallinen Aikakauskirja* 2: 124–137.
- Vesikansa, Jyrki 2009. Viihdytys piristi sodassa. *Uusi Suomi* 7.7.2009. <http://www.uusi-suomi.fi/artikkelit/viihdytys-piristi-sodassa> (luettu 15.8.2011).
- Vignal, Marc 2004. *Jean Sibelius*. Paris: Fayard.
- Virrankoski, Pentti 2004. *Heikki Klemetti. Elämäntyö ja henkilökuva*. Helsinki: SKS.
- Vollestad, Per 2009. Sinding ble lurt av nazistene. <http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.541223> (luettu 15.8.2011).
- Vries, Willem de 1996. *Sonderstab Musik*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Väisänen, A. O. 1942. Piirtoja Yrjö Kilpisen henkilöstä. *Musiikkitieto* 1/1942: 6–7.
- Weissweiler, Ewa 1999. *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*. Köln: Dittrich Verlag.
- Westerlund, Lars (toim.) 2010. *Sotatapahtumia, internointeja ja siirto sodanjälkeisiin oloihin. Kansallisarkiston artikkelikirja*. Helsinki: Oy Nord Print Ab. http://www.arkisto.fi/uploads/Palvelut/Julkaisut/Internoidut_Naytto.pdf
- Wiesbadenin musiikkipäivät. Ernst Linkoa haastattelemassa. *Suomen Musiikkilehti* 5/1935: 95.
- Wiesbadenin suomalaisten musiikkipäivien kaiku Saksan sanomalehdissä. *Musiikkitieto* XI/1943: 124–125.
- Åhlen, Carl-Gunnar 1998. Hugo Alfvén och medierna. Artikkelit levykansiossa *Alfvén conducts Alfvén*. Phono Suecia.
- 2008. *Nazismen legitimerades med musik*. http://www.svd.se/kultur/understrecktet/nazismen-legitimerades-med-musik_968203.svd (luettu 15.8.2011).
- Åmark, Klas 2011. *Att bo granne med ondskan. Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förntelsen*. Albert Bonniers Förlag.

Jean Sibelius's relationship with the Nazi Germany viewed in larger European context

The aim of this article is firstly to create an overall view of some representative cultural personalities in the Nordic countries as to their connections with the Nazi Germany and its ideology are concerned. The essence of Nazism is characterized briefly, and the idea of the "Nordic Thought" (*Nordische Gedanke*) and its influence on the Norwegian, Swedish and Finnish cultural life is investigated. Some key figures, like Knut Hamsun, Christian Sinding, Edvard Munch and, above all, Kurt Atterberg are taken into focus in order to understand their acts and statements, as well as to see to which extent they shared any ideas with Nazism. Many otherwise admirable Nordic artists can be regarded as Nazi sympathizers, although they mostly afterwards contested any such affinity. Analysing the writings and interviews by some head figures of Finnish science and culture, Eino Kaila, Rolf Nevanlinna, V. A. Koskenniemi, Yrjö Kilpinen and Heikki Klemetti, the features of Finnish Nazi sympathy and antisemitism are characterized and the only recently started effort of re-assessing our national past (*Vergangenheitsbewältigung*) is begun.

Secondly, the connections with the Nazi Germany and the statements of Jean Sibelius as regards Hitler's regime are investigated carefully in order to draw conclusions about Sibelius's possible sympathy or non-sympathy towards Germany of the years 1933–45. Sibelius had had many connections with Germany already long before Hitler came into power: he was a member of its pre-Nazi office of royalties, joining to Gema in 1918, and had a pension from it since 1929 onwards. Consequently, he had to join the Stagma in 1933 in order to guarantee his royalties even if the political situation had dramatically changed. As the German propaganda needed famous artists on their lists, Sibelius was approached by various German cultural offices and associations between the years 1934 and 1942 in order to make him a supporter of the Nazi Germany. This, it is argued here, he never became although he was happy with the comrades-in-arms policy (*Waffenbrüderschaft*), as were most of the contemporary Finns.

Sibelius's affinity with the *Nordische Gedanke* is also discussed. Sibelius arguably was a passive opportunist who never criticized openly the Nazi regime – for the understandable reason that he would then have lost his German royalties, as happened to our Nobel Prize winner F. E. Sillanpää. Sibelius drew benefit from remaining silent of his true thoughts regarding Nazi cruelties, the nature of which he came to know as late as in 1943, as did most of the Finnish people due to the rigid war censorship. Sibelius was a typical representative of the European intelligentsia in his passivity vis-a-vis the Nazi Germany. This does not, however, make him a war criminal, although on moral basis and from our historical perspective there would have been good reasons to express his indignation. Sibelius in his position, was, above all, loyal to the government of Finland.

FT Veijo Murtomäki (veijo.murtomaki@siba.fi) toimii Sibelius-Akatemian musiikinhistorian professorina.

Helmuth Thierfelderin avoin kirje Jean Sibeliukselle 1935

Ilkka Oramo

Saksalaisen kapellimestarin Helmuth Thierfelderin (1897–1966) kauan upoksissa ollut avoin kirje Sibeliukselle (Thierfelder 1935) on yhtäkkiä pulpahtanut pinnalle, kun Timothy L. Jackson on arvellut, että Adornon kuuluisa ”Glosse über Sibelius” (Adorno 1968) tai itse asiassa sen nimetön ensipainos (Adorno 1938a), jonka hän kirjoitti maanpaossa New Yorkissa, on suora vastaus tähän kirjeeseen ja että Bengt de Törnen *Sibelius: A Close-Up* (Törne 1937), jonka arvosteluna ”Glossen” ensipainos esiintyy, antoi siihen vain verukkeen (Jackson 2010, 23). Jacksonilla ei tosin ole esittää dokumenttia siitä, että näin olisi tai että Adorno olisi edes tuntenut Thierfelderin kirjeen. Hänen olettamuksensa perustuu vain teksteissä esiintyviin yhtäläisyyksiin, sanoihin ja käsitteisiin, joita hän pitää toistensa vastaavuuksina.

Minusta näyttää, että nämä yhtäläisyydet eivät ole toistensa vastaavuuksia. Sen sijaan niillä on yhteinen lähde, Viktor Klempererin LTI (*Lingua Tertii Imperii*), Kolmannen Valtakunnan kieli (Klemperer 2010). Thierfelder käyttää sitä aidosti, niin kuin sitä käytettiin Kolmannessa Valtakunnassa, Adorno taas pilkallisesti, osoittaakseen Sibeliuksen musiikin juuri niin puolivillaiseksi kuin Kolmannen Valtakunnan aatemaailmaan sopivan musiikin voi odottaakin olevan.

Ennen Jacksonia Thierfelderin kirjettä on käsitellyt tietääkseni vain Ruth-Maria Gleißner (2002, 143, 317, 366–367). Sen yhteyttä Adornon ”Glosseen” hänkään ei ole havainnut, kuten eivät muutkaan Adornon Sibelius-näkemyksistä kirjoittaneet (Tawaststjerna 1979; Goss 1995; Oramo 1999, 2000; Vihinen 2000, 2005; Sirén 2002; Vignal 2004; Mäkelä 1994, 2001, 2007a ja b; Paddison 2011). Jackson jopa väittää, että historioitsijat olisivat tahallisesti jättäneet huomiotta, pimittäneet, tulkinneet väärin ensikäden lähteitä, jotka osoittavat Sibeliuksen sympatisoineen natsseja ja aktiivisesti tukeneen natsihallintoa (Jackson 2010, 19). Vakava syytös akateemista yhteisöä kohtaan, mutta esitetty kevein perustein.

Thierfelderin avoin kirje oli yksi monista huomionosoituksista, joita Sibelius sai vastaanottaa 70-vuotispäivänään. Sen tyyli on *laudatio*, ylistyspuhe, ja sen sävystä tulee iholle tunne, että kirjoittaja haluaa tavoitella kohteensa suosiota, tehdä itseänsä tykö, kuten sanotaan. On vaikea kuvitella, että Furtwängler tai Karajan, jotka myös johtivat Sibeliuksen musiikkia Saksassa natsihallinnon aikana 1930-luvulla, olisi kirjoittanut tällaisen kirjeen.

Thierfelderin motiiveja emme tunne, mutta Gleißner osunee oikeaan epäilemättä taiteellisesti perustellun henkilökohtaisen ihailun ja poliittisen opportunistin yhdistelmää (Gleißner 2002, 143). Thierfelder näyttää olleen aidosti Sibeliuksen musiikin lumossa ainakin siitä alkaen, kun hän vuonna 1922 johti

Leipzigissä hänen viidennen sinfoniansa saksalaisen ensiesityksen (Tanzberger 1962, 60), mutta taitavana pelurina hän osasi myös käyttää hyväkseen kansallis-socialistisen valtion Sibeliuksen musiikille esteettisesti ja poliittisesti suotuisaa ilmapiiriä hankkiakseen sille mahdollisimman paljon tunnustusta (Gleißner 2002, 142). Aikaisemmin sitä ei ollut Saksassa juurikaan herunut. Tähän oli Alfred Einsteinin mukaan yksi selkeä syy: ”Aikaa Wagnerin kuolemasta sodan syttymiseen voidaan luonnehtia Saksan musiikillisen itsekylläisyyden ajaksi. Niin suuri oli menneisyys, Bachista Brahmsiin ja Bruckneriin; ei tarvinnut juurikaan välittää sellaisista nimistä kuin Musorgski, Debussy, Sibelius (joka ei koskaan ole saanut jalansijaa Saksassa).”¹

Ei näin ollen olisi yllättävää, jos paljastuisi, että aloitteen kirjeen kirjoittamiseen ja julkaisemiseen teki Breitkopf & Härtel, Sibeliuksen tärkein saksalainen kustantaja. Kymmenen vuotta aikaisemmin sen johtaja ja omistaja Hellmuth von Hase oli kirjoittanut Sibeliukselle pitkän kirjeen, jossa hän kertoi torjuneensa Wilhelm Hansenin tarjouksen ostaa kaikki B&H:n hallussa olevat Sibelius-oikeudet, valitti suhteiden katkeamista maailmansodan jälkeisinä inflaatiovuosina ja vakuutti yhtiönsä sitoutumista säveltäjään (Tawaststjerna 1997, 197–198, 223, 292). Nyt kun olosuhteet olivat muuttuneet, kustantajalla oli mahdollisuus ja taloudellinen intressi saada Sibeliukselle huomiota ja hänen teoksilleen mahdollisimman paljon esityksiä Saksassa. Eikä se tässä pyrkimyksessä huonosti onnistunutkaan: Sibeliuksen teoksia oli vuosina 1933–45 saksalaisten orkesterien ohjelmissa enemmän kuin yhdenkään toisen elossa olevan ei-saksalaisen säveltäjän, ja saksalaisista aikalaisistakin hänen edellään olivat vain Strauss, Pfitzner ja Reger (Levi 1994, 217). Thierfelderin kirjeen julkaisemiseen B&H saattoi siis hyvinkin olla osallinen, semminkin kun se ilmestyi konservatiivisessa leipzigiläisessä aikakauslehdessä *Allgemeine Musikzeitung*. Lehteä tosin julkaisi vielä tuolloin Verlag der Allgemeinen Musikzeitung, ei B&H (Jackson 2010, 35), jonka omistukseen se siirtyi vasta vuonna 1937 (Roberge 1994, 73).

Thierfelderin, B&H:n ja Sibeliuksen intressit olivat siis yhteiset. Kirjeen tarkoituksena oli epäilemättä edistää Sibeliuksen musiikin tunnettuutta ja arvonantoa Saksassa. Mutta se on ymmärrettävä myös puheenvuorona Saksan sisäisessä musiikkipoliittisessa keskustelussa, jossa se pyrkii tuomaan esiin Sibeliuksen musiikin ”bolševistisen rappiomusiikin” vastakohtana. Tätä näkökohtaa korostamalla Thierfelder lienee kaavailut vahvistavansa omaa asemaansa kansallissosialistien valtion virallisen musiikkipolitiikan luotettavana ja uskollisena kannattajana. Niin NSDAP:n jäsen kuin olikin, hän ei voinut varmasti luottaa omiensa tukeen. Tähän liittyy tapaus, jonka Jacksonin (2010, 25) kuva. Kun Thierfelder huhtikuussa 1937 oli sanottu irti toimestaan kapellimestarina Hampurin valtakunnanradiossa (*Reichssender Hamburg*), natsihallintoon myö-

¹ ”Man kann die Zeit zwischen Wagners Tod und dem Ausbruch des Krieges als die Zeit der musikalischen Selbstzufriedenheit Deutschlands bezeichnen. Man besaß eine so große Vergangenheit, von Bach bis auf Brahms und Bruckner; man brauchte sich um Leute wie Mussorgsky, Debussy, Sibelius (der nie Fuß gefaßt hat in Deutschland) kaum zu kümmern.” (Einstein 1958, 244.)

tämielisesti suhtautuva ruotsalainen säveltäjä Kurt Atterberg (1887–1974) tarjosi hänelle tukeaan ja kirjoitti hänen suostumuksellaan Ruotsin säveltäjäyhdistyksen puheenjohtajan ominaisuudessa 3.5.1937 Saksan propagandaministeriön valtiosihteerille Walter Funkille kirjeen, jossa toivoi, ettei Thierfelderin saksalais-ruotsalaisten musiikkisuhteiden kannalta tärkeää toimintaa rajoitettaisi. Atterbergin väliintulosta ei kuitenkaan ollut apua. Thierfelder haluttiin syrjäyttää moniin erilaisiin tekaistuihin ja asiasyihin vedoten, ja näin myös tehtiin (Garberding 2008).

Jacksonin mukaan Thierfelderin avoin kirje osoittaa muiden seikkojen ohella ”Sibeliuksen natsimyönteisyyden ja aktiivisen tuen natsihallinnolle” (Jackson 2010, 19).² Ajatus, että kirjeestä voi päätellä jotakin sen vastaanottajan ajatuksista ja mielipiteistä, on vähintäänkin erikoinen. Jackson väittää, että Sibelius luki ja hyväksyi Thierfelderin tekstin ennen sen julkaisemista ja että juuri tämän epäsuoran, hiljaisen hyväksynnän on täytynyt suututtaa Adorno: ”Adorno päätteli aivan oikein, että Thierfelder ei olisi koskaan uskaltanut kirjoittaa ja julkaista tällaista kirjettä ilman Sibeliuksen suostumusta. Thierfelderin on täytynyt lähettää alkuperäinen saksankielinen sanamuotonsa ensin Sibeliukselle; vasta sen jälkeen, s.o. vasta kun sillä oli säveltäjän virallinen hyväksyntä, se julkaistiin *Allgemeine Musikzeitungissa* ja käännettiin suomeksi *Suomen Musiikkilehteä* varten.”³

Jackson puhuu tutkimuksistaan (”My research suggests...”; ”My research concerning Sibelius and Nazism...”), mutta edellä esitetyt väitteet eivät kuitenkaan ole tutkimusta, vaan spekulointia.

Ensinnäkin: kun mikään dokumentti ei todista, että Sibelius olisi lukenut ja hyväksynyt Thierfelderin kirjeen ennen sen julkaisemista, Jackson ei voi tietää, että näin olisi tapahtunut. Tällainen hyväksyttäminen ei kuulu avoimena kirjeenä tunnetun kirjallisuuden lajin käytäntöön. Olisiko Thomas Mann hyväksyttänyt avoimen kirjeensä Bruno Walterille (Mann 1946) tai Helmut Lachenmann omansa Hans Werner Henzelle (Lachenmann 1997) ennen julkaisua? Miksi ihmeessä? Olipa avoin kirje sitten *laudatio*, kuten Mannin ja Thierfelderin, tai vastalause, kuten Lachenmannin, sen ideaan kuuluu että se tulee vastaanottajalleen yllätyksenä.

Toiseksi: Mikä saa Jacksonin kuvittelemaan, että Adorno olisi päätellyt, ettei Thierfelder olisi uskaltanut julkaista kirjettään ilman Sibeliuksen suostumusta?

² Näihin muihin seikkoihin kuuluvat mm. Sibeliuksen kansallissosialisteilta saamat kunnianosoitukset (Brahms-mitali, Goethe-mitali, *Ständiger Ratin* varapuheenjohtajuus ja Heidelbergin yliopiston kunniatohtorin arvo) sekä tekijänoikeustulot ja kielteinen vastaus puolijuutalaisen Günter Raphaelin tiedusteluun mahdollisuudesta saada töitä Suomessa (ks. Murtomäki 2012).

³ ”Quite correctly, Adorno reasoned that Thierfelder would never have dared to write and publish such a letter without Sibelius’s approval. Thierfelder must have sent his original German wording first to Sibelius; only then, i.e., after it had the composer’s imprimatur, was it published in the *Allgemeine Musikzeitung*, and translated into Finnish for *Suomen Musiikkilehti*.” (Jackson 2010, 35.)

Mistä Jackson tietää, mitä Adorno on päätellyt, kun hän ei voi edes todistaa, että Adorno olisi tuntenut Thierfelderin kirjeen?

Jacksonin väite, että Adornon ”Glosse” on suora vastaus Thierfelderin kirjeeseen, perustuukin vain näiden kahden tekstin vertailevaan lähilukuun. Hänen löydöksiensä arvioimiseksi on syytä ensin vertailla Thierfelderin alkuperäistä tekstiä (Thierfelder 1935, 759; facsimile Jackson 2010, 30) Jacksonin käännökseen (Jackson 2010, 31) ja tarkastella hänen johtopäätöksiään. Kirje alkaa tervehdyksellä ja lupauksella:

HT: Das junge Deutschland gratuliert! Und zwar von ganzem Herzen! Es verspricht alles das gut zu machen, was eine frühere Zeit an Ihnen, lieber siebzigjähriger Meister, versäumte.

TUJ: The New Germany [i.e., Nazi Germany] congratulates you! And from the bottom of [its] heart! It promises to make good for all that an earlier period, dear seventy-year-old Master, ignored.

”Nuoren” Saksan kääntäminen ”uudeksi” Saksaksi on pieni epätarkkuus, mutta se ei vaikuta asiaan, sillä tässä yhteydessä molemmat termit tarkoittavat ”natsi-Saksaa”, kuten Jackson varmuuden vuoksi täsmentää.⁴ Vivahde-ero niillä silti on, sillä termillä ”Das junge Deutschland” on myös toinen merkitys: se viittaa 1830-luvun alussa vaikuttaneeseen liberaaliin kirjalliseen koulukuntaan (esim. Koopmann 1970). En kuitenkaan usko, että Thierfelder olisi ollut kyllin neuvokas rinnastaakseen tällä vivahteella oman aikansa taiteellisen ilmapiirin sadan vuoden takaiseen. Hitlerin puhekokoelman otsikko sen sijaan saattaa viitata Christian Ludolf Wienbargin kokoelman (*Ästhetische Feldzüge*, 1834) alkusanoihin: ”Sinulle, nuori Saksa, omistan nämä puheet, en vanhalle.”⁵

Kiinnostava on Thierfelderin muotoilu, että nuori Saksa ”lupaa hyvittää kaiken sen, mitä aikaisempi aika... laiminlöi”. Millä oikeudella Thierfelder puhuu nuoren Saksan nimissä? Eihän hänellä ollut sellaista asemaa NS-valtion kulttuuriorganisaatioissa, että hän olisi voinut tämmöistä luvata. Hän kuvanee pikemminkin omaa tahtotilaansa, jota hän sitten kyllä menestyksellisesti toteuttikin sekä NS-valtion kaudella että sen jälkeen (ks. Tanzberger 1962, 60–61; Gleißner 2002, 141–144).

HT: Die angelsächsischen Länder, als Siegerstaaten nach dem Weltkriege weniger zersetzenden Mächten ausgeliefert...

TUJ: The Anglo-Saxon countries, [who were] as victorious states after World War [I] less at the mercy of subversive elements [or “were less corrupted by subversive elements” or perhaps, “less betrayed by” or “less undermined by subversive elements”]...

⁴ Ks. esim. *Das junge Deutschland will Arbeit und Frieden. Reden des Reichskanzlers Adolf Hitler, des neuen Deutschlands Führer* (<http://www.archive.org/details/DasJungeDeutschlandWillArbeitUndFrieden>).

⁵ ”Dir, junges Deutschland, widme ich diese Reden, nicht dem alten.”

Verbille "ausgeliefert" Jackson tarjoaa useita käännöksiä, joista "at the mercy of" näyttää minusta parhaiten vastaavan sitä mitä alkuperäinen verbi tässä yhteydessä merkitsee ja mistä merkityksestä saksankielen tyyli-sanakirja antaa esimerkiksi lauseen "sie war ihm wehrlos ausgeliefert (*preisgegeben, überlassen*)" (Drosdowski 1970, 96), "se/hänet oli jätetty puolustuskyvyttömänä hänen armoilleen".

Minkä armoille? "...zersetzenden Mächten", hajottavien tai hajaannusta aiheuttavien voimien armoille, Jacksonin mukaan kuitenkin "kumouksellisten ainesten" ("subversive elements"). Tämä käännös on nähdäkseni harhaanjohtava ja tarkoitushakuinen. Siitä Jacksonin ajatus lähtee omille teilleen: "Siis, Saksa joutui voitokkaitten läntisten armeijoiden peittoamaksi, koska se jäi niille 'altiiksi' 'kumouksellisten ainesten tai voimien' ['zersetzenden Mächten'] uhrina. Vaikka Thierfelder ei koskaan täsmällisesti nimeä niitä, hän tarkoittaa 'juutalaisia', 'kommunistisia' ja muita 'vieraslajisia' [s.o. 'saksalaiselle rodulle vieraita'] aineksia. Tämä on viittaus 'tikarinpisto-' eli 'selkäänpuukotus-'myyttiin, jonka mukaan Saksa hävisi ensimmäisen maailmansodan pikemminkin petoksen kuin sotilaallisen tappion takia."⁶

Jackson näyttää lukeneen Thierfelderinsä huolimattomasti, sillä Thierfelder puhuu ajasta maailmansodan jälkeen ("nach dem Weltkriege"), kun taas mainittu legenda liittyy maailmansodan aikaisiin tapahtumiin, tarkemmin sanottuna Saksan tappion syihin, von Hindenburgin ja Ludendorffin väitteeseen, että syyppää tappioon oli sosiaalidemokraattinen vallankumous, joka pisti voitokasta rintamaa tikarilla selkään (Haffner 2010, 241–245). Tätä siis Thierfelder ei voi tarkoittaa. Hän tarkoittaa pikemminkin, että koska anglosaksiset maat olivat voittajavaltoja, niiden yhteiskunnalliset olot olivat "vähemmässä määrin hajottavien voimien armoilla" eli vakaammat kuin hävinneen osapuolen, jonka vuosien 1918/19 vallankumous syöksi poliittiseen, taloudelliseen ja sosiaaliseen kaaokseen (Mommsen 2009; Möller 2008). Mitä tämä henkisen ilmapiirin osalta käytännössä tarkoittaa, sitä Viktor Klemperer on kuvannut seuraavasti: "Tasavallassa sanan ja kirjoituksen vapaus oli suorastaan itsemurhanomaista; kansallisosialistit ilkkuivat avoimesti, että he käyttivät hyväkseen vain perustuslain suomia oikeuksia, kun he kirjoissaan ja lehdissään häikäilemättömästi hyökkäsivät kaikkia valtion laitoksia ja johtavia ajatuksia vastaan kaikin sатиirin ja kiihkeän palopuheen keinoin. Taiteen ja tieteen, estetiikan ja filosofian aloilla ei tunnettu minkäänlaisia estoja. Ketään ei sitonut mikään tietty siveyden tai kauneuden dogmi, jokainen saattoi valita vapaasti. Tätä moniäänistä henkistä vapautta ylistettiin mielellään tavattomana ja ratkaisevana edistykseenä keisari-

⁶ "So, Germany was defeated by the victorious western armies, because she was 'delivered' to them as a victim of 'subversive elements or powers' ['zersetzenden Mächten']. While Thierfelder never specifically identifies them, he means 'Jewish', 'Communist' and other 'artfremde' elements [i.e., "foreign to the German race"]. This is a reference to the 'Dolchstoss,' or 'stab in the back' myth, whereby Germany lost World War One because of betrayal rather than military defeat." (Jackson 2010, 32.)

aikaan verrattuna.”⁷ Mutta tässä ympäristössä kulttuuriset asenteet myös yhä enemmän kärjistyivät melkein yhtäjaksoisen sosiaalisen, poliittisen ja taloudellisen levottomuuden taustaa vasten, kuten Erik Levi (1994, 2) on huomauttanut.

HT: ... haben Sie schon eher in Ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen versucht, während man sich bei uns nach dem Kriege jahrelang einer ebenso unfruchtbaren wie volksfremden Kunstrichtung hingab.

TJ: ... already earlier did try to comprehend your complete significance (or meaning), while in our case after the war for years one was devoted to an artistic direction that was as unfruitful as it was foreign to the people.

Koska siis anglosaksiset maat voittajavaltioina olivat vähemmässä määrin hajottavien voimien armoilla, ne ”ovat yrittäneet jo aikaisemmin ymmärtää Teitä Teidän koko merkityksessänne”. Mitä Thierfelder tarkkaan ottaen tarkoittaa? Tätä kysyy myös Jackson: ”Tarkoittaako hän, että ensimmäisen maailmansodan molempia osapuolia kontrolloi ’Juutalainen internationaali’ ’Siionin Viisaiden Pöytäkirjojen’ mukaan? Tätäkö hän tarkoittaa? Salaliittoteoriaa?”⁸

Jackson on epävarma ja hakee tukea saksalaiselta kollegalta Gerhard Splittiltä, joka vahvistaa henkilökohtaisessa tiedonannossa hänen arvelunsa oikeaksi: ”Täsmälleen. Th antaa itse vastauksen: ’yhtä hedelmätön kuin kansalle vieras taidesuunta’; näitä ovat atonaaliset, juutalaiset, bolševikit, lyhyesti: kulttuuri- tai musiikkibolševikit. [...] Mitä hän haluaa sanoa, on: anglosaksit saattoivat aikaisemmin yrittää ymmärtää Sibeliusta hänen koko merkityksessään, koska he ensimmäisen maailmansodan jälkeen olivat vähemmän alttiita musiikkibolševikkien vaikutukselle kuin Saksa. Musiikkibolševikit ovat syyppäitä. Mutta selvää myös, että anglosaksiset maat saavat osansa: he ovat sentään YRITTÄNEET ymmärtää Sibbaa. Mikä implisiittisesti tarkoittaa: todellisia Sibeliuksen ymmärtäjiä ovat sittenkin saksalaiset.”⁹

⁷ ”Die Republik gab Wort und Schrift geradezu selbstmörderisch frei; die Nationalsozialisten spotteten offen, sie nahmen nur die von der Verfassung gewährten Rechte für sich in Anspruch, wenn sie in ihren Büchern und Zeitungen den Staat in all seinen Einrichtungen und leitenden Gedanken mit allen Mitteln der Satire und der eifernden Predigt zügellos angriffen. Auf den Gebieten der Kunst und der Wissenschaft, der Ästhetik und der Philosophie gab es keinerlei Beschränkung. Niemand war an ein bestimmtes Dogma der Sittlichkeit oder des Schönen gebunden, jeder konnte frei wählen. Man rühmte diese vieltönige geistige Freiheit gern als einen ungemainen und entscheidenden Fortschritt der kaiserlichen Epoche gegenüber.” (Klemperer 2010, 30.)

⁸ ”Is his point that both sides in the First World War were controlled by ’International Jewry’ following ’The Protocols of the Elders of Zion?’ Is that what he means? Conspiracy theory?” (Jackson 2010, 32.)

⁹ ”Genau. Die Antwort gibt Th[ierfelder] selber: ’ebenso unfruchtbare wie volksfremde Kunstrichtung. ’Das sind die Atonalen, Juden, Bolschewisten, kurz: die Kultur- bzw. Musikbolschewisten. [...] Was er sagen will, ist: Die Angelsachsen konnten früher versuchen, Sibelius in seiner ganzen Bedeutung zu verstehen, weil sie nach WW I den Musikbolschewisten weniger ausgesetzt waren als

Jacksonin päättely on kaukaa haettu. Eikä Splittin vastaus hänen johdattelevaan kysymykseensä anna sille lisää uskottavuutta. Splitt (1987) on tutkinut Straussin toimintaa *Reichsmusikkammerin* presidenttinä ja osoittanut, että tämän rooli musiikkihallinnon virkamiehenä oli paljon aikaisemmin tiedettyä aktiivisempi. Hänellä on siis kyllä syvällistä tietoa näistä ajoista. ”Valitettavasti”, Pamela M. Potter huomauttaa, ”kirjoittajan äänensävy [...] ajaa hänet käyttämään epäeettisesti hyväkseen ja usein tulkitsemaan väärin aineistoa yrittäessään todistaa Straussin itsekeskeisyyden, antisemitismin ja poliittisen opportunistin”; ja edelleen: ”Splitt lankeaa samaan ansaan kuin niin monet hänen edeltäjänsä, joita on kiinnostanut vähemmän tosiasioiden etsiminen kuin tuomion langettaminen”.¹⁰ Sama piirre näyttää vaivaavan myös Jacksonin tutkimuksia.

Esimerkiksi siitä, mitä arvelee Thierfelderin tarkoittaneen viittauksellaan Sibeliuksen ymmärtäjiin anglosaksisissa maissa, Jackson on valinnut Olin Downesin vuonna 1925 *New York Timesissa* julkaiseman kirjoituksen, jossa Sibeliuista verrataan Wagneriin ja kuvataan ”paljon yksinkertaisemmaksi, vähemmän älylliseksi ja laadultaan enemmän rotuun perustuvaksi”.¹¹ Mahtoiko Thierfelder lukea *New York Timesia* tai edes tietää Olin Downesista? Sitä on syytä epäillä. Tuskin hän luki myöskään englantilaisia lehtiä tai englanninkielistä musiikkikirjallisuutta. Käytännön muusikkona hän sen sijaan oli hyvin todennäköisesti perillä siitä, että merkittävimpiin kuuluvat kapellimestarit Englannissa ja Amerikassa johtivat ja levyttivät Sibeliuista kaiken aikaa; sillä alalla tieto leviää nopeasti.

Entä mikä salainen viisaus sisältyy ajatukseen, että anglosaksit ovat yrittäneet ymmärtää Sibeliuista hänen ”koko merkityksessään”? Kuten Jackson (2010, 33) toteaa, tämä sanamuoto toistuu Thierfelderin kirjeessä Sibeliukselle 19. toukokuuta 1942: ”Joskaan en hyväksy kaikkea, mitä lehdet kirjoittavat, niin suurin osa on kuitenkin hyvää ja oikein ja osoittaa Teille, miten avoimin mielin Teidän ihanat teoksenne otetaan vastaan Saksassa, ja miten Teitä yritetään ymmärtää Teidän koko merkityksessänne.”¹² Sibeliuksen ”koko merkityksen” ymmärtäminen, mitä sillä sitten tarkoitetaan, näyttää Thierfelderin mielestä

Deutschland. Die Musikbolschewisten sind schuld. Klar aber auch, dass die angelsächsischen Länder etwas abbekommen: sie haben immerhin VERSUCHT, den Sib[elius] zu verstehen. Was implizit meint: Die wirklichen Sibelius-Versteher sind wohl doch die Deutschen.” (Jackson 2010, 41, alaviite 25.) Suomensos on tehty tästä Splittin alkuperäisestä tiedonannosta, koska Jacksonin englanninos (Jackson 2010, 32) on epätarkka.

¹⁰ “Unfortunately, the author’s tone [...] carries him to the point of exploiting and often misinterpreting material in an attempt to prove Strauss’s egocentrism, anti-Semitism, and political opportunism.” Ja: “Splitt falls into the same trap that had caught so many of his predecessors who were less interested in fact-finding than in reaching a verdict.” (Potter 1992, 100, 101.)

¹¹ “...far simpler, less intellectual, more racial in quality...” (Jackson 2010, 32.)

¹² “Wenn auch nicht alles, was die Zeitungen schreiben, meinen Beifall findet, so ist aber doch das meiste gut und richtig und wird Ihnen zeigen, mit welchem aufgeschlossenen Sinn Ihre herrlichen Werke in Deutschland aufgenommen werden, und wie man sich bemüht, Sie in Ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen.”

olleen vaikeaa yhtä lailla saksalaisille kuin anglosakseillekin, vaikka kummatkin sitä kovasti yrittivät. Tämä on ristiriidassa Splittin esittämän tulkinnan kanssa, että Thierfelderin mielestä ”todellisia Sibeliuksen ymmärtäjiä ovat sittenkin saksalaiset” (ks. alaviite 6).

Taiteilijan ”koko merkityksen” ymmärtäminen on tietenkin loogisesti tyhjä ilmaisu. Thierfelderin kielessä se tarkoittanee lähinnä sitä, että Sibeliuksen musiikkia pidettiin vaikeatajuisena ja että sen ymmärtämiseksi piti nähdä vaivaa. Tämän hän sanoo suoraan tuonnempana kirjeessään: ”Tien Teidän tyköne ajatellen [musiikkinne] niin maan- ja luonnonläheistä luonnetta ei pitäisi tuottaa erityisiä vaikeuksia. Ja sittenkin! Ken haluaa Teidät omistaa, hänen pitää Teidät ansaita, sillä niin kuin kaikki luonteikas ja kompromissiton maailmassa on kulmi-kasta ja särmikästä, niin on myös Teidän ihana musiikkinne kaikkea muuta kuin helppotajuista. Pohjoismainen mieteliäisyys, mutta myös suomalaisperäinen demoninen taianomaisuus koskettaa ihmisyyden syvimpiä perustuksia, eikä se halua tulla vain kuulluksi vaan myös taistellen saavutetuksi.”¹³

Kun siis anglosaksit, joita ”hajottavat voimat” eivät samalla tavalla piinanneet, saattoivat yrittää jo aikaisemmin ymmärtää Sibeliusta hänen ”koko merkityksessään”, niin Saksassa ”oltiin sodan jälkeen vuosikausia yhtä hedelmättömän kuin kansalle vieraan taidesuuntauksen vietävinä”. Ei liene epäselvää, että Thierfelder tarkoittaa kaikkea sitä, mitä vuosien 1918/19 vallankumouksesta alkaen oli alettu kutsua ”musiikkibolševismiksi”. ”Bolševism” liittyy musiikkiin ”sävellajien sosialisointi”, perinteisen tonaalisuuskäsitteen hylkääminen, dissonanssin emansipaatio, atonaalisuus negaationa ja kaaoksena (John 1994, 31–32). Sen edustajia olivat ekspressionistit, dadaistit ja futuristit, Schönberg, Berg, Webern, Bartók, Scherchen, Golyscheff ja monet muut, etupäässä juutalaiset tai puolijuutalaiset muusikot ja muut musiikkielämän toimijat mutta myös muut hajaannusta aiheuttavien taidesuuntien edustajat tai käytöksellään niiden kannattajiksi osoittautuneet. Tähän viimeksi mainittuun ryhmään kuului mm. *Berliner Zeitungin* musiikkikriitikko Hans Heinz Stuckenschmidt, ”Wortführer des Musikbolšewismus”. Hänen nimensä esiintyy kuutisenkymmentä nimeä käsittävässä musiikkibolševikkien luettelossa, jonka *N.S.-Kulturgemeinde e.V.* heinäkuussa 1935 laati sisäiseen käyttöönsä (John 1994, 360–361).

HT: Sie aber, allein Volk und Heimat verbunden, schufen inzwischen ein herrliches Orchesterwerk nach dem anderen. Und so bezwang in jener unseligen Zeit die Urkraft Ihrer Tonsprache alle die deutschen Menschen, für welche völkische Begriffe immer schon Ewigkeitswert besessen haben.

¹³ ”Wer Sie besitzen will, muß Sie erwerben, denn wie alles Charaktervolle und Kompromißlose in der Welt Ecken und Kanten aufweist, so ist auch Ihre herrliche Musik alles andere als gefällig. Das nordisch-grüblerische, aber auch das dämonische Zauberwesen finnischer Herkunft rührt an die letzten Gründe der Menschlichkeit, und will nicht nur gehört, sondern auch erkämpft werden.” (Thierfelder 1935, 759.)

TLJ: But you, bound only to people and homeland, in the meantime created one wonderful orchestral work after the other. And thus, in that unholy time, all of the German people for whom national [völkisch] concepts still had an eternal value were captivated.

Sibelius on toista maata: hänellä on side vain ”kansaan ja kotimaahan”. Näitä hyveitähän kansallissosialistit tähdensivät. Thierfelder oli itse tähdentänyt niitä jo vuonna 1928 *Suomen Musiikkilehdelle* kirjoittamassaan artikkelissa, jossa hän korostaa, että ”kaikkien aikojen paraimpien ja suurimpien sävelteosten syvin vaikutus riippuu kansanomaisten ainesten hedelmöittävästä osuudesta [sic] niissä ja niiden erikoisia rotuominaisuuksia korostavista piirteistä” (Thierfelder 1928, 98). Sibeliuksen musiikin yhdistämisessä ”kansaan ja kotimaahan” ei sinänsä ollut mitään uutta. Jo Walter Niemann (1906, 137) oli kirjoittanut, että Sibeliuksen musiikki on ”puhdasta kotiseututaidetta” ja ”kansansielun välitöntä ilmaisu”. Juuri sen tähden se Thierfelderin mukaan puhutteli kansallisesti ajattelevia ihmisiä ”tuona onnettomana aikana”, siis Weimarin tasavallan kaudella, johon myös ”eine frühere Zeit” avoimen kirjeen ensimmäisessä kappaleessa viittaa. Rotuominaisuuksia korostaviin piirteisiin, kuten tuossa artikkelissa, Thierfelder ei avoimessa kirjeessä sentään viittaa.

HT: Was ist nun natürlicher, als daß Ihnen dafür besonders das erwachte, junge Deutschland aus ehrlichem Herzen danken möchte! Sie haben in einer Zeit gefährlichster Umwertung fast aller uns heiligen Begriffe in der kleinen Front der wenigen Großen gestanden, die uns Jüngeren den Glauben an den Endsieg des Guten erhielten und die Kräfte zum Kampfe erneuern halfen.

TLJ: What is now more natural than that the awakened, New Germany should want to thank you from the bottom of its heart! In a time of the most dangerous reevaluation of almost all of our most holy concepts, you stood in the small front of the few greats who preserved the hope of final victory of the good and helped to renew the will for battle.

Käsite ”herännyt Saksa” palautuu Dietrich Eckartin vuonna 1919 kirjoittaman taistelulaulun ”Feuerjo” kertosaakeeseen ”Deutschland erwache!”, jonka kansallissosialistinen liike omaksui iskulauseekseen ja joka kirjailtiin myös SA-isku-joukkojen viiriin. Eckartin mielestä Saksan piti herätä huomaamaan, että sitä uhkasi juutalaisten salaliitto. Tähän tulokseen hän tuli luettuaan ”Siionin Viisaiden Pöytäkirjat” (Schmitz-Berning 2007, 151–152), yhden historian suurimmista kirjallisista väärennöksistä, johon vedoten juutalaisvainot tulevina vuosina ja vuosikymmeninä pyrittiin oikeuttamaan.

”Lopullinen voitto” tuli käyttöön jo ensimmäisen maailmansodan aikana. Sen avulla manattiin voittoa, joka kaikista kriiseistä ja epäilyistä huolimatta lopulta saavutetaan, ja se imeytyi sittemmin LTI-kieleen, jossa sen käyttö tihentyi sitä mukaa mitä etäämmäksi Saksan voitto seuraavassa maailmansodassa näytti karkaavan. (Schmitz-Berning 2007, 176–178.) Thierfelderin mukaan ”heränneen, nuoren Saksan” on siis kiittäminen Sibeliukselta siitä, että hän on seissyt siinä muutamien suurten pienessä ”rintamassa” (keitä mahtoivat ne muut olla?),

jotka lähes kaikkien ”meille pyhien käsitteiden” mitä vaarallisimman uudelleenarvioinnin aikana ylläpitivät ”meille nuoremmille” uskoa hyvän ”lopulliseen voittoon” ja auttoivat käymään uusin voimin ”taisteluun”.

Mahtipontista kapulakieltä, jonka on täytynyt kirjallisesti sivistyneestä Sibeliuksesta tuntua yhtä kiusalliselta kuin Bengt von Törnen epäpyhä hagiografia muutamaa vuotta myöhemmin.

Mutta Jacksonin tulkinta, että Thierfelder tarkoittaisi sanalla ”Endsieg” vieraan taiteen, s.o. juutalaisten, kommunistien, atonalistien ja muiden epätoivottujen musiikin ”täydellistä tuhoamista”,¹⁴ on harhaanjohtava: hän näyttää sekoittaneen käsitteet ”Endsieg” (”lopullinen voitto”) ja ”Endlösung” (”lopullinen ratkaisu”), jolla LTI:ssä viitattiin juutalaiskysymyksen lopulliseen ratkaisuun eli juutalaisten ”täydelliseen tuhoamiseen” (Schmitz-Berning 2007, 174–176). Tällaisesta ei vuonna 1935 vielä ollut tietoa. Bruno Walterin mukaan natsit etenivät aluksi varovasti ollakseen säilyttämättä vanhempaa väestöä, ja saksalaisissa oli paljon niitä, jotka pitivät puolueen raakoja toimia ja röyhkeitä kannanottoja, vieläpä antisemitismiäkin, ohimenevinä lastentauteina ja uskoivat, että pian palttaisiin normaaliin järjestykseen.¹⁵ Sitä paitsi musiikkia on paljon vaikeampi tuhota kuin ihmisiä. Tuskin Thierfelderikään uskoi sellaiseen mahdollisuuteen; hänelle olisi riittänyt, että hänen edustamansa esteettinen maailmankatsomus, joka henkilöityi Sibeliuksessa, olisi saanut ylliotteen niistä monista radikaaleista virtauksista, jotka temmelsivät Weimarin kauden musiikkielämässä ja joista monet olivat voimissaan vielä kansallissosialistien valtaannousun jälkeenkin. Potterin (2006) mukaan musiikkielämä Hitlerin valtakunnassa oli paljon monimuotoisempaa ja vähemmän säänneltyä kuin on ollut tapana ajatella.

HT: Sie, verehrter Meister, haben uns den herrlichen Beweis erbracht, daß die einzige internationale Tonsprache nur jene ist, die in ihrem charakteristischen Ausdruck nicht einen Augenblick das Temperament der eigenen Rasse verleugnet. Das Gedankengut Ihrer großen musikalischen Tonschöpfungen entstammt dem Boden Ihrer an schönen Volksliedern so reichen finnischen Heimat, ist also volksliedhaft im höchsten Sinne – und doch wüßte ich nicht ein Volkslied, das Ihnen irgendwo zur bequemen Unterlage für eines Ihrer Meisterwerke gedient hätte.

TLJ: You, honored Master, have provided us with the wonderful evidence that the only international musical language is that which in its characteristic expression never denies even for a moment the temperament of its own race. The body of

¹⁴ ”Thierfelder employs the word ‘Endsieg’ to signify total annihilation of an ‘artfremde’ [‘alien’] art, i.e. the music of Jews, Communists, Atonalists, and other undesireables” (Jackson 2010, 34).

¹⁵ ”... denn der Nazismus ging in der ersten Zeit nach der Machtgreifung behutsam vor, wohl um das ältere Bürgertum nicht zu erschrecken. Auch gab es weite Kreise im deutschen Volk, die die grausamen Handlungen und frevelhaften Äußerungen der Partei, ja selbst den Antisemitismus, für vorübergehende Krankheiten einer im wesentlichen gesunden Bewegung hielten und glaubten, man werde bald zum Anstand und zur Normalität zurückkehren.” (Walter 1950, 387.)

thought of your great musical creations stems from the soil of your Finnish homeland, so rich in beautiful folksongs, and is therefore folksonglike in the highest sense – and yet I am unaware of a folksong that anywhere served as a comfortable basis for one of your masterworks.

Kirjoittaessaan, että ”kansainvälistä” on vain sellainen sävelkieli, joka ei kiellä omalle ”rodulle” luonteenomaista ilmaisutapaa, Thierfelder ottaa kantaa sitä musiikkia vastaan, jota kansallissosialistisessa Saksassa pidettiin ”saksalaisen musiikin” vastakohtana. Sen tunnusmerkkeihin kuuluivat intellektuaalisuus ja kansainvälisyys. Sibeliuksen musiikin hyveeksi Thierfelder lukee sen, että se on kasvanut hänen kansanlauluista rikkaan kotimaansa ”maaperästä” ja on näin ollen syvemässä mielessä kansanlaulunomaista, vaikkei kansanlauluja käytäkään. Tämä kuvaus vastaa sitä, mitä Bartók (1920) tarkoitti puhuessaan kansanlaulusta periaatteellisena henkisenä esikuvana tai kansanmusiikin sanoin vaikeasti kuvattavan hengen syvällisestä käsittämisestä.

Mitkä sitten ovat ne Thierfelderin kirjeen ja Adornon ”Glossen” yhtäläisyydet, joita Jackson pitää toistensa vastaavuuksina? Yksi tällainen on ”luonnon” käsite.

HT: Luontoa! Luontoa! Ei muuta kuin luontoa! Tässä näyttää minusta olevan Teidän koko musiikillisen tuotannon ymmärtämisen pääasiallinen avain.¹⁶

TWA: Tästä hänen kannattajansa eivät halua mitään tietää. Heidän laulunsa kuuntelee kertosäettä: ”se on kaikki luontoa, se on kaikki luontoa.” Suuri Pan, tarvittaessa myös veri ja maaperä, tulee oitis apuun. Triviaali käy alkuperäisestä, jäsentymätön tajuttoman luomisen äänestä.¹⁷

Näin rinnastettuina (Jackson 2010, 36), yhteydestään irrotettuina, näistä kahdesta tekstikatkelmasta ei käy ilmi, että Thierfelder ja Adorno puhuvat kahdesta eri asiasta, Thierfelder orkestroinnista ja Adorno kolmisoinnuista. Tämä käy selväksi, kun luemme myös sen, mikä niitä edeltää:

HT: Teidän orkesterinne ilmaisutapaa, suorastaan vallankumoukselliseksi mainittavaa kokonaisten soitinryhmien soinnillista laajennusta, mutta sitten taas impressionistisen sävelmaalailun rauhoittavaa herkkyyttä tietyt taiteentuomarit ovat mielellään käyttäneet todetakseen, ”ettei soitinnusta vastaan tosin ole mitään huomauttamista”, lainkaan aavistamatta, miten vierasta juuri Teille on niin sanottu ”soitinnuksen taito”. Teille ei loistavinkaan ulkoinen kehys todellakaan koskaan ole isetarkoitus, vaan vielä kallisarvoisemman sisällön kallisarvoinen malja.¹⁸

¹⁶ ”Natur! Natur! Nichts als Natur! Da scheint mir der Hauptschlüssel für Verständnis Ihres gesamten musikalischen Schaffens zu liegen.”

¹⁷ ”Davon wollen seine Anhänger nichts wissen. Ihr Lied hört auf den Refrain: ”s ist alles Natur, ’s ist alles Natur.” Der große Pan, je nach Bedarf auch Blut und Boden, stellt prompt sich ein. Das Triviale gilt fürs Ursprüngliche, das Unartikulierte für den Laut der bewußtlosen Schöpfung.” (Adorno 1938a, 461.)

¹⁸ ”Die Ausdrucksweise Ihres Orchesters, die geradezu revolutionär zu nennende klangliche Erweiterung ganzer Instrumentalgruppen, dann aber auch wieder die alles bezwingende Zartheit impressionistischer Tonmalerei, benützten

TWA: Maanjäristys, joka sai voimansa suuren uuden musiikin dissonansseista, ei ole säästänyt vanhanaikaista pientä. Siitä on tullut säröinen ja vino. Mutta samalla kun dissonansseja pakoillaan, turvaa on haettu vääristä kolmisoinnuista. Väärät kolmisoinnut: Stravinsky on säveltänyt ne loppuun. Lisäämällä niihin vääriä nuotteja hän on osoittanut, miten vääriä oikeista on tullut. Sibeliuksen musiikissa oikeatkin soivat väärin. Hän on kuin joku Stravinsky vasten tahtiaan. Lahjoja hänellä vain on vähemmän.¹⁹

Tässä ilmaistua ajatustaan Sibeliuksen orkestroinnista Thierfelder korostaa huu-dahtamalla: "Luontoa! Luontoa! Ei mitään muuta kuin luontoa!" Siinä hän näkee pääasiallisen avaimen Sibeliuksen tuotannon ymmärtämiseen. Ajatuksen muotoilu on samaa *laudatio*-tyyliä kuin avoin kirje muutenkin, mutta asiallisesti se pitää yhtä Sibeliuksen oman ajattelun kanssa. Santeri Levas (1960, 244) kertoo Sibeliuksen vastanneen hänen kysymykseensä, "joutuiko hän usein harkitsemaan, mitä soitinta kulloinkin oli käytettävä": "En milloinkaan. Musiikkini on valmiiksi soitinnettua. Sen vuoksi varsinainen soitinnustyö onkin minulle aivan vierasta. Annan musiikillisten ajatusten puhua itsestään." Vaikka saattaakin olla liioiteltua sanoa, että Sibelius "kuuli musiikkinsa valmiiksi soitinnettuna" (Levas 1960, 243) tai vaikka tässä kerrottu ei ollenkaan pitäisi paikkaansa, kuten Timo Virtanen (2011, 68) epäilee, on kuitenkin selvää, että Sibeliuksen orkesteriteokset eivät kuulosta "pianokappaleiden sovituksilta", kuten Busonin (1973, 24) mukaan suurin osa Schumannin orkesterisävellyksistä. Mikä vaikuttaa aidolta orkesterimusiikilta, ymmärretään tässä "luonnolliseksi". Max Paddison (2011, 174) näyttää ajattelevan samalla tavalla kirjoittaessaan, että "palkitsevin tapa ymmärtää 'musiikki luontona' Sibeliuksen tapauksessa on todennäköisesti katsoa sointiväriä ja tekstuuriin tiettyjen aspektien käytön jossakin mielessä edustavan luontoa, etenkin suosissaan pitkiä pysyviä säveliä tai toistuvia ostinato-kuvioita pitkäköjen jaksojen ajan, käyttäessään pysyviä vaskiharmonioita luonteenomaisella tavalla, varsinkin käyrätorvissa, ja käyttäessään soittimien ominaisvärejä yksinkertaisesti niin että ne 'ovat' oma itsensä jossakin perusluonteisessa ja luonnollisessa merkityksessä, vain muutamia mahdollisuuksia mainitakseni."²⁰ Paddisonin ajatus tuo mieleen

gewisse Kunstrichter gern zu der Feststellung, "daß gegen die Instrumentation allerdings nichts einzuwenden sei," ohne dabei zu ahnen, wie fremd gerade Ihnen die sogenannte "Kunst des Instrumentierens" ist. Für Sie ist in der Tat der glänzendste äußere Rahmen nie Selbstzweck, sondern das kostbare Gefäß eines noch kostbaren Inhalts."

¹⁹ "Das Erdbeben, das von den Dissonanzen der großen neuen Musik seinen Ausdruck fand, hat die altmodische kleine nicht verschont. Sie ist rissig und schief geworden. Aber während man vor den Dissonanzen flüchtet, hat man bei den falschen Dreiklängen Zuflucht gesucht. Die falschen Dreiklänge: Strawinsky hat sie auskomponiert. Er hat durch hinzugesetzte falsche Noten demonstriert, wie falsch die richtigen geworden sind. Bei Sibelius klingen schon die reinen falsch. Er ist ein Strawinsky wider Willen. Nur hat er weniger Talent." (Adorno 1938a, 461.)

²⁰ "... the most profitable way of understanding 'music as nature' in relation to Sibelius is probably to regard the use of aspects of instrumental color and texture as in some sense standing in for nature, particularly through the preponderance of

Ferruccio Busonin vuosina 1907–1916 hahmotteleman säveltaiteen uuden esteetiikan. Siinä Busoni halusi ”palauttaa musiikin alkuperäiseen olemukseensa”, vapauttaa sen ”arkkitehtonisista, akustisista ja esteettisistä dogmeista”, antaa ”sen olla puhdasta keksintää ja tunnetta – harmonioissa, muodoissa ja sointiväreissä”, ja toivoi, ettei se olisi ”muuta kuin ihmissieluun heijastuvaa ja siitä jälleen ulos säteilevää luontoa” (Busoni 1973, 42).²¹ Kun puhutaan Sibeliuksen musiikin luonnonkaltaisuudesta, on kuitenkin hyvä muistaa, ettei Sibelius itse käyttänyt tätä vertausta. Sen tekivät hänen kannattajansa.

Adornon ajatus taas liittyy siihen, mitä hän kutsuu ”materiaalin tendenssiksi”. ”Maanjäritys, joka sai voimansa suuren uuden musiikin dissonansseista, ei ole säästännyt vanhanaikaista pientä”, Adorno kirjoittaa ”Glossessa”. Myöhemmin, teoksessa *Philosophie der neuen Musik*, hän muotoilee ajatuksensa seuraavasti: ”Jos jonkun aikalaisen, kuten Sibeliuksen, talouteen kuuluu pelkästään tonaalisia sointuja, ne soivat väärin, kuin enklaaveina atonaalisuuden alueella.”²² Kun Adorno sanoo, että tästä Sibeliuksen kannattajat eivät halunneet mitään tietää, vaan vetosivat suureen luontoon, tarvittaessa ”vereen ja maaperään”, hänen kritiikkinsä muuttaa suuntaa Sibeliuksen musiikin kritiikistä sen reseption kritiikkiin. ”Blut und Boden” ei tosin ollut natsien keksintöä (sitä käytettiin kirjallisuuskritiikissä jo vuonna 1919), mutta se sai keskeisen aseman LTI:ssä R. Walther Darrén julkaistua kirjoituksensa ”Neuadel aus Blut und Boden” ja ”Blut und Boden. Ein Grundgedanke des Nationalsozialismus” (Schmitz-Berning 2007, 110–112).

Thierfelderin kirjeessä puhutaan kyllä kansanlaulujen kyllästämisestä ”maaperästä”, josta hän uskoo Sibeliuksen teosten imeneen voimansa, mutta termiä ”Blut und Boden” siinä ei esiinny. Näin ollen Adornon ilkeä vihaus ei voi olla vastaus Thierfelderille eikä itse asiassa kenellekään erityisesti, vaan on suunnattu kansallissosialistien ideologiaa ja taidemakua vastaan ylipäätään.

Palaan vielä lopuksi jo aikaisemmin puheena olleeseen käsitteeseen ”zer-setzen”, ”hajottaa”, ”aiheuttaa hajaannusta”, joka esiintyy sekä Thierfelderin kirjeessä että Adornon ”Glossessa”.

HT: Anglosaksiset maat, jotka voittajavaltoina maailmansodan jälkeen olivat vähemmässä määrin hajaannusta aiheuttavien voimien armoilla, ovat jo ennemmin kokeneet ymmärtää Teidän koko merkityksenne, kun taas meillä oltiin sodan jälkeen

long sustained drones, or repeated ostinato figures over lengthy stretches of time, a distinctive use of sustained brass harmonies, especially in the horns, and the use of primary instrumental colors as simply ‘being’ themselves in some elemental and natural sense, to mention just a few possibilities.” (Paddison 2011, 174.)

²¹ Busonin mielessä väikkyneestä taideteoksen luonnonkaltaisuudesta kirjoitti jo August Wilhelm Schlegel teoksessaan *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1801). Hänen mukaansa taiteen tulee jäljitellä luontoa niin että se ”luonnon tavoin itsenäisesti luoden, organisoidusti ja organisoiden, tuottaa eläviä teoksia” (ks. esim. Dahlhaus 1973, 169).

²² ”Hält ein Zeitgenosse ganz und gar mit den tonalen Klängen haus, wie Sibelius, so tönen sie ebenso falsch wie als Enklaven in atonalem Gebiet” (Adorno 1958, 39).

vuosikausien ajan yhtä hedelmättömän kuin epäkansanomaisenkin taidesuuntauksen pauloissa.²³

TWA: On ikään kuin maanläheisen suomalaisen musiikki oikeuttaisi kaikki musii-kin kulttuuribolševismia vastaan esitetyt vastaväitteet. [...] Hänen musiikkinsa on tietystä mielessä ainoaa "hajottavaa" näiltä ajoilta. Mutta ei siinä mielessä että se hävittäisi olemassa olevaa huonoa, vaan siinä, että se Calibanin tavoin tuhoaa kaikki luonnonhallinnan musiikilliset saavutukset, jotka ihmiskunta on niin kalliisti lunastanut opettellessaan hallitsemaan tasavireisen sävelasteikon.²⁴

Sanalla 'zersetzen' on pitkä historia, joka alkaa sen konkreettisista merkityksistä ja siirtyy vähitellen kuvaannollisiin. 1800-luvun historiallisessa ja poliittisessa kirjallisuudessa sitä käytettiin kuvaamaan valtiollisten, sosiaalisten ja henkisten rakenteiden hajoamista, ja ensimmäisen maailmansodan jälkeen sen avulla valitettiin yleisesti kaikkialla saksalaisessa yhteiskunnassa näkyvää rappeutumista, joka johtui siitä, että porvarillinen Saksa ei menettänyt ainoastaan valtiomuotoaan, vaan myös sisäisen turvallisuuden tunteen. (Schäfer 1962, 60, 67.) Näissä oloissa saksalaiset Thierfelderin mukaan altistuivat "yhtä hedelmättömälle kuin epäkansanomaisellekin taidesuuntaukselle".

Kun Adorno sanoo, että Sibeliuksen musiikki on "tietystä mielessä ainoaa 'hajottavaa' näiltä ajoilta", ei ole mitään syytä olettaa, että tämä mitenkään liittyisi Thierfelderin kirjeeseen. Thierfelder nimittäin viittaa yhteiskunnan rakenteita hajottaviin voimiin, Adorno taas musiikin uusien, radikaalien virtausten vastustukseen. Näihin vastustajiin kuului esimerkiksi berliiniläinen kriitikko Adolf Diesterweg, joka kävi jo 1920-luvulla katkeraa polemiikkia "hajottavaa", "toivottoman rappeutunutta", "rampautuneen intellektualismin palvomaa" uutta musiikkia vastaan (Schinköth 2010, 46–47). Adorno ei siis vastannut Thierfelderille, kuten Jackson olettaa, vaan yleisesti kaikille niille, joiden mielestä Sibeliuksen musiikissa, ei Schönbergin, oli musiikin tulevaisuus. Ajatusta, että Schönberg on "edistys" ("Fortschritt") ja Stravinsky "entistys" ("Restauration"), hän kehitti edelleen vuonna 1949 julkaisemassaan *Philosophie der neuen Musik* -teoksessa (Adorno 1958).

Tutkijat ovat tähän mennessä olleet yksimielisiä siitä, että Bengt de Törnen *Sibelius: A Close-Up*, joka ilmestyi Lontoossa ja Bostonissa vuonna 1937, antoi sysäyksen Adornon "Glossen" nimettömään ensipainokseen (Adorno 1938a).

²³ "Die angelsächsischen Länder, als Siegerstaaten nach dem Weltkriege weniger zersetzenden Mächten ausgeliefert, haben Sie schon eher in Ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen versucht, während man sich bei uns nach dem Kriege jahrelang einer ebenso unfruchtbaren wie volksfremden Kunstrichtung hingab."

²⁴ "Es ist, als ob bei dem bodenständigen Finnen alle die Einwände ihr Recht fänden, welche die Reaktion gegen den musikalischen Kulturbolschewismus geprägt hat. [...] Seine Musik ist in gewissem Sinn die einzig 'zersetzende' aus diesen Tagen. Aber nicht im Sinn der Destruktion des schlechten Bestehenden, sondern dem der Calibanischen Zerstörung aller musikalischen Resultate der Naturbeherrschung, die sich die Menschheit teuer genug im Umgang mit der temperierten Skala erworben hat." (Adorno 1938a, 463.)

Miksi hän muuten olisikaan julkaissut sen ikään kuin tämän kirjan arvosteluna Frankfurtin koulukunnan pää-äänenkannattajassa? Jackson (2010, 23) olettaa, että Adorno käytti Törnen kirjaa vain verukkeena vastakseen suoraan Thierfelderin avoimeen kirjeeseen. Tälle käsitykselle ei löydy perusteita Thierfelderin tekstistä, jota Jackson, kuten olen pyrkinyt osoittamaan, tulkitsee monin paikoin väärin, eikä myöskään Adornon tekstistä, jossa mikään ei viittaa Thierfelderin kirjeeseen. Olen samaa mieltä siitä, että Adorno käytti Törnen kirjaa verukkeena, mutta verukkeena päästäkseen käsiksi Sibeliukseseen ja osoittaakseen, että englantilaisessa ja amerikkalaisessa Sibelius-reseptiossa oli kysymys musiikin käytöstä kulutustavarana, sen fetissiluonteesta ja kuulemisen taantumisesta, mistä hän kirjoittaa toisessa samana vuonna samassa paikassa julkaisemassaan artikkelissa (Adorno 1938b).

Adorno muutti maanpakolaisena Englantiin vuonna 1934. Siellä hän kohtasi toisen todellisuuden, jota hänen oli vaikea käsittää: ”Saksalaisen tai itävaltalaisen musiikkikulttuurin alueella kasvaneelle Sibeliuksen nimi ei sano paljoa [...] Kun tullaan Englantiin tai ihan Amerikkaan, Sibeliuksen nimi alkaa kasvaa suunnattomiin mittasuhteisiin. Se mainitaan yhtä usein kuin jonkin automerkin nimi.”²⁵ Erik Tawaststjerna (1979) on olettanut hänen harmistuksensa todennäköisiksi nimettävissä oleviksi kohteiksi Sir Henry Woodin promenadikonsertit ja Sir Thomas Beechamin Sibelius-festivaalin, kirjoista Cecil Grayn Sibelius-monografian (1931) ja Constant Lambertin teoksen *Music Ho!* (1934) provokatiivisine alaotsikkoineen: ”A Study of Music in Decline”. Kummassakin Sibeliukselta verrataan Beethoveniin. Näihin voisi lisätä vielä Grayn toisen kirjan, *Sibelius: the symphonies* (1935), ja Donald Francis Toveyn *Essays in Musical Analysis 2. Symphonies (II), variations, and orchestral polyphony* (1935), joissa joitakin Sibeliuksen sinfonioita kuvataan nuottiesimerkein. Adorno kirjoittaa: ”Ilmestyy laajoja, nuottiesimerkkejä täyteen tupattuja esseitä, joissa häntä [Sibeliukselta] ylistetään nykyajan merkittävimmäksi säveltäjäksi, aidoksi sinfonikoksi, ajattoman epämoderniksi ja suorastaan eräänlaiseksi Beethoveniksi.”²⁶ Tämän kommentin osoite ei jää epäselväksi. Kuten ei sekään, että Thierfelderin kirjeellä ja Adornon ”Glossella” ei ole mitään todistettavaa yhteyttä toisiinsa, niin houkuttevalta kuin se Sibeliuksen panettelijoista tuntuisikin.

Kirjoitettuani edellisen kappaleen huomiotani kiinnitettiin siihen, mitä Philip Ross Bullock kirjoittaa Adornon ”Glossen” taustoista johdannossaan Sibeliuksen ja Rosa Newmarchin väliseen kirjeenvaihtoon.²⁷ Adorno eli vuosina 1934–1938 pakolaisena Englannissa ja provosoitui kokemuksistaan Britannian musiikkielä-

²⁵ ”Wer in der deutschen oder österreichischen Musiksphäre aufgewachsen ist, dem sagt der Name Sibelius nicht viel. [...] Kommt man nach England und gar nach Amerika, so beginnt der Name ins Ungemessene zu wachsen. Er wird so häufig genannt wie der einer Automarke.” (Adorno 1938a, 460.)

²⁶ ”Es erscheinen lange Essays, gespickt mit Notenbeispielen, in denen er als der bedeutendste Komponist der Gegenwart, als echter Symphoniker, als überzeitlich Unmoderner und schlechterdings als eine Art Beethoven gepriesen wird.” (Ibid.)

²⁷ Tästä kiitän Veijo Murtomäkeä.

mässä. Häntä loukkasi erityisesti Mahlerin musiikin osakseen saama vähäinen mielekiinto ja Sibeliuksen suunnaton suosio – Bullock mainitsee erityisesti Sir Thomas Beechamin lehdistössä ennennäkemätöntä julkisuutta saaneen Sibelius-festivaalin – ja häntä loukkasivat myös Bengt de Törnen Mahleria vähättelevät lausunnot. Bullock viittaa myös Laura Grayn julkaisemattomaan väitöskirjaan (Gray 1997), jossa Gray ”on vakuuttavasti osoittanut” Adornon artikkelin saaneen niin syvällisiä vaikutteita 1930-luvun brittiläisessä Sibelius-kirjoittelussa yleisesti käytetyistä termeistä, että sitä voidaan pitää ”luettelona näistä iskulauseista, joita hän pahanilliseksi ivasi ja vääristeli viittauksia täynnä olevassa kirjoituksessaan”.²⁸ (Bullock 2011, 33.) Käsitykseni, että Jackson haukkuu väärää puuta yhdistäessään Adornon ”Glossen” Thierfelderin avoimeen kirjeeseen, näyttää tämän perusteella vain vahvistuvan.

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor W. 1938a. [Glosse über Sibelius]. *Zeitschrift für Sozialforschung* 7: 460–463.
- 1938b. Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. *Zeitschrift für Sozialforschung* 7: 321–356. Myös *Gesammelte Schriften* 14. Toim. Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998: 14–50.
- 1958 [1949]. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt. Myös *Gesammelte Schriften* 12. Toim. Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- 1968. Glosse über Sibelius. *Impromptus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968: 88–92. Myös *Gesammelte Schriften* 17 (Musikalische Schriften IV). Toim. Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998: 247–252.
- 2009 [1968]. Reunahuomautus Sibeliukselta. Suomentanut Ilkka Oramo. *Säteitä* 2009: 49–52.
- 2011 [1968]. Gloss on Sibelius. Englanniksi kääntänyt Susan H. Gillespie. Teoksessa *Jean Sibelius and his World*. Toim. Daniel M. Grimley. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 333–336.
- Bartók, Béla 1920. Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik. *Melos* 1: 384–386. Myös *Documenta Bartókiana* 5. Toim. László Somfai. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977: 48–51.
- Bullock, Philip Ross 2011. Introduction. Teoksessa *The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch 1906–1939*. Edited and translated by Philip Ross Bullock. Woodbridge: The Boydell Press.
- Busoni, Ferruccio 1973. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Text der zweiten Fassung von 1916. Hamburg: Wagner.
- Dahlhaus, Carl 1973. Formästhetik und Nachahmungsprinzip. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4:2: 165–174.
- Drosdowski, Günther (toim.) 1970. *Duden. Stilwörterbuch der deutschen Sprache*. 6., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim: Bibliographisches Institut/Dudenverlag.

²⁸ ”a compendium of these catchphrases, which he viciously mocked and distorted in his richly allusive writing” (Gray 1997, 8).

- Einstein, Alfred 1958. Germany. *Teoksessa Nationale und Universale Musik*. Zürich–Stuttgart: Pan-Verlag, 243–254.
- Garberding, Petra 2007. *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*. Lund: Sekel.
- 2008. Musikutbyte som politisk slagträ? Kurt Atterberg och Helmuth Thierfelder. *Svensk tidskrift för musikkforskning* 90: 29–44.
- Gleißner, Ruth-Maria 2002. *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat* (Europäische Hochschulschriften Reihe 36: Musikwissenschaft Bd. 218.). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Goss, Glenda Dawn 1995. *Jean Sibelius and Olin Downes. Music, Friendship, Criticism*. Boston: Northeastern University Press.
- Gray, Cecil 1931. *Sibelius*. London: Oxford University Press.
- 1935. *Sibelius: the symphonies*. London: Oxford University Press.
- Gray, Laura 1997. *“The Symphonic Problem”: Sibelius Reception in England Prior to 1950*. Unpublished PhD thesis, Yale University.
- Haffner, Sebastian 2010 [1969]. *Die deutsche Revolution 1918/19*. 3. Auflage. Hamburg: Rowohlt.
- Jackson, Timothy L. 2010. Thierfelder’s 1935 Open Letter to Sibelius and Adorno’s Critique. Some Preliminary Observations. *Säteitä* 2010: 19–42.
- John, Eckhard 1994. *Musikbolschewismus. Die politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*. Stuttgart–Weimar: Metzler.
- Klemperer, Viktor 2010 [1946]. *LTI. Notizbuch eines Philologen*. 24., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Reclam.
- Koopmann, Helmut 1970. *Das Junge Deutschland: Analyse seines Selbstverständnisses* (Germanistische Abhandlungen 33). Stuttgart: Metzler.
- Lachenmann, Helmut 1997. Open Letter to Hans Werner Henze. *Perspectives of New Music* 35 (2): 189–200.
- Lambert, Constant 1985 [1934]. *Music Ho! A Study of Music in Decline*. London: The Hogarth Press.
- Levas, Santeri 1960. *Järvenpään mestari*. Helsinki: WSOY.
- Levi, Erik 1994. *Music in the Third Reich*. Houndmills: Macmillan.
- Mann, Thomas 1946. To Bruno Walter on His Seventieth Birthday: A Letter. Translated by M. D. Herter Norton. *The Musical Quarterly* 32 (4): 503–508.
- Mommsen, Hans 2009 [1989]. *Aufstieg und Untergang der Republik von Weimar 1918–1933*. Berlin: Ullstein.
- Murtomäki, Veijo 2012. Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa. *Musiikki* 3–4: 5–68.
- Mäkelä, Tomi 1994. Theodor W. Adorno contra Jean Sibelius. *Finnish Music Quarterly. Sondernummer auf Deutsch*: 16–19.
- 2001. Jean Sibelius, politiikka ja Theodor W. Adorno. Vastaväittäjän puheenvuoro, lausunto ja loppukaneetti. *Musiikki* 31 (1): 39–64.
- 2007a. *“Poesie in der Luft”*. *Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 2007b. *Sibelius ja me muut*. Helsinki: Teos.
- Möller, Horst 2008 [1985]. *Die Weimarer Republik. Eine unvollendete Demokratie*. 9. Auflage. München: dtv.
- Niemann, Walter 1906. *Die Musik Skandinaviens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Oramo Ilkka 1999. Sibelius ja saksalainen musiikinhistoria. *Parnasso* 49 (4): 446–452.
- 2000. Zur Rezeption der Musik von Jean Sibelius (1865–1957) in der deutschen Fachliteratur seit 1945. *Zur Neuorientierung der finnisch-deutschen Kulturbeziehungen nach 1945*. Toim. Waltraud Bastman–Bühler. Helsinki: AUE-Stiftung, 119–128.

- Paddison, Max 2011. *Art and the Ideology of Nature: Sibelius, Hamsun, Adorno*. Teoksessa *Jean Sibelius and his World*. Toim. Daniel M. Grimley. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 173–185.
- Potter, Pamela M. 1992. *Strauss and the National Socialists: The Debate and Its Relevance*. Teoksessa *Richard Strauss. New Perspectives on the Composer and His Work*. Toim. Bryan Gilliam. Durham and London: Duke University Press, 93–113.
- 2006. What Is "Nazi Music"? *The Musical Quarterly* 88 (3): 428–455.
- Roberge, Marc-André 1994. *Focusing Attention: Special Issues in German-Language Music Periodicals of the First Half of the Twentieth Century*. *Research Chronicle*. London: Royal Musical Association, 27: 71–99.
- Schinköth, Thomas 2010. *Musik – das Ende aller Illusionen? Günter Raphael im NS-Staat* (Verdrängte Musik 13). 2. Auflage. Neumünster: von Bockel Verlag.
- Schmitz-Berning, Cornelia 2007. *Vokabular des Nationalsozialismus*. 2. Auflage. Berlin–New York: de Gruyter.
- Schäfer, Renate 1962. Zur Geschichte des Wortes "zersetzen". *Zeitschrift für deutsche Wortforschung* 18 (3): 40–80.
- Sirén, Vesa 2002. Adorno vs. Sibelius. Seconds out for the final round? *Finnish Music Quarterly* 4: 46–55.
- Spitt, Gerhard 1987. *Richard Strauss 1933–35. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Tanzberger, Ernst 1962. *Jean Sibelius. Eine Monographie*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Tawaststjerna, Erik 1979. Über Adornos Sibelius-Kritik. Teoksessa *Adorno und die Musik* (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 12). Toim. O. Kolleritsch. Graz: Universal, 112–124.
- 1997. *Jean Sibelius. Åren 1920–1957*. Toim. Gitta Henning. Helsingfors: Atlantis.
- Thierfelder, Helmuth 1928. Kansanomaisuuden merkitys nykyajan musiikkilämässä. *Suomen Musiikkilehti* 6 (7): 97–99.
- 1935. An Jean Sibelius. Finnlands großem Sohne zum 70. Geburtstag. *Allgemeine Musikzeitung* 62/49: 759; suom. Nuori Saksa toivottaa onnea suurelle sinfonikolle Jean Sibeliukselle. *Suomen Musiikkilehti* 12/1935: 178.
- Tovey, Donald Francis 1935. *Essays in Musical Analysis 2. Symphonies (II), variations, and orchestral polyphony*. London: Oxford University Press.
- Törne, Bengt de 1937. *Sibelius: A Close-Up*. London: Faber & Faber ja Boston, Mass.: Houghton Mifflin Company; suom. *Sibelius. Lähikuvia ja keskusteluja*. Suomentanut Margareta Jalas. Helsinki: Otava, 1945.
- Vignal, Marc 2004. *Jean Sibelius*. Paris: Fayard.
- Vihinen, Antti 2000. *Theodor W. Adornon Sibelius-kritiikin poliittinen ulottuvuus* (Studia musicologica universitatis Helsingiensis 8), Helsinki.
- 2005. *Musiikkia ja politiikkaa. Esseitä Wagnerista Sibeliukseseen*. Helsinki: Like.
- Virtanen, Timo 2011. *From Heaven's Floor to the Composer's Desk: Sibelius's Musical Manuscripts and Compositional Process*. Teoksessa *Jean Sibelius and his World*. Toim. Daniel M. Grimley. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 58–73.
- Walter, Bruno 1950. *Thema und Variationen. Erinnerungen und Gedanken*. Frankfurt am Main: Fisher.

Helmuth Thierfelder's 1935 Open Letter to Jean Sibelius

In 1935, German conductor Helmuth Thierfelder, member of the NSDAP, published an open letter to Jean Sibelius on behalf of the composer's 70th birthday. In a recent article, "Thierfelder's 1935 Open Letter to Sibelius and Adorno's Critique" in *Säteitä* 2010, pp. 19–42 (<http://sate.siba.fi/attach/Sateita2010.pdf>), professor Timothy L. Jackson from the University of North Texas claims that Adorno's "Glosse über Sibelius" from 1938 is a direct response to that letter. No document shows that this would be the case. Jackson's hypothesis is solely based on a number of similar expressions that he considers to be in one-to-one correspondence with each other.

The purpose of this article is to show that they are not but rather stem from a common source, from a language Viktor Klemperer has labelled the LTI (Lingua tertii Imperii).

In order to show Sibelius's "Nazi sympathies and active support for the Nazi regime", Jackson maintains that Sibelius had read and accepted Thierfelder's letter prior to publication and that his "implicit sanction" must have angered Adorno. This claim is purely speculative. In his intense desire to prove Sibelius's Nazi sympathies, Jackson misreads several passages in Thierfelder's letter showing a less than accurate knowledge of German language and Germany's history during the fateful years of the Weimar Republic and the Third Reich. Rather weird is his idea that a letter bears witness to its addressee's thought and political opinions.

FT Ilkka Oramo (ioramo@siba.fi) on Sibelius-Akatemian musiikinteorian emeritusprofessori.

Sibeliuksen *Viisi luonnosta* tarkentuvat

Anna Pulkkis

Sibeliuksen viimeinen pianokappaleiden kokoelma, *Viisi luonnosta* op. 114, valmistui helmikuuhun 1929 mennessä. Vaikka sekä kustantajat että esittäjät olivat uutuuksista kiinnostuneita, kokoelma jäi julkaisematta Sibeliuksen elinaikana. *Maisema, Talvikuva, Metsälampi, Metsälaulu* ja *Kevätnäky* ilmestyivät vasta vuonna 1973 Fazerin kustantamina, ja myöhemmät painokset ovat perustuneet tähän postuumiin ensipainokseen. Monet ensipainoksen nuottitekstin yksityiskohdat ovat kuitenkin – hyvästä syystä – askarruttaneet pianisteja ja tutkijoita. *Jean Sibelius Works* -sarjaan (JSW) toimittamani kriittinen editio tarjoaa esittäjien ja tutkijoiden käyttöön käsikirjoituslähteisiin perustuvan, tarkistetun nuottitekstin kriittisine huomautuksineen.¹

Tässä kirjoituksessani käsittelen kahta kysymystä. Ensinnäkin valaisen syitä siihen, miksei *Viittä luonnosta* julkaistu Sibeliuksen elinaikana, ja toiseksi keskityn ensipainoksen nuottitekstin ongelmien syihin ja ratkaisuihin. Kysymykset nivoutuvat toisiinsa, ja vastausten saamiseksi luon ensin katsauksen opuksen synty- ja kustannushistoriaan sekä säilyneisiin käsikirjoituslähteisiin. Tämän kokonaiskuvan pohjalta tarkastelen muutamia esimerkkejä ensipainoksen ongelmakohdista. Lopun yhteenvedossa palaan vielä siihen, miten *Viisi luonnosta* asettuu osaksi Sibeliuksen elämän ja sävellystyön viimeisiä vuosikymmeniä.

Viiden luonnoksen synty- ja kustannushistoriasta

Viiden luonnoksen kustannushistoria on monipolvinen etenkin siihen nähden, ettei kokoelmaa julkaistu säveltäjän elinaikana. Alkususäys pianokokoelman säveltämiseen saattoi tulla newyorkilaiselta kustantajalta Carl Fischeriltä. Kun Sibelius syksyllä 1928 tarjosi Fischerille urkuteosta (todennäköisesti *Intradaa* op.

¹ Pulkkis 2011. Lisätietoa Jean Sibelius Works -projektista ja sen julkaisuista saa projektin kotisivuilta, <http://www.kansalliskirjasto.fi/kulttuuritoiminta/sibelius.html>. Käytän tässä artikkelissani suomenkielisiä teosotsikoita, jotka esiintyvät myös Fazerin ensipainoksessa. Kriittisessä editiossa käyttämäni saksankieliset otsikot *Landschaft, Winterbild, Der Teich, Lied im Walde* ja *Im Frühling* sekä opuksen otsikko *Fünf Skizzen* perustuvat edition päälähteeseen, Sibeliuksen omakätisiin käsikirjoituksiin (Sibelius tosin kirjoitti kolmannen osan otsikoksi epähuomiossa *Der Deich*, joka tarkoittaa patoa tai vallia). Opuksen 114 teosotsikot muodostavat kaiken kaikkiaan monimutkaisen vyyhdin; nuotti- ja kirjallisisa lähteissä esiintyy monenkielisiä ja monenlaisia otsikoita. Ks. esimerkiksi Kilpeläinen 1991 (184–187), Dahlström 2003 (484–488) sekä Pulkkis 2011.

111a), kustantaja ilmoitti olevansa paljon kiinnostuneempi piano- ja viuluteoksista sekä laulusävellyksistä kuin urku- tai harmoniteoksista.² Helmikuun 15. päivänä 1929 päiväystä kirjeuonnoksesta päätellen Sibelius lähetti Fischerille kokonaisen valikoiman tämän toiveiden mukaisia teoksia – piano-opuksen 114 lisäksi pakettiin sisältyivät opukset 115 ja 116 viululle ja pianolle sekä opus 117 (myöhemmin JS 185) viululle ja jousiorkesterille. Kirjeuunnos on varhaisin kirjallinen lähde, jossa opus 114 mainitaan. *Viisi luonnosta* oli siis valmiina viimeistään helmikuussa 1929, mutta tarkkaa sävellysajankohtaa ei lähteistä voi päätellä.³ Tekijänoikeusjärjestelyt viivästyttivät Fischerin julkaisupäätöstä, joka lopulta oli kielteinen. Syyskuussa 1929 Fischer kirjoitti Sibeliukselle joutuvansa palauttamaan teokset, koska ”markkinat ovat hyvin epäsuotuisat tämäntyyppiselle musiikille”.⁴

Fischerin palautettua *Viiden luonnoksen* materiaalit (todennäköisesti alkuperäiset käsikirjoitukset) Sibelius kääntyi aikailematta saksalaisen Breitkopf & Härtelin puoleen. Sibeliuksen vanha luottokustantaja oli valmis ottamaan teokset vastaan, ja jo syyskuun 1929 lopussa Sibelius lähetti opukset 114, 115 ja 116 Saksaan.⁵ Lokakuun 12. päivänä Sibelius kuitenkin sähköitti kustantajalle: ”Olkaa hyvä ja palauttakaa luonnokset opus 114”.⁶ Kustantaja palauttikin piano-opuksen Sibeliukselle, mutta piti itsellään opukset 115 ja 116. Sibeliuksen lokakuun 11. päivänä Breitkopf & Härtelille luonnosteleva kirje valaisee yllättävän kääntein syytä: säveltäjä halusi vielä muokata *Metsälaulua*.⁷ Säilyneet nuottikäsikirjoitukset varmistavat, että Sibelius kirjoitti *Metsälaulun* ainakin kaksi kertaa uudelleen. Käsikirjoitukset jäivät kuitenkin Sibeliuksen haltuun, eikä Breitkopf & Härtel julkaisut *Viittä luonnosta*.

Viitiseentoista vuotta myöhemmin, vuonna 1945, helsinkiläinen kustantaja R. E. Westerlund otti Sibeliukseen yhteyttä toiveenaan saada kustantaa *Viisi luonnosta*. Sibelius lienee ilmaissut ainakin varovaisen suostumuksensa, sillä 27. helmikuuta 1945 päivätyssä kirjeessä kustantaja ilmoittaa lähettäneensä opuksen 114 Sibeliukselle tarkistettavaksi ja pyytää tätä määrittämään palkkionsa,

² Carl Fischerin kirje Sibeliukselle 5.10.1928. Fischer oli vuonna 1925 julkaissut Sibeliuksen piano-opukset 101 ja 103.

³ Vaikka 15.2.1929 päiväty kirjeuunnos jäi Sibeliuksen haltuun, varmistaa Fischerin 23.5.1929 päiväty vastauskirje, että Sibelius lähetti Fischerille luonnoksessa mainitsemansa teokset. Dahlström 2003 (484) antaa *Viiden luonnoksen* sävellysajankohdaksi helmikuun 1929; lähteeksi tiedolle on merkitty Tawaststjerna 1988 (312–314), jossa ei kuitenkaan ole mainintaa helmikuusta.

⁴ ”The market is very unfavorable for this class of music [...]” Carl Fischerin kirje Sibeliukselle 7.9.1929. Sibeliuksen ja Fischerin, sekä yleisemmin Suomen ja Yhdysvaltojen, välisistä tekijänoikeusjärjestelyistä ks. Pulkkis 2011.

⁵ Sibeliuksen kirje Breitkopf & Härtelille (B&H) 1.10.1929 sekä B&H:n kirje Sibeliukselle 19.10.1929.

⁶ ”Bitte skizzen opus hundertvierzehn zuruecksenden.” Sibeliuksen sähkösanoma B&H:lle 12.10.1929.

⁷ B&H:n kirje Sibeliukselle 19.10.1929 sekä Sibeliuksen kirjeuunnos B&H:lle 11.10.1929.

mikäli haluaa myydä kappaleet.⁸ Todennäköisesti lähetyksessä sisälsi Westerlundin tarkoitusta varten teettämät kopiot – säilyneiden käsikirjoitusten joukossa on sarja kopioita, joissa on Sibeliuksen lyjykynällä tekemiä korjausmerkintöjä. Sibelius näyttää epäarvoineen, sillä Westerlund palasi asiaan vielä vuodenvaihteessa 1949–50 vedoten kappaleiden jo saavuttamaan suosioon: ”Monet haluavat esittää niitä, sillä ne [*Viisi luonnosta*] ovat erittäin pidettyjä”.⁹ Westerlundin Sibeliukselle lähettämät kustannussopimukset jäivät kuitenkin allekirjoittamattomina Sibeliuksen haltuun, samoin kuin kopiot korjauksineen. Sibeliuksen perikunta ja Fazer allekirjoittivat lopulta kustannussopimuksen toukokuussa 1972, ja *Viisi luonnosta* ilmestyi erillisinä numeroina vuonna 1973.¹⁰

Viiteen luonnokseen säilyneestä käsikirjoitusmateriaalista

Viiden luonnoksen runsasta käsikirjoitusmateriaalia säilytetään Kansalliskirjaston kokoelmissa. Kaikkiin viiteen numeroon on säilynyt säveltäjän omakätiset puhtaaksikirjoitukset (signumit 0750, 0752, 0755, 0759 ja 0762), jotka siis valmistuivat viimeistään helmikuussa 1929.¹¹ Myös tätä vaihetta edeltävää luonnosmateriaalia on säilynyt.¹² Vuoden 1929 käsikirjoitussarja kävi todennäköisesti

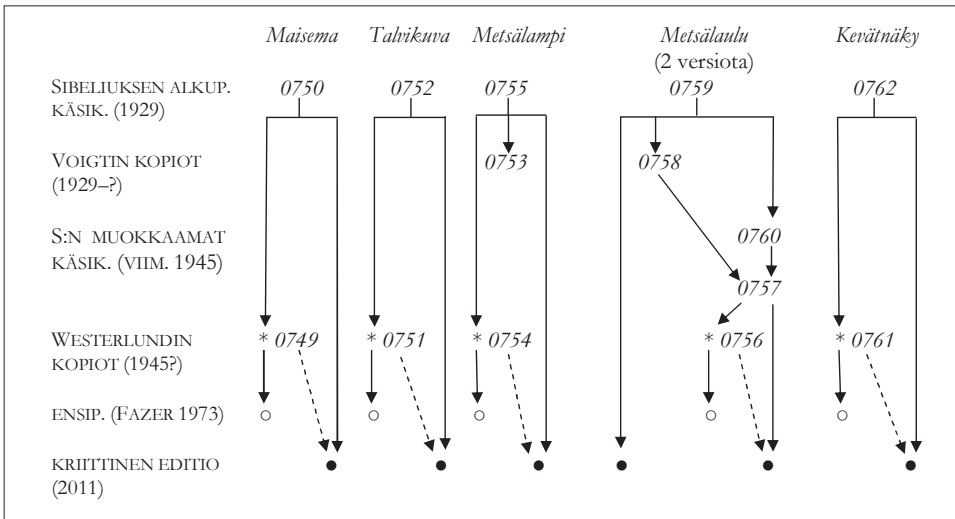
⁸ ”Åberopande vårt telefonsamtal i sista veckan framsända vi separat som korsband opus 114 och bedja Eder vänligen genomgå detsamma. [...] I fall Ni är villig att sälja dessa stycken, bedja vi Eder vänligen meddela oss Edert honorar, varefter vi omedelbart skola tillsända Eder detsamma.” Westerlundin kirje Sibeliukselle 27.2.1945.

⁹ ”Det finns flere som önska framföra dem, emedan de äro mycket omtyckta.” Westerlundin kirje Sibeliukselle 15.11.1949; ks. myös Westerlundin kirjeet Sibeliukselle 26.11.1949 ja 23.1.1950. Kustantamattomat teokset levisivät pianistien keskuudessa käsikirjoituskopioina. *Viittä luonnosta* tai osia siitä esittivät 1930-luvulla ainakin Kosti Vehanen (Vehanen 1944, 195 sekä Vehasen kirje Sibeliukselle 3.8.1932) ja Merete Söderhjelm, jonka Westerlund mainitsee 15.11.1949 päivätyssä kirjeessään.

¹⁰ Westerlundin kustannussopimuksia säilytetään Kansallisarkistossa ja ensipainoksen kustannussopimusta Fennica Gehrmanin arkistossa (Westerlundin omistamat kustannusoikeudet siirtyivät vuonna 1967 Fazerin haltuun, ja Fazerin oikeudet ovat nykyään Fennica Gehrmanin omistuksessa). Ensipainoksen editio-numerot ovat F.M. 5412–5416.

¹¹ Signumit noudattavat teosta Kilpeläinen 1991.

¹² Luonnoksista käy ilmi, että Sibelius suunnitteli useampaakin *Landscape*-nimistä pianosävellystä. *Landscape II*:ksi nimeämänsä luonnoksen materiaalia Sibelius käytti myöhemmin urkuteoksessa *Surusoitto* op. 111b, jonka hän sävelsi lyhyellä varoitusajalla Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) hautajaisiin. Joonas Kokkosen ja Aino Sibeliuksen väliseen keskusteluun perustuva ajatus *Surusoiton* yhteydestä kahdeksanteen sinfoniaan (Tawaststjerna 1988, 318) ei saa vahvistusta tunnetuista käsikirjoituslähteistä.



Kaavio 1. Viiden luonnoksen käsikirjoitusten suhteet toisiinsa, ensipainokseen sekä kriittiseen editioon. Asteriskit (*) viittaavat olettimiini kadonneisiin kopioihin, joihin ensipainos perustuu.

sekä Fischerillä että Breitkopf & Härtelillä, mitä tukee myös se, että Sibelius kirjoitti käsikirjoituksiin saksankieliset teosotsikot pyyhittyään aiemmat englanninkieliset otsikot pois. Kansalliskirjaston kokoelmissa on lisäksi kaksi Sibeliuksen myöhäisempää käsikirjoitusta *Metsälauluun* (0760 ja 0757) – tätä kappalettahan Sibelius muokkasi saatuaan käsikirjoitukset takaisin Breitkopf & Härteliltä (muokkausten ajoitusta käsittelen alla). Alkuperäisten, Sibeliuksen omakätisten käsikirjoitusten lisäksi kaikkiin viiteen numeroon on säilynyt tuntemattoman kopistin tekemät kopiot (0749, 0751, 0754, 0756 ja 0761). Nämä kopiot, joissa on Sibeliuksen lyijykynäkorjauksia, ovat mitä todennäköisimmin Westerlundin vuoden 1945 tienoilla teettämiä (vrt. yllä). Paul Voigtin tekemät *Metsälammen* ja *Metsälaulun* kopiot (0753 ja 0758) valmistuivat todennäköisesti jo vuonna 1929 tai hyvin pian sen jälkeen, sillä Voigtin kopio *Metsälaulusta* perustuu kappaleen alkuperäiseen versioon.¹³

Kaaviossa 1 näkyvät *Viiden luonnoksen* kuhunkin numeroon säilyneiden käsikirjoituslähteiden (Sibeliuksen omakätisten käsikirjoitusten ja kopioiden) suhteet toisiinsa, ensipainokseen sekä kriittiseen editioon. *Maiseman*, *Talvikuvan*, *Metsälammen* ja *Kevätinäyn* tapaukset ovat melko yksinkertaisia. Sibeliuksen omakätiset käsikirjoitukset (0750, 0752, 0755 ja 0762) toimivat mallina Westerlundin teettämille kopioille (0749, 0751, 0754 ja 0761) joko suoraan tai joi-

¹³ Paul Voigt (1867–1943) oli viulisti. Hän kopioi 1920- ja 30-luvuilla muitakin Sibeliuksen teoksia, muiden muassa osia kahdeksannesta sinfoniasta vuonna 1933. Voigtin *Metsälammesta* ja *Metsälaulusta* tekemien kopioiden tarkoitusta ei tiedetä, mutta todennäköisesti ne oli tarkoitettu esityskäyttöön. *Metsälammen* kopiassa on tuntemattoman pianistin sormitusmerkintöjä.

denkin toisten kopioiden kautta (jälkimmäisen vaihtoehdon puolesta puhuvat Sibeliuksen omakätisten käsikirjoitusten ja kopioiden väliset merkittävät erot). Ei tiedetä varmasti, mihin käsikirjoituksiin ensipainos perustuu. Westerlundin Sibeliukselle lähettämien kopioiden ja ensipainoksen nuottitekstit ovat hyvin samankaltaiset (esimerkiksi monet virheet toistuvat), mutta erät eroavaisuudet saavat epäilemään, etteivät Sibeliukselle lähetetyt kopiot toimineet ensipainoksen mallina. Tätä tukee myös se, ettei kopioissa näy mitään kustantajan merkintöjä. Oletankin, että Westerlundilla oli Sibeliukselle lähetettyjen kopioiden lisäksi hallussaan toiset kopiot, joita käytettiin myöhemmin ensipainoksen mallina ja jotka nyttemmin ovat kadonneet. Kadonneiden kopioiden ja Sibeliukselle lähetettyjen kopioiden nuottiteksteissä on ensipainoksesta päätellen ollut vain vähän eroja, mutta muuten niiden välinen suhde jää avoimeksi; kaaviossa olen merkinnyt kadonneet kopiot asteriskeilla Westerlundin kopioiden viereen.¹⁴ *Metsälampeen* on lisäksi olemassa Voigtin kopio (0753), jonka tämä todennäköisesti kirjoitti suoraan *Metsälammen* alkuperäisen käsikirjoituksen pohjalta. Kriittisen edition lähteenä olen käyttänyt Sibeliuksen omakätisiä käsikirjoituksia. Joitain yksityiskohtia, etenkin Sibeliuksen tekemiä lyjykyänkorkauksia, olen ottanut huomioon myös Westerlundin kopioista (katkonuolet). Koska ensipainos ilmestyi vasta Sibeliuksen kuoleman jälkeen, en ole käyttänyt sitä lähteenä kriittisessä editiossa.

Metsälaulussa tilanne on Sibeliuksen tekemien muokkausten takia monimutkaisempi. Puhtaaksikirjoitus 0759 kuuluu alkuperäiseen, vuoden 1929 käsikirjoitussarjaan, ja Voigt on tehnyt kopionsa (0758) tämän käsikirjoituksen pohjalta. Muokkausten tarkka ajoittaminen on vaikeaa. Käsikirjoitus 0760 on kahdesta muokatusta käsikirjoituksesta aikaisempi, ja on mahdollista, että Sibelius laati sen jo loppuvuodesta 1929, heti Breitkopf & Härtelin palautettua materiaalit.¹⁵ Sibelius näyttää kuitenkin olleen tyytymätön muokkauksiinsa, sillä hän luonnosteli lyjykykynällä lisää muutoksia Voigtin tekemään kopioon. Lyjykykynäluonnostensa ja käsikirjoituksen 0760 pohjalta Sibelius sitten kirjoitti uuden puhtaaksikirjoituksen (0757). Käsikirjoitus 0757 valmistui sekin mahdollisesti jo vuonna 1929, mutta joka tapauksessa ennen vuotta 1945, sillä Westerlundin viimeistään vuonna 1945 teettämä kopio (0756) perustuu käsikirjoitukseen 0757. Ensipainos perustuu todennäköisesti Westerlundin hallussa olleeseen, nyttemmin kadonneeseen kopioon (vrt. yllä). Kriittisessä editiossa olen päättänyt julkaisemaan *Metsälaulusta* kaksi versiota. Varhaisempi versio, jota Sibelius tarjosi Fischerille ja Breitkopf & Härtelille, perustuu Sibeliuksen vuonna 1929 kirjoittamaan käsikirjoitukseen (0759). Myöhemmän version lähteenä taas on käsikirjoitus 0757, johon Westerlundin painos olisi (kopion kautta) perustu-

¹⁴ Fennica Gehrmanilta, jolle Fazerin oikeudet nykyään kuuluvat, ei vuonna 2006 asiaa tiedustellessani löytynyt tietoja siitä, kuka opuksen 114 ensipainoksen aikoinaan toimitti ja mihin lähteisiin perustuen.

¹⁵ B&H:n 6.12.1929 päivätty kirje Sibeliukselle antaa ymmärtää, että Sibelius olisi lähettänyt käsikirjoitukset vielä toistamiseen Saksaan, ja kustantaja olisi palauttanut ne hänelle uudelleen. Sibelius saattoi siis tehdä ainakin osan muokkauksista ennen joulukuuta 1929.

nut. Olen ottanut myöhemmän version editiossa huomioon myös Sibeliuksen Westerlundin kopioon tekemät lyijykynäkorjaukset, kun taas ensipainosta en ole *Metsälaulussakaan* käyttänyt kriittisen edition lähteenä. Käsikirjoitus 0760 edustaa *Metsälaulun* muokausprosessissa välivaihetta, jota Sibelius ei koskaan tarjonnut julkaistavaksi, enkä pidä sitä itsenäisenä versiona. *Metsälaulun* kaksi versiota poikkeavat toisistaan selvästi, ja varhaisversio julkaistaan JSW-sarjassa ensimmäistä kertaa.

Ensipainoksen nuottitekstin ongelmista

Viiden luonnoksen ensipainos on suorastaan surullisenkuuluisa lukuisista virheistään ja epäselvyyksistään. Nuottitekstin virheet selittyvät osin sillä, ettei ensipainos perustu suoraan alkuperäisiin (siis Sibeliuksen omakätisiin) käsikirjoituksiin vaan kopistin tekemiin kopioihin. Säilyneissä Westerlundin kopioissa on poikkeuksellisen paljon virheitä ja epätarkkuuksia, joista monet päätyivät ensipainokseen. Tyypillisimpiä sekä Westerlundin kopioissa että ensipainoksessa esiintyviä virheitä ovat puuttuvat dynaamiset merkinnät, kaaret ja kesuurat, joten ensipainos antaa *Viidestä luonnoksesta* pelkistetymmän kuvan kuin dynamiikaltaan ja artikulaatioltaan rikkaat alkuperäiset käsikirjoitukset. Ensipainokseen siirtyi kopioista myös monia karkeita virheitä, kuten vääriä säveliä. Lisäksi ensipainokseen syntyi joukko uusia virheitä.

Esimerkissä 1 näkyvät *Maiseman* viimeiset tahdit (38–40) alkuperäisessä käsikirjoituksessa (1a), Westerlundin kopiossa (1b) ja ensipainoksessa (1c). Alkuperäisestä käsikirjoituksesta poiketen kopisti on kirjoittanut tahdin 39 ensimmäiselle puolinuotille es^1 :n tilalle f^1 :n, jättänyt pois oikean käden sidekaaret tahdistä 38 tahtiin 39 sekä lisännyt fermaatit tahtiin 40. Ensipainos seuraa kopiota (jopa varsien suunnat ovat yhtäläiset) lukuun ottamatta tahdin 38 aksenttia, joka puuttuu kopiosta mutta on lisätty ensipainokseen. Kopion ainoaa aksenttia mukailleen myös ensipainoksen aksentit ovat viivastojen alapuolella eivätkä niiden välissä, kuten alkuperäisessä käsikirjoituksessa. On epätavallista, että alkuperäiskäsikirjoitus ja sen kopio poikkeavat toisistaan näin monin tavoin. Etenkin es^1 :n vaihtuminen f^1 :ksi saa arvelemaan, ettei Westerlundin kopiota tehty suoraan alkuperäisestä käsikirjoituksesta, vaan jonkin toisen, kenties vaikealukuisen kopion pohjalta. Joka tapauksessa on epätodennäköistä, että Sibelius olisi itse muokannut *Maiseman* loppua. Sibeliuksen alkuperäisen käsikirjoituksen nuottiteksti on tältä osin yksiselitteinen, ja kriittinen editio seuraa sitä.

Lukuisat – osin erikoisetkin – nuottitekstin yksityiskohtat toistuvat samantavoin Westerlundin kopioissa ja ensipainoksessa. Voisikin olettaa, että Westerlundin Sibeliukselle lähettämät kopiot toimivat ensipainoksen mallina, mutta tulkinta ei ole aivan aukoton. Suurin kysymys on, miksei kaikkia Sibeliuksen kopioihin tekemiä lyijykynäkorjauksia otettu huomioon ensipainosta valmistettaessa. Sibelius tosin jätti osan kopioiden virheistä korjaamatta ja korjasi eräitä yksityiskohtia väärin, mutta hän myös oikaisi monia karkeita virheitä. Ensipai-



Esimerkki 1a. Maiseman tahdit 38–40 alkuperäisessä käsikirjoituksessa (0750).



Esimerkki 1b. Maiseman tahdit 38–40 Westerlundin kopiassa (0749).



Esimerkki 1c. Maiseman tahdit 38–40 ensipainoksessa (Fazer 1973). Julkaistu kustantajan (Fennica Gehrman Oy) luvalla.

nokseen siirtyi kuitenkin jopa kopistin kirjoittamia vääriä säveliä siitä huolimatta, että Sibelius oli ne korjannut. Esimerkissä 2 näkyvät *Talvikuvan* tahdit 16–21 alkuperäisessä käsikirjoituksessa (2a), Westerlundin kopiassa (2b) ja ensipainoksessa (2c). Tahdin 19 oikean käden jälkimmäinen puolinuotti on ensipainoksessa f¹, vaikka Sibelius on lyijykynällä korjannut sävelen d¹:ksi kopistin kopioon,

raaputtanut virheellisen sävelen (todennäköisesti f¹) pois ja lisännyt marginaaliin merkinnän d. Näyttää todennäköiseltä, että Westerlundilla (ja sittemmin Fazerilla) on ollut hallussaan toiset kopiot, joissa ei ollut Sibeliuksen korjauksia.

Kaikki Westerlundin Sibeliukselle lähettämien kopioiden ja ensipainoksen väliset erot eivät liity Sibeliuksen lyijykynäkorjauksiin. Kustantajan hallussa olleet, nyttemmin kadonneet toiset kopiot voisivat selittää näitäkin eroavaisuuksia. Sibeliukselle lähetetyt kopiot ja kadonneet kopiot ovat ensipainoksesta päätellen muistuttaneet toisiaan paljon, mutta käsin kopioitujen lähteiden välille syntyy väistämättä pieniä eroja. *Talvikuvan* tahtien 16–19 väliäänänen jako ylemmän ja alemman viivaston kesken noudattaa ensipainoksessa (2c) yllättäen Sibeliuksen alkuperäistä käsikirjoitusta (2a), ei kopiota (2b). Kustannustoimittaja ei ole voinut päätellä väliäänänen asettelua analogioiden perusteella, sillä vastaavassa jaksossa (tahdeissa 34–37) nuottikuva on erilainen. Tuskin hän myöskään on käyttänyt tässä yksittäisessä tapauksessa lähteenään alkuperäistä käsikirjoitusta. Todennäköisempää on, että kadonnut kopio on väliäänänen jaon osalta noudattanut alkuperäistä käsikirjoitusta uskollisemmin kuin Sibeliukselle lähetetty kopio. Sama koskee esimerkin 1 yhteydessä käsiteltyä *Maiseman* tahdin 38 aksenttia. *Talvikuvan* tahdin 21 kaari, jonka Sibelius kyllä lisäsi hänelle lähetettyyn kopioon (2b), ei kenties päätyntykään ensipainokseen (2c) Sibeliuksen tekemän korjauksen tai kustannustoimittajan päättelyn ansiosta, vaan ehkä kopisti olikin muistanut piirtää kaaren kustantajan hallussa olleisiin kopioihin. Westerlundin Sibeliukselle lähettämien kopioiden ja kadonneiden kopioiden suhde alkuperäiskäsikirjoituksiin sekä toisiinsa jää kuitenkin tämänhetkisen tiedon varassa avoimeksi.

Säveltäjän intentioiden mukaisen nuottitekstin määrittäminen kriittisen edition tarpeisiin on välillä varsin mutkikasta, ja kaarien notaatio esimerkeissä 2a ja 2b havainnollistaa tätä. Sibelius teki alkuperäisen käsikirjoituksensa kaariin korjauksia musteella. Westerlundin kopion kaaret eivät noudata korjauksia, mikä saa epäilemään, että Westerlundin kopio (tai mahdollinen toinen kopio, johon Westerlundin kopio perustuu) olisi tehty ennen korjauksia. Kopion tahdin 17 alemmalle viivastolle Sibelius lisäsi lyijykynällä puuttuvan kaaren lopun, vaikka hän olikin alkuperäisessä käsikirjoituksessaan poistanut tämän kaaren kokonaan. Tavallaan Sibelius siis hyväksyi kopiossa näkyvän notaation, ja väliäänänen sivusävelkuvuioiden (gis–fis–gis ja h–a–h) kaaret ovat toki *Talvikuvassa* vallitsevan fraseerauksen näkökulmasta perusteltuja. Kriittisen edition nuottiteksti seuraa kuitenkin päälähteen eli alkuperäisen käsikirjoituksen korjattua nuottitekstiä, ja Sibeliuksen kaariin tekemät korjaukset on lueteltu kriittisessä kommentaarissa. Tätä ratkaisua tukee se, että omakätisessä käsikirjoituksessaan Sibelius korjasi kaaret samalla tavoin myös vastaavaan jaksoon tahdeissa 34–39, kun taas kopiossa jaksot eivät ole yhdenmukaisia.¹⁶

¹⁶ Sekä kopiossa että ensipainoksessa tahtien 20–21 kaaren on tulkittu päättyvän cis¹:lle, kun taas vastaava kaari tahdeissa 38–39 päättyy e¹:lle. Alkuperäisen käsikirjoituksen notaatio on näiltä osin tulkinnanvarainen. Kriittisessä editiossa olen päättänyt molemmat kaaret e¹:lle ja tuonut cis¹-vaihtoehdon esiin kommentaarissa.



Esimerkki 2a. Talvikuvan tahdit 16–21 alkuperäisessä käsikirjoituksessa (0752).



Esimerkki 2b. Talvikuvan tahdit 16–21 Westerlundin kopiossa (0751).

Eräs hämmäntävimmistä eroista käsikirjoituslähteiden ja ensipainoksen välillä löytyy *Metsälammen* tahdistä 31. Esimerkissä 3 näkyvät *Metsälammen* tahdit 28–34 alkuperäisessä käsikirjoituksessa (3a), Westerlundin kopiossa (3b) ja ensipainoksessa (3c). Sekä alkuperäisessä käsikirjoituksessa että kopiossa tahti 31 on täysin diatoninen, mutta ensipainoksessa esiintyvät sekä a^1 ja b^1 että a ja b . Kummalla tavalla tahansa tulkittuna tahti 31 sijoittuu luontevasti osaksi tahtien 28–34 pienin terssein nousevaa sekvenssiä, vain erilaisin painoituksin. Ensipainoksen tulkinnan mukaan tahdit 31 ja 33 ovat toistensa tarkkoja transpositioita. Käsikirjoituslähteiden diatonisessa tulkinnassa taas musiikki pitäytyy kauemmin kiinni *Metsälampea* hallitsevassa d-keskisessä tonaliteetissa.¹⁷

Molemmat vaihtoehdot ovat siis analyttisesti perusteltavissa. Kriittisessä editiossa tulkintojen uskottavuutta arvioidaan kuitenkin ensisijaisesti lähteistä käsin, eikä säilyneissä käsikirjoituksissa (mukaan lukien Voigtin kopio) mikään viittaa siihen, että ensipainoksen tulkinta alennusmerkkeineen olisi Sibeliukselta

¹⁷ *Metsälammen* modaalis-tonaalista erityispiirteistä ks. Murtomäki 2008, 76–79.



Esimerkki 2c. Talvikuvan tahdit 16–21 ensipainoksessa (Fazer 1973). Julkaistu kustantajan (Fennica Gehrman Oy) luvalla.

peräisin. Alennusmerkit saattoivat tietenkin esiintyä ensipainoksen mallina toimineessa kadonneessa kopiosta, mutta tämäkään ei selittäisi niiden alkuperää. Kenties Fazerin kustannustoimittaja teki uskaliaan lisäyksen ajatellen Sibeliuksen unohtaneen alennusmerkit; edeltävän tahdin (30) ensimmäinen alennusmerkki, joka puuttuu kopiosta, on ainakin lisätty ensipainokseen. Näin kokonaisvaltainen unohtus olisi kuitenkin pianokäsikirjoituksissa poikkeuksellinen, ja Sibeliuksella olisi myös ollut tilaisuus lisätä alennusmerkit Voigtin tai Westerlundin kopioon. Kriittinen editio seuraa tässäkin alkuperäistä käsikirjoitusta. Kopion aksenteissa ja kaarissa on virheitä, joihin Sibelius ei kopiota oikolukiessaan puuttunut (ks. erityisesti tahti 32). Tahdissa 28 näkyy erikoinen väärinkäsitysten sarja: alkuperäisen käsikirjoituksen aksentti on kopiassa kääntynyt kärjelleen ja ensipainoksessa vielä kokonaan ympäri.

Kuten Sibeliuksen kustantajille lähettämät käsikirjoitukset yleensä, vuoden 1929 käsikirjoitussarja on ulkoasultaan hyvin selkeä. Muokkausten myötä valmistunut *Metsälaulun* myöhemmän version käsikirjoitus (0757) on kuitenkin ulkoasultaan viimeistelemättömämpi. Epätarkkuuksineen, korjauksineen ja tiheäviivastoiselle paperille kirjoitettuna käsikirjoitus 0757 muistuttaa enemmän konseptia kuin puhtaaksikirjoitusta. Sibelius esimerkiksi merkitsi käsikirjoitukseen oikean käden kaaret viitteellisesti: osasta kaaria hän piirsi vain alut, ja osa kaarista puuttuu kokonaan. On mahdollista, että Sibelius aikoi kirjoittaa *Metsälaulun* vielä kertaalleen puhtaaksi, mutta Westerlundin kopio on kuitenkin tehty käsikirjoituksen 0757 pohjalta. Kopisti tulkitsi Sibeliuksen piirtämät lyhyet kaaret kirjaimellisesti – mitäpä muutakaan hän olisi voinut – ja omituinen kaaritus on siirtynyt myös ensipainokseen. Esimerkissä 4 näkyvät *Metsälaulun* ensimmäiset tahdit (1–3) alkuperäisessä puhtaaksikirjoituksessa (4a), Westerlundin kopiosta (4b) ja ensipainoksessa (4c). Alkuperäisessä käsikirjoituksessa kaari ei sulkeudu, mutta kopiosta ja ensipainoksessa se päättyy tahdin 2 neljännelle kahdeksasosalle. Kriittisessä editiossa olen täydentänyt *Metsälaulun* myöhemmän version kaaret varhaisversion puhtaaksikirjoituksen (0759) sekä versioiden väliin sijoittuvan käsikirjoituksen (0760) perusteella. Näihin molempiin Sibelius



Esimerkki 3a. Metsälammen tahdit 28–34 alkuperäisessä käsikirjoituksessa (0755).

Esimerkki 3b. Metsälammen tahdit 28–34 Westerlundin kopiassa (0754).



Esimerkki 3c. Metsälammen tahdit 28–34 ensipainoksessa (Fazer 1973). Julkaistu kustantajan (Fennica Gehrman Oy) luvalla.

piirsi kaaret hyvin huolellisesti, ja vaikka käsikirjoitukset poikkeavat toisistaan, eleytys on toistuvaa ja samankaltaista. *Metsälaulun* ensimmäinen kaari päättyy kriittisessä editiossa tahdin 3 ensimmäiselle kahdeksasosalalle, ja toinen kaari alkaa tahdin 3 toiselta kahdeksasosalta.

Esimerkissä 4b näkyy myös Sibeliuksen lyijykynäkorjauksia. Sibelius lisäsi kopioon siitä puuttuvat *mf*:n, diminuendokiilan ja sidekaaren, mutta näistä vain sidekaari löytyy ensipainoksesta. Kopion tahdin 1 virheellisen disis¹-sävelen tilalla on ensipainoksessa oikea sävel cisis¹. Jos Westerlundilla on ollut hallussaan toinen kopio, sekä sidekaari että cisis¹ saattoivat esiintyä siinä, mutta kustannustoimittaja on myös saattanut päätellä nämä yksityiskohdat. Sekä kopiosta että ensipainoksesta puuttuvat alkuperäiskäsikirjoituksen merkinnät *Con*



Esimerkki 4a. Metsälaulun lopullisen version tahdit 1–3 alkuperäisessä käsikirjoituksessa (0757).



Esimerkki 4b. Metsälaulun lopullisen version tahdit 1–3 Westerlundin kopiassa (0756).



Esimerkki 4c. Metsälaulun lopullisen version tahdit 1–3 ensipainoksessa (Fazer 1973). Julkaistu kustantajan (Fennica Gehrman Oy) luvalla.

pedale ja *Animato*. Sibelius lisäsi *Animaton* nähtävästi epähuomiossa Kevätnäyn kopioon, jonka alusta kopisti oli unohtanut *Tranquillo*-esitysmerkinnän.

Lopuksi

Kustannushistorian ja käsikirjoitusmateriaalin valossa näyttää siltä, että *Viiden luonnoksen* julkaisun viivästyminen vaikutti ratkaisevasti ensipainoksen laatuun. Postuumi ja kopistin kopioihin perustuva painos on lähtökohtaisesti altis virheille. Jos Fischer tai Breitkopf & Härtel olisi julkaissut kokoelman, ensipainos olisi tehty alkuperäisten käsikirjoitusten pohjalta ja Sibeliuksella olisi ollut mahdollisuus vedosten oikolukuun. Westerlundin julkaisujen nuottitekstin oli tarkoitus perustua kopistin kopioihin, mutta nämäkin julkaisut Sibelius olisi voinut vedosvaiheessa tarkistaa. Alkuperäiset käsikirjoitukset ovat antaneet luotettavan perustan kriittiselle editiolla, mutta Sibeliuksen tarkistama ensipainos olisi tarjonnut arvokkaan vertailukohdan käsikirjoitusmateriaalin rinnalle.

Vaikka Fischer hylkäsi *Viisi luonnosta*, ei kokoelman julkaisematta jääminen lopulta johtunut kustantajien ja esittäjien kiinnostuksen puutteesta, vaan päätöksen teki säveltäjä itse. Sibeliuksen uusien teosten julkaisut harvenivat

muutenkin ratkaisevasti juuri *Viiden luonnoksen* valmistumisvuodesta 1929 alkaen. Breitkopf & Härtelin julkaisuaie näyttää kaatuneen Sibeliuksen päätökseen muokata *Metsälaulua*. Sibelius saattoi olla epävarma kappaleen sisällön suhteen tai ehkä hän vain halusi hioa ilmaisuaan edelleen – joka tapauksessa *Metsälaulu* on yksi Sibeliuksen tonaalisesti erikoislaatusimmista pianokappaleista. Sibelius muokkasi jo valmistuneita teoksiaan uudelleen läpi koko säveltäjänuransa, mutta *Metsälaulun* tapaus on houkuttelevaa yhdistää mielikuvaan kasvavan itsekritiikkinsä kanssa painivasta vanhenevasta säveltäjästä.

Sibelius näyttää vaienneen kuoliaaksi Westerlundinkin aiheet julkaista *Viisi luonnosta*, vaikka prosessi oli jo käynnissä – Sibeliuksen olisi tarvinnut vain palauttaa korjatut kopiot, allekirjoittaa sopimus ja määrittää palkkionsa. Sibeliuksen Westerlundin lähettämiin kopioihin vapisevalla käsialalla tekemät hajanaiset ja osin ristiriitaisetkin lyijykynäkorjaukset muistuttavat säveltäjän korkeasta iästä sekä siitä, että *Viiden luonnoksen* säveltämisestä oli jo aikaa. Helmikuussa 1945, luultavasti pian Westerlundin ensimmäisen yhteydenoton jälkeen, Sibelius sellitti ratkaisuaan vävyllensä Jussi Jalakselle: ”En anna niitä [Viittä luonnosta] nyt julkisuuteen, sillä ne eivät (pikku kappaleet) ole varsinaisesti minun alaani. Vasta kun minulla on suuret muodot edessä, tunnen olevani omalla alallani. Kun en ole pitkään aikaan uutuuksilla esiintynyt, en halua päästää näitä julkisuuteen ennen kuin olen tekeillä olevan suuren teokseni julkaissut.” Tämä viittaa siihen, että *Viisi luonnosta* jäi joko kahdeksannen sinfonian tai *Lemminkäisen* muokkausten jalkoihin.¹⁸ Viimeisten pianoteosten kohtalo liittyy osaksi laajempaa kuvaa Sibeliuksen elämän ja tuotannon viimeisistä vuosikymmenistä. Myös lähikuvan *Viidestä luonnoksesta* on korkea aika tarkentua.

Lähteet

- Dahlström, Fabian 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Murtomäki, Veijo 2008. Modal-tonal techniques in Sibelius's opus 114. *Musurgia* XV/1–3: 71–81.
- Pulkkis, Anna (toim.) 2011. *Jean Sibelius Works. Series V, Works for piano. Volume 3*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Tawaststjerna, Erik 1988. *Jean Sibelius V*. Helsinki: Otava.
- Vehanen, Kosti 1944. *Rapsodia elämästä*. Porvoo: WSOY.

¹⁸ Jussi Jalaksen muistiinmerkitsemä Sibeliuksen lausuma on päivätty 24.2.1945. Kahdeksannesta sinfoniasta ks. Timo Virtasen artikkeli tässä lehdessä, ja *Lemminkäisen* muokkauksista 1940–50-luvuilla ks. Tuija Wicklundin artikkeli tässä lehdessä.

Painamattomat lähteet

- Breitkopf & Härtelin (B&H) kirjeet Sibeliukselle 19.10.1929 ja 6.12.1929, Kansallisarkisto, Sibelius-perheen arkisto, kansio 42.
- Carl Fischerin kirjeet Sibeliukselle 5.10.1928, 23.5.1929 ja 7.9.1929, Kansalliskirjasto, Coll.206.44.
- Jussi Jalaksen muistiinpanot Sibeliuksen kanssa käydyistä keskusteluista, Kansallisarkisto, Sibelius-perheen arkisto, kansio 1.
- Sibeliuksen kirje B&H:lle 1.10.1929, B&H:n arkisto.
- Sibeliuksen kirjeluonnos B&H:lle 11.10.1929, Kansallisarkisto, Sibelius-perheen arkisto, kansio 44.
- Sibeliuksen kirjeluonnos Carl Fischerille 15.2.1929, Kansalliskirjasto, Coll.206.44.
- Sibeliuksen sähkösanoma B&H:lle 12.10.1929, B&H:n arkisto.
- Kosti Vehasen kirje Sibeliukselle 3.8.1932, Kansalliskirjasto, Coll.206.40.
- R. E. Westerlundin kirjeet Sibeliukselle 27.2.1945, 15.11.1949, 26.11.1949 ja 23.1.1950, Kansallisarkisto, Sibelius-perheen arkisto, kansio 47.

The picture of Sibelius's "Five Sketches" sharpens

Sibelius completed his last collection of piano works, *Viisi luonnosta* ("Five Sketches") Op. 114, by February 1929. Although both publishers and performers showed interest for the collection, it remained unpublished in Sibelius's lifetime. The first edition of *Maisema*, *Talvikuva*, *Metsälampi*, *Metsälaulu*, and *Kevätnäky* was published by Fazer in 1973. Pianists and scholars have justifiably found many details in the score of this posthumous first edition confusing. A new critical edition, based on Sibelius's autograph manuscripts and edited by the author of this article, appeared in the Jean Sibelius Works series in 2011.

In this article, I discuss two questions. First, I consider the reasons why the publication of Opus 114 was postponed. Second, I focus on some problematic details in the score of the first edition, their origins, and the solutions provided by the critical edition. The questions overlap and need to be approached from the viewpoints of publication history and surviving manuscript sources.

Three publishers – Carl Fischer and Breitkopf & Härtel in 1929, and R. E. Westerlund in the 1940s – intended to publish *Viisi luonnosta* but all these plans failed. In view of the publication, Westerlund likely commissioned a set of copies which decades later served as basis for the first edition. Unfortunately, the copies included an exceptional amount of errors, many of which were transmitted to the first edition. Sibelius's autograph manuscripts mostly appear unambiguous and have offered a solid foundation for the critical edition. In the end, the decision to leave Op. 114 unpublished was Sibelius's own. The faith of the last piano works relates to a larger picture of the silent last decades of Sibelius's life.

MuM Anna Pulkkis (apulkkis@siba.fi) työskentelee toimittajana Sibeliuksen teosten kriittisessä kokonaisjulkaisuhankkeessa Kansalliskirjastossa sekä valmistelee väitöskirjaa Sibelius-Akatemiaan.

Palapeli ilman kuvaa

Jean Sibeliuksen myöhäiset luonnokset ja kahdeksas sinfonia

Timo Virtanen

”[...] den åttonde symfonin, som nu legat till sig i så många år, förtjänar att kallas klassisk innan en enda av dess toner tagit klingande form.”¹

Jean Sibeliuksen kahdeksannen sinfonian sävellysprosessi ja teoksen nuottikä-sikirjoitusaineiston kohtalo ovat innoittaneet monenlaisiin pohdintoihin, arvailuihin ja kuvitelmiin. Kirjallisuudessa aihetta on käsitelty tai siihen on viitattu lähinnä Sibeliuksen kirjeenvaihdon ja muun kirjallisen dokumentaation valossa.² Vaikka Sibeliuksen on oletettu tuhonneen sinfonian käsikirjoitusaineiston, on myös pohdittu, olisiko teoksen luonnoksia ja fragmentteja sittenkin säilynyt hänen käsikirjoitustensa joukossa.³ Tästä on päädytty varsin erisuuntaisiin näkemyksiin (kursivoinnit lisätty):

1. ”Kun otetaan huomioon teokseen säilyneiden aineistojen runsaus, odotamme suu-
restä jännittyneinä koko sävellyksen huolellista ja pikkutarkkaa täydentämistä.”⁴

2. ”Kaikki, mitä 8. sinfoniasta on jäljellä, on yksi partituuriluonnoksen sivu ja yksi kahdeksanteen sinfoniaan kuuluvaksi rengastettu melodiakatkelma 7. sinfonian luonnosten joukossa [...]”⁵

¹ Parmet 1960, 136.

² Kahdeksannen sinfonian ”mysteeriä” on käsitelty laajimmin Erik Tawaststjerna *Finnish Music Quarterly* -lehdessä julkaistussa kaksiosaisessa artikkelissaan (Tawaststjerna 1985). Parmetin artikkeli, joka on ilmoitettu kirjoitetuksi ennen Sibeliuksen kuolemaa, mutta julkaistu sen jälkeen (v. 1960), sisältää kahdeksannen sinfonian säveltämistä koskevia pohdintoja, muttei aikalaislausuntoja tai -arvioita teoksen kohtalosta.

³ Seuraavassa esitettyjen näkemysten lisäksi vrt. Dahlström 2003, 624. Se, että Dahlströmin laatimassa Sibeliuksen teosten luettelossa kahdeksas sinfonia on saanut oman luettelonumeronsa (JS 190) viitanee siihen, että sinfonian on arvioitu valmistuneen ja olleen siis jossakin vaiheessa kokonainen teos. Ks. myös Kilpeläinen 1989, 30: ”[V]iimein teos kuitenkin valmistui, ilmeisesti vuonna 1938 [...]”

⁴ Josephson 2004, 67: ”Given the abundance of preserved materials for this work [kahdeksas sinfonia], one looks forward with great anticipation to a thoughtful, meticulous completion of the entire composition.”

⁵ Kilpeläinen 1995, 35: ”All that remains of the 8th Symphony is one page from a draft score and one snatch of melody ringed for the 8th in among the sketches for the 7th Symphony [...]” Vrt. Kilpeläinen 1989, 32: ”Ainakin yksi sellainen luonnoslehti, joka varmasti on 8. sinfoniaa varten on säilynyt. Se on muutaman tahdin partituuriskitsi, jonka toiselle puolelle Sibelius on kirjoittanut Sinfonia VIII. Lisäksi 7. sinfonian luonnosten joukossa on 8. sinfoniaa varten rengastettu melodiakatkelma.”

Näiden varsin suorasukaisten lausumien jatkoksi tosin kumpikin kirjoittaja on esittänyt edellistä varovaisemman arvion (kursivoinnit lisätty):

1. "Seikkaperäinen, tunnollinen hanke entistäisi vähintään osan Sibeliuksen lopullisesta musiikillisesta perinnöstä [...]"⁶

2. "Helsingin yliopiston kirjastossa [nykyisessä Kansalliskirjastossa] on myös muutamia tunnistamattomia 1920-luvun lopulle ja 1930-luvulle ajoittuvia luonnoksia. Erityisesti eräät rengastettua *g-molli-melodiaa* muistuttavat luonnokset [...] 6/8- ja 2/4-tahtilajissa voisivat olla 8. sinfoniaan."⁷

Niin lausumien suorasukaisuus ja varovaisuus kuin viittauksenomaisuus ja monitulkintaisuuskin ilmentänevät tutkittavan kohteen epämääräisyyttä: miten rakentaa palapeli silloin, kun tiedossa ei ole, millainen kuva paloista tulisi muodostaa eikä edes tiedetä, kuuluvatko säilyneet palat yhteen ja samaan kuvaan?⁸

Tässä kirjoituksessa tarkastelen aikaisemmin esitettyjä näkemyksiä Sibeliuksen kahdeksannen sinfonian luonnoksista ja esitän niihin muutamia täydentäviä huomioita sekä niille vaihtoehtoisia tulkintoja. Lisäksi hahmottelen niitä kriteerejä, joiden mukaisesti luonnoksia voidaan mielestäni perustellusti tarkastella kahdeksannen sinfonian luonnosten kysymykseen liittyvinä. Koska Sibeliuksen kirjeenvaihdossa ja muissa biografisissa lähteissä esiintyviä kahdeksanteen sinfoniaan ja sen syntyprosessiin liittyviä mainintoja on kirjallisuudessa jo käsitelty varsin perusteellisesti, niihin on viitattu tässä kirjoituksessa ainoastaan paikoin.

Biografisissa lähteissä kahdeksatta sinfoniaa koskevia mainintoja on säilynyt melko runsaastikin, mutta Sibeliuksen muista mahdollisista laajamuotoisten sävellysten suunnitelmista seitsemannen sinfonian ja *Tapiolan* sekä *Myrsky*-näyttä-

⁶ Josephson 2004, 67: "A painstaking, conscientious undertaking would restore at least part of Sibelius's ultimate musical legacy, [...]"

⁷ Kilpeläinen 1995, 35: "Also in the Helsinki University Library are some unidentified sketches dating from the late 1920s and the 1930s. In particular some of the sketches akin to the ringed melody in *G minor* [...] in 6/8 and 2/4 time could be for the 8th symphony." Vrt. myös Kilpeläinen 1989, 32: "[kahden yllä mainitun luonnoksen] lisäksi on olemassa muuta materiaalia: tunnistamattomia luonnoksia ja yksi partituurinsivu, joka saattaa liittyä 8. sinfoniaan." Aiheesta edelleen Kilpeläinen 1992, 156: "Jos [8. sinfonian] sävellysprosessi kesti yli 10 vuotta [1927–38], Sibeliuksen on täytynyt kirjoittaa teosta varten lukuisia luonnoksia. Levaksen mukaan niitä on ollutkin paljon. Ilmeisesti siis myöhäisistä luonnoksista monet ovat 8. sinfoniaan, vaikka Sibelius lieneekin hävittänyt suurimman osan teokseen liittyvästä materiaalista."

⁸ Kuten Kilpeläinen (1989, 32) toteaa: "[o]ngelmana on, että vertailukohta puuttuu eli ei tiedetä millainen teos oli kyseessä".

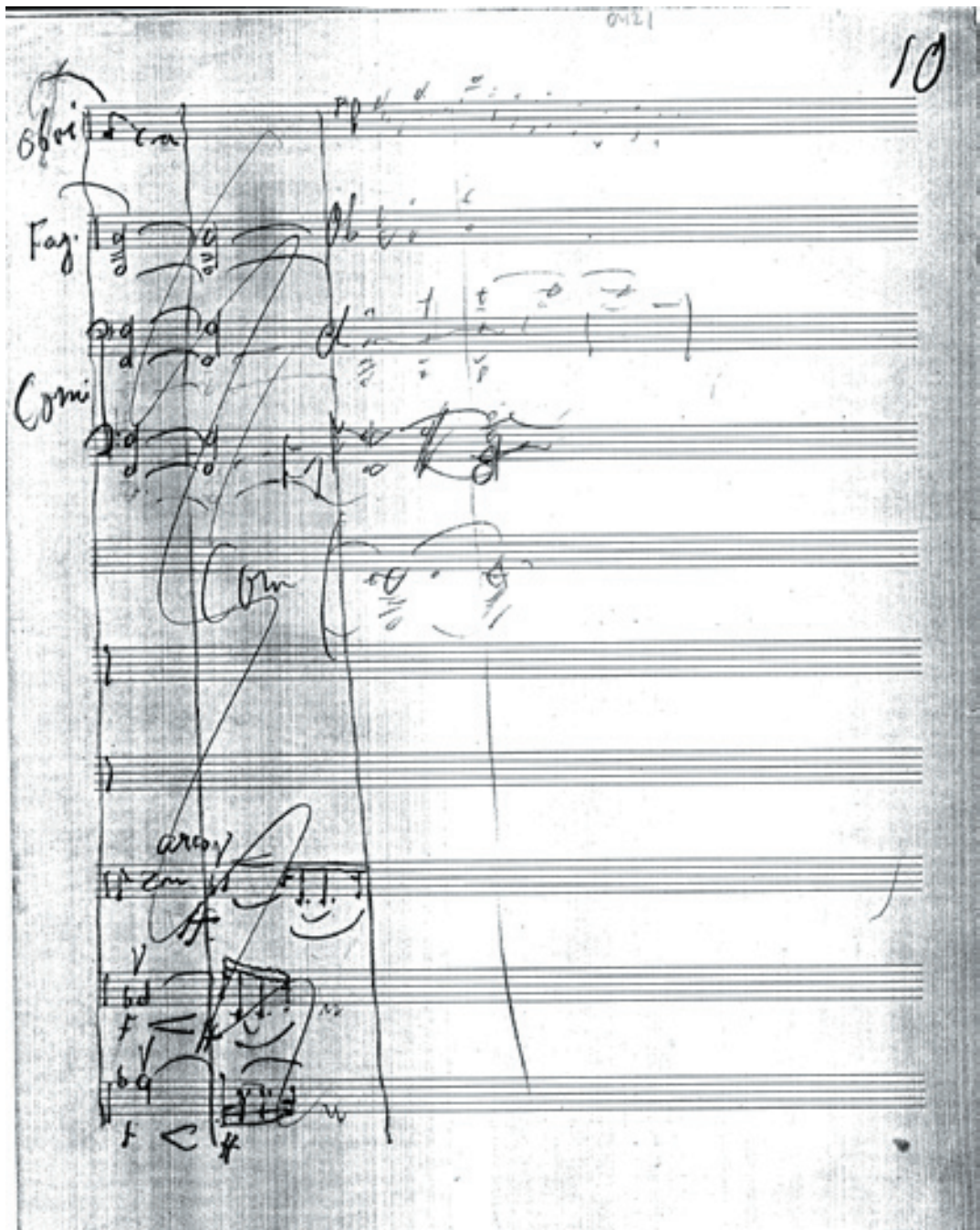
mömusiikin jälkeiseltä ajalta ei ole tietoa.⁹ Kilpeläinen on arvioinut käsikirjoitusluettelossaan Sibeliuksen seitsemännen sinfonian jälkeisille vuosille (1925–57) ajoittuviksi kaikkiaan 76 käsikirjoitusyksikköä, jotka sisältävät luonnoksia tunnistamattomiin sävellyksiin (*Unidentified Fragments and Sketches*).¹⁰ Näistä kahdeksan yksikköä on luettelossa otsikon *Fragments and Sketches with Sights of Orchestral Purpose* (käsikirjoitukset 1324–1331) ja viisi otsikon *Fragments and Sketches with Sights of Vocal Purpose* alla (jälkimmäisiin ei tässä artikkelissa viitata). Suurin osa käsikirjoituksista on kuitenkin sijoitettu luokkaan X (*Fragments and Sketches, Instrumentation and Use Unknown*) kuuluviksi. Tällaisia käsikirjoitusyksiköitä on luettelossa 63 (käsikirjoitukset 1694–1696, 1698–1751 sekä 0937, 0399, 0549, 0971–0972 ja 1891). Edellä esitetty tiivistelmä on myöhäisten ja erityisesti kahdeksanteen sinfoniaan mahdollisesti liittyvien luonnosten tarkastelun taustaksi ainoastaan suuntaa-antava ja havainnollistaa aineiston laajuutta; on myös huomattava, että käsikirjoitusyksiköiden sisältämä luonnossivujen ja yksittäisten luonnosten määrä vaihtelee suuresti: käsikirjoitus voi olla yksi folio, jonka toiselle puolelle on kirjoitettu lyhyt luonnoskatkelma (esimerkkinä 1730: ainoastaan kaksi sointua) tai koostua jopa kymmenistä tiheästi täytetyistä luonnossivuista (esimerkkinä 1739a ja b: 28 sivua). Sekä Kilpeläinen että Josephson ovat ottaneet huomioon kahdeksatta sinfoniaa koskevissa kirjoituksissaan käsikirjoituksia viimeistään seitsemännen sinfonian sävellysprosessin ajoilta, ja aineistoon sisältyy tällöin käsikirjoituksia jo 1910-luvulta. Tämä onkin täysin perusteltua, sillä Sibelius hyödynsi luonnoksiaan monesti vasta vuosikausia niiden kirjoittamisen jälkeen.

Kilpeläisen mukaan 1920-luvun lopulta ja 1930-luvulta säilyneiden Sibeliuksen sävellyskäsikirjoitusten joukossa voi hyvinkin olla kahdeksatta sinfoniaa varten tehtyjä luonnoksia, mutta varmasti voidaan kuitenkin todeta ainoastaan se, että ”kaikki, mitä kahdeksannesta sinfoniasta on jäljellä” ovat yksi sivu partituuriluonnosta ja yksi melodiakatkelma seitsemännen sinfonian luonnosten joukossa. Partituuriluonnoksen sisältävä käsikirjoitus (0421) koostuu yhdestä irrallisesta foliosta. Sen toiselle puolelle on kirjoitettu lyijykynällä sanat *Sinfonia VIII* ja *Commencio* (”alku”). Sanat on myöhemmin pyyhitty kumilla pois, mutta ne ovat yhä selvästi nähtävillä.¹¹ Kääntöpuolella oleva, niin ikään lyijykynällä kirjoitettu partituurikatkelma koostuu kahdesta melko helppolukuisesta oboeille, fagoteille, käyrätorville, alttoviuluille, selloille ja kontrabassoille nuotinnetusta tahdistasta sekä parista (mahdollisesti kolmesta) paljon viitteellisemmin kirjoitetusta tahdistasta ilmeisesti puupuhaltimille ja käyrätorville – näistä tahdeista piirtyy

⁹ Yleiskuvaksi Sibeliuksen valmistuneista sävellyksistä ja sovituksista *Tapiolan* valmistumisvuoden 1926 jälkeen ks. Dahlström 2003, 679.

¹⁰ Kilpeläinen 1991, 371–418, vrt. myös Dahlström 2003, 661. Tässä käytetty laskutapa perustuu karkeaan rajaukseen: käsikirjoituksista on laskettu mukaan sellaiset, joissa ajoitukset vuodesta 1925 lähtien on sisällytetty Kilpeläisen arviointiin. Tällöin kysymykseen tulevat esimerkiksi sellaiset ajoitukset kuin ”1915–25”, ”1918–28”, ”1925–35” ja ”1930–57”. Kursivoidut numerot viittaavat Kilpeläisen käsikirjoitusluettelossa annettuihin signumeihin.

¹¹ Faksimilekuva sivusta Tawaststjerna (toim.) 1997, 297.

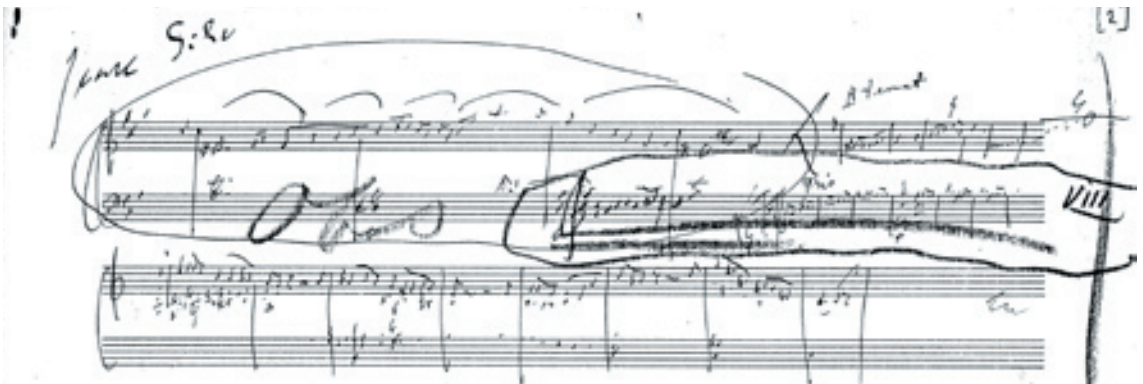


Esimerkki 1. Käsikirjoitus 0421 [2].

selvästi esiin lähinnä vain puupuhaltimien puolinuoteittain nouseva kulku f–g–b sekä ensimmäiselle huilulle kirjoitettu jatko $g^2-f^2-g^2-es^2-c^2-d^2-c^2[?]-b^1[?]$ toisen huilun alaoktaavikaksinnuksin (esimerkki 1). Sivulle ei ole merkitty sävella-

ja, mutta etumerkinnäksi voidaan päätellä kaksi alennusmerkkiä (tähän viittaa muun muassa tilapäinen etumerkki as sellojen, kontrabassojen ja alttoviulujen osuudessa). Katkelma ei mitä todennäköisimmin ole kuitenkaan minkään teoksen alusta (vrt. "commincio" lehden kääntöpuolella): tämä käy ilmi vaikkapa oboiden ja fagottien viivastolla näkyvistä kaarista, jotka ovat jatke edellisellä – nykyisin kateissa olevalla – sivulla alkaneille kaarille, ja tätä tukee myös luonnoksessa näkyvä sivunumero 10. Luonnoksen liittäminen kahdeksanteen sinfoniaan perustunee lähinnä paperin toisella puolella hämöttävään sanalliseen viitteeseen (*Sinfonia VIII | Commincio*) sekä siihen, että kyseessä on käsialasta pääteltynä varsin myöhäinen orkesteripartituuriluonnos, ei tämän yksittäisen käsikirjoitustodisteen valossa mihinkään muuhun.¹²

Kilpeläisen mainitsema "rengastettu melodiakatkelma" seitsemännen sinfonian luonnosten joukossa on puolestaan löydettävissä käsikirjoituksesta 0362, sivulta [2]. Myös Josephson esittelee tämän luonnoksen kahdeksanteen sinfoniaan liittyvänä.¹³ Käsikirjoituksen toisella sivulla on musteella kirjoitettu katkelma, jota on jaettu osiin sekä ympyröimällä että merkinnöin *II temat* ja *Trio*. Ainekset "trioksi" merkittyä katkelmaa lukuun ottamatta ovat tuttuja seitsemänneistä sinfoniasta (teoksen tahdista 134 lähtien). Tuo "trioaines" sekä pari sitä edeltävää tahtia on alleviivattu vihreällä, vahvoin värikynänvedoin, ja niin ikään vihreällä kynällä kirjoitetulla huomautuksella *obs.* Se on myös erotettu muusta aineksesta ympyröimällä katkelma lyijykynällä, jolla siihen on myös kirjoitettu merkintä *VIII* (esimerkit 2a ja 2b).¹⁴ Tämä lienee johdatel-

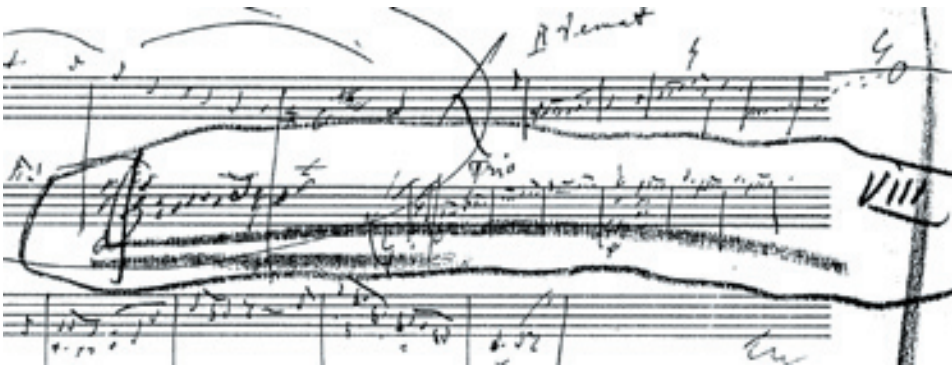


Esimerkki 2a. Käsikirjoitus 0362 [2], viivastot 1–4.

¹² Kilpeläinen (1991, 73) ei esitä arviota käsikirjoituksen ajoitukseksi.

¹³ Ks. Josephson 2004, 54, nuottiesimerkki 1.

¹⁴ Josephsonin esimerkissä 1 merkinnät on sijoitettu käsikirjoituksesta poikkeavasti siten, että trio-katkelman alussa lukee "VIII Trio". Tämä johtaa hieman harhaan: "VIII Trio" on varmaankin käsikirjoituksen merkintöjä helpommin luettava ja ymmärrettävissä "kahdeksannen Trioksi".



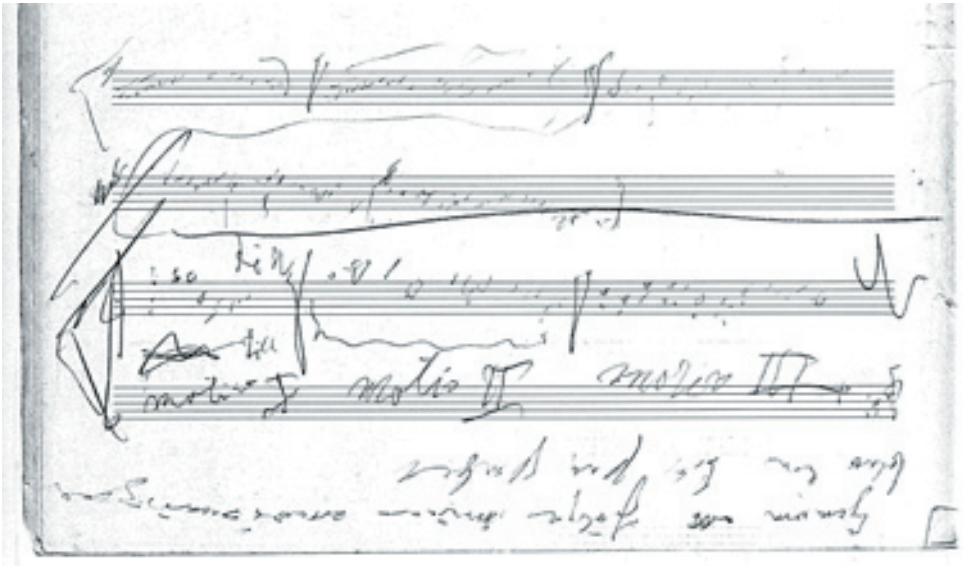
Esimerkki 2b. Käsikirjoitus 0362 [2], viivastot 1–3, yksityiskohta.

lut olettamaan, että "trioaines" on näin irrotettu myöhemmin kahdeksanteen sinfoniaan sijoitettavaksi.¹⁵

On kuitenkin varsin uskaliaasta väittää, että *Trio* ja lyijykynällä lisätty merkintä VIII viittaisivat juuri kahdeksanteen sinfoniaan ja sen oletetun scherzo-osan trioon. Pikemminkin näyttäisi siltä, että seitsemänteen sinfoniaan päätyneiden ainesten joukossa oleva "toinen teema" (*II temat*) on alun perin saanut parikseen "trion". Luultavasti myöhemmin lisätyt lyijykynämerkinnät voisivat viitata tuon trioaineksen sijoittamiseen uuteen yhteyteen sävellyssuunnitelman sisällä ja olisivat ehkä ymmärrettävissä yhteydessä muihin luonnoksiin: roomalaiset ja arabialaiset numeroinnit sekä aakkoset kuudennen ja seitsemännen sinfonian ja muidenkin Sibeliuksen teosten luonnoksissa näyttävät useimmiten viittaavan teosten aineksiin ("motiiveihin"), muotoyksiköihin tai -vaiheisiin ja niiden järjestykseen, kuten voimme päätellä esimerkeistä 3a, 3b ja 3c.

Käsikirjoituksessa 0387 [1a] (esimerkki 3c) roomalaiset numerot viittaavat mahdollisesti orkesterille (ja lauluäänille?) suunnitteilla olevan teoksen "runoihin": sivun vasemmassa yläkulmassa on nähtävillä sana *orkester*, sen alla sanat *I [första] serien [?] (i form af en symfoni), Runorna I[,] II[,] III[,] IV* sekä *II [andra] seri[en?] Runorna V[,] VI[,] VIII Epilog [?]*. Liittykö käsikirjoituksen 0362 merkintä VIII tähän suunnitelmaan, ja onko tällä suunnitelmalla jotakin tekemistä kuudennen ja seitsemännen sinfonian sävellysprosessiin mahdollisesti kytkeytyvien sinfonisten runojen *Kuutar* tai *Sammon taonta* ideoihin?¹⁶

¹⁵ Kilpeläinen 1989, 32: "Tämä musteella kirjoitettu teemaluonnos on noin vuosilta 1915–17 ja alun perin jotain muuta teosta, ehkä 7. sinfoniaa, varten tehty. Myöhemmin, ilmeisesti Sibeliuksen käydessä läpi luonnoksiaan 7. sinfonian säveltämisen yhteydessä ja huomattessaan kyseisen teeman mahdollisuudet uudessa sinfoniassa, hän lyijykynällä rengasti sen ja varusti numerolla VIII." Josephson (2004, 54) puolestaan esittää, että "[l]uonnos on scherzon trioon, tanssillisessa 6/8-tahtilajissa ja g-doorisessa moodissa; selvä ylämerkintä, VIII, viittaa tulevaan kahdeksanteen sinfoniaan" ("[t]he sketch is of a scherzo's trio cast in a 6/8 dance meter and a G-dorian modality; a clear upper indication, VIII, points to the future Eighth Symphony").



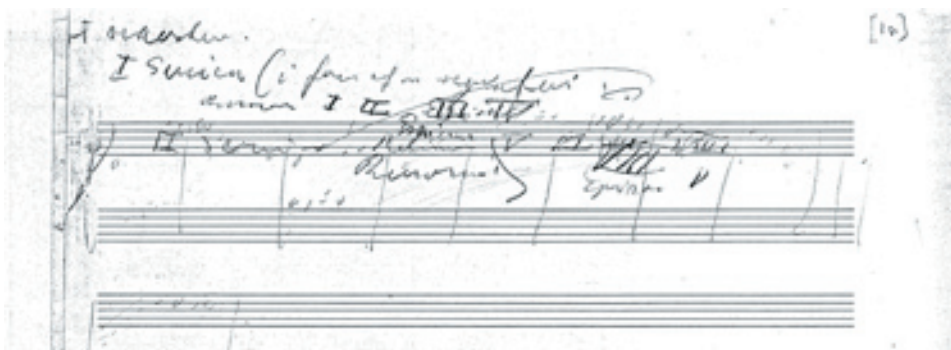
Esimerkki 3a. Käsikirjoitus 1739a [20], viivastot 7–10; luonnoksia tunnistamattomaan sävellykseen.

Merkintä VIII ei siis millään muotoa yksiselitteisesti viittaa kahdeksanteen sinfoniaan. Kaiken edellä esitetyn lisäksi on vielä huomattava, ettei Sibelius käsikirjoituksessa 0362 tarkalleen erottanut lyijy- ja värikynänkynänvedoilla yksinomaan "trioainesta", vaan *obs*-huomautuksella ja alleviivauksilla korostetussa katkelmassa näyttäisi olevan luonnosteltuna jonkinlainen siirtymä "II teemasta" "Trioon", ja lyijykynällä luonnostellussa kulussa ennen "Trioa" voi olla kysymys jatkeesta "II teemalle" (ks. esimerkki 2b). Kenties Sibelius merkitsi tämän katkelman kahdeksanneksi palaseksi – tai ehkäpä siirtymäksi kahdeksanteen palaaseen – seitsemännen sinfonian tai jonkin sen jakson palapelissä (tai mosaiikissa, kuten säveltäjä käyttämänsä vertauksen mukaisesti kaiketi olisi voinut sanoa).

¹⁶ Ks. myös Kilpeläinen (toim.) 2010, VIII. Ilmeisesti edellisiin aiheisiin liittyvän sinfonisen runon tai muuntyyppisen teoksen osien tai jaksojen suunnitelma on nähtävillä käsikirjoituksessa 0395, sivulla [29]. Suunnitteilla olleiden seitsemän osan/jakson luonnosmaiset "otsikot" ovat *Suutar, Talvi?, Hongatar ja Tuulikki, Terhetär ja ?, Kuutar ja pilvet, Tähtölä* sekä *Sammon taonta*. Käsikirjoituksen 0387 [1a] suunnitelmasta puuttuu osan/jakson numero VII, mutta VIII on "otsikoitu" sanalla *Epilog*. Käsikirjoituksessa 0362 luonnostellulla ja seitsemänteen sinfoniaan päätyneellä aineksella on myös yhteys Sibeliuksen 1910-luvulla Carl Snoilskyn runon *Sterope* pohjalta suunnittelemaan lauluun tai muuhun vokaaliteokseen; vokaalimelodian luonnos (1193 [1]) on liitetty faksimilena sinfonian kriittiseen editioon (Kilpeläinen [toim.] 2010, 80). Runon aiheena oleva Pleijadien tähtikuvio on mainittu käsikirjoituksessa 0395, sivujen [17] ja [18] välissä olevalla numeroimattomalla sivulla (suunnitteilla olleiden? saksan- ja ranskankielisten sävellysotsikoiden joukossa, ympyröitynä: *Pleiade[n?]*).



Esimerkki 3b. Käsikirjoitus O390 [2]; luonnoksia kuudenteen ja seitsemänteen sinfoniaan.



Esimerkki 3c. Käsikirjoitus O387 [1a], viivastot 1–3; tekstin alla ja folion kääntöpuolella luonnoksia seitsemänteen sinfoniaan.

Se, että trioaines ei lopulta päätynytkään seitsemänteen sinfoniaan (eikä ilmeisesti muuhunkaan teokseen), ei Sibeliuksen tapauksessa ole lainkaan poikkeuksellista.¹⁷

||

Vaikka kumpikaan edellä tarkastelluista luonnoksista ei siis liity yksiselitteisesti kahdeksanteen sinfoniaan – jälkimmäinen (0362 [2]) ei ehkä lainkaan –, muiden säilyneiden luonnosten valossa on syytä palata käsikirjoitukseen 0421. Tuosta käsikirjoituksesta pyyhekumilla poistettu mutta yhä näkyvillä oleva sana ”comincio”, jota Sibelius toisinaan käytti merkitäkseen jonkin alkuaiheen tai -kohdan korostetusti esiin luonnossivuillaan, esiintyy kahdesti käsikirjoituksen 1747 sivulla [1a] (esimerkki 4a). Kummallakin kerralla merkinnän alla olevissa tahdeissa on luonnosteltuna (ilman nuottiaivainta ja etumerkintää, jotka kuitenkin ovat pääteltävissä myöhemmistä yhteyksistä ja muista vastaavanlaista ainesta sisältävistä luonnoksista) sekunti- ja kvintti-intervalleista koostuva kulku $f^2-g^2-c^2-d^2$. Tämä kulku rinnastuu käsikirjoituksessa 0421 esiintyvään voimakaspiirteeseen aiheeseen (As–B–Es–F) selloilla, kontrabassoilla ja (oktaavin ylempänä jäljiteltynä) alttoviuluilla (ks. esimerkki 1). Luonnossivulla 1747 [1a] aihe saa ensimmäisellä kerralla jatkokseen nousevan murtosointukulun $d^1-b^1-g^1-d^2$, sivalsävelaiheen $d-c-c-d$ sekä kaksi- että yksiviivaisessa oktaavialassa, ja lopuksi saman kulun $f-g-b$ kuin käsikirjoituksessa 0421 (esimerkki 4b). Kolmen tai neljän varsin vaikealukuisen tahdin jälkeen seuraa vaihe, jonka tahtiosoitukseksi on pääteltävissä 6/8, ja sävellajiksi viimeistään tässä kohdin g-molli. Luonnossivun jälkimmäisessä ”Comincio”-luonnoksessa ei ole nähtävissä ”välivaihetta” murtosointuisine aiheineen ja nousevine $f-g-b$ -kulkuineen, vaan avaustahtien jälkeen siirrytään suoraan 6/8-vaiheeseen (luonnoksen tahti 5, vrt. esimerkin 4c kolme viimeistä tahtia).¹⁸ Kuten aikaisemmin on todettu, käsikirjoituksen 0421 ”Comincio”-sivun kääntöpuolella oleva partituuriluonnos ei mitä ilmeisimmin ole katkelma sävellyksen alusta. Käsikirjoitussivun 1747 [1a] ”Comincio”-luon-

¹⁷ Nähdäkseni se, että Sibelius luonnoksissaan johonkin teokseensa olisi osoittanut suunnitelmansa siirtää aineksia johonkin toiseen teokseen olisi poikkeuksellista – tiedossani ei ole yhtään tällaista merkintää. Yhtä kaikki on toki mahdollista, että fragmentti on jossakin vaiheessa sisällytynyt kahdeksannen sinfonian suunnitelmiin, mutta tästä ei luonnosten valossa ole saatu lisätietoa, eikä siinä esiintyviä aineksia ole ainakaan toistaiseksi havaittu muilla käsikirjoitussivuilla.

¹⁸ Vaikka luonnosten ensimmäiset tahdit näyttävät sisältävän kokonuuotteja (ja tahtiosoitukseksi on tällöin todennäköisimmin 4/4 tai 2/2), 6/8-tahtiosoitusta voi myös olla – ja mielestäni todennäköisesti onkin – voimassa luonnosten alusta lähtien: alustavan luonteisissa luonnoksissaan Sibelius kirjoitti useinkin koko tahdin pituiset nuotit kokonuuotteina tahtiosoituksesta riippumatta ja rytmiset detaljit ylimalkaankin viitteellisesti (ks. myös esimerkki 5).



Esimerkki 4a. Käsikirjoitus 1747 [1a], viivastot 11–20.



Esimerkki 4b. Käsikirjoitus 1747 [1a], viivastot 12 ja 13.



Esimerkki 4c. Käsikirjoitus 1747 [1a], viivasto 12 (transkriptiossa nuottiavain, sävellajietumerkintä ja tahtiosoitus lisätty).

nokset näyttävät sitä vastoin olevan hahmotelmia jonkinlaisen kokonaisuuden aluksi.¹⁹

Käsikirjoitusten 0421 ja 1747 voimakaspiirteinen sekuntikvinttiaihe rinnastuu likeisesti käsikirjoituksessa 1327 sivun [1], viivastolla 5 esiintyvään aiheeseen (esimerkissä 5a viivastolla 2).²⁰ Tämä lyjykynällä kirjoitettu luonnos on (aiolises- sa) g-mollissa ja tasajakoisessa tahtilajissa (noin 20 tahtia?). Luonnoksen alus-

sa esiintyvän aiheen rytmi ei ole aivan yksiselitteinen, mutta hahmoltaan aihe – tässä pitkä sävel, alaspäinen kvintti ja ylöspäinen sekunti – rinnastuu partituuriluonnoksen 0421 aiheeseen.²¹ Luonnoksessa aihe saa jatkokseen saman murtosointuisen nousun d–b–g–d sekä sivusävelaiheen d–c–c–d, jotka havaittiin käsikirjoituksen 1747 ensimmäisessä ”Commincio”-luonnoksessa (ks. esimerkki 5b). Käsikirjoituksessa 1327 tätä avausvaihetta seuraa kuitenkin köynnösteleviä kuudestoistaosakulkuja (jotka kvintti- ja septimi-ambituksineen voivat tuoda mieleen *Pohjolan tyttären* johdantojakson). Tahtiosoitukseksi voitaisiin oletettavasti merkitä 4/4 tai 2/2. Kokonuotein kirjoitetun sekvenssaalisen vaiheen jälkeensä kuudestoistaosakulut palaavat. Käsikirjoitusten 0421, 1747 [1a] ja 1327 [1] avausaiheiden keskinäistä rinnastumista havainnollistettu esimerkissä 5c.

Käsikirjoitussivun 1327 [1] viivastoille 9 ja 10 kirjoitetussa toisessa, 18 tahdin pituisessa lyijykynällä kirjoitetussa ja ympyröidyssä luonnoksessa, jota on myös korostettu punakynällä piirretyillä rasteilla ja ”alleviivauksella”, on niin ikään g-mollin etumerkintä, mutta tahtiosoitukseksi oletettavasti 6/8 (esimerkki 5a). Luonnos koostuu kvintin alueelle rajoittuvista kuluista, oletettavasti kahdesta säeparista, joista kaksi ensimmäistä säettä päättyy fermaattiin. Rastien välissä olevaa ainesta esiintyy käsikirjoitussivun 1747 [1a] ”Commincio”-luonnoksissa sekä saman sivun alimmalla viivastolla näkyvässä katkelmassa (ks. esimerkki 4a).

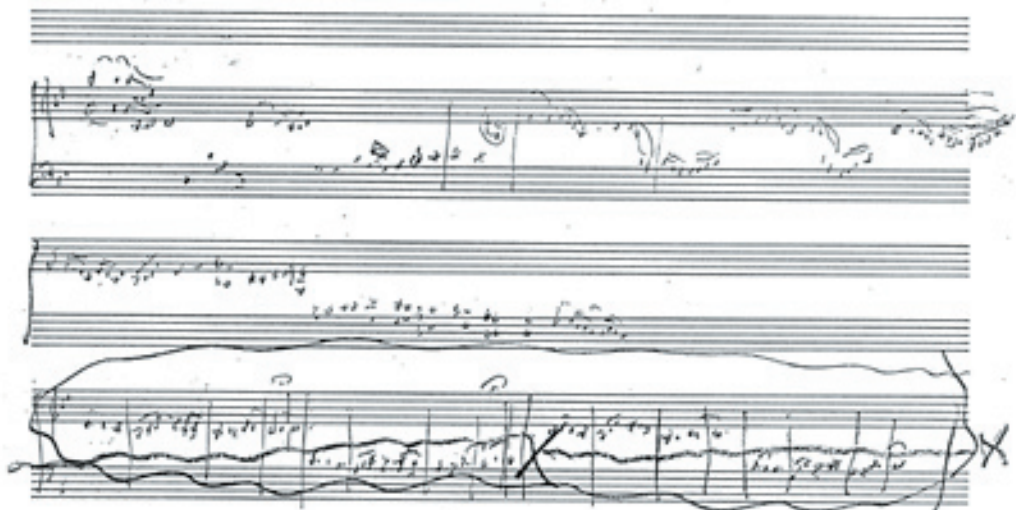
Sivun kolmannessa, voimakkain punakynänvedoin merkityssä, niin ikään lyijykynällä kirjoitetussa luonnoksessa (43 tahtia) melodiakulut ovat pääosin samoja kuin edellisessä luonnoksessa, aluksi kvintin alueella ja luonteeltaan pastoraalis-tanssillisia (esimerkki 5d). Melodiakulun lomaan on luonnoksen yhdeksänneksi viimeiseen tahtiin merkitty yksi soitinnusviite: *Piz[z.]*, jousisoittimilla näppäiltäväksi merkitty sointu.²²

¹⁹ Josephson (2004, 63) on sisällyttänyt käsikirjoituksen 1747 [1a] kahdeksannen sinfonian scherzoon kuuluviksi mieltämiensä lähteisiin, muttei mainitse edellä tarkasteltujen ”Commincio”-luonnosten yhteyttä käsikirjoitukseen 0421.

²⁰ Ks. myös Josephson 2004, 62, nuottiesimerkki 13. Josephson tulkitsee kontrabassojen, sellojen ja alttoviulujen sävelkulun olevan as–es–f. Mielestäni kulku on kuitenkin yksiselitteisesti as–b–es–f. Josephsonin esimerkissä on lisäksi ensimmäisessä tahdissa alttoviulujen osuudessa etuhele f ennen kahdeksasosa g-säveltä. Käsikirjoituksessa sellaista ei kuitenkaan ole nähtävillä. Sen sijaan alttoviulut soittanevat tässä tahdissa *pizzicato*, sillä Sibelius on kirjoittanut seuraavaan tahtiin *arco*.

²¹ Se, että käsikirjoituksessa 1327 puolinuottia ja siihen sidekaarella liitettyjä neljäosaa ja kuudestoistaosaa näyttäisi seuraavan kolmen kuudestoistaosanuotin ryhmä, ei nähdäkseni muodostu esteeksi tämän aiheen rinnastamiselle käsikirjoituksen 0421 aiheeseen: kuten todettu, alustavan luonteisissa hahmotelmis- saan – jollaiseksi myös käsikirjoitukseen 1327 sisältyvä luonnos on miellettävisiä – Sibelius nuotinsi useinkin ja aivan erityisesti rytmin varsin suurpiirteisesti.

²² Viivaston 13 kohdalla oikeassa marginaalissa näkyvä, punakynällä alleviivattu *Ai-* lienee alkuosa Sibeliuksen toisinaan käyttämästä ”vi-de”-tyyppisestä, Aino- vaimon nimestä johdetusta merkinnästä ”Ai-no”. Paria (”-no”) tälle merkinnälle ei ole toistaiseksi löytynyt käsikirjoitussivuilta. ”Ai-no” on aakkosten ja (rooma- laisten) numeroiden ohella yksi esimerkki Sibeliuksen käyttämistä tavoista viita- ta materiaaliosasten yhteenliittämiseen luonnossivuillaan.



Esimerkki 5a. Käsikirjoitus 1327 [1], viivastot 4–10.



Esimerkki 5b. Käsikirjoitus 1327 [1], viivasto 5, tahdit 1–5 (transkriptiossa tahti-
osoitus ja -viivat lisätty).



Esimerkki 5c. Käsikirjoitusten 0421, 1747 [1a] ja 1327 [1] avausaiheiden vertailu.



Esimerkki 5d. Käsikirjoitus 1327 [1], viivastot 11–14.

Käsikirjoituksen ainoan folion kääntöpuolella on luonnos, joka sisältää soitin-
nusviitteitä jo alusta lähtien (esimerkki 5e): *Cor.* (t. 1), *Cl.* ja *Fg.* (t. 5), *Ob.* ja *Ob. II*
(t. 9). Tämäkin luonnos on g-mollissa, tahtiosoitus on 6/8, ja melodiakulut samoin
tanssillisia. Tanssilliset kulut saavat jatkokseen tasaisin duolein eteneviä säkeitä
(esimerkki 5c, viivastojen 7 ja 8 kahdesta viimeisestä tahdistä lähtien). Puupuhal-
timille merkittyjen kulkujen ja duolien väliin on merkitty sama *pizzicato*-sointu,
joka esiintyi myös sivun kääntöpuolen luonnoksessa. Tämä luonnos on oletetta-
vasti hahmotelma teoksen tai sen osan aluksi, sillä Sibelius on kirjoittanut siihen
tempo- ja metronomimerkinnän ja piirtänyt viivastoparin alkuun kaksoisviivan.

Edellä kuvatuissa luonnoksissa esiintyviä ”pastoraalis-tanssillisia” kulkuja –
6/8- ja toisinaan myös 6/4-metrissä – on useilla muillakin luonnossivuilla: 1328
[2], 1329, 1734, 1735 [1], 1739a [18], 1743 [2], 1745, 1746, 1747 [1a] ja [1b].
Josephson mainitsee nämä luonnokset kahta ensimmäistä lukuun ottamatta
kahdeksannen sinfonian scherzoon kuuluvina.²³ Kun otetaan huomioon käsi-
kirjoituksen 1327 orkestraatioviitteet, ja edeltäneessä tarkastelussa käsikirjoi-
tuksen 1747 kautta partituuriluonnokseen 0421 johtava luonnosketju, aineiston
liittäminen kahdeksanteen sinfoniaan näyttääkin perustellulta.²⁴

Josephson ei tarkastele artikkelissaan ainoatakaan soitinlusviitteitä sisältävää
käsikirjoitusta.²⁵ Suurin osa hänen esittelemistään pariin kymmeneen käsikirjoi-

²³ Näiden lisäksi tulkinnanvaraisia tapauksia Sibeliuksen käsialan vaikealukuisuuden vuoksi ovat 1732 [3] sekä eräät luonnokset laajassa käsikirjoituksessa 1739a (erityisesti sivulta [13] lähtien).

²⁴ Josephsonin mainitsemista ”keskeisistä teemoista” kahdeksanteen sinfoniaan käsikirjoituksen 1723 sivulla [2] esiintyvä aines voi sisältää *Karjalan osa* -kuorosävellykseen (1930) päätyneitä ideoita. Josephsonin (2004, 63) näkemyksen mukaan sinfonian scherzoon kuuluvien joukossa on myös 1741 (artikkelin esimerkki 15), joka kuitenkin on luonnos *Lemminkäinen Tuonelassa* -legendan viimeisiksi tahdeiksi: Sibeliuksen muokkasi vuodesta 1939 lähtien uudestaan *Lemminkäisen* kahta tuolloin julkaisematonta osaa.

²⁵ Kaikki Josephsonin käsittelemät luonnokset, poikkeuksina ainoastaan aikaisemmin tarkastellut partituuriluonnos 0421 sekä ”Trio VIII” -luonnos (0362 [2]) ovat signumeiltaan 17-alkuisia, ja ne on valittu Kilpeläisen käsikirjoitusluettelon luokasta X (*Fragments and Sketches, Instrumentation and Use Unknown*).



Esimerkki 5e. Käsikirjoitus 1327 [2]

tusyksikköön sisältyvistä luonnoksista on yhdelle tai kahdelle viivastolle vailla soitinnsuhteita kirjoitettuja katkelmia, eikä kirjoituksesta selviä, millä perusteella valitut katkelmat liittyisivät juuri kahdeksanteen sinfoniaan. Muutamissa tapauk-

sisä Josephsonin mainitsemien käsikirjoitusten sisältämä luonnostelu näyttäisi viittaavan pikemminkin kuoro- tai koraalimaiseen kosketinsoitintekstuuriin (uruille?) tai ehkäpä yksittäiselle jousisoittimelle hahmoteltuihin kulkuihin kuin orkesterille suunniteltuun musiikkiin.²⁶ Käsikirjoitussivuille sisältyy toki kiinnostavia viittauksia suunnitteilla olleeseen oletettavasti laajamuotoiseen teokseen tai laajamuotoisiin osiin – sellaisia kuin *Eine epische Fa[n]tasie* (1725 [6]) ja *Fantasia epica* (1729 [4]), *till Durchführ. Sats I* (1739a [4]) tai *Trio till det s. k. sch[e]rzo* (1739a [17]).²⁷ Josephson kuitenkin kirjoittaa uskaliaasti johtopäätöksiään kahdeksannen sinfonian ”siltataitteista” (*bridge passage*), esittely-, kehittä- ja kertausjaksoista (*exposition, development, reprise*), ”toisen keskeisen teemaryhmän täydellisestä esiintymästä D:n dominanttisävellajissa” (*a complete statement of the entire second principal theme group in the dominant key of D*), ”pääöstrettoista” (*closing strettos*), sekä ”mahdollisesta finaalin hitaasta johdannosta” (*a possible slow introduction to the Finale*), valaisematta näiden käsitteiden liittämistä luonnoksiin. Josephsonin keskeinen kriteeri luonnosten tarkastelemiselle 8. sinfonian luonnoksina näyttää olevan valittujen luonnosten (g-)mollin- (tai doorinen) sävelikkö sekä erät niitä yhdistävät harmonian piirteet.



On yllättävää, ettei kirjallisuudessa ole lainkaan tarkasteltu kolmea säilynyttä orkesteripartituurifragmenttia ja neljää orkestraatioviitteitä sisältävää luonnosta, jotka nähdäkseni hyvinkin voisivat liittyä kahdeksanteen sinfoniaan.²⁸ Nämä ovat (mukaan luettuina kaksi jo edellä esillä ollutta luonnosta käsikirjoituksesta 1327)²⁹:

²⁶ Näin vaikkapa käsikirjoitusten 1723 [1] ja [2], 1725 [8] sekä 1739a [6] ja [7] kohdalla. Osa Josephsonin esittelemistä käsikirjoituksista sijoittunee myöhäisten viulu–piano-opusten, urku- ja pianoteosten sekä suunnitteilla olleen *Oi Herra, siunaa* -sävellyksen aikoihin.

²⁷ Kilpeläinen (1991) on ajoittanut nämä käsikirjoitukset vuosiin 1924–30 (1725), 1929 (1729) ja 1930–57 (1739a). Esimerkissään 19 Josephson (2004, 65) on tulkinut käsikirjoitussivulla 1739a [4] lukevan *till Durchführ. Erosta*.

²⁸ Kilpeläinen on ajoittanut kaikki tässä luetelluista käsikirjoituksista ensimmäistä lukuun ottamatta vuosiin 1930–57 (Kilpeläinen 1991, 376).

²⁹ Näihin luonnoksiin liittyvinä samoja aineksia mutta ilman soitinviitteitä esiintyy myös seuraavassa mainittujen käsikirjoitusten sivuilla 1328 [1] (”duoliaines”) ja [2] sekä 1329 [1–3] (”tanssillinen” aines). Josephsonin artikkelissaan mainitsemista käsikirjoituksista ”tanssillinen” aines esiintyy käsikirjoituksissa 1733 [2], 1734, 1735, [1, 2], 1736 [3], 1743 [2], 1745, 1746 ja 1747 [1, 2]. Tässä kohdin Josephsonin havainnot siis sopivat yhteen soitinviitteitä sisältävistä luonnoksista esitettyjen havaintojen kanssa.

1325 Lyijykynällä kirjoitettu partituuriluonnos, jossa merkintöjä myös sini- ja punakynällä (ks. esimerkit 8a ja 8b). Yksi folio, joka on taitettu keskeltä kahtia ja jonka toinen puoli on tyhjä. Nuottisivulla 36 viivastoa, musiikki luonnosteltu viivastoille 1–12 ja 21–36: 33 tahtia, joista 10 avastahtia yliviivattu ja ympyröity sekä kirjoitettu uudelleen muokattuina. Etumerkintä kaksi alennusmerkkiä, tahtiosoitus 4/4. Soitinnus: *Fl.*, *Ob.*, *Cl.* [in B], *Bcl.* [in B], *Fg.*, *Corni F*, *Timp.*, *V[iolino] I, II*, *A[lto]*, *C[ello]*, *B[asso]*; näistä patarummut on nuotinnettu aluksi erikseen käsin piirretyille viivastoille sivun yläosaan. Kilpeläinen on ajoittanut käsikirjoituksen vuosiin 1924–30.³⁰

1326 Kaksi lyijykynällä kirjoitettua partituurifragmenttia (ks. esimerkit 6 ja 7). Yksi folio, jonka kummallakin puolella nuottikirjoitusta. Sivunumerointi 9 ja [10].

Sivu 9 (esimerkki 6): puhtaaksikirjoitettu (?) partituurisivu; viisi tahtia, tahtien 1–3 etumerkintä, kaksi alennusmerkkiä, pääteltävissä tilapäisistä etumerkeistä, tahtiosoitus näissä tahdeissa oletettavasti 2/4. Etumerkintä vaihtuu tahdissa 4 yhdeksi alennusmerkiksi, tahtiosoitus 2/2:ksi merkinnöin *Tempo I:mo*. Soitinnusta ei ilmoitettu, mutta se on pääteltävissä: 2 *Fl.*, 2 *Ob.*, 2 *Cl.* in B, *Cl.* basso in B, 2 *Fg.*, 4 *Cor.* in E, 2 (?) *Tr.* (in ?), 3 (?) *Tbn.*, *Timp.* sekä *archi.*³¹

Sivu [10] (esimerkki 7): kuusi tahtia, etumerkintä kolme korotusmerkkiä, tahtiosoitus 6/4. Soitinnus: 2 *Fl.*, *Oboi*, *Cl.* [in] *A*, *Fag.*, 4 *Cor.* [in] *E*, 2 *Tr.* [in] *B*, 2 *Trb.*, *V[iolino] I*, *V[iolino] 2*, *Alt[i]*, *Celli*, *Bassi*.

1327 [1] Sivun kolmas, lyijykynällä kirjoitettu, punakynällä korostettu luonnos (ks. esimerkki 5c): 43 tahtia, etumerkintä, kaksi alennusmerkkiä, pääteltävissä edeltävästä luonnoksesta (esimerkki 5a), jossa luonnosteltuna samankaltaista ainesta. Tahtiosoitus oletettavasti 6/8. Soitinnusviite: *Pizz[.]* tahdissa 35.

1327 [2] Lyijykynällä kirjoitettu luonnos kahdella–kolmella viivastolla (ks. esimerkki 5e). 53 (?) tahtia, etumerkintä kaksi alennusmerkkiä, tahtiosoitus 6/8, tempomerkintä *All. mod.*, pisteellinen neljäsosa = *circa 100*. Soitinnusviitteet: *Cor.* ja *corno* (t. 1, 24), *cl.* (t. 5), *Fg.* (t. 5, 34), *ob.* (t. 9, 22, 34) ja *ob. II* (t. 9), *Fl.* (t. 17) sekä *Pizz[.]* (t. 24).

1328 [2] Kaksi lyijykynällä kirjoitettua luonnosta kahdella viivastolla. Ensimmäinen 14 tahtia, etumerkintä, kaksi alennusmerkkiä, pääteltävissä, samoin tahtiosoitus 6/4. Toinen 57 tahtia, etumerkintä kaksi alennusmerkkiä, tahtiosoitus 6/4. Soitinnusviite *Trä* [=”puut”] tahdissa 21.³²

³⁰ Kilpeläisen (1991, 376) mukaan luonnoksessa on 34 tahtia, ja sivulla [1] mahdollisesti kaksi lyijykynällä lisättyä puhelinumeroa. Lyijykynämerkinnät viittaavat kuitenkin todennäköisesti rahasummiin: *Rm* [Reichsmark] 4690 ja *Fm* [Finnische Mark] 15860. Summat voisivat auttaa luonnossivun ajoittamisessa, mutta tietoa niistä ei toistaiseksi ole löytynyt.

³¹ Tämä voi olla Kilpeläisen (1989, 32) mainitsema ”partituurinsivu, joka saattaa liittyä 8. sinfoniaan.” Kilpeläinen 1991 ei kuitenkaan mainitse käsikirjoitusta kahdeksannen sinfonian mahdollisten luonnosten joukossa.

³² Kilpeläinen (1991, 376) on sisällyttänyt käsikirjoituksen tahtimäärään (87 tahtia) sivun [1] erillisen luonnoksen tahdit.

1329 [4] Lyijykynällä kirjoitettu partituurifragmentti. Yksi folio (bifolion viimeinen sivu). 10 tahtia, etumerkintä kaksi alennusmerkkiä, tahtiosoitus 6/4. Soitinnus: *Fag.* (tahdista 6), [4] *Corni* [in] *F*, [2] *Tr* [in] *B*, [3] *Trb.*, *Timp.* Lisäksi partituurifragmentin alapuolella punakynällä ympyröity luonnos (12 tahtia, etumerkintä kaksi alennusmerkkiä, tahtiosoitus 6/4), jossa hahmoteltuna ”tanssilista” ainesta.

Seuraavassa tarkastelen erikseen neljää yllä esitellyistä käsikirjoituksista. Nämä ovat partituurifragmentit 1326 (sivut 9 ja [10]), soitinnusviitteitä sisältävä luonnos 1327 [2], johon rinnastuvat luonnokset 1327 [1] ja 1328 [2], sekä partituuriluonnos 1325. Näiden kautta toivoakseni hahmottuu ja tarkentuu myös kuva niistä kriteereistä, joilla käsikirjoitusaineistoja voidaan tarkastella mahdollisesti kahdeksanteen sinfoniaan liittyvinä.³³

1326

Käsikirjoitus 1326, sivu 9, on varsin viimeistelty ja huolellisesti (puhtaaksi) kirjoitettu partituurisivu (esimerkki 6). Siinä ei kuitenkaan ole kopistin merkintöjä, joten jos tämä sivu liittyy kahdeksanteen sinfoniaan, se tuskin on ollut Paul Voigtin tai muun kopistin työstettävänä puhtaaksikirjoitukseksi (ja/tai orkesteriäänilehdiksi). Ehkä tämän vuoksi sivu onkin irrallisena jäänyt talteen. Sivunumero 9 voi viitata siihen, että katkelma on irrotettu teoksen tai sen osan alkuvaiheilta. Fragmentissa nähtävillä oleva musiikillinen aines ei viittaa suoraan yhteenkään muuhun tässä artikkelissa tarkasteltuun luonnokseen tai käsikirjoitukseen.³⁴

Nuottilehden kääntöpuolella oleva katkelma (1326 [10]) ei ole jatkoa edelliselle (Kilpeläisen sille antamasta sivunumerosta huolimatta, ks. esimerkki 7). Katkelma on oletettavasti teoksen tai osan alusta, sillä Sibelius on kirjoittanut soitinten nimet akkoladiin ja myös tahtiosoitus on merkitty. Etumerkintä viittaa kääntöpuolen g- ja d-mollista poikkeavasti A-duuriin, ja käsiala sekä kirjoitusasukin eroavat kääntöpuolella nähtävillä olevasta – huomattakoon viivoittimen avulla piirretyt tahtiviivat tällä sivulla. Fragmentin ensimmäiset tahdit ovat varsin yksityiskohtaisesti ja huolellisesti kirjoitettuja, mutta nuotinos muuttuu viimeisissä tahdeissa viitteelliseksi, eikä viimeistä tahtiviivaa ole piirretty. Se on siis ensimmäisten tahtien viimeistellystä ilmeestä huolimatta luonnosmaisempi kuin kääntöpuolella oleva partituurifragmentti. Sibeliukselle melko tyyppillinen

³³ Käsikirjoituksessa 1329 [4] luonnostellut fagottien, vaskipuhallinten ja pata-rumpujen osuudet eivät tässä katsannossa ole erityisen valaisevia.

³⁴ Viittaako käsikirjoitussivun vasemmassa alakulmassa oleva, Sibeliuksen säilyneissä käsikirjoituksissa harvinainen paperimerkki *K.U.V. Beethoven Papier Nr. 37* siihen, että säveltäjä on hankkinut paperin työstäessään ainakin kahdeksatta sinfoniaansa Berliinissä v. 1928 tai 1931? Kilpeläinen (1990, 415) on ajoittanut samanlaiselle *Beethoven*-paperille kirjoitetun käsikirjoituksen 1727 aikavälille 1925–35. Mainittakoon, että ”Rakkaalle Ainolle” (JS 161) vuodelta 1931, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelmassa signum Ö. 36, on kirjoitettu *Beethoven*-paperille (Nr. 30), samoin kuin käsikirjoitus 1736, jonka sivulla [1] on nähtävillä ”tanssillisen aineksen” hahmotelmia.

Esca *mf dolce* *pp dolce* *Tempo I. mo*

Esca *mf dolce*

Tempo I. mo

Ando (Ando)

div *arco (arco)*

div *mf* *mp*

Pisa *Pisa*

EX-100 Beethoven Papar No. 37 (24 Lines)

Esimerkki 6. Käsikirjoitus 1326, s. 9

kokoonpano vastaa kääntöpuolella olevan fragmentin kokoonpanoa, tosin bas-
soklarinetin ja patarummun viivastoja ei ole merkitty, ja klarinetit ovat A-virei-
set. Tämänkään fragmentin musiikillinen aines ei rinnastu suoraan mihinkään
muuhun tässä artikkelista tarkastelluista käsikirjoituksista ja, kuten mainittu,
myös sävellaji erottaa sen aikaisemmista luonnoksista g-mollissa/B-duurissa.

Esimerkki 7. Käsikirjoitus 1326 [10]

1327 [2]

Tämä jo edellä tarkasteltu "jatkuoluonnos" (*continuity draft*) soitinnsuviittein
liittyy samantyyppistä ("tanssillista") aineistoa sisältävien luonnosten ryhmään
(tässä yhteydessä tarkasteltavina olevat käsikirjoitukset 1327 [1], 1328 [1, 2] sekä
1329 [1–3, 4]). 1327 [2] on tähän valittu edustamaan ryhmää siksi, että se on
laajin (noin 53 tahtia) ja sisältää kaiken muissakin tähän ryhmään kuuluvissa

luonnoksissa esiintyvän aineksen sekä eniten soitinnusviitteitä – tämän perusteella voidaan arvella, että kyseessä on muita seuraava, siis kronologiassa myöhäisempi luonnos.

Katkelma on oletettavasti teoksen tai – ehkäpä scherzotyypisen? – osan alusta. Sibelius on, kuten mainittu, kirjoittanut luonnokseen jopa tempo- ja metronomimerkinnän. Luonnos on pääosin kirjoitettu kahdelle viivastolle, mutta paikoin tätä kahden viivaston runkoa on täydennetty yhdellä, kahdella tai kolmella viivastolla (ks. esimerkki 5c).

Luonnoksessa hahmoteltua katkelmaa leimaavat käyrätorvien urkupiste g sekä oboeiden ja muiden puupuhallinten pastoraalimaiset, tansilliset kulut. Harmoniaa kirpeyttävät yllättävät dissonanssit: g–d-kvintin ylle ilmestyvä terssi des–f (esimerkin 5c viivastoilla 6 ja 7, toinen tahti) sekä oboeiden ges–des-kvintin alle rakentuva fagottien sekunti c–d (viidenneksi ja kuudenneksi alin viivasto, neljä viimeistä tahtia). Myös jousten näppäilemä H-duuri-sointu sitä seuraavine, niin ikään H-duurin sävelikölle rakentuvine duolivaiheineen on luonnoksen g-molli-ympäristössä yllättävä ratkaisu.

Luonnoksessa hahmoteltu aines verkottuu folion kääntöpuolella olevien luonnosten (ks. esimerkit 5a ja 5b) sekä myös käsikirjoituksen 1747 ”Commincio”-luonnosten (esimerkit 4a ja 4b) kautta partituuriluonnoksen 0421 ainekseen. Edellä mainitulta des–f-terssiltä alkavalla kululla voi lisäksi olla yhteytensä käsikirjoituksessa 0421 huilun osuuteen hennosti luonnosteltuun kulkuun: käsikirjoituksen 1327 [2] rinnakkaisterssikulun rungoksi voidaan hahmottaa alaspäinen (lomasävelellä täytetty) terssihyppy (f–d), jota seuraa alaspäinen sekuntiliike (sävel c). Käsikirjoituksessa 1327 [2] tällainen kulku ketjuuntuu, ensin murtosointuisesti (alaspäinen d–b–g, jossa lomasävel a), viiden tahdin pituiseksi (ks. esimerkki 5c, viivasto 7, tahdit 3–7). Käsikirjoituksessa 0421 huilun osuuteen hahmoteltu laskeva kulku alkaa samoin intervallein kuin edellä esitetty (b–g–f, sitten alaspäinen murtosointu g–es–c).

1325

Partituuriluonnoksista kattavin on käsikirjoituksessa 1325 (esimerkit 8a ja 8b). Jälleen kyseessä on mitä todennäköisimmin teoksen tai sen osan avaus; tempomerkintää ei ole, mutta metronomimerkintä (neljäsosa = 96–) on annettu sivun vasemmassa yläkulmassa (aikaisemmin kirjoitettu metronomimerkintä, 80–, on pyyhitty yli). Käsiäla on paikoin erittäin vaikealukuista, mutta monet epäselvistä kohdista ja esimerkiksi epäselvistä tilapäisistä etumerkeistä aukeavat vertailemalla toisiaan kaksintavia soitinosuuksia. Luonnoksen kymmentahminen, koraalimaisena etenevä avausvaihe, jonka Sibelius on ympyröinyt ja viivannut yli sinikynällä, käynnistyy seitsemännen sinfonian ja *Tapiolan* avausta muistuttavilla patarummun kumahduksilla. B-duurin ja g-mollin välillä häilyvässä avausvaiheessa herättävät huomiota paikoin kromaattiset ja yllättävin kääntein kulkevat, dissonanttiset harmoniat: mainittakoon näistä tahdit 1–3, joissa ensin patarummun b-sävelen yllä kuullaan kolmisävelinen sointu c–a–d (tahti 1), sit-

ten, tahdeissa 2 ja 3, niin ikään kolmisävelinen sonoriteetti a–f–b (ks. esimerkki 8c). Näitäkin hätkähdyttävämpiä ovat tahdissa 7 fagottien, käyrätorvien ja sellojen e–h–kvintin ylle sijoitettujen huilujen ja alttoviulujen es–as–kvartin (tahdin alkupuoli) sekä es–b–kvintin (tahdin loppu) päällekkäisyys, sekä tahdit 8–10, joissa muun orkesterin g–molti-sointuun liittyy huilujen ja alttoviulujen kvartti des–ges.³⁵

Tahdista 11 lähtien Sibelius näyttää luonnostelleen alun toistamiseen mm. rekistraalisesti uudelleen sommiteltuna, mutta monelta osin viitteellisemmin kuin tahdeissa 1–10. Jatkossa puupuhaltimiin ilmestyy asteittaisia, kahdeksasosin ja rinnakkaisin terssein laskevia kulkuja sekä lopulta kolmaskymmeneskahdesosia. Patarummun tuttu aloitusele sekä käsikirjoituksessa näkyvän katkelman tempo- ja muu karakteri – ylvään rauhallinen alku, puupuhallinten katkelmalliset säkeet, jotka vähitellen ketjuuntuvat yhtenäisiksi kuluiksi – houkuttelevat arvelemaan, että kyseessä voisi olla luonnos laajamittaisen teoksen avaukseksi. Onko siinä hahmoteltuna sinfonian (ensimmäisen osan) alku?

Käsikirjoituksella 1325 luonnostellulla aineksella ei pintapuolisesti tarkasteltuna näyttäisi olevan yhteyttä muihin luonnoksiin tai fragmentteihin. Muutama yksityiskohta ansaitsee kuitenkin huomion. Käyrätorvien (soiva) c–d-sekunti rakentuu luonnoksen alapuoliskolla samalla tavoin kuin fagottien sekunti samoilla säveltasolla käsikirjoituksessa 1327 [2], ja kummassakin luonnoksessa tätä sekuntia vastaan piirtyy oboeiden kvintti ges–des, joka on soinut niillä jo ennen sitä vastaan asettuvaa kirpeästi dissonoivaa sekuntia (ks. esimerkki 8b, tahdit 2 ja 3, vrt. esimerkki 5c, viidenneksi ja kuudenneksi alin viivasto, neljä viimeistä tahtia). Luonnoksia yhdistää myös ensimmäisen oboen osuudessa seuraava laskeva kulku des–c–b–a (ks. esimerkki 8c). Edelleen käsikirjoituksen 1325 viidenneksi viimeisessä tahdissa alkavat oboeiden sekä kaksi tahtia myöhemmin myös huilujen ja klarinettien rinnakkaisin suurin terssein laskevat kulut rinnastuvat käsikirjoituksen 1327 [2] huilujen ja oboeiden rinnakkaistertseihin – kummassakin tapauksessa kulut myös alkavat tertsilta des–f, ja rekistraalinen sommittelu on samankaltainen (ks. esimerkki 8c, vrt. esimerkki 5c, viivastot 6 ja 7).³⁶ Jos käsikirjoituksessa 1325 on kyseessä teoksen alku, siinä voisi tulkita olevan idulla sellaisia aineksia, jotka käsikirjoituksen 1327 [2] ”pastoraalisessa scherzando-musiikissa” sijoittuvat linjakkaan melodisiin yhteyksiin.

³⁵ Näistä sävelistä toisen huilun ja alttoviulujen aladivisin (yksiviivainen) des, tarkemmin sanottuna nuotinnuppia edeltävä etumerkki, on käsikirjoituksessa varsin epäselvä. Käsikirjoituksen tahdissa 17 vastaava kvartti on soitinnettu huiluille ja klarineteille, mutta kvartin alempi sävel on siinä tahdissa vieläkin epäselvempi. Suurenuslasin avulla toisen huilun etumerkki tahdissa 8 on kuitenkin varmistettavissa alennusmerkiksi.

³⁶ Käyrätorvien osuudet käsikirjoituksen 1325 viivastoilla 26 ja 27 (esimerkin 8b viivastot 5 ja 6) ovat tahdista 6 lähtien erittäin vaikealukuisia. Sibelius näyttää kuitenkin hahmotelleen toisen ja neljännen käyrätorven osuuteen soivan g-sävelen (kirjoitettu d), mutta mahdollisesti viivanneen sen yli. Jos g kuitenkin soisi käyrätorvien osuudessa, yhteys käsikirjoituksen 1327 [2] verrattavana olleeseen kohtaan olisi entistä ilmeisempi.

(upper part of page)

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, clefs, and various annotations. The score is written in ink and includes several labels such as "Timp" (Timpani) and "Trombe" (Trumpets). The notation is dense and includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten numbers and letters scattered throughout the page, such as "1580" and "1585" in the top left corner, and "1-15" in the bottom left corner. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Esimerkki 8a. Käsikirjoitus 1325, folion yläpuoli, viivastot 1–15.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string ensemble. The staves are labeled from top to bottom as follows: *Vn I*, *Vn II*, *Vla*, *Vcllo*, and *Contrabasso*. The notation is dense and includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Esimerkki 8b. Käsikirjoitus 1325, folion alapuoli, viivastot 21–36.

Handwritten musical score for Example 8c, measures 1-10. The score is in common time (C) and features two staves: a treble staff and a bass staff. The music is written in a historical style with various dynamics such as *f*, *p*, and *mf*. The notation includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

Esimerkki 8c. Käsikirjoitus 1325, tahdit 1–10 (transkriptio).

Printed musical score for Example 8d, measures 1-10. The score is in common time (C) and features two staves: a treble staff and a bass staff. The top staff is labeled "Ob. I, II" and the bottom staff is labeled "Cor.". The music is written in a historical style with various dynamics and articulation marks.

Esimerkki 8d. Käsikirjoitus 1327 [2] ja 1325, vertailu.

IV

Vaikkemme luultavasti koskaan kykene aukottomasti osoittamaan, mitkä säilyneistä luonnoksista ovat ehkä liittyneet kahdeksannen sinfonian sävellysprosessiin, yhteenvetona yllä olevaan tarkasteluun voimme todeta tutkimuksen tässä vaiheessa seuraavaa:

1. Sibeliuksen säilyneisiin myöhäisiin käsikirjoituksiin sisältyy soitinnsuoritusviitteitä sisältäviä luonnoksia ja orkesteripartituurifragmentteja, joita ei tähän mennessä ole huomattu tai tarkasteltu mahdollisesti kahdeksanteen sinfoniaan liittyvinä. Kilpeläisen varovaiset arviot säilyneestä luonnosaineistosta ovat varmasti perustellumpia kuin Josephsonin näkemys aineiston runsaudesta ja sen pohjalta mahdollisuudesta sinfonian rekonstruointiin. Josephsonin arvioita kahdeksanteen sinfoniaan säilyneiden luonnosten määrästä sekä hänen esittelemänsä luonnosvalikoiman liittymistä kahdeksanteen sinfoniaan ei varsinaisesti ole perusteltu, ja myös hänen pohdintansa sinfonian muutosomittelusta jäävät kuvitteellisiksi.

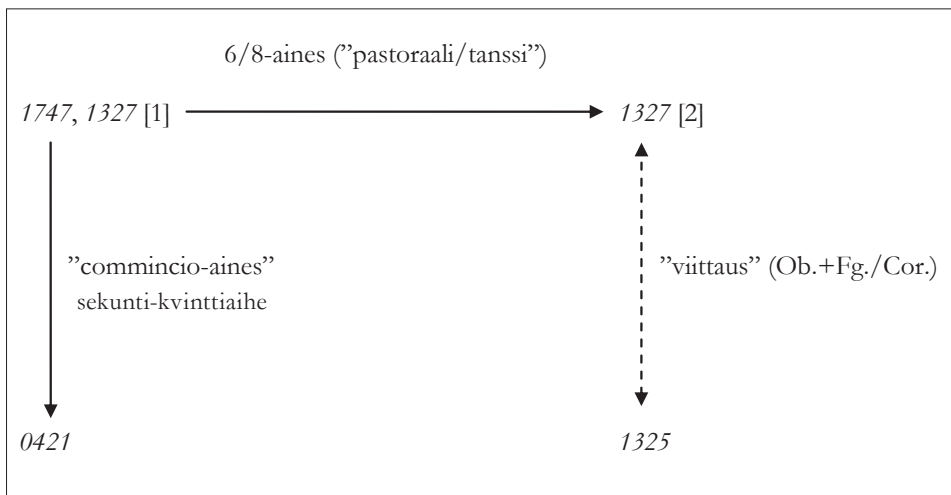
Kirjallisuudessa esillä olleista käsikirjoituksista 0421 voi hyvinkin liittyä kahdeksanteen sinfoniaan; tätä käsitystä tukee tuohon käsikirjoitukseen sisältyvään ainekseen rinnastuvien luonnosten verkosto, johon liittyy myös useita soitinnsuoritusviitteitä sisältäviä luonnoksia. Sitä vastoin käsikirjoituksen 0362 liittyminen kahdeksanteen sinfoniaan on, VIII-merkinnästä huolimatta, kyseenalaista, jopa epätodennäköistä. Josephsonin arviot eräistä ”scherzo-lähteistä” sopivat kuvaan, joka mahdollisista kahdeksannen sinfonian luonnoksista muodostuu soitinnsuoritusviitteitä sisältävien luonnosten pohjalta, mutta hän ei ole sisällyttänyt tarkasteluunsa soitinnsuoritusviitteitä eikä sellaisia sisältäviä luonnoksia.

2. Kirjallisuudessa esitetyt näkemykset g-doorisessa moodissa/g-mollissa esiintyvistä aineksista ovat huomionarvoisia. Jos partituuriluonnos 1325 liittyy kahdeksanteen sinfoniaan, g-mollin rinnakkaissävellaji, B-duuri, olisi niin ikään mukana kuvassa. Muutamassa tässä artikkelissa tarkastellussa käsikirjoituksessa hahmoteltujen musiikillisten aineiden välillä on yhteyksiä, jotka voivat olla varsin ilmeisiä tai viittausnomaisia. Tällaisia voivat olla eräät luonnoksissa toistuvat aiheet tai leimalliset dissonoivat sonoriteetit, sävelkulut tai soitinnukselliset ideat. Tällaisia yhteyksiä on havainnollistettu seuraavassa kaaviossa.

Edellä tarkastelluista käsikirjoituksista partituurifragmentit 1326, sivu 9 ja [10] ovat ainoat, joilla ei ole tällaisia yhteyksiä muihin käsikirjoituksiin. Myöhäisinä orkesteripartituurifragmentteina ne ovat kuitenkin varteenotettavia tarkasteltaessa mahdollisia kahdeksannesta sinfoniasta säilyneitä käsikirjoituksia.

3. Kuten Kilpeläinen on todennut, mikään käsikirjoitusaineistossa ei tue kirjallisuudessa esitettyä vihjettä, jonka mukaan kahdeksanteen sinfoniaan olisi sisällyttynyt kuoro-osuuksia.³⁷ Käsikirjoitusten perusteella ei myöskään voida rat-

³⁷ Vihje perustuu Jouko Tolosen välittämään mainintaan Nils-Eric Fougstedtin vierailusta Ainolassa 1940-luvun loppupuolella, ks. Kilpeläinen 1989, 32. Mikään ei myöskään viittaa siihen, että Sibelius olisi suunnitellut käyttävänsä *Sursoittoon* op. 111b päätyneitä aineksia kahdeksannen sinfonian kaltaisessa laajamittaisessa orkesteriteoksessa (vrt. Tawaststjerna 1985b, 99).



Kaavio: luonnoksissa ja fragmenteissa esiintyvien ainesten väliset yhteydet.

kaista sitä, oliko sävellyksestä suunnitteilla ”suuri sinfonia” tai yksi- vai moniosainen teos.³⁸ Koska aineistoon kuitenkin sisältyy hahmotelmia teoksen ja/tai sen osien avauksiksi, moniosaisuus näyttää todennäköisemmältä.

4. Koska mahdollisiin kahdeksannen sinfonian luonnoksiin ja fragmentteihin sisältyviä aineksia ei esiinny viidennen, kuudennen ja seitsemännen sinfonian aineistoryhmässä, voidaan arvella, ettei kahdeksas sinfonia kasvanut tuossa 1910-luvulta lähtien hahmottuneessa kolmen sinfonian sisarusparvessa, vaan asetui Sibeliuksen 1920-luvun loppupuolen tuotannossa avautuneeseen tyylinäkömään.³⁹ Jos esimerkiksi partituuriluonnos 1325 on liittynyt kahdeksannen sinfonian suunnitelmiin, se viestii Sibeliuksen kulkevan sinfoniasuunnitelmiaan – ainakin tämän avauksen osalta – edelleen *Myrsky*-musiikin sekä viimeisten piano- ja viuluopustensa ja esimerkiksi uruille sävelletyn *Surusoiton* op. 111b (1931) kiehtovassa, dissonanttisessa harmoniamailmassa.⁴⁰

Ylläesitettyjen havaintojen perusteella voidaan määritellä ja tarkentaa niitä perusteita, joiden pohjalta luonnostutkimus voisi ryhtyä kokoamaan kahdek-

³⁸ Vrt. Kilpeläinen 1995, 34 ja 35. Myöskään Voigtin kopistinkuitissa vuodelta 1933 esiintyvä maininta *Largo*-osasta (ks. Tawaststjerna 1985b, 99–100) ei saa lisävalaisua käsikirjoituksista.

³⁹ ”Trio VIII” -luonnoksen lisäksi yksikään Josephsonin artikkelissaan esittelemistä lukuisista kahdeksanteen sinfoniaan liittyviksi oletetuista luonnoksista kytkeydy käsikirjoitussivuilla seitsemännen sinfonian aineiden hahmotteluun. Josephsonin perusteellakaan emme siis voi osoittaa, että Sibelius olisi viidennen, kuudennen ja seitsemännen sinfoniansa luonnosten lomaan kirjoittanut myös kahdeksanteen sinfoniaan päätyneitä ideoita.

⁴⁰ Ajoitukseen liittyy käsikirjoituksissa esiintyvien paperilaatujen ja myöhäiseksi tunnistettavan käsialan lisäksi käytetty kirjoitusväline: kuten edellä tarkastelluista käsikirjoituksista voidaan havaita, Sibelius käytti (ilmeisesti käsien vapinan vuoksi) myöhäisissä luonnoksissaan lähes yksinomaan lyijy- ja värikyntiä.

sannen sinfonian palapelikuvaa. Nähdäkseni varteenotettavina pidettävien luonnosten tulisi myöhäiseksi arvioidun ajoituksen lisäksi: 1) sisältää orkesteriyhteyteen liittyviä soitinnsuhteita tai osoittaa selviä yhteyksiä luonnoksiin, joihin tällaisia viitteitä sisältyy: luonnokset, joiden instrumentaalisuudesta ei voida muodostaa selvää käsitystä etäännyvät tästä kriteeristä; 2) kaikkiaan edustaa tekstuurltaan Sibeliuksen orkesterisävellyksille ominaista luonnostyyppiä: selvästi (soolo)jousisoittimelle, kosketinsoittimelle (piano tai urut), kuorolle tai lauluäänelle hahmoteltu tekstuuri ei siis kuulu tähän tyyppiin; 3) sisältää sinfonioiden ja muiden laajamuotoisten teosten sävellyskäsikirjoitusten tapaan hahmoteltuina (”jatkuoluonnoksissa”) suhteellisen laajoja kokonaisuuksia tai osoittaa selviä yhteyksiä luonnoksiin, joissa on tällaisia hahmotelmia: irrallisten teemaluonnosten ja suppeiden katkelmien todistusvoima ei riitä, jollei niiden yhteyksiä laajoihin kokonaisuuksiin voida osoittaa.

Kilpeläisen urauurtava työ Sibeliuksen käsikirjoitusten parissa sekä Josephsonin rohkea ja jatkokäsittelyihin innoittava kirjoitus ovat olleet tärkeä lähtökohhta tutkimukselle, joka jatkuu Sibeliuksen 1920-luvun lopun ja 1930–40-luvun sävellyskäsikirjoitusten parissa. Noilta ajoilta säilynyt käsikirjoitusaineisto on varsin laaja, ja erityiset haasteensa tutkimukselle asettavat säveltäjän 1920-luvun lopulta lähtien kovin vaikealukuisiksi muodostunut käsiala sekä se, ettei tutkijoilla ole vertailuaineistoksi käytettävissään kovinkaan monen valmistuneen teoksen partituuria. Yhtä kaikki Sibeliuksen myöhäisten käsikirjoitusten määrä, vaikkakaan se ei ole verrannollinen hänen tuotteliaimmilta vuosiltaan säilyneeseen aineistoon, osoittaa, ettei hän suinkaan luopunut säveltämisestä ja ettei kahdeksas sinfonia todennäköisesti ollut ainoa suunnitteilla ollut ja valmistumattomaksi jäänyt tai säveltäjän hylkäämä teos *Tapiolan* ja *Myrskyn* jälkeen. Tutkimuksen kautta epäilemättä avautuu tulevaisuudessa uusia näkökulmia Sibeliuksen myöhäisimpään tuotantoon sekä säveltäjän tyylinkehitykseen 1920-luvun lopulta 1930- ja 1940-luvulle saakka.

Koska kahdeksas sinfonia ei koskaan päätenyt valmiina teoksena julkisuuteen, oletukset siihen mahdollisesti liittyvistä käsikirjoituksista jäävät lopultakin oletamuksiksi. Vaikka Sibeliuksen myöhäisten luonnosten ja kenties kahdeksannen sinfonian palapelin äärellä saataisiinkin selville tai peräti toisiinsa liitetyiksi ainoastaan muutamia yksittäisiä paloja, sellaiset palasetkin voivat olla tutkimuksellisesti arvokkaita, kertoa hänen myöhäisestä sävelajattelustaan sekä kiehtoa ja hätkähdyttää yksityiskohdillaan tai väreillään. Ja vaikka nykyään tiedämme sen, mitä Parmet julkaistessaan artikkelinsa Sibeliuksen kahdeksannen sinfonian arvoituksesta vuonna 1960 ei tiennyt – sen, että kahdeksas sinfonia yhä, yli 50 vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen, on vailla kantaesitystään ja mitä todennäköisimmin jää sitä vaille tulevaisuudessakin –, voimme hänen sanojaan mukailten todeta, että tuo sinfonia ”ansaitsee mainesanan klassillinen, vaikkei sen ainoakaan sävel koskaan kajahtaisi”.

- Dahlström, Fabian 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Josephson, Nors S. 2004. "On Some Apparent Sketches for Sibelius's Eighth Symphony". *Archiv für Musikwissenschaft* Jahrgang 61, Heft 1: 54–67.
- Kilpeläinen, Kari 1989. "Vielä hieman Sibeliuksen 8. sinfoniasta". *Synkooppi* 2/1989: 27–32.
- 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 1992. *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. *Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis* 3. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- 1995. "Sibelius Eight. What Happened to It?" *Finnish Music Quarterly* 4/1995: 30–35.
- (toim.) 2010. *Jean Sibelius Works. Series I Works for Orchestra. Volume 8: Symphony No. 7, Op. 105*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Parmet, Simon 1960. "Den åttonde symfonins gåta". *Con amore. Essäer om musik och mästare*. Helsingfors: Söderström & Co. 123–136.
- 1962. "Kahdeksannen sinfonian arvoitus". *Sävelestä sanaan. Esseitä*. Suom. Clara Snellman-Borenius. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, 79–93.
- Tawaststjerna, Erik 1985a, 1985b. "Sibelius's Eighth Symphony – an insoluble mystery". *Finnish Music Quarterly* (a) 1–2/85, 61–70 ja (b) 3–4/85, 92–101.
- Tawaststjerna, Erik T. (toim.) 1997. *Sibelius*. Helsinki: Otava.

A Jigsaw Puzzle Without a Picture: Jean Sibelius's Late Sketches and the Eighth Symphony

The compositional process of Jean Sibelius's Eighth Symphony and the destiny of the musical manuscript material for the work have inspired various speculations. In the literature, the subject has been referred to or discussed mainly in light of the composer's correspondence and other written documentation. Even though Sibelius is supposed to have destroyed all musical manuscript materials connected to the symphony's compositional process, it has also been wondered whether sketches, fragments, or other materials could nevertheless be uncovered among the composer's surviving manuscripts.

In this article I discuss various earlier proposed views regarding the sketches for Sibelius's Eighth Symphony and offer some complementary and alternative interpretations regarding the issue. I will also outline principles and criteria for a thorough examination of Sibelius's late sketches as regards their being potentially early manuscripts for the Symphony.

MuT Timo Virtanen (timo.virtanen@helsinki.fi) työskentelee Sibeliuksen koottujen teosten julkaisuhankkeen päätoimittajana Kansalliskirjastossa sekä musiikkifilologian dosenttina Sibelius-Akatemiassa.

Lemminkäinen syntyy uudesti

Tuija Wicklund

Jean Sibeliuksen suositusta teoksesta *Lemminkäinen*, opus 22, on ollut toistaiseksi painettuna ainoastaan sen neljän osan lopulliset versiot: *Lemminkäinen ja saaren neidot*, *Tuonelan joutsen*, *Lemminkäinen Tuonelassa* ja *Lemminkäinen palaa kotitienoille*. Kuitenkin joistakin osista versioita on olemassa peräti kolme. Jean Sibeliuksen koottujen teosten (*Jean Sibelius Works*, JSW) kriittinen editio julkaisee varhaisversiot nyt ensimmäistä kertaa, ja myös jo julkaistut versiot ilmestyvät tekstikriittisesti toimitettuina ja uudelleen kirjoitettuina laitoksina. Kaikkiaan *Lemminkäinen* ilmestyy kahdessa niteessä: teoksen varhaisversiot yhdessä ja lopulliset versiot toisessa (JSW I/12a ja I/12b).¹ Teoksen lähdemateriaaleja kartoittaessani ja tutkimustyötä tehdessäni olen löytänyt mielenkiintoisia, myös uusia asioita erityisesti *Lemminkäinen Tuonelassa* ja *Tuonelan joutsen* -osia koskien. Seuraavassa muistutan mieliin, että ensin mainitun ensimmäiseen versioon kuuluu myös harppu, ja tuon julkisuuteen uutta tietoa *Tuonelan joutsenen* varhaisversiosta.

Teoksen kolme versiota

Lemminkäisen sävellysvaiheista on säilynyt dokumentteja valitettavan vähän. Tiedetään kuitenkin, että sävellystyö alkoi oopperasuunnitelman ”Veneen luominen” merkeissä kesällä 1893. Oopperasuunnitelma kaikesta huolimatta kariutui loppukesästä 1894, ja Sibelius kertoi myöhemmin, että sen alkusoitosta tuli osa *Tuonelan joutsen*.² Myös *Lemminkäinen Tuonelassa* -osaan päätyntä materiaalia löytyy varhaisista luonnoksista muiden teosten yhteydestä.³ *Lemminkäinen* valmistui loppuvuodesta 1895, ja säveltäjä johti teoksen kantaesityksen sävellyskonsertissaan huhtikuussa 1896. Osien järjestys tuolloin poikkesi nykyisestä ja oli *Lemminkäinen ja saaren neidot*, *Lemminkäinen Tuonelassa*, *Tuonelan joutsen* ja *Lemminkäinen palaa kotitienoille*.

Sibeliuksen sävellyskonsertti oli odotettu tapahtuma ja sekä yleisö että kriitikot ottivat uuden teoksen innostuneesti vastaan: ”Lämpimät ja innokkaat suosi-onoitukset seurasiivat joka osan jälkeen ja konsertin lopussa kaikuiwat hyvä-

¹ Lisätietoa JSW-projektista ja sen julkaisuista löytyy projektin kotisivuilta: www.kansalliskirjasto.fi/kulttuuritoiminta/sibelius.

² Väisänen 1921, s. 78. *Lemminkäisen* syntyvaiheista ja oopperasuunnitelmas- ta tarkemmin ks. esim. JSW I/12 -niteiden *Introduction*; oopperan alkuperäinen suunnitelma sekä uusittu libretto on julkaistu teoksessa Sirén 2000, 130, 673–676.

³ Katso tässä lehdessä Sakari Ylivuoren artikkeli ”Sibelius tulta sytyttämässä”.

huudot loppumattomiin ja säveltäjä sai monet monituiset kerrat tulla esille vastaanottamaan yleisön wilpittömiä kiitoksia ja onnitteluja.⁴ Sanomalehtien arviot totesivat Sibeliuksen olevan loistava orkestroija ja kehittyneen säveltäjänä sekä muodon että ajatussisällön puolesta. Paljon palstatilaa sai myös teoksen ohjelman käsittely; Sibelius oli painattanut asiaankuuluvat Kalevalan säkeet imupaperille yleisöä varten. Pääkaupunkiseudulla ilmestyneistä neljän sanomalehden kriitikoista varsinaista kritiikkiä esitti vain Karl Flodin, joka – huolimatta siitä että arvioi osan *Lemminkäinen ja saaren neidot* Sibeliuksen toistaiseksi parhaaksi teokseksi – totesi Sibeliuksen tuottavan ”paitsi laadukasta musiikkia, myös määrällistä musiikkia, aivan liian paljon musiikkia” ja varsinkin osan *Lemminkäinen Tuonelassa* olevan kolossaalisen pitkä.⁵

Kenties kriitikistäkin johtuen Sibelius uusi teoksensa seuraavana vuonna. Esi-merkissä 1 näkyy teoksen osien revisioiden sekä ensipainosten vuodet. Tarkoitus oli saada *Lemminkäinen* konserttiin jo keväällä 1897, minkä myös Ainon kirjeenvaihto vahvistaa.⁶ Lopulta uusitun version ensiesitys oli marraskuussa 1897. Osien melodiset aiheet olivat säilyneet, mutta muutoksia oli tullut orkestrointiin ja lisäksi osat olivat hiukan lyhentyneet, *Lemminkäinen Tuonelassa* eniten (tästä myöhemmin lisää). Jostain syystä tämän toisen version konsertti-ilmoituksissa tai arvosteluissa ei ole kuitenkaan mainintoja siitä, että teos oli uudistettu. Konsertin jälkeen muut kriitikot olivat edelleen innoissaan, ja nuori opiskelija Erkki Melartin kuvaili tunnelmaa kirjeessään kotiin (2.11.1897): ”Salongen var alldeles klickfull och publiken alldeles i extas[;] en sådan entusiasm har jag på länge ej sett eller hört.”⁷ Kuitenkin Flodin oli entistä tyytymättömämpi eikä säästellyt sanojaan kritiikissään: ”Detta slags musik värkar rent patologiskt och kvarlämnar intryck, så blandade, pinsamma och till sin natur odefinierbara, att det mycket litet ha gemensamt med den estetiska känsla af lust, som all skön konst och främst musiken bör väcka. [...] Men jag förklarar utan omsvep att en sådan musik som Lemminkäinen-illustrationerna nedslår mig, gör mig olycklig, söndersliten och apatisk.”⁸

Lemminkäinen piti esittää kokonaisuudessaan Turussa muutamaa viikkoa myöhemmin, mutta Sibelius veti kaksi ensimmäistä osaa *Lemminkäinen ja saaren neidot* sekä *Lemminkäinen Tuonelassa* pois julkisuudesta. Ne pysyivätkin piilossa liki 40 vuotta ennen seuraavaa esitystä. Jäljelle jääneet osat *Tuonelan joutsen* ja *Lemminkäinen palaa kotitienoille* sen sijaan esitettiin, ja ne saivatkin

⁴ O. [Oskar Merikanto] *Päivälehti*, 14.4.1896.

⁵ “[...] icke allenast kvalitativt, utan äfven kvantitativt musik, alldeles för mycket musik”, *Nya Pressen* 14.4.1896; ks. samalta päivältä myös *Päivälehti*, *Uusi Suometar* ja *Hufvudstadsbladet*.

⁶ ”Muuten niin Janne aikoo antaa konsertin ensi viikolla täällä. Hän on hirveässä työssä saada kaikki kuntoon. On muutellut Lemminkäistensä. Aikoo esittää sen ja myös Skogsräetin.” Ainon kirje kälylleen Emma Järnefeltille 26.3.1897, Kansallisarkisto, Sibelius-perheen arkisto, kotelo 117. Kirjeenvaihto on myös julkaistu, ks. Talas 1999, s. 147.

⁷ ”Sali oli aivan tupaten täynnä ja yleisö täydessä hurmoksessa; en ole pitkään aikaan nähnyt tai kuullut vastaavaa innostusta.”

pysyvän aseman konserttiohjelmistossa. Kustantaja K. F. Wasenius myös julkaisi ne jo 1901.⁹ Julkaisemista varten Sibelius uusi osat ja erityisesti *Lemminkäinen palaa kotitienoille* lyheni radikaalisti.

Poisvedetyt osat, *Lemminkäinen ja saaren neidot* ja *Lemminkäinen Tuonelassa*, pysyivät siis piilossa – vuodesta 1921 Kalevala-seuran kassakaapissa – vuoteen 1935, jolloin vietettiin Kalevalan 100-vuotisjuhlia. Silloin osat löydettiin kassakaapista ja esitettiin Sibeliuksen luvalla useaan kertaan.¹⁰ Noissa esityksissä osat olivat vielä samassa muodossa kuin edellisen esityksen aikaan 1890-luvulla, mutta keskiosat olivat vaihtaneet paikkaa keskenään. Sibelius kuitenkin uusi nämäkin kaksi osaa vielä vuoden 1939 New Yorkin maailmannäyttelyn konserttia varten, minkä jälkeen myös kustannusprosessi alkoi. Julkaisemattomiin osiin tuli pieniä muutoksia sittemmin vielä julkaisuprosessin aikana, joka venyi muun muassa toisen maailmansodan takia harvinaisen pitkäksi: ensipainokset ilmestyivät vasta vuonna 1954.

	<i>Lemminkäinen ja saaren neidot</i>	<i>Lemminkäinen Tuonelassa</i>	<i>Tuonelan joutsen</i>	<i>Lemminkäinen palaa kotitienoille</i>
1896	koko teoksen		ensiesitys	
1897	toisen version		ensiesitys	
	osat pois julkisuudesta		esitykset jatkuvat	
1901			kolmas versio ensipainokset	
1935	takaisin julkisuuteen			
		keskiosien vaihtuu	järjestys	
1939	kolmas versio		kolmas versio	
1954	ensipainos		ensipainos	

Esimerkki 1. Lemminkäisen revisio- ja julkaisuvuodet.

⁸ *Nya Pressen* 2.11.1897: ”Tämänlainen musiikki vaikuttaa puhtaasti patologiselta ja jättää niin sekavan, piinallisen ja luonnoltaan määrittelemättömän vaikutelman että sillä on vain vähän yhteistä esteettisen nautinnontunteen kanssa, jota kaiken kaunotaiteen ja musiikin tulee herättää. [...] Mutta minä lausun julki kursailematta, että Lemminkäinen-kuvitusten kaltainen musiikki masentaa minut, tekee minut onnettomaksi, rikkinäiseksi ja apaattiseksi.” Flodinin nuivan suhtautumisen taustalla saattoi olla Robert Kajanus, joka oli Sibeliuksen kilpailija yliopiston musiikinopettajan viranhaussa; ks. Ranta-Meyer 2004.

⁹ Painotyö teetettiin saksalaisella kustantajalla Breitkopf & Härtelillä, joka osti oikeudet näihin osiin 1906.

¹⁰ Näiden osien esiintuloon vaikutti erityisesti A. O. Väisänen, joka oli Kalevala-seuran puolesta ottanut käsikirjoitukset Sibeliukselta vastaan 1921 ja näin ollen muisti niiden olemassaolon. Juhlakonsertissa teokset johti Georg Schnéevoigt, joka myöhemminkin esitti näitä osia ahkerasti eri puolilla maailmaa.

Lemminkäinen Tuonelassa

Sibeliuksen alkuperäinen partituurikäsitteily on säilynyt kokonaisuena *Lemminkäinen Tuonelassa* -osaan ainoana koko opuksesta.¹¹ Käsikirjoituksen tutkimisen tekee haastavaksi se, että se sisältää kaikki kolme versiota osasta – ainakin osittain. Joitakin varhaisversioiden sivuja on poistettu välistä ja joillakin sivuilla korjaukset ovat niin voimallisia, ettei aiemmasta nuottikirjoituksesta saa selvää. Esimerkissä 2 näkyy Sibeliuksen omakätisen käsikirjoituksen sivun 3 yläosa. Ensimmäiset, yliviedetyt tahdit kuuluvat ensimmäiseen versioon, kun taas sekä toinen että lopullinen versio alkavat keskellä olevasta kolmoisviivasta. Musteella tehdyt korjaukset liittyvät toiseen versioon (mm. tahtien ylivetämiset) ja lyijykynällä tehdyt lopulliseen versioon (ks. esim. kontrabassot).

Varhaisversioihin on kuitenkin säilynyt orkesterin stemmasarja, joka sisältää molemmat kaksi 1890-luvun versiota. Muutokset ensimmäisestä versiosta toiseen on tehty stemmoihin joko ruksimalla yli poistettuja tahteja tai liimaamalla vanhan notaation päälle uusi nuottipaperilappu, johon uusi versio on kirjoitettu. Tämän säilyneen stemmasarjan avulla myös ensimmäisestä versiosta poistettuja kohtia on näin ollen saatu rekonstruoitua korjauslappujen alta, mutta ensimmäisen version osalta partituuriin jää kuitenkin joitakin aukkoja. Nimittäin joidenkin soitinten kohdalla pitempien jaksosten korjauksia on tehty poistamalla kokonainen sivu ensimmäisen version notaatiota ja korvaamalla se uudella sivulla.



Esimerkki 2. Lemminkäinen Tuonelassa. Sibeliuksen käsikirjoitusta (lähde A).

¹¹ *Lemminkäinen palaa kotitienoille* -osaan on säilynyt lyhyt katkelma.

Kaikkiaan *Lemminkäinen Tuonelassa* -osaan on säilynyt lähteitä melkoisen paljon, kuten seuraava listaus osoittaa. Lisäksi on jonkin verran luonnossivuja, joiden merkinnät ovat kuitenkin enimmäkseen melko alustavia ja tyyppillisesti poikkeavat kaikista esityksiin päätyneistä versioista.¹²

Partituurit:

A = Sibeliuksen omakätinen käsikirjoitus 1896, sisältää muutoksia vuosilta 1897 ja 1939

D = kopistin kopio 1935 (**D-2** = faksimilekopiot **D**:stä n. 1951)

E = kaivertajan kappale 1939 (kopio)

G = Sibeliuksen omakätinen luonnos osan lopusta 1941

H = kopistin kopio 1948

I = ensipainos 1954 (Breitkopf & Härtel)

Orkesteristemmat:

B = stemmat 1896, joissa muutoksia 1897

C = stemmat 1935, joissa muutoksia 1939

J = stemmojen ensipainos 1954 (Breitkopf & Härtel)

Näitä lähteitä säilytetään nykyisin peräti viidessä eri arkistossa: Kansalliskirjastossa (lähteet **A**, **E**), Helsingin kaupunginarkistossa (lähde **D**), Helsingin kaupunginorkesterin nuotistossa (lähde **C**), Sibelius-Akatemian kirjastossa (lähteet **B** [osin], **H**) sekä Sibelius-museossa (lähteet **B** [osin], **G**).

Lemminkäinen Tuonelassa koki ehkä opuksen monimuotoisimmat muutokset. Sen kokonaisuus muuttui kuten myös orkestrointi. Alun johdannon jäänyt pois muodoksi tuli ABA. Orkestroinnin osalta kokoonpano muuttui ja oheni, kun puhaltimien kaksinnuksia jäi pois.

Muodon osalta suurimmat muutokset näkyvät heti ensimmäisen ja toisen version välillä: Sibelius poisti osan alusta johdannon (sen viimeiset tahdit näkyvät esimerkin 2 alussa). Mittava lyhennys tuli myös B-osaan, kuten esimerkin 3 kaavio näyttää ja lyhennyksiä tuli muutenkin eri kohtiin pitkin matkaa. Myös aivan osan loppu muokkautui joka versioon.¹³

	johdanto	A1	B	A2
1. versio 1896	32 tahtia	196 tahtia	183 tahtia	72 tahtia
2. versio 1897	–	189 tahtia	113 tahtia	75 tahtia

Esimerkki 3. Lemminkäinen Tuonelassa varhaisversioiden muoto ja tahtimäärät.

¹² Kaikki lähteet löytyvät listattuina Dahlströmin teosluettelosta (Dahlstöm 2003). Luonnokset puolestaan löytyvät Kilpeläisen luettelosta (Kilpeläinen 1991). Luonnokset on listattu myös JSW-niteisiin, sillä joitakin täydennyksiä on tullut verrattuna em. luetteloihin.

¹³ Sekä johdanto että muut poistetut osat löytyvät JSW-niteestä rekonstruoituna.

Myös orkestrointiin tuli merkittävä muutos: ensimmäisen version keskittäessä ollut harppu jäi pois. *Lemminkäinen Tuonelassa* -osan ensimmäisen version stemmasarja on jostakin syystä jakautunut kahteen arkistoon: Sibelius-Akatemian kirjastoon ja Sibelius-museon arkistoon. Sibelius-museossa on vain tuo harppustemma sekä kontrabasson toisen pultin stemma. Harppustemma on ehkä kulkeutunut omille teilleen siksi, että harppu ei enää ollut mukana toisessa versiossa, kun taas muut stemmat muokattiin uuteen versioon sopiviksi. Harpun mukanaolo ensimmäisessä versiossa puolestaan saa vahvistuksen konsertin arvostelusta, jossa harppu mainitaan.¹⁴ Vaikka harpun kuuluminen ensimmäiseen osaan on tiedetty jo aiemminkin, on julkisuudessa esitetty versiota, josta se puuttuu. Nimittäin harpun mukanaolo ensimmäisessä versiossa on valitettavasti jäänyt huomaamatta Pohjois-Teksasin yliopiston tutkijalta Colin Davisilta, joka on koostanut osasta ”ensimmäisen version”. Tämä kooste on kuitenkin sekoitus ensimmäisestä ja toisesta versiosta.¹⁵ Esimerkissä 4 näkyy keskiosan alkua stemmoista koostettuna.¹⁶ Tällainen rekonstruktio ilmestyy liitteenä JSW-niteessä kokonaisuudessaan. Rekonstruktio on koostettu stemmoista siten, että uudistamisprosessissa poistetut ja sitä myötä kadonneet kohdat on jätetty kyseisen instrumentin kohdalla tyhjiksi, siis ilman taukoja. Esimerkissä 4 näkyy sellolla tyhjiä tahteja tahdistä 5 eteenpäin tästä syystä. Näin rekonstruktion käyttäjä tietää, onko soittimella taukoa vai onko stemman katkelma kadoksissa.¹⁷

Tuonelan joutsen

Tuonelan joutseneen puolestaan on säilynyt varsin niukasti lähteitä: ainoat nuottilähteet ovat painettu partituuri ja stemmat – edes luonnoksia ei ole. Näin ainakin on uskottu, mutta nyt tilanne on kuitenkin muuttunut. Tutkiessani Helsingin kaupunginorkesterin nuotistossa *Lemminkäisen* nuottimateriaalia löysin laatikon

¹⁴ ”Så följer en särdeles tilltalande episod i a-moll med en tjugande sång (därpå Lemminkäinenens moder vagnar den så välbekante till det lif han fordom ägde), som oboen börjar och som fortsättes af fagotterna, klarinett, violiner etc. med ackompagnement af harpa.”, nimimerkki H. M. *Hufvudstadsbladetissa* 14.4.1896; ”Sitten seuraa erityisen puhutteleva episodi a-mollissa ihastuttavan laulun kera (seuraavaksi Lemminkäisen äiti tuodittaa tunnetun [urhon] eloon, jonka hän aiemmin omisti), jonka oboe aloittaa ja joka jatkuu fagoteissa, klarineteissa, viuluissa jne. harpun säestyksellä.”

¹⁵ Davisin tekemä rekonstruktio on julkaistu teoksessa Jackson ed. al. (toim.) 2010. Davis on myös täydentänyt soitinosuuksia omavaltaisesti, mitä ei kuitenkaan mainita artikkelissa. Tämä versio on myös levytetty (BIS-CD-1900/02). Johdannon osalta (jossa soittavat vain puhaltimet) levytys noudattaa ensimmäistä versiota.

¹⁶ Koska julkaisuprosessi on vielä kesken tämän artikkelin mennessä painoon, nuottikuva ei ole lopullista julkaistavaksi tarkoitettua jälkeä.

¹⁷ Tässä esimerkissä tyhjiä viivastoja on jätetty pois tilan säästämiseksi, jotta mahdollisimman pitkä katkelma musiikkia mahtuisi mukaan. JSW-niteen rekonstruktiossa kaikki soittimet on säilytetty nuottikuvassa selvyuden vuoksi.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The top system includes parts for Corni (I, II), Trombi (II, IV), Puhallinsoitin (Flute), Apte (Piano), Viulit I & II, Viola, and Violoncello. The bottom system includes parts for Cello, Kontrabaasi, Saksakiti, and Viulit I, II, and Viola. The score is in 2/4 time and features various dynamic markings (ppp, pp, p, mf) and tempo markings (Moderato assai, Moderato). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Esimerkki 4. Lemminkäinen Tuonelassa. Ensimmäisen version keskiosan alkua.

K

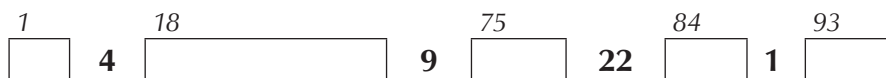
The image displays a page of a musical score, labeled 'K' at the top center. It is divided into two systems of staves. The first system includes staves for Flutes I & II, Oboes, Clarinets in A and Bb, Bassoon, Trumpets I & II, Trombones I, II, and III, Percussion, Piano, Violins I & II, and Viola. The second system includes staves for Flutes I & II, Oboes, Clarinets in A and Bb, Bassoon, Trumpets I & II, Trombones I, II, and III, Percussion, Piano, Violins I & II, and Viola. The score features various musical notations such as dynamics (pp, ppp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'mit Schloß' and 'con'. The piano part shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Esimerkki 4. (jatkuu)

pohjalta käsinkirjoitettuja stemmoja. Ne osoittautuivat *Tuonelan joutsenen* ensi-
viulun kahden ensimmäisen pultin stemmoiksi, jotka eroavat painetusta versios-
ta. Nyt siis saatiin ensimmäistä kertaa jotain tietoa osan varhaisversiosta.¹⁸

Toistaiseksi ei ole varmaa tietoa siitä, muokkasiko Sibelius *Tuonelan joutsen-*
ta uudelleen kerran vaiko kahdesti. Ei ole siis varmaa, uusiko Sibelius osan jo
uusieksaan *Lemminkäistä* vuonna 1897, sillä ei ole varmuutta siitä, sisälsikö tuol-
loinen ”muuttelu” myös *Tuonelan joutsenen*. Sibelius saattoi uusia osan vasta
painamista varten 1901, mutta tästäkään prosessista ei ole tiettävästi asiaa va-
lottavia dokumentteja säilynyt. On toki myös mahdollista, että Sibelius kenties
uusi osan molemmilla kerroilla, siis painamista varten vielä toistamiseen. Tällä
hetkellä varmuudella tiedetään vain se, että ainakin yksi varhaisempi versio on
ollut olemassa.

Koska vain yhden soittimen stemma on säilynyt, on osan pituus selkeimpiä
asioita jonka muutoksia voidaan tarkastella. Tässä tapauksessa, kun ensiviulu-
ryhmä on jaettu neljään, myös harmonian kulusta saa joitakin vihjeitä. Var-
haisversio on 36 tahtia pitempi kuin lopullinen versio; lopullisen pituus on 102
tahtia. Muokausprosessissa tehdyt poistot sijoittuvat kolmeen kohtaan: har-
joituskirjainten B, G ja H kohdille.¹⁹ Ensimmäisessä poistossa pieniä muutoksia
on tehty myös ympäröiviin tahteihin, mutta muualla musiikkia ei ole poistojen
lisäksi juurikaan muutettu. Joitakin eroja on dynamiikassa ja kaarituksissa sekä
joissakin toistuvissa kuvioissa äänten järjestyksessä. Esimerkki 5 näyttää kaa-
viona poistetut tahtimäärät ja niiden sijoittumisen verrattuna painettuun parti-
tuuriin. Palkkien välissä oleva numero kertoo poistettujen tahtien lukumäärän
ja palkin yläpuolella oleva kursivoitu numero kertoo partituurin tahtinumeron,
josta poiston jälkeen jatketaan.



Esimerkki 5. Tuonelan joutsen. Varhaisversion poistot.

Ensimmäinen muokkauskohta näkyy esimerkissä 6, jossa on viulustemman
ensimmäisen pultin ensimmäinen musiikkisivu (*divisi a4* merkitty kirjaimin a–
d).²⁰ Ensimmäisen muokkauskohdan ero lopulliseen versioon verrattuna alkaa

¹⁸ Stemman on kopioinut sama kopisti (Ernst Röllig) kuin muidenkin osien var-
haisversiot. Tämä stemma julkaistaan faksimile-kuvina JSW-niteessä.

¹⁹ Harjoituskirjaimet ja tahtinumerot viittaavat painettuun partituuriin (Breitkopf
& Härtel).

²⁰ Molemmat säilyneet stemmat ovat ehkä olleet käytössä myöhemminkin: en-
simmäisen pultin stemman kansilehdelle on vaihdettu pulttinumeroksi 10 ja
nuottiteksti on korjattu vastaamaan painettua versiota. Toisen pultin stemmaan
on vastaavasti tehty muutos pultiksi 11, mutta nuottitekstin kaikkia lisäyksiä ei
ole tehty; mm. uudet harjoituskirjaimet puuttuvat. Harvinaisen suuret pulttinu-
merot saattavat johtua myös siitä, että käsinkirjoitetut stemmat on vain numeroi-
tu painettujen stemmojen jatkoksi, vaikkei niitä olisikaan enää tarvittu.



Esimerkki 6. Tuonelan joutsen. Varhaisversion ensiviulun stemmaa.

tahdista 16, stemmaan lisätyn harjoituskirjaimen B kohdalta. Tahti 17 onkin jo kokonaan erilainen, ja seuraavat neljä tahtia on lopullisesta versiosta poistettu kokonaan. Kaksi viimeistä poistettua tahtia, jotka eivät näy esimerkissä 6, toistavat viulustemman esimerkissä näkyvän sivun viimeistä tahtia, ja a tempo palaa, kun musiikki jatkaa kuten painetun version tahdista 18.

Mielenkiintoinen ero löytyy tahdista 71 alkavan soolon kirjoitustavasta. Varhaisversion stemmassa se on nimittäin kirjoitettu yhdelle viivastolle ilman Solo-

Musical score for strings, measures 83-84. The score consists of four staves. The first staff is marked *p* and *cresc.*. The second and third staves are marked *p* and *cresc.*. The fourth staff is marked *p* and *cresc.*. The dynamics increase from *p* to *f* across the measures.

Musical score for strings, measures 85-86. The score consists of four staves. The first staff is marked *pizz.* and *pp*. The second and third staves are marked *pizz.* and *pp*. The fourth staff is marked *pp*. The dynamics are *pp* throughout.

Musical score for strings, measures 87-88. The score consists of four staves. The first staff is marked *f*. The second and third staves are marked *f*. The fourth staff is marked *f*. The dynamics are *f* throughout.

Musical score for strings, measures 89-90. The score consists of four staves. The first staff is marked *dim.* and *p*. The second and third staves are marked *dim.* and *p*. The fourth staff is marked *dim.* and *p*. The dynamics decrease from *p* to *dim.* across the measures.

Esimerkki 7. Tuonelan joutsen. Kolmas poisto tahtien 83–84 välistä.

merkintää ja näin ollen tarkoitettu koko viuluryhmän soitettavaksi. Sama notaatio jatkuu tahdistista 75, joka myös painetussa laitoksessa on kaikille ensiviuluille. Kiintoisaa on myös se, että *allargando* jatkuu varhaisversiossa pitempään ja a *tempo* tulee vasta tahdissa 73, kun se painetussa versiossa on jo tahdissa 68.

Toinen poisto sijoittuu tahdin 74 jälkeen (kaksi tahtia harjoituskirjaimen G jälkeen). Koska ensiviululla on taukoa juuri noiden poistettujen yhdeksän tahdin ajan, jää arvoitukseksi, mitä sillä kohtaa on alunperin soitettu.

Kolmas poisto on vain yhdeksän tahtia myöhemmin tahtien 83 ja 84 välissä (juuri ennen harjoituskirjainta H). Tämä laajin poisto, 22 tahtia, näkyy esimerkiksi 7 puhtaaksikirjoitettuna. Voidaan ajatella, että kyseessä on hiukan tiivistetty kertaus tahtien 46–70 tapahtumista. Poistettu katkelma alkaa samantyyppisellä *tremolo*-tekstuurilla, jota on esiintynyt aiemminkin. Lähinnä vastaava kohta painetussa versiossa on tahdeissa 46–49, joissa harmonian rytmi on kuitenkin erilainen. Tauon jälkeen jatkon *pizzicato*-tekstuuri puolestaan on tuttua painetun version tahdistista 58, jossa se tosin esiintyi alkaen enharmonisesti kvarttia ylempää (Gis-pohjaiselta soinnulta) kuin poistossa (Es-pohjaiselta soinnulta). Poistetun katkelman aikana musiikki kuitenkin transponoituu siten, että sen tahdissa 17 (kolmas systeemi), kun saavutaan C-duurisoinnulle ja dynamiikaksi vaihtuu *f*, ollaan samoilla soinnuilla kuin painetun vastaavissa tahdeissa 65–69, vaikkakin sävelten järjestys hiukan eroaa. Poistetun katkelman lopussa erona painetun version tahtiin 70 on kokotauko. Poistetun katkelman jälkeen jatketaan kuten harjoituskirjaimesta H (t. 84). Vielä viimeinen varhaisversiosta poistettu tahti kuuluu pitkänä soivaan sointuun, joka alkaa heti harjoituskirjaimen H jälkeen. Erona siis seuraavaan yhdeksäntahtiseen sointuun on se, että se jatkuukin kymmenen tahtia, vaikka osa muilta osin kulkee loppuun asti lähes samoin kuin painettu versio. Muutoin soinnun asettelu eroaa hiukan eikä tremoloja ole; samoin dynamiikka on *pp*, eikä *ppp*. Myös osan aivan viimeisen tahdin sointu on tahdin loppuun asti, ilman taukoja.

Perusteellinen tutustuminen arkistojen materiaaleihin on siis ensiarvoisen tärkeää. Sen lisäksi, että arkistoista voi edelleenkin löytyä uutta aineistoa, eri arkistoista löytyvien tiedonmurusten yhdistäminen saattaa kirkastaa tai jopa muuttaa tähänastisia käsityksiä Sibeliuksen teoksista radikaalistikin.

Lähteet

- Dahlström, Fabian 2003. *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Davis, Colin 2010. Sibelius's Lemminkäinen in Tuonela: The Significance of the 1896 Original Version. Teoksessa *Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception*. Toim. Jackson, Timothy L., Murtomäki, Veijo, Davis, Colin ja Virtanen, Timo. Frankfurt: Peter Lang. 271–305.
- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

- Ranta-Meyer, Tuire 2004. Erkki Melartin, Jean Sibelius ja Robert Kajanus: suhteista, vaikutteista ja vallankäytöstä. *Musiikki* 3/2004: 41–63.
- Sibelius, Jean 1901. *Tuonelan joutsen*. Partituuri. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sibelius, Jean 1954. *Lemminkäinen Tuonelassa*. Partituuri. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria: Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Talas, SuviSirkku 1999. *Aino Sibeliuksen kirjeitä Järnefelt-suvun jäsenille*. Helsinki: SKS.
- Väisänen, Armas Otto 1921. Jean Sibelius vaikutelmistaan. *Kalevala-seuran vuosikirja* 1/1921: 78–80.
- Wicklund, Tuija (toim.) valmisteilla. *Jean Sibelius Works. Series I Works for Orchestra. Volumes 12a, 12b: Lemminkäinen op. 22*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Painamattomat lähteet

- Melartin, Erkki. Kirjeet isälle Oskar Mauritz Melartinille. Kansalliskirjasto. Coll.530.23.
- Sibelius, Jean. *Lemminkäinen Tuonelassa*. Käsikirjoitus. Kansalliskirjasto. HUL 0112.
- Sibelius, Jean. *Tuonelan joutsen*. Viulustemma, kopistin kopio. Helsingin kaupunginorkesterin nuotisto 815.

Lemminkäinen Reborn

Jean Sibelius's *Lemminkäinen*, Op. 22, was premiered in the spring of 1896 featuring four movements: *Lemminkäinen ja saaren neidot*, *Lemminkäinen Tuonelassa*, *Tuonelan joutsen*, and *Lemminkäinen palaa kotitienoille*. The work was revised and reprimed in 1897, after which Sibelius withdraw the two first movements. The other two that were left, gained a steady position in concert repertoires and were also published in 1901 after a new revision. The withdrawn movements resurfaced in 1935 in connection with Kalevala 100th anniversary and have remained in repertoire thereafter. They were published only in 1954, also after revision. All the surviving early versions are being published for the first time in the complete critical edition *Jean Sibelius Works* – as well as the final versions (vols I/12a, 12b, in prep.).

The research in preparing the critical edition has revealed interesting things and even some new information especially regarding *Tuonelan joutsen* and *Lemminkäinen Tuonelassa*. Namely, a hand-written copy of the first violin part of *Tuonelan joutsen* was found from the Helsinki Philharmonic Orchestra Library. This violin part differs from the printed one and therefore presents an earlier version. Until now scholars have believed that nothing from the early version(s) survives. Since the entire movement can not be reconstructed based on the violin part, it will be published as facsimiles in the critical edition.

For *Lemminkäinen Tuonelassa* in turn, quite many musical sources survive. These are scattered around in five different archives, which has confused scholars. An early version has been published, but it is a mixture of the first and

second versions. In addition, the harp part, which belonged to the first version, is missing altogether. The second version, which survives entirely, will appear in the JSW volume; in addition, the introduction, which was omitted from the first version, as well as other differing passages will be included as reconstructions.

MuM Tuija Wicklund (tuija.wicklund@helsinki.fi) työskentelee toimittajana Sibeliusen kriittisessä kokonaisjulkaisuhankkeessa (JSW) Kansalliskirjastossa sekä valmistelee väitöskirjaa Sibelius-Akatemiaan.

Sibelius tulta sytyttämässä

Sakari Ylivuori

Sibeliuksen sävellysluonnoksia voi kuvailla eräänlaisina verkostoina, joissa teosten syntyprosessit liittyvät toisiinsa tiiviisti. Sibeliuksen luomisprosessille oli nimittäin tyypillistä, että alun perin tiettyyn teokseen suunniteltu materiaali saattoi päätyä lopulta johonkin aivan muuhun teokseen. Ennen päätymistään lopulliseen paikkaansa Sibelius saattoi kokeilla materiaalia useissakin eri yhteyksissä. Lisäksi osaa melodialuonnoksista ei välttämättä ollut kirjoitushetkellä edes tarkoitettu mihinkään tiettyyn teokseen, vaan osa luonnoksista on todennäköisesti muistiin kirjoitettuja ideoita mahdollisesti myöhempää käyttöä varten. Kuten Kari Kilpeläinen (1992, 151) onkin todennut, tämä luomisprosessin erityispiirre lienee myös yksi syy siihen, että luonnoksia on ylipäättään säilynyt niin paljon: Sibelius ei hävittänyt luonnoksiaan, koska tiesi tai arveli tarvitsevana niitä mahdollisesti vielä myöhemmin.¹

Eräs äärimmäisen kiinnostava luonnosverkosto ajoittuu 1890-luvun puolen välin tienoille. Verkostolla on tavallaan kaksi keskusta, joista ensimmäinen on Kalevalan 47. runoon perustuva ”Tulen synty”, jonka säveltämistä Sibelius näyttää suunnitelleen noina vuosina peräti kahteen eri otteeseen. Vaikka kumpikaan yrityksistä ei tuottanut ”Tulen synty” -nimistä sävellystä, eivät yritykset jääneet kuitenkaan hedelmättömiksi. Suurin osa näissä kahdessa valmistumattomassa yrityksessä luonnostellusta materiaalista päättyi lopulta muihin teoksiin. *Tulen synnyn* kohdalla sanonta kolmannelta kerralta pitää paikkansa. Sibelius nimittäin palasi Tulen synty -runon pariin uudelleen vajaa kymmenen vuotta myöhemmin vuonna 1902, jolloin valmistui Suomen Kansallisteatterin avajaisiin tilausteoksena kantaatti *Tulen synty* orkesterille, solistille ja mieskuorolle.² On kuitenkin huomattava, että alkuvuodesta 1902 kantaesitetty ja opusnumeron 32 saanut *Tulen synty* ei perustu seuraavassa käsiteltäviin 1890-luvun puolenvälin luonnoksiin, vaan on musiikillisen materiaalin näkökulmasta aivan erillinen sävellysprosessinsa.³

¹ Sibeliuksen sävellysprosessista ovat aiemmin kirjoittaneet mm. Kilpeläinen (1991, 1996, 1998), Tiilikainen (1998) ja Virtanen (1999, 2005). Tässä artikkelissa on valmiiksi saatetut teokset erotettu keskeneräisiksi jääneistä graafisesti siten, että julkaistujen teosten teosnimet on kursivoitu ja keskeneräisiksi jääneet teokset tai versiot on kirjoitettu lainausmerkkeihin; materiaali, jota ei alun perin oltu tarkoitettu johonkin tiettyyn teokseen, mutta päättyi valmistuneeseen sävellykseen, on ilmoitettu hakasuluin, esim. [Rakastava].

² Sibelius muokkasi teoksesta ”lopullisen version” vielä 1910. Sibelius ei ole 1890-luvun luonnoksissa antanut juurikaan viitteitä orkestroinnista, joten kysymys, mille kokoonpanolle ”Tulen synnyn” varhaiset suunnitelmat on tehty, jää avoimeksi.

³ Korostettakoon vielä, että tässä artikkelissa ei käsitellä julkaistun *Tulen synnyn* (op. 32) luonnoksia lainkaan.

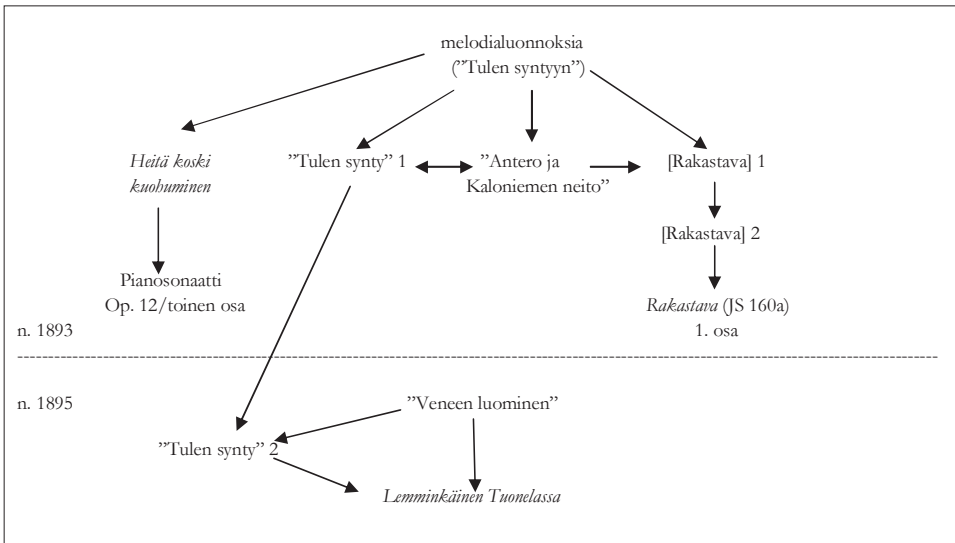
Luonnosverkoston toinen keskus puolestaan on mieskuorolaulu *Rakastava*, jonka Sibelius lähetti keväällä 1894 Ylioppilaskunnan laulajien sävellyskilpailuun.⁴ Säilyneiden luonnosten perusteella näyttää siltä, että käytännössä koko *Rakastavan* melodinen materiaali oli jo olemassa ennen kuin Sibelius päätti alkaa säveltää kyseistä mieskuorolaulua. Toisin sanoen *Rakastavan* musiikillinen materiaali oli jo olemassa luonnosteltuna muihin tarkoituksiin; esimerkiksi ensimmäisen osan melodinen materiaali perustuu yllä mainitun ”Tulen synnyn” ensimmäisen yrityksen luonnoksiin.

Luonnosverkoston keskuksilla on toisin sanoen päinvastaiset roolit verkostossa: Tulen synty -nimistä teosta ei 1890-luvulla valmistunut, mutta ”Tulen synnyn” luonnokset toimivat materiaalilähteenä monille muille projekteille, kun taas *Rakastavaa* varten Sibelius ei juurikaan luonnostellut uutta materiaalia, vaan rakensi sen jo olemassa olevista ideoista. Käsittelen tässä artikkelissa näihin kahteen teokseen liittyviä luonnoksia.

”Tulen synnyn” luonnokset

Luonnosten tarkka ajoittaminen on usein hankalaa, mutta ”Tulen synnyn” tapauksessa luonnosmateriaalin päätyminen lopulta julkaistuihin teoksiin antaa eräänlaiset kehykset ajoitukselle. Kaavio 1 havainnollistaa alun perin ”Tulen syntyyn” luonnostellun materiaalin käyttöä muissa teoksissa. Koska mieskuorolaulu *Rakastava* (JS 160a) valmistui vuodenvaihteen 1893–1894 tienoilla, ja pianosonaatti op. 12 julkaistiin jo vuoden 1893 puolella, ”Tulen synnyn” ensimmäinen yritys sijoittunee myöhäisintään vuoteen 1893. Toinen yritys on käsialan perusteella hieman myöhäisemmältä ajalta, mitä tukevat myös luonnostellun materiaalin yhteydet *Lemminkäinen Tuonelassa* -orkesteriteokseen sekä lopulta toteuttamatta jääneen ”Veneen luominen” -oopperan luonnoksiin. Koska Sibelius on käyttänyt ”Tulen synnyn” toisessa yrityksessä alun perin ”Veneen luomiseen” tarkoitettua materiaalia, voidaan olettaa, että ”Tulen synnyn” toinen yritys sijoittuu aikaan, jolloin oopperaprojekti oli jo kuopattu, mutta kuitenkin aikaan ennen *Lemminkäisen* valmistumista. Sibelius suunnitteli tietävästi oopperaa vielä loppukesällä 1894 ja ensimmäinen versio *Lemminkäinen Tuonelassa* -teoksesta ensiesitettiin huhtikuussa 1896. Näillä perusteilla ajoittaisin ”Tulen synnyn” toisen yrityksen vuoteen 1895 tai sen välittömään lähituntumaan.⁵

⁴ Sibelius kirjoitti myöhemmin *Rakastavasta* kolme muutakin versiota: mieskuorolle jousiorkesterin säestyksellä (JS 160b), sekakuorolle (JS 160c) sekä jousiorkesterille (op. 14). Tässä artikkelissa viitataan *Rakastavalla* nimenomaan mieskuoroversioon (JS160a). *Rakastavaa* ovat analysoineet aiemmin Hyökki (2003) melodiarytmien painottumisen näkökulmasta ja Pulkkis (2006) teksti/musiikkisuhteen näkökulmasta.



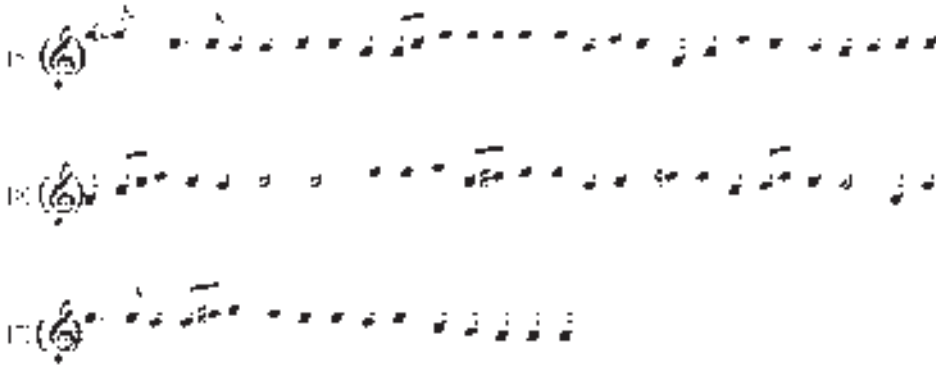
Kaavio 1. "Tulen syntyyn" luonnosteltu materiaali muissa teoksissa. Luonnospaperien signumit Kansalliskirjastossa: "Tulen synty" 1: 0980 (myös melodialuonnokset), 0981; Heitä koski kuohuminen: 0689/2; "Antero ja Kaloniemen neito": 0981/2; [Rakastava] 1: 0981/2; [Rakastava] 2: 1041; "Tulen synty" 2: 0979; "Veneen luominen": 0116/4.

"Tulen synnyyn" varhaisimmat melodialuonnokset on kirjoitettu kahdelle folio-kokoiselle arkille: 0980 ja 0981.⁶ Käsikirjoituksen 0980 ensimmäiselle sivulle Sibelius on kirjoittanut melodialuonnoksia mahdollisesti nopeaan tahtiin. Melodiset ideat on kirjoitettu summittaisin rytmein ilman tahtiviivoja, nuottivaimia tai harmonista kontekstia. Käsikirjoituksessa näkyvä prosessi on eräänlaista auki kirjoitettua ajattelua: useilla riveillä ideat toistuvat kerta toisensa perään aina hieman muunneltuina. Käsikirjoituksen 0980 ensimmäinen sivu on käytännössä täynnä tämänlaista kirjoitusta. Sivun kiinnostavin anti löytynee riveiltä 5–7, joissa on hyvin pienessä tilassa neljän lopulta eri suuntiin kehittyneen melodisen idean ensiesiintymät selvästi tunnistettavassa muodossa (ks. esim. 1).

Ideoista kaksi on jo ensiesiintymisessään hyvin lähellä lopullista muotoaan. Rivin 6 loppupuolella on *Rakastavan* ensimmäiseen osaan lopulta päätynyt melodia ("toisin torveni puhuisi, vaaran rinnat vastoaisi"), ja rivillä 7 on pianosonaatin hitaana osana nykyään tunnettu melodia. Ennen päätymistään

⁵ Kilpeläinen (1992, 122) sijoittaa kaikki "Tulen synnyyn" varhaiset luonnokset käytetyn paperilaadun sekä Sibeliuksen käsialan perusteella hieman kapeampaan aikajaksoon eli vuosiiin 1893–1894. "Veneen luomisen" ja *Lemminkäisen* yhteyksiä käsittelee tarkemmin Wicklund valmisteilla olevan Jean Sibelius Works I/12a -niteen esipuheessa. Wicklund kirjoittaa *Lemminkäinen Tuonelassa* -teoksesta toisaalla tässä lehdessä. Ks. myös Tawaststjerna (1967).

⁶ Numerot viittaavat käsikirjoitusten arkistotunnukseen Kansalliskirjastossa. Luettelo käsikirjoituksista (sisältäen myös käsikirjoitusten kuvailut) löytyy Kari Kilpeläisen luettelosta (1991).



Esimerkki 1. Käsikirjoituksen O980, sivu [1], rivit 5–7.⁷

pianosonaattiin Sibelius käytti samaa melodiaa lopulta keskeneräiseksi jääneen mieskuorolaulun, *Heitä koski kuohuminen*, avausfraasina.⁸ On varsin kiinnostavaa havaita, miten luontevasti kaksi lopulta aivan eri teoksiin päätynyttä ideaa liittyvät luonnoksissa toisiinsa.

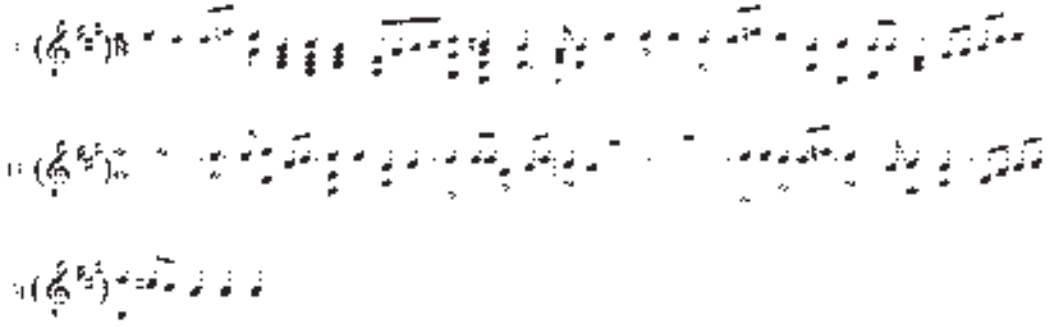
Viidenneltä riviltä löytyy puolestaan kahden melodisen idean ensimmäiset idut. Rivin alkupuoli kehittyy usean välivaiheen kautta lopulta *Rakastavan* ensimmäisen osan melodiaksi. Palaan tähän prosessiin myöhemmin (*”Tulen synnyistä” Rakastavaan*), ja keskityn seuraavaksi rivin loppupuolen ideasta kumpuavaan prosessiin.

Rivin 5 lopussa ja rivin 6 alussa on nähtävillä pienessä mittakaavassa esimerkki Sibeliuksen useissa varhaisissa melodialuonnoksissa näkyvästä prosessista, jota olen kutsunut edellä auki kirjoitetuksi ajatteluksi. Rivin 6 alkuun Sibelius on kirjoittanut edellisen rivin lopun idean välittömästi uudelleen, mutta tällä kertaa rytmisesti hieman jäsentyneemmässä muodossa. Riville 6 kirjoitetusta materiaalista Sibelius on hahmotellut paperin kääntöpuolelle ABA-muotoisen kokonaisuuden, jolle hän on nyt kirjoittanut ensimmäisen kerran myös harmonista kontekstia (ks. esim. 2). Melodian käsittelyä leimaa jatkuva modaalinen muuntelu, minkä Sibelius on tehnyt ilmeisen tietoisesti: luonnoksen yläpuolelle Sibelius on kirjoittanut itselleen sanallisen huomautuksen, joka on tulkittavissa siten, että erityistä huomiota tulisi kiinnittää asteikon kolmanteen ja kuudenteen säveleen: *”fiss ciss obs”*. Esimerkissä 2 esitettyä katkelmaa seuraa vielä lyhyt instrumentaalinen jakso, jonka instrumentaatiosta tosin ainoa viittaus on Sibeliuksen jakson yläpuolelle kirjoittama huomautus *”trumpett”* (jakso ei näy esimerkissä 2).⁹

⁷ Transkriptioihin liittyvät huomautukset on kerätty artikkelin loppuun.

⁸ Keskenikäinen mieskuorolaulu (JS 94) on julkaistu vuonna 1960 Erik Bergmanin täydentämänä.

⁹ Luonnosmateriaali tulee transkriptioina kokonaisuudessaan valmisteilla olevaan väitöskirjaani.



Esimerkki 2. "Tulen synty" 1, harmonian hahmotelmia, 0980, sivu [2], rivit 3–5.

"Tulen synnyn" ensimmäisen yrityksen luonnokset ovat kokonaisuudessaan kovin fragmentaarisia, eikä niiden perusteella pysty rakentamaan kokonaiskuvaa siitä, millainen teos Sibeliuksella on varsinaisesti ollut mielessään. Esimerkiksi ainoa viite orkestroinnista on jo aiemmin mainittu yksittäinen sana "trumpetti".

Vaikka esimerkkeihin 1 ja 2 valitut luonnoskatkelmat käsikirjoituksesta 0980 ovatkin tekstittömiä, esiintyy esimerkkien musiikillinen materiaali "Tulen synnyn" tekstin kanssa jo tässä varhaisimmassa käsikirjoituksessa. Tekstissä huomio kiinnittyy erityisesti siihen, että Sibelius on käyttänyt *Kalevalan* runosta vain rivejä 42–55, kun taas valmiiksi saatettu ja julkaistu vuoden 1902 versio kattaa runosta selvästi laajemman osan eli rivit 21–55. Rivi 42 on mielestäni epätodennäköinen aloituspaikka, sillä tällöin tarinalla ei ole varsinaista alkua lainkaan ja esimerkiksi "tulen iskentä" jää kokonaan näiden rivien ulkopuolelle. Onkin todennäköistä, että teoksen luonnoksia on joko kateissa tai joku/jotkut tekstittömät melodialuonnokset on tarkoitettu teoksen alkupuoleksi. Esimerkiksi osa paperin 0980 tekstittömistä melodialuonnoksista ei esiinny säilyneissä luonnoksissa kuin yhden ainoan kerran, mikä voi tarkoittaa sitä, että Sibelius on hylännyt kyseisen idean saman tien, eikä sitä ole siksi kehitetty eteenpäin. Mutta tilanne voi olla yhtä hyvin myös päinvastainen: melodia on todettu käyttökelpoiseksi ja jätetty odottamaan myöhäisempää käyttöä, jota sitten ei kuitenkaan koskaan tullut. Säilyneen materiaalin perusteella ei kuitenkaan voida päätellä, onko jokin näistä tekstittömistä luonnoksista mahdollisesti tarkoitettu teoksen alkuun.

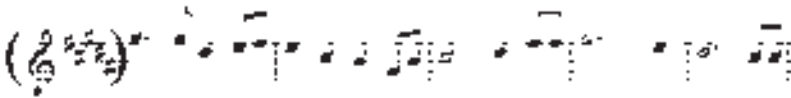
"Tulen synnyn" toisen yrityksen luonnokset ovat aivan yhtä fragmentaarisia kuin ensimmäisenkin. Sibelius on käyttänyt toisessa yrityksessä alkuperäisen runon rivejä 34–57, mikä – toisin kuin ensimmäisen yrityksen kohdalla – tuottaisi kokonaisen tarinan, vaikka onkin laajuudeltaan julkaistua versiota selvästi suppeampi. Mielenkiintoinen ero lopulliseen sävellykseen verrattuna on kuitenkin se, että toisen yrityksen lyhyempi rajaus ei korosta alun pimeyttä, vaan alkaa suoraa kohdasta "Tulta iski ilman ukko / valahutti valkeata". Vuoden 1902

versiossa alun pimeyttä kuvaava jakso on varsin pitkä verrattuna koko teoksen laajuuteen; ”pimeydestä valoon” -tematiikalla lieneekin vuonna 1902 ollut poliittisia/patrioottisia konnotaatioita.

Toisen yrityksen säilyneet luonnokset perustuvat käytännössä kahdelle melodiselle idealle, jotka molemmat päätyivät lopulta *Lemminkäinen Tuonelassa* -teokseen (ks. esim. 3). Esimerkin 3a melodiaa Sibelius ei suunnitellut alun perin ”Tulen syntyyn”, vaan se esiintyy ensimmäisen kerran jo ”Veneen luominen” -oopperan luonnoksissa. Melodia lienee varhaisimmassa luonnoksessaan (0116, sivu [4]) tarkoitettu oopperan kolmanteen näytökseen, sillä Sibelius on kirjoittanut kyseisen melodian kohdalle luonnokseen nimen ”Tuonen Tyttö” (sic). Tuonen Tytti on yksi oopperan kolmanneksi näytökseksi suunnitellun Manala-kohtauksen hahmoista.¹⁰ Tuonen Tytti -melodia esiintyy ”Tulen synnyn” luonnoksissa useita kertoja usein eri tekstein; esimerkkiin 3 on otettu ”Tulen synnyn” luonnoksista melodian ensimmäinen esiintymä. Esimerkin 3b melodialle en sen sijaan ole löytänyt aikaisempaa historiaa, joten se esiintyy todennäköisesti ensimmäisen kerran juuri näissä luonnoksissa. Melodia on kirjoitettu ”Tulen synnyn” luonnoksiin ensin ilman tekstiä, minkä jälkeen se esiintyy luonnoksissa runon kohdassa, jossa neiti ”tuuuttelee” tulta. Melodian sijoittuminen eräänlaiseen kehtolaulu-kohtaan on mielenkiintoinen yksityiskohta, sillä *Lemminkäinen Tuonelassa* -teoksessa sama melodia on yleensä assosioitu äidin kehtolauluksi kuolleelle pojalleen. Esimerkissä 3b on melodian ensimmäinen, tekstitön esiintymä.



Esimerkki 3a. ”Tulen synty” 2 (0979, sivu [1], rivi 1).

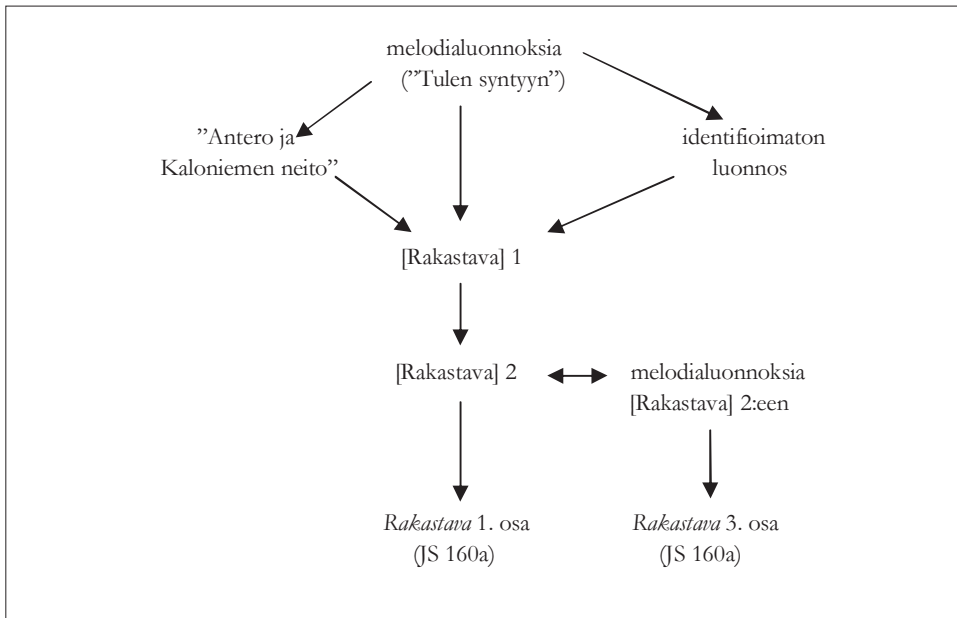


Esimerkki 3b. ”Tulen synty” 2 (0979 sivu [1], rivi 5).

¹⁰ Oopperan viimeisen librettoluonnoksen löysi Markku Hartikainen vuonna 1998, ja se on sittemmin myös julkaistu kokonaisuudessaan (Sirén 2000, 673–676). Oopperan säilyneet musiikilliset luonnokset ovat hyvin fragmentaarisia.

”Tulen synnystä” *Rakastavaan*

”Tulen syntyyn” alun perin luonnosteltu materiaali käy läpi monivaiheisen prosessin ennen päätymistään lopulliseen paikkaansa *Rakastavan* ensimmäisenä osana. Ennen mieskuorolaulun kirjoittamista Sibelius on käyttänyt kyseistä materiaalia ”Tulen synnyn” lisäksi ainakin kahden muun eri teoksen luonnoksissa. Mitä nämä suunnitellut teokset ovat, jää mysteeriksi, sillä molempien teosten luonnokset ovat hyvin alustavia, eikä materiaalia ole kehitelty niissä kovinkaan pitkälle. Sibelius ei myöskään anna luonnoksissaan mitään vihjettä esimerkiksi siitä, mille kokoonpanoille ja minkä laajuiset teokset hänellä on ollut mielessään. Selvää kuitenkin on, ettei näillä luonnoksilla ole vielä mitään tekemistä mieskuorolaulu *Rakastavan* kanssa, vaikka ne samaa melodista materiaalia käyttävätkin. Kummassakaan tapauksessa luonnoksiin ei ole kirjoitettu tekstiä. Parempien nimien puuttuessa viitataan näihin kahteen varsinaista *Rakastavaa* edeltävään luonnosvaiheeseen nimillä [Rakastava] 1 ja [Rakastava] 2. Materiaalin suhteistoa havainnollistaa kaavio 2.¹¹

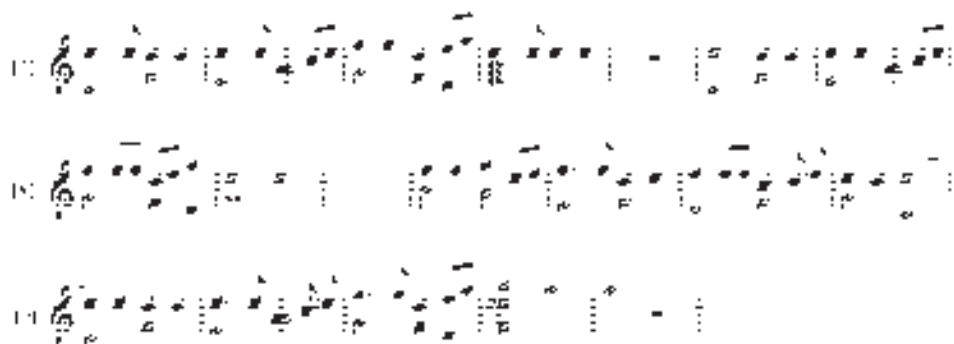


Kaavio 2. *Rakastavan* materiaali muissa luonnoksissa. Signumit, joita ei mainittu kaavion 1 yhteydessä: identifioimaton luonnos: 1293/1; melodialuonnoksia [Rakastava] 2:een: 1041/2.

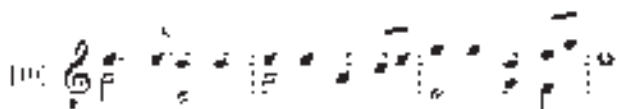
¹¹ Julkaistusta mieskuorolaulusta (JS 160a) ei ole säilynyt puhtaaksikirjoitettua materiaalia, vaan ainoa lähde on käytännössä ensipainos.

Ensimmäinen luonnosvaihe, [Rakastava] 1, on lyhyt ja arvoituksellinen. Vaikka se on kirjoitettu samalle paperiarkille 0981 (sivu [2]) kuin ”Tulen synnyn” ensimmäiset luonnokset, se on kuitenkin kirjoitettu eri kynällä ja todennäköisesti jonkin verran myöhemmin; on nähdäkseni melko epätodennäköistä, että luonnos liittyisi jotenkin ”Tulen syntyyn”. Luonnos saattaa olla tarkoitettu vokaalimusiikiksi, vaikka Sibelius ei olekaan kirjoittanut tekstiä luonnokseen. Tekstin puuttuessa yksiselitteistä todistetta tästä ei kuitenkaan ole, joten musiikin laji jää arvailujen varaan.

Kuten jo esimerkin 1 yhteydessä mainitsin, *Rakastavan* melodian ensi-itu löytyy ”Tulen synnyn” melodialuonnosten joukosta (0980, sivu [1], rivi 5). Melodia esiintyy auki kirjoitetun ajattelun ansiosta muutaman kerran kyseisellä sivulla, mutta häviää sitten ”Tulen synnyn” luonnoksista. [Rakastava] 1 -luonnoksessa on melodialle hahmoteltu myös harmonista kontekstia. Itse asiassa juuri harmonia pitää sisällään luonnoksen mielenkiintoisimman yksityiskohdan: ensimmäisessä luonnoksessa (esimerkki 4a), melodia alkaa duurisoinnin terssiltä, mutta heti seuraavalle riville (ks. esimerkki 4b) Sibelius on kirjoittanut katkelman siten, että se alkaakin mollisoinnin kvintiltä. Kvintiltä alkamisen idea säilyy luonnoksissa tästä eteenpäin ja päättyy myös lopulliseen *Rakastavaan*.



Esimerkki 4a. [Rakastava] 1. 0981, sivu [1], rivit 7–9.



Esimerkki 4b. [Rakastava] 1. 0981, sivu [1], rivi 10.

Kuten kaaviosta 2 on luettavissa, ”Tulen synnyn” ja [Rakastava] 1:n väliin mahtuu myös kaksi luomisprosessin eräänlaista sivupolkua. Näillä molemmilla sivupoluilla on kuitenkin merkittävä rooli *Rakastavan* melodian muotoutumis-

10. Osa on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva.

11. Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva.

12. Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva.

13. Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva.

14. Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva.

15. Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva, Antero on kiva.

Esimerkki 5. "Antero ja Kaloniemen neito" -luonnos, 0981, sivu [2].

sa, ja ne ovat siksi luomisprosessin kokonaisuuden kannalta tärkeitä osatekijöitä. Sibelius on suunnitellut jossain vaiheessa käyttävänsä *Rakastavaan* päätynttä materiaalia *Kantelettaren* 36. runon, "Antero ja Kaloniemen neito", sävellyksessä. Tämän luonnoksen transkriptio löytyy kokonaisuudessaan esimerkiksi 5. Sivun lopussa luonnos katkeaa kuin seinään. Sibelius on mahdollisesti jatkanut luonnosta jollain muulla paperilla, joka sittemmin on kadonnut – tai sitten hän on jättänyt luonnoksen sikseen tuossa vaiheessa. "Antero ja Kaloniemen neito" on kiinnostava sivupolku siksi, että eräs *Rakastavan* erityispiirre – tiettyjen fraasien ensimmäisten sävelten siirtäminen iskua aiemmaksi – on keksitty todennäköisesti tässä vaiheessa.¹² Rytmisen siirroksen idea on nähtävillä myös aiemmin käsitellyssä [Rakastava] 1 -luonnoksessa (esim. 4a) rivien 8 ja 9 taitteessa, jossa e²-sävel on sidottu rivinvaihdon yli.

Kummallista kyllä, rytmisen siirros löytyy "Tulen synnyn" ensimmäisen yrityksen todennäköisesti viimeisenä kirjoitetusta rivistä, jossa esimerkissä 2 esitetty melodia on kirjoitettu uudelleen rytmisen siirroksen kanssa (0981, sivu [1], rivi 5). Aukottoman varmasti asiaa ei voi päätellä, mutta on mahdollista, että Sibelius on kirjoittanut melodian kyseiselle riville jo ennen "Antero ja Kaloniemen neito" -suunnitelmaa, ja lisännyt rytmisen siirroksen luonnokseen jälkikäteen. Kysymys, onko melodia korjatussa asussaan tarkoitettu "Tulen syntyy", "Antero ja Kaloniemen neitoon" vai kenties johonkin aivan muuhun tarkoitukseen, jää avoimeksi.

Toinen luomisprosessin sivupolku löytyy paperista 1293, jossa ei ole mitään merkintää, minkälaiseen teokseen se on tarkoitettu. Materiaalilla on tiettyjä yhtymäkohtia "Tulen synnyn" ensimmäisen yrityksen materiaaliin, mutta millään tavalla ilmeistä tai varmaa se ei ole. Olen merkinnyt tämän luonnoksen kaavioon 2 "identifioimattomana luonnoksena", jonka ensimmäinen rivi on esimerkissä 6. Melodia muistuttaa varsin paljon *Rakastavan* alkua. Erityisesti kaksi yksityiskohtaa kiinnittää huomiota: melodia alkaa molliasteikon kvintiltä (vrt. esim. 4a ja 4b), ja siinä korostuu asteikon seitsemäs sävel siten, kuin se on tuttu *Rakastavan* melodiasta. Piirteistä jälkimmäinen esiintyy identifioimattomassa luonnoksessa todennäköisesti ensi kertaa.

Ennen päätymistään mieskuorolauluksi *Rakastavan* ensimmäisen osan melodia esiintyy vielä instrumentaaliteoksen nopean osan eräänlaisena hitaana joh-

¹² Idean keksimiselle on mahdollista löytää itse asiassa vielä tarkempikin hetki: rivillä 1 tahdit 4 ja 5 yhdistävä sidekaari on käsikirjoituksessa ilmiselvästi lisätty jälkeenpäin, eikä Sibelius ole eritellyt, miten kaaren lisäämisen jälkeen tavut tulisi nuoteille asetella – "Ot"-tavu pitäisi tulla kaaren lisäämisen jälkeen edellisen tahdin puolelle. Samalla tavalla myös rivin 5 tahdin 2 viimeinen g²-nuotti sidekaarineen on lisätty myöhemmin laulutekstin "Kon"-tavun jäädessä vanhalle paikalleen tahtiin 3. Sen sijaan rivin 8 kaksi viimeistä tahtia yhdistävä sidekaari on kirjoitettu heti lopulliselle paikalleen, ja myös "Ei"-sana on kirjoitettu suoraan oikean nuotin alle. Todennäköisesti Sibelius on tässä kohdin idean keksittyään palannut korjaamaan varhaisemmat vastaavat paikat. Myös viimeinen eli viimeisen rivin tahtien 1–2 välinen rytmisen siirros on kirjoitettu suoraa rytmiseksi siirrokseksi.



Esimerkki 6. Identifioimaton luonnos, 1293, sivu [1], rivi 1.

Esimerkki 7. [Rakastava] 2, 1041, sivu [1], rivit 1–12.

dantona (kaavion 2 [Rakastava] 2). Sibelius ei ole määritellyt instrumentaatiota millään tavalla. Nopean jakson tekstuuri on todennäköisesti suunniteltu neliääniseksi, mutta se ei näytä pianistiselta. Todennäköisemmin se on tarkoitettu orkesterin tai jonkinlaisen soitinyhtyeen käyttöön. [Rakastava] 2 -luonnoksen transkriptio on kokonaisuudessaan esimerkissä 7.

Esimerkissä 7 kuvatus paperin toiselle puolelle (1041, sivu [2], ks. esimerkki 8) Sibelius on kirjoittanut uusia melodialuonnoksia. Luonnoksia ei ole tarkoitettu laulettavaksi vaan todennäköisesti samaan soitinteokseen esimerkin 7 luonnoksen kanssa. Näissä luonnoksissa kehittyy melodia, joka päättyy lopulta *Rakastavan* kolmanteen osaan "Hyvää iltaa, kultaseni [...]". Käsikirjoituksessa näkyvä prosessi on esimerkki auki kirjoitetusta ajattelusta puhtaimmillaan: kahdelle ensimmäiselle riville Sibelius on kirjoittanut melodian, jota ei tunnista *Rakastavan* melodiaksi, mutta joka jo pitää sisällään lopullisen melodian ainekset. Riveillä 3–8 on hahmoteltu melodian erilaisia kehittelymahdollisuuksia, kunnes lähes lopullinen *Rakastavan* kolmannen osan melodia esiintyy kokonaisuudessaan riveillä 9–10. Melodian loppua on vielä muokattu rivillä 11. Sivun viimeisillä riveillä Sibelius on vielä hionut melodian rytmejä. Koko sivu on kirjoitettu huomattavaan nopeassa rytmissä; sivulle on etumerkki ja nuot-tiavain piirretty vain ensimmäiselle riville ja tahtiviivat kolmelle ensimmäiselle riville. Esimerkissä 8 on transkriptio rivien 9–10 melodiasta, joka on jo selvästi tunnistettavissa *Rakastavan* kolmannen osan melodiaksi, vaikkei se identtinen lopullisen muotonsa kanssa olekaan.¹³



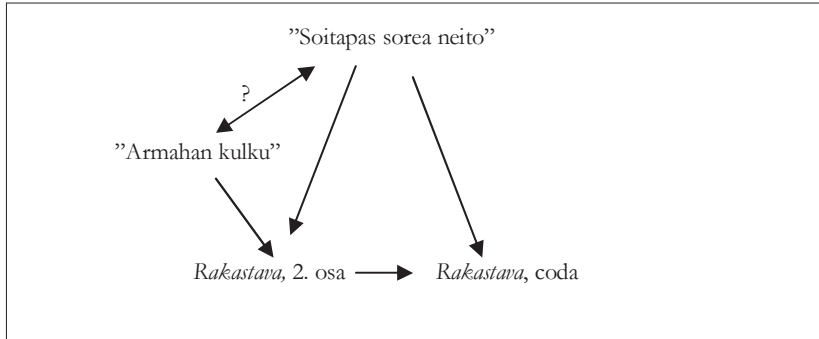
Esimerkki 8. [Rakastava] 2, uusia melodialuonnoksia. 1041, sivu [2], rivit 9–10 sekä Sibeliuksen merkitsemä korjaus riviltä 11.

Rakastavan muut luonnokset

On oikeastaan harhaanjohtavaa puhua ylipäätään *Rakastavan* luonnoksista, sillä – kuten aiemmin on jo mainittu – käsikirjoitusten valossa näyttää siltä, että käytännössä *Rakastavan* koko musiikillinen materiaali oli jo olemassa

¹³ Kattavampi analyysi prosessista nuottiesimerkkeineen tulee väitöskirjaani.

luonnosteltuna erilaisiin muihin teossuunnitelmiin siinä vaiheessa, kun Sibelius päätti osallistua Ylioppilaskunnan Laulajien sävellyskilpailuun. Varsinaisen mieskuorolaulun kirjoitusprosessista ei ole säilynyt oikeastaan ainoatakaan käsikirjoitusta. *Rakastavan* toisen osan ja codan materiaalin varhaisempia vaihteita kuvaa kaavio 3.



Kaavio 3. *Rakastavan* muut lähteet. Signumit, joita ei mainittu kaavioiden 1 ja 2 yhteydessä: "Soitapas sokea neito": 1022; "Armahan kulku": 1042, 1043, 1044.

Keskeisimpänä lähteenä *Rakastavan* toisen osan ja codan materiaalille on *Kantelettaren* runoon kirjoitettu "Soitapas sokea neito" sekakuorolle ja tenorisolistille. Laulusta on säilynyt vain yksi käsikirjoitus, jota ei varsinaisesti voi kutsua luonnokseksi, vaan se on pikemminkin puhtaaksikirjoitus. "Soitapas sokea neito"-laululla on kaksi selkeää yhtymäkohtaa *Rakastavaan*: "Eilaa"-tekstuuri (ks. esim. 10) sekä *Rakastavan* codan baritonisoolo, joka esiintyy "Soitapas sokea neito"-laulun lopussa tenorisoolona (tahdeissa 29–32). Soolojen yhteyttä vahvistaa vielä melodian yhteys laulutekstiin: sekä "Soitapas sokea neito"-laulun että *Rakastavan* soolo kuvaavat suutelemista. Melodian päätyminen eri teoksessa alkuperäistä tarkoitusta vastaavaan paikkaan ei ole luonnosverkostossa mitenkään epätavallista, vaan melodiat tuntuvat usein säilyttävän alkuperäisen roolinsa: samalla tavalla kuin "Soitapas sokea neito"-laulun suutelemista kuvaava soolo päättyy *Rakastavaan* suutelemista kuvaavaksi sooloksi, päättyy "Tulen synnyn" ensimmäisen yrityksen kontrastoiva jakso (ABA-muodon B-jakso) lopulta *Rakastavan* ensimmäisen osan kontrastoivaksi materiaaliksi (ABABA-muodon B-jaksoksi) ja "Tulen synnyn" tuutulaulu *Lemminkäiseen* tuutulauluksi.

"Soitapas sokea neito"-laulun massiivisuus suhteessa sen lyhyeen kestoan on hämmäntävä. Laulun draamallisesti ongelmalliset mittasuhteet huomioon ottaen on vaikea uskoa, että se olisi tarkoitettu itsenäiseksi kokonaisuudeksi, vaan laulu tuntuu pitemmän kokonaisuuden osalta, mutta mitään viitettä muista osista Sibelius ei ole jättänyt. Tästä näkökulmasta mielenkiintoiseksi nousee luonnos, jossa Sibelius on luonnostellut *Rakastavan* toiseksi osaksi päätynyttä *Armahan kulku* -runoa. Vaikka "Armahan kulku"-luonnoksessa on eri melodia ja sävellaji, on luonnoksessa kuitenkin sama tekstuurillinen idea kuin *Rakastavan*



Esimerkki 9. "Soitapas sorea neito", 1022, tahdit 29–32.

Esimerkki 10. "Armahan kulku", 1043.

toisessa osassa: liikkuvalla "Eilaa"-tekstuurilla säestetään yhdellä sävelellä tekstiä resitoivaa stemmaa (ks. esim. 10). Sibelius on kirjoittanut esimerkissä 10 näkyvän musiikin myös Es-duuriin (1044), joka on *Rakastavan* toisen osan lopullinen sävellaji.¹⁴

Erlaisia tulkintamahdollisuuksia "Armahan kulku" -luonnoksien roolista on useita. Koska kaikkien kolmen kaaviossa 3 mainitun teoksen käsikirjoitukset ovat suunnilleen samoilta ajoilta, on mahdollista, että "Armahan kulku" ja "Soitapas sorea neito" ovat yhdessä muodostaneet osan moniosaisesta sekakuo-

¹⁴ Myös käsikirjoituksessa 1042/sivu [1] *Rakastavan* toisen osan materiaali on kirjoitettu Es-duuriin. Kyseisessä luonnoksessa huomiota kiinnittää lopulta codan sooloksi päätyneen melodian esiintyminen luonnoksessa toisen osan "Eilaa"-materiaalin kanssa, mitä kuvaa kaaviossa 2 nuoli *Rakastavan* toisesta osasta codaan.

roteoksesta.¹⁵ Tämänlainen tulkinta selittäisi myös sen, miksi ”Soitapas sorea neito” jäi lopulta pöytälaatikkoon: ”Soitapas sorea neito” -laulun olennainen materiaali (”Eilaa”-tekstuuri ja lopun tenorisoolo) sekä mahdollisesti sen kaveriksi kaavailtu ”Armahan kulku” -materiaali tulivat käytettyä toisiin tarkoituksiin. On kuitenkin korostettava, että ”Armahan kulku” ja ”Soitapas sorea neito” -laulun välinen yhteys perustuu vain aihetodisteisiin (ajoitus ja samankaltainen musiikillinen materiaali), joten olen merkinnyt sen kaavioon 3 kysymysmerkillä.

Verkoston rajaamisen haasteista

Sibeliuksen luonnoksissa 1890-luvun puolessa välissä on varsin paljon keskenään samankaltaista melodiikkaa. On mahdotonta tietää, onko kahdella samankaltaisella melodialla geneettinen yhteys vai johtuuko samankaltaisuus esimerkiksi siitä, että molempien tekstinä on *Kalevalan* runo, mikä helposti vie melodiikan samaan suuntaan. Tästä syystä luonnosverkoston rajaaminen on välillä hyvinkin vaikeaa. Samoille tienoille kaavion 3 luonnosten kanssa ajoittuva ”Väinämöisen soitto” (*Kalevalan* 41. runo) on erinomainen esimerkki luonnostutkimuksen rajankäynnin haasteista.¹⁶ ”Väinämöisen soitto” -luonnos on juuri sillä rajalla, voidaanko se laskea osaksi *Tulen synty/Rakastava*-luonnosverkostoa. Ajoituksen lisäksi myös sen melodiikka on hyvin lähellä esimerkiksi ”Soitapas sorea neito” -soolon melodiaa, vaikka täysin yhteneväistä kuviota katkelmista ei voikaan osoittaa. ”Väinämöisen soitto” -luonnos on transkriptiona kokonaisuudessaan esimerkissä 11. Selkein yhtäläisyys lienee ”Väinämöisen soiton” ”kajahusta kanteloisen” -kohdan ja ”Soitapas sorea neito” -soolon ”suu ei kulu suudellessa” -kohdan välillä.

”Väinämöisen soiton” kaltaisia rajankäyntejä syntyy luonnostutkimuksessa suhteellisen helposti. Tosin vokaalimusiikissa luonnosten tunnistamista helpottavat huomattavasti laulujen sanat, joiden perusteella voidaan lyhyitäkin katkelmia saada yhdistettyä tiettyihin teossuunnitelmiin. Tässä artikkelissa olen rajannut luonnosverkoston nimenomaan niihin luonnoksiin, joihin Sibelius on liittänyt tekstin yksiselitteisesti ja jotka siksi voidaan sijoittaa suhteellisen luotettavasti kontekstiinsa. 1890-luvun luonnoksissa (myös yllä käsitellyissä käsikirjoituksissa) on tässä artikkelissa käsiteltyjen luonnosten lisäksi vielä paljon

¹⁵ Vaikka ”Soitapas sorea neito” -käsikirjoituksen paperilaatu viittaa vuosiin 1891–1892, Kilpeläinen on ajoittanut teoksen mm. käsialan perusteella vasta vuoden 1893 loppuun tai vuoteen 1894 (Kilpeläinen 1991, 111). Mikäli kaaviossa 3 esittämäni hypoteesi – ”Soitapas sorea neito” on *Rakastavaa* varhaisempi – pitää paikkansa, mikä käsikirjoituksen paperilaadun perusteella on täysin mahdollista, on ”Soitapas sorea neito” sävelletty myöhäisintään vuonna 1893. On todennäköistä, että kaikki kaavion 3 luonnokset sijoittuvat hyvin lyhyeen ajanjaksoon vuonna 1893.

¹⁶ Kilpeläinen (1991, 377) ajoittaa ”Väinämöisen soiton” vuosiin 1891–1895.

Tol-ko-her-ran kuu - k - ma - lan ka - ei - te - ke - en - ne. Muu - ta
 ... k - i - tu - he - jen ka - pa - l - le - ta. Ka - i - te - le - se - t

Esimerkki 11. "Väinämöisen soitto", 1335, rivit 1–4.

muitakin melodia-aiheita, joissa ei ole minkäänlaista tekstiä ja joista ei siksi voi tietää, mihin teokseen ne on tarkoitettu. Ne saattavat liittyä tässä artikkelissa käsiteltyihin teoksiin tai sitten joihinkin täysin tuntemattomiin suunnitelmiin samalta ajalta. Näiden melodioiden tarkempi tutkiminen saattaa avata vielä uusia yhteyksiä teosten syntyhistorioiden välille.¹⁷

Tässä artikkelissa olen rajannut verkoston käsittämään luonnokset, jotka voidaan niiden sisältämän laulutekstin tai musiikillista materiaalin perusteella liittää "Tulen synnyn" kahteen varhaiseen yritykseen tai *Rakastavaan*. Rajauksen voisi tehdä myös toisin: tässä artikkelissa käsitellyissä käsikirjoituksissa on myös luonnoksia kahteen julkaistuun mieskuorolauluun, jotka ovat *Venematka* (op. 18, nro 3, julkaistu 1893) ja *Saarella palaa* (op. 18, nro 4, julkaistu 1895). Tavallaan nämäkin kaksi teosta liittyvät ainakin jollain yleisemmällä tasolla Sibeliuksen 1890-luvun puolenvälin *Kalevala*-aiheiden käsittelyyn. Mutta koska nämä kaksi mieskuorolaulua eivät musiikillisen materiaalin näkökulmasta liity kaavioissa 1–3 esitettyyn luonnosverkostoon – toisin sanoen niissä ei ole yhteistä musiikillista materiaalia "Tulen synnyn" ja *Rakastavan* kanssa –, olen jättänyt ne tämän artikkelin ulkopuolelle.

¹⁷ Yllä käsitellyn "Väinämöisen soitto" -luonnospaperin toisella puolella on tekstittömiä melodioita, jotka esiintyvät myös "Armahan kulun" (1044) luonnospaperin toisella puolella, mikä ainakin jollain tavalla liittää "Väinämöisen soiton" tämän artikkelin luonnosverkostoon. Tämän kaltaiset yhteydet jäävät kuitenkin tämän artikkelin aiheen ulkopuolelle, mutta ovat tärkeä kohde seuraavalle tutkimukselle.

Lopuksi

Erik Tawaststjerna kuvaa Sibeliuksen tuotannossa vuosia 1893–1895 eräänlaisena luovuuden aallonpohjana:

Sibeliuksen työvuodesta 1893–1894 on vaikea erottaa mitään yhtenäistä juonetta. Oopperasuunnitelma sai hautua, ja hän keskittyi – tai hajottautui – pitämään oppitunteja ja säveltelemään pienehkömuotoisia kappaleita. Ylioppilaskunnan Lau-lajien sävellyskilpailuun hän lähetti *Rakastavan*, kolmiosaisen kuoroteoksen jonka teksteinä oli *Kantelettaren* runoja. [...] Vuosia 1893–1895 varjosti oopperasuunnitelman epäonnistuminen; yhtään suurta teosta ei syntynyt. [...] Olisi houkuttelevan yksinkertaista todeta, että ”Veneen luominen” aiheutti Sibeliuksen luovassa työssä hankalan katkoksen, jonka kestäessä hän tuhlassi voimiaan tilaustöihin ja pikkukappaleisiin. (Tawaststjerna 1967, 21 ja 57)

Tawaststjernan tulkinnan mukaan ”Veneen luomisen” säveltäminen ja erityisesti tuon sävellystyön takkuaminen on pääsyyllinen 1890-luvun puolen välin tuotannon vähäisyyteen.¹⁸ Näin varmasti osaltaan onkin, mutta luonnosten perusteella on todettava, että ”Veneen luominen” ei todellakaan ole tuon ajanjakson ainoa teossuunnitelma, joka jäi toteuttamatta. Itse asiassa vuodet 1893–1895 näyttävät luovuuden aallonpohjana vain tarkasteltaessa julkaistujen tai julkisesti esitettyjen teosten määrää. Tämän artikkelin kaavioissa 1–3 on silmiinpistävää juuri erilaisten valmistumattomiksi jääneiden teosluonnosten suuri määrä.

Tämän tutkimuksen perusteella näyttää selvältä, että Sibeliuksella oli mielessään suhteellisen pian *Kullervon* op. 7 (1892) jälkeen uuden kalevalaisen vokaaliteoksen säveltäminen, mitä tarkoitusta varten hän on harkinnut useita mahdollisia *Kalevalan* ja *Kantelettaren* runoja. Näistä suunnitelmista valmistuivat mieskuoroteokset *Rakastava*, *Venematka* ja *Saarella palaa*, kun taas ”Veneen luominen”, ”Tulen synty”, ”Antero ja Kaloniemen neito”, *Heitä koski kuohuminen* sekä ”Väinämöisen soitto” jäivät kesken jo varsin varhaisessa vaiheessa. Tietyllä tavalla voisi kaavioissa 1–3 näkyvän *Kalevala*-aiheiden käsittelyn nähdä huipentuvan lopulta *Lemminkäiseen*, joihin päätyi sekä ”Tulen syntyyn” että ”Veneen luomiseen” luonnosteltua materiaalia. Voisiko olla, että laulutekstin kahleista luopuminen ja sinfonisen runon vapaampaan melodiikkaan siirtyminen avasi säveltämiseen mahdollisesti liittyviä lukkoja?¹⁹ Tähän voisi viitata Sibeliuksen Ainolle kirjoittama kirje: ”Minä olen luullakseni löytänyt itseäni musiikissa taas. Olen niin paljon tosiseikkoja löytänyt. Luulen että minä oikeastaan olen musiikki maalari ja runoilia [sic]. Tarkoiton että tuo

¹⁸ Tawaststjerna (1967, 57) käyttää vahvoja termejä kuvaillaessaan tätä ajanjaksoa; ”aallonpohjan” lisäksi samalta sivulta löytyvät termit ”lama” ja ”katastrofi” sekä kielikuva ”käyrä kääntyy laskuun ja painuu minimiin”. Ilmaisut ruotsinkielisessä alkuperäistekstissä (1968, 236–237): ”vågda”, ”depressionsartade tillstånd”, ”katastrofen” ja ”dalar kurvan tills den når ett minimum”.

¹⁹ Sibeliuksen ongelmallista suhdetta runotekstiin käsittelen toisaalla (Ylivuori, 2011).

Listz'in [sic] musiikki kanta on minulle lähintä. Tuo symfoninen runo (sillä tavalla meinasin runoilija) [...]”²⁰

Kirjallisuus

- Hyökki, Matti 2003. *Hiilestä timantiksi. Jean Sibeliuksen Kalevala- ja Kanteletar-lähtöisten mieskuorolaulujen ominaispiirteistä*. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library. A Complete Catalogue*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kilpeläinen, Kari 1992. Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista. *Studia Musicologia Universitatis Helsingiensis* III. Helsinki: Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.
- Kilpeläinen, Kari 1996. Sibelius's Seventh Symphony: An Introduction to the Manuscript and Printed Sources. Teoksessa *The Sibelius Companion*. Toim. Glenda Dawn Goss. Westport, Connecticut – London: Greenwood Press. 239–270.
- Kilpeläinen, Kari 1998. Sibeliuksen musiikillisista lähteistä. *Musiikki* 3/1998: 264–283.
- Pulkkis (ent. Hallikainen), Anna 2006. Ihmisiä suviyössä – aistillinen kuvaus Sibeliuksen Rakastavassa. *Eteläsuomalaisen Osakunnan Laulajat 75 vuotta*. Helsinki: Eteläsuomalaisen Osakunnan Laulajat. 52–57.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Talas, SuviSirkku 2003. *Tulen synty: Aino ja Jean Sibeliuksen kirjeenvaihtoa 1892–1904*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tawastsjerna, Erik 1967. *Jean Sibelius II*. Helsinki: Otava. (Ruotsinkielinen alkuteos julkaistu 1968. Helsingfors: Söderströms.)
- Tiilikainen, Jukka 1998. Palapelistä teokseksi – Jean Sibeliuksen laulu Dolce far niente. *Musiikki* 3/1998: 308–344.
- Wicklund, Tuija 2011. Lemminkäinen syntyy uudesti. *Musiikki* 3–4/2011.
- Wicklund, Tuija (valmisteilla). Introduction. *Jean Sibelius Works* vol. 1/12a. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Virtanen, Timo 1999. Sibeliuksen Pohjolan tytär – käsikirjoitukset, syntyhistoria ja ohjelmallinen tausta. *Musiikki* 3/1999: 243–261.
- Virtanen, Timo 2005. Jean Sibelius, Symphony No. 3. Manuscript study and analysis. *Studia musica* 26. Helsinki: Sibelius-Akatemia.
- Ylivuori, Sakari 2011. Rasittavat sanat. Sibelius laulusäveltäjänä. *Bibliophilos* 2/2011. Helsinki: Bibliofiilien seura. 41–43.

Nuottiesimerkkien transkriptioista

Transkriptioissa on säilytetty alkuperäinen asettelu; toisin sanoen rivin vaihdot tulevat esimerkeissä samoille paikoille kuin käsikirjoituksissa. Tilanteissa, joissa voi syntyä väärinkäsityksiä, olen numeroinut rivit esimerkkeihin. Päällekkäisistä merkinnöistä esimerkkeihin on piirretty kronologisesti viimeinen. Suluissa tai

²⁰ Kirje (päiväty 19. elokuuta 1894) on Sibeliuksen perhearkistossa Kansallisarkistossa (kansio 95). Julkaistu mm. Talas (2003, 84).

katkoviivoin osoitetut merkit ovat lisäämiäni. Tarkemmat kuvaukset luonnoksista löytyvät väitöskirjastani.

Huomautuksia yksittäisiin esimerkkeihin:

Esimerkki 2: Esimerkissä näkyvien rivien alussa ei ole etumerkkejä, mutta riville 2 (ei näy esimerkissä) Sibelius on kirjoittanut neljä ylennysmerkkiä ja rivin 3 alussa on yksi palautusmerkki (d).

Esimerkki 3b: Rivillä ei ole etumerkkejä, mutta aiemmin Sibelius on merkinnyt sävellajin sanallisesti: "Gissmoll". Nuottiavain on kirjoitettu sivun kolmelle ensimmäiselle riville.

Esimerkki 4a: Nuottiavain vain rivin 7 alussa.

Esimerkki 5: Sibelius aloitti kirjoittamisen joka toiselle riville. Esimerkistä on poistettu tyhjät rivit.

Esimerkki 6: Paperilla ei rivien alussa ole etumerkkejä lainkaan. Etumerkit on päätelty sivulla olevan musiikillisen materiaalin perusteella, ja niihin tulee suhtautua varauksella.

Esimerkki 7: Nuottiavaimet ja etumerkinnot on piirretty vain ensimmäiselle viivastolle. Sibelius kirjoitti soinnut ensin osittain samalle riville melodian kanssa ja siirsi soinnut alemmalle viivastolle myöhemmin.

Esimerkki 8: Nuottiavain ja etumerkki on piirretty vain riville 1, tahtiviivat kolmelle ensimmäiselle riville. Katkelma on alun perin riveillä 9–10 ja korjaus rivin 10 loppuun kirjoitettu riville 11. Korjaus on sijoitettu "oikealle paikalleen". Väärinkäsitysten välttämiseksi korjauskohta on eroteltu esimerkkiin.

Esimerkki 10: Nuottiavaimet ja etumerkit kirjoitettu vain ensimmäiselle riville. Vaikka Sibelius on toisella systeemillä vaihtanut kirjoitusasun pidempiin aika-arvoihin, eivät kaikki alemman viivaston rytmit noudattele tätä muutosta. Lukemisen helpottamiseksi on alemmankin viivaston rytmit muutettu vastaamaan ylemmän viivaston rytmejä.

Esimerkki 11: Nuottiavain ja etumerkintä vain ensimmäisellä rivillä.

The Origins of the *Origin of Fire*

Sibelius's sketches are perhaps best described as networks in which the origins of different works are tightly intertwined. It was typical of Sibelius's creative process that the musical material originally intended for a specific work eventually ended up in a completely different work. Sometimes Sibelius tried out the material in several different contexts before finding the context in which it was finally published.

One such network of sketches is analysed in the article. The network dates from the early 1890s and has two centres: *Tulen synty* ("The Origin of Fire") and *Rakastava* ("The Lover"). Based on surviving manuscripts, it would appear that Sibelius planned to compose *Tulen synty* on at least two separate occasions between 1893 and 1895, but neither of these attempts were successful. Instead, Sibelius used the material originally intended for *Tulen synty* in many other works, including *Rakastava*, *Lemminkäinen Tuonelassa*, and the Piano Sonata, Op. 12.

The other centre, *Rakastava*, has a completely different role within the network: it seems that Sibelius sketched no new musical material for the work, rather *Rakastava* was constructed almost entirely from musical material sketched for other works that eventually remained uncompleted and unpublished, notably *Soitapas sorea neito*, *Tulen synty*, and several instrumental works.

Sakari Ylivuori (MuM) (ylivuori@mappi.helsinki.fi) työskentelee toimittajana Sibeliuksen kriittisessä kokonaisjulkaisuhankkeessa (JSW) Kansalliskirjastossa sekä tekee väitöskirjaa Sibelius-Akatemiaan Sibeliuksen sekakuoroteosten lähteistä.

Sibeliuksen pianokvintetto *Kullervo*-sinfonian tyylipalettina

Folke Gräsbeck

Sibeliuksen lopullinen läpimurto säveltäjänä tapahtui *Kullervo*-sinfonian op. 7 (1891–92) Helsingin-kantaesityksen 28.4.1892 myötä, siitä vallitsee nykyään yksimielisyys. Tämän jälkeen Sibeliuksesta tuli suuruhtinaskuntamme etummainen säveltäjä ”über Nacht”, yhdessä yössä, eikä hän ollut enää pelkästään lupaava nuorukainen (Gräsbeck 2008, 9).

Entä tyylillisesti, merkitsikö *Kullervon* sävellystyylillä myös läpimurtoa? Tästä esiintyy monenlaisia mielipiteitä. Hyvin konservatiivisen näkökannan mukaan Sibeliuksen ”oikea musiikki” alkaa vasta *Kullervosta*, toisaalta *Kullervon* tyylipiirteitä löytyy jo melkoisen paljon runsas vuosi aikaisemmin sävelletystä g-molli-pianokvintetosta JS 159 (Berliinin kevät 1890). Jos taasen kokee pianokvinteton aitosibeliaaniset g-molli-melodiat vakuuttavina, voisi siihen lisätä, että esimerkiksi finaali-osa on melkoisesti velkaa tyylillisesti neljä vuotta aikaisemmin sävelletylle teokselle, a-molli-pianotriolle ”Hafträsk” JS 207 (Korppoon kesä 1886).¹ Jos Sibeliuksen nuoruudentuotanto ei ole tuttu, on tietenkin helppo vetää terävä raja ja todeta Sibeliuksen kypsän tuotannon alkaneen *Kullervo*-sinfoniasta.

Ajatusta, että Sibeliuksen kypsä tuotanto alkaisi vasta pianokvinteton jälkeen, israelilainen Sibeliuksen asiantuntija, säveltäjä Ron Weidberg vastustaa: ”The Quintet is not a ‘youth production’ but a legitimate Sibelius masterpiece, in my opinion.”²

Suomen musiikkielämää 1870- ja 1880-luvuilla hallitsi pikemminkin veltto postklassismi kuin orastava varhaisromantiikka. Siihen nähden Sibeliuksen pianokvintetto (1890) ja *Kullervo* (1891–92) toimivat kuin loistavin avantgardismi, joka vauhditti kehitystä kiitettävästi. Kuitenkin hyvin moni antaa nykyään täyden kiitoksen *Kullervon* tyylipiirteille, mutta unohtaa pianokvinteton kokonaan. Onko tämä oikeudenmukaista? Monessa mielessä pianokvintetto toimi *Kuller-*

¹ Gräsbeck 2008, 64–65. Esimerkiksi sekä ”Hafträsk”-trion ja pianokvinteton finaali-osa on käytössä myrskyisiä ”metsästys”-tahtilaji 6/8, ja niiden mollisävyiset virtuoosiset 1/16-asteikkoyhdistelmät ovat varsin kiitollista soitettavaa pianistille. Ensimmäisen pianoimpromptun op. 5 nro 1 tutut raskaat soinnut ja pisteellinen melodia ovat tunnetusti lainauksia suoraan pianokvintettofinaalista, mutta nämä rytmisesti yhtenäiset, ylväät sointukulut löytyvät jo mallina trion finaalista. Lünenbürger (2010, 148), pitää näitä sointukulkuja kaikuina Sindingin pianokvinteton op. 5 finaalin vastaavista soinnuista, mutta omasta mielestäni trion finaalin malli on paljon läheisempi.

² Ron Weidbergin sähköpostiviesti Suvi Lehtonen-Gräsbeckille 9.4.2011: ”Mielestäni kvintetto ei ole [vain] Sibeliuksen ’nuoruustuotantoa’, vaan täysivaltainen mestariteos.”

von ennakkoharjoitteluna, ajatelkaamme esimerkiksi viiden osan perusdispositiota, väljästi sykkivää 3/2-tahtilajia, doorisia ja aiolisia mollisävyjä, molempien teosten tärkeää sekuntitematiikkaa, "S-motiivin" käyttöä³. Seuraavassa vertailaan näiden tekijöiden käyttöä pianokvinteton ja *Kullervon* välillä.

Viisosainen dispositio

Sibelius suorastaan kopioi pianokvinteton monumentaalisen viisosaisen disposition *Kullervo*-sinfoniansa suunnitelmaksi. Toki mittasuhteet melko tasan kaksinkertaistuvat: pianokvinteton kesto on vajaa 40 minuuttia, *Kullervon* noin 80 minuuttia. Ainakin seuraavat Sibeliuksen teokset ovat viisosaiset:

1887 ⁴	JS 203	<i>Fantasia Trånaden (Suckarnes mystèr)</i> pianolle ja lausujalle (teksti E. J. Stagnelius, lausunta ad lib.) (Korppoo)
1890	JS 159	pianokvintetto g-molli (Berliini)
1891–92	op. 7	<i>Kullervo</i> -sinfonia sopraanolle, baritonille, mieskuorolle ja orkesterille (Kalevala) (Wien, Loviisa, Helsinki)
1909	op. 56	Jousikvartetto d-molli <i>Voces intimae</i> (Lontoo, Helsinki)

Viisosainen dispositio kelpasi myös vallan hyvin Ferruccio Busonin omalle pianokonsertolle pianolle, orkesterille ja mieskuorolle (!) op. 39 (1904). Tunsikohan Béla Bartók Sibeliuksen *Voces intimae* -kvartetton laatiessaan viisosaisen disposition neljännelle jousikvartetolleen (1927)? Sibeliuksen pianokvintetossa, *Kullervossa* sekä *Voces intimae* -kvartetossa 3. osa on sisällöltään painavin, ja paitsi pianokvintetossa, myös kestoltaan selvästi pisin. Mistähän virikkeet tällaiseen ratkaisuun olivat tulleet?

Sibelius kävi paljon konserteissa Berliinin opiskeluvuoden 1889–90 aikana, ja Lünenburger (2010, 140) muistuttaa, että siihen aikaan Berliinissä Joseph Joachimin jousikvartetin konserteissa esitettiin Beethovenin jousikvartettoja.⁵ Myöhäiskvartetoiissaan Beethoven nimittäin ryhtyi lisäämään osien lukumäärää: kuusiosainen jousikvartetto nro 13 B-duuri op. 130 sisältää kaksi hidasta osaa niin kuin Sibeliuksen pianokvintettokin, ja Beethovenin jousikvartetossa

³ "S-motiivin" käyttö, vrt. Barnett 2007b, 367–368. On usein havaittu, että pianokvinteton alku-Graven avaava "S-motiivi" ennakoi ensimmäisen sinfonian vastaavaa klarinetisooloa, mutta yleensä ei kerrota, että se ennakoi myös *Kullervon* 3. osan mieskuoro-osuuden alkua.

⁴ Lopulta viisosaiseksi jäi Sibeliuksen alun perin kuusiosainen Sarja (*Suite*) viululle ja pianolle d-molli JS 187 (1887–88), mutta vasta sen jälkeen, kun Sibelius oli ylliviivannut alkuperäisen viidennen osan *Moderato*. Jaakko Kuusisto on kuitenkin hyvin vankasti sitä mieltä, ettei kyseistä hylättyä osaa saisi jättää esittämättä koko sarjan esityksen yhteydessä, koska muutoin sarjan koko struktuuri jäisi vailinaiseksi. Jousisarja A-duuri JS 186 oli taasen alun perin viisosainen, mutta sitä voi nykyään esittää ainoastaan neliosaisena, koska neljännen osan *Air. Andante sostenuto* viulustemma on kadonnut.

nro 14 cis-molli op. 131 on peräti seitsemän osaa, joista kolme on hidasta. Beethovenin jousikvartetto nro 15 A-duuri op. 132 on säveltäjänsä ainoa viisiosainen kvartetto, ja tässä on kolmas osa avainroolissa harvinaisen tarkan otsikon kera: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart: Molto adagio–Andante*. Lieneeköhän tämä vaikuttanut siihen, että Sibelius laati pianokvintettonsa kolmannen osan koraalinomaiseksi?⁶

Sibelius kirjoitti pianokvintettonsa 3. osan ohjeeksi pelkästään *Andante*, mutta osassa on kieltämättä jotain numinöösiä, harrasta, ja sitä heijastaa selvästi Sibeliuksen aherrus vokaalikontrapunktitehtävien parissa Albert Beckerin oppilaana syksyllä 1889. Yli 40 vuotta myöhemmin Sibelius ryhtyi säveltämään koraalia nimeltään *O Herra siunaa* (HYK 1737/2, n. 1930–57)⁷, jossa hän yllättäen käyttää pianokvinteton 3. osan harrasta musiikkia!

Olisi mielenkiintoista tietää, ajatteliko Sibelius monumentaalisävellyksiään laatiessaan yllättävän monia viiden kappaleen ryhmiään? Niissähän on toki kyse periaatteesta ja käytännössä itsenäisistä sävellyksistä liitettyinä eri opuksiin. Yleensä tällaisessa viiden kappaleen ryhmässä viimeinen kappale ei välttämättä toimi finaalina tai päätöskappaleena, poikkeuksena ehkä laulu *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* opuksessa 37. Myöskään kolmas teos ei juurikaan toimi kokoelman keskipisteenä niin kuin 3. osa pianokvintetossa, *Kullervossa* ja *Voces intimae* -kvartetossa, poikkeuksena ehkä *Danse champêtre* d-molli op. 106 nro 3.

Jean Sibelius: Viiden kappaleen kokoelmat

1886–87	JS 86, 89, 4, 49, 3 ⁸ [Viisi kappaletta viululle ja pianolle] ⁹
1895–1909	op. 1 <i>Viisi joululaulua</i>
1900–02	op. 37 Viisi laulua
1903–04	op. 38 Viisi laulua
1914, 1919	op. 75 Viisi pianokappaletta ”Puukappalet” (<i>Cinq Morceaux pour piano</i>)

⁵ Sibelius oli kylläkin aikaisemmin jo tutkinut ja soittanut hyvin paljon Beethovenin teoksia. Sibeliuksen perhe vieraili Korppoon kartanossa kesällä 1887, ja emäntä Ina Wilenius oli valmistellut oleskelua niin, että koko Beethovenin pianotriotuotannon materiaali oli käytettävissä. Luultavasti miltei kaikkia näitä teoksia kokeiltiin kesäloman kuluessa. Varsinaisten lukuvuosien aikana Helsingissä 1887–89 Sibelius soitti hyvin paljon kamarimusiikkia jousikvartettiviulistina, sekä Helsingin musiikkiopiston kvartetin jäsenenä että toverien muodostamassa kvartetissa, joka usein harjoitteli Sibeliuksen perheen vuokraaman Kaivopuiston huvilan pienessä tornissa. Sibelius luultavasti tunsii Beethovenin jousikvartetto-tuotantoa melko hyvin jo ennen lähtöään Berliiniin.

⁶ Sibeliuksen pianokvinteton 3. osa ei kuitenkaan ole lyydinen, sen sijaan sitä ovat jonkin verran 4. ja 5. osa.

⁷ Levytys: The Sibelius Edition (BIS Records), Box 13, BIS-CD-1936/38.

⁸ Kilpeläinen 1992, 87. Kilpeläinen olettaa, että Sibelius kenties suunnitteli nämä viisi kappaletta sarjaksi.

⁹ Gräsbeck 1999, 2. Levykantta varten annoin teosryhmälle epävirallisen otsikon [Five Pieces].

1915, 1917–18	op. 81	Viisi kappaletta viululle ja pianolle
1914–15, 1917	op. 84	Viisi mieskuorolaulua
1916–17	op. 85	Viisi pianokappaletta ”Kukkaiskappaleet” (<i>Cinq Morceaux pour piano</i>)
1923–24	op. 101	<i>Five Romantic Compositions</i> pianolle
1923–24	op. 103	<i>Five Characteristic Impressions</i> pianolle
1924–26	op. 106	<i>Danses champêtres</i> viululle ja pianolle
1929	op. 114	<i>Viisi luonnosta</i> pianolle

Sibeliaaninen, väljästi sykkivä 3/2-tahtilaji

”Through Sibelius, who thinks in 3/2 time and speaks with the voice of the early gods, a nation becomes articulate.”¹⁰

Muistelkaamme viidennen sinfonian ”joutsenlaulun” monumentaalista sykettä, *Intradan* kirjaimellisesti majesteetillista pulssia, *Herran siunaus* -sävellyksen harvataita fraaseja, *Laetare anima mea* -sellostemman äärettömiä kaaria, *Vem styrde hit din väg?* -laulun sydämellistä paatosta, jne.! Kaikki mainitut kappaleet sisältävät Sibeliuksen suosikkitahtilajin 3/2. Myös Sibeliuksen viimeinen säilynyt sävellys tässä tahtilajissa on huomattava: ihmeellisen lyyrinen mutta samalla orkestraalisia, bruckneriaanisia fraasieleitä sisältävä nelikätkäinen pianokappale *Adagio Rakkaalle Ainolle* JS 161 (10.8.1931).

Mitä olisi *Kullervo*-sinfonian toisen osan taianomainen kehtolaulutunnelma ilman tahtilajia 3/2? Kapellimestarit tulkitsevat osaa monella tavalla, mutta esimerkiksi Osmo Vänskä on hitaan tempoalintansa mukaisesti korostanut osan levollisuutta ja intensiivistä, lyyristä tunnelmaa. Mutta Sibeliuksen luodessa 2. osaa, tahtilajin käsittely ei luultavasti olisi onnistunut näin luontevasti ilman ennakkoarjoittelua, tässä tapauksessa muun muassa pianokvinteton 1. osaa, joka sykkii 3/2-tahtilajissa. Musiikki on tosiaankin tässä toisenlaista, dramaattista ja vauhdikasta.

Lünenbürger (2010, 144) ilmoittaa innostuneesti, ettei Sibelius ollut käyttänyt tätä karakteristista 3/2-tahtilajia ennen kuin tässä pianokvintettonsä ensimmäisessä osassa. Se ei todellakaan pidä paikkansa. *Trånaden*-fantasian (Korppoon kesä 1887) 1. ja 5. osa alkavat ylevästi mahtavalla *Largo*-musiikilla 3/2-tahtilajia käyttäen, ja osat kehystävät siten koko kappaleen vallan mallikkaasti. Fantasiaan liittyy Stagneliuksen¹¹ mottoruno *Trånaden*, joka on mahdollista lausua ad libitum. Seuraavasti ensimmäisen osan avausrivit:

¹⁰ Goss 1995, 7. Olin Downesin artikkelista *The Sibelius Second*, *Boston Post*, 1.1.1909: ”Ajatellessaan 3/2-tahtilajissa ja puhuessaan varhaisten jumalien äänellä Sibelius antaa ilmaisun kansakunnalle.”

¹¹ Isänmaassaan Ruotsissa Erik Johan Stagnelius (1793–1823) on varhaisromantiikan suuria nimiä.

Trånaden (Suckarnes mystèr)"/"Kaipuu" ("Huokauksien mysteeristä"):

I ¹²	I
Tvenne lagar styra menskolifvet, tvenne krafter hvälftva allt som födes under månens vanskeliga skifva. Hör, o menska! Makten att begära är den första. Tvånget att försaka är den andra. Skilda åt i himlen, en och samma äro dessa lagar i de land, där Achamot befaller, och en evig dubbelhet och enhet fram i suckarnes mystèr de träda. <i>Erik Johan Stagnelius</i>	Kaksi lakia ohjaa ihmiselämää kaksi voimaa muotoaa kaikki syntyvää kuun häilyvänkehrän alla. Kuule, ihminen! Valta haluta on niistä ensimmäinen. Pakko luopua on se toinen. Erotetut taivaassa, yksi ja sama ovat nämä lait maissa, joissa Achamot määrää, ja ikuisen kaksinaisuuden ja ykseyden ne tuovat esiin huokauksien mysteerissä. <i>Suom. Virve Arjanne</i>

Jos Stagneliuksen vanhahtavan mahtipontinen runous antoi Sibeliukselle yllykkeen löytää erään hänen suurista, menestyksekkäistä tahtilaji-idiomeistaan 3/2, ovat nuo runot Sibeliuksen musiikin ystävien sydämellisen kiitoksen arvoisia.

Sibeliuksen sävellyksiä vuosina 1875–92 tahtilajeissa 3/2 tai 6/4¹³

1887	JS 203	<i>Fantasia Trånaden (Suckarnes mystèr)</i> pianolle ja lausujalle (teksti E. J. Stagnelius, lausunta ad lib.): Osat I (3/2) ja V (3/2).
1887–88	JS 59	<i>Den lilla sjöjungfrun/Pikku merenneito</i> lausujalle ja jousikvartetille (teksti H. C. Andersen): I osa: <i>Allegro – L'istesso tempo</i> (6/4). ¹⁴
1888	HYK 1178	<i>Räds ej mer solens</i> , laulu ja piano (Shakespeare, ruots. C. A. Hagberg), (6/4), säilynyt ainoastaan seitsemän tahdin alustavana luonnoksena.
1888	HYK 1179	<i>Solen slog himlen röd</i> , laulu ja piano (E. Josephson) (6/4), 22 tahdin hyvälaatuinen luonnos.
1888	JS 72	<i>Ensam i dunkla skogarnas famn</i> sekakuorolle (teksti Emil von Qvanten) (6/4).
1888–89	JS 28	<i>Allegro e-molli</i> jousikvartetille (3/2).
1888–89	HYK 1180	<i>Höstkväll</i> fis-molli, laulu ja piano (V. Rydberg) (6/4), 28 tahdin luonnos. ¹⁵
1888–89	JS 31	<i>Andante–Allegro</i> fis-molli, sonaattiallegron esittelyjakso pianokvintetille (6/4).
1889	JS 85	<i>Fuuga Martin Wegeliukselle</i> (6/4).

¹² Roomalainen ykkönen viittaa tässä tapauksessa Sibeliuksen *Trånaden*-fantasian 1. osaan.

¹³ Ominaisuuksiltaan 6/4-tahtilaji on hyvin lähellä 3/2-tahtilajia, ja siksi nämä sävellykset ovat mukana myös tässä.

¹⁴ Koko neliosainen sävellys on ensimmäistä kertaa julkaistu levyllä 2011: The Sibelius Edition (BIS Records), Box 13, BIS-CD-1936/38. Valitettavasti 1. ja 4. osan materiaalista on löytynyt ainoastaan ensiviulun stemma.

¹⁵ Laululuonnosten ensilevytykset: The Sibelius Edition (BIS Records), Box 7, BIS-CD-1918/20.

1889	JS 183	Jousikvartetto a-molli: I <i>Andante</i> (6/4)– <i>Allegro</i> .
1890	JS 159	Pianokvintetto g-molli: I <i>Grave</i> (3/2)– <i>Allegro</i> (3/2).
1889–91	HYK 0676	[Largamente] e-molli viululle ja pianolle (3/2), n. 29 tahdin luonnos. ¹⁶
1890	JS 12	<i>Adagio</i> d-molli jousikvartetille (3/2).
1891–92	JS 57	<i>Den första kyssen</i> , laulu ja piano (Runeberg) (3/2).
1891–92	op. 7	<i>Kullervo</i> , mezzosopraanolle, baritonille, mieskuorolle ja orkesterille (Kalevala): II <i>Grave</i> (3/2).
1891–94	HYK 0678	<i>Grave</i> d-molli viululle ja pianolle (3/2), 29 tahdin luonnos.

Ilmeisesti Sibelius oivalsi pian, ettei ollut tarvetta päättää, käyttäisikö hän pääasiallisesti 6/4- vai 3/2-tahtilajia – niitähän pystyi käyttämään rinnakkaisesti eri osissa tai teoksissa. Näin hän myös teki pitkän säveltäjäuransa aikana. Mutta tahtilajin 3/2 käyttö oli kenties vielä menestyksekkäämpää jälkikäteen arviotuna. Yllättävän monta 6/4-tahtilajia sisältävää luonnosta vuosilta 1888–89 jäi viimeistelemättä: *Räds ej mer solens, Solen slog himlen röd, Höstkväll* ja *Andante–Allegro* fis-molli pianokvintetille. Ainakin lopullisen pianokvinteton ja *Kullervon* aikoina 3/2-tahtilajin käsittely vaikuttaa varmemmalta. Ennen *Kullervo*a mutta pianokvinteton jälkeen löytyy painava jousikvartetisävellyys, *Adagio* d-molli JS 12 (1890) (3/2), joka ilmeisesti oli B-duuri-jousikvartetton op. 4 hylätty hidas osa.¹⁷

Sibelius teki vokaalikontrapunktiharjoituksia Wegeliuksen johdolla Helsingissä vuosina 1887–89, tuloksena muiden muassa kahdeksan koraalia *a cappella*. Puolet niistä sykkii 3/2-tahtilajissa: *Allt hvad anda hafver* (1888), *Kyrie eleison* (1888), *Svara mig Gud när jag ropar* (1888) ja *Morgonens och aftonens portar* (1889).

Albert Beckerin johdolla Berliinissä vokaalikontrapunktiharjoitukset jatkuivat – Sibelius viimeisteli ainakin 18 koraalia Beckerille, luultavimmin kaikki tai ainakin suurimman osan niistä syksyllä 1889. Niissä on käytössä 3/2-tahtilajia seuraavasti: *Die Wasser sahen Dich, Gelobet sei dem Herrn, Halleluja! Amen* ja *Ich gehe hinein zum Altar des Gottes*.¹⁸

¹⁶ Viuluäänen vaikeat oktaavikulut perustuvat osittain pianokvinteton 1. osan allegron tematiikkaan.

¹⁷ Kilpeläinen 1992, 67. Kilpeläinen huomauttaa, että *Adagio*-sävellyksessä käytetty paperi esiintyy muulloin ainoastaan B-duuri-jousikvartetton op. 4 materiaalissa. Hän katsoo myös, että *Adagion* muoto ja tyyli selvästi soveltuisi B-duurikvartettoon.

¹⁸ Harjoituskoraalit ovat ensilevytyksinä: The Sibelius Edition (BIS Records), Box 11, BIS-CD-1930/32.

Aioliset ja dooriset sävyt

Ei ole aivan yksinkertaista havaita doorisia tai aiolisia sävyjä – ne kietoutuvat miltei säännöllisesti sekä harmoniseen molliin korotettuine johtosävelineen että melodiseen molliin erinäisine variantteineen. Aiolisen ja harmonisen mollisävyjen käyttö rinnakkaisesti viereisissä tai joskus peräti samassa tahdissa ei ole ollenkaan tavatonta. Paljon myöhemmästä esimerkistä käy Šostakovitšin kokoelma 24 preludia ja fuugaa pianolle op. 87 (1950–51), jonka erinäisten kappaleiden mollijaksoissa aiolinen moodi ja harmoninen molli vuorottelevat (Gräsbeck 1992).

Sibelius ei juurikaan käyttänyt doorista moodia ennen vuotta 1889, ja jos tällaisia tilapäisiä ylennettyjä molliasteikon kuudennen sävelen ääniä löytyy, niin kyseessä on kuitenkin harvoin määrätietoinen doorinen ilme. *Florestan*-sarja pianolle JS 82 (huhtikuu 1889) sisältää kehystävissä osissa nousevia g-molli-asteikkoja, joissa siis kuudes sävel es on ylennetty e-säveleksi, ikään kuin sisältyen nousevaan melodiseen asteikkoon, mutta sen sijaan seuraava ääni pysyy ylentämättömänä f-sävelenä, d-molli-soinnun terssinä. Doorista sekstiä ei sisälly Mozartin tunnetun *Alla turca* -osan alkuun, mutta siinä alkusoinnut liikkuvat kohti dominantin mollikolmisointua, jossa pääsävellajin johtosävel soi matalana. Tämä tapahtuu itse asiassa myös *Florestan*-sarjan 1. ja 4. osan alussa. Matalaa johtosäveltä Sibelius kokeili yllättävän varhaisessa vaiheessa, esimerkiksi d-molli-pianokvartetton JS 157 (1884) avaus-allegron päätteessä, jossa d-mollin I–V–I-materiaali yhtäkkiä kääntyy a-molliin, jonka molliterssi toimii suhteessa d-molliin matalana johtosävelenä. Sama tapahtuu samana kesänä sävelletyn varhaisen a-molli-viulusonaatin JS 177 (1884) avaus-allegrossa, tällä kertaa sävellajin ollessa e-molli, joka kääntyy h-mollin suuntaan.

Lienee täysin oikeutettua havaita, että sekä doorinen ja erityisesti aiolinen modaliteetti toimivat idiomaattisesti avainasemassa sekä pianokvintetossa että *Kullervo*-sinfoniassa. Aiolinen molli toteutuu molemmissa teoksissa yllättävän radikaalina ja johdonmukaisena. Sen sijaan harmonisen mollin rinnakkainen käyttö on myös usein hyvin tärkeää – esimerkiksi *Kullervon* 2. osan kehtolaulun tunnelmissa ovat harmonisen h-molli-sävellajin Fis-duuri-soinnut (sisältäen h-mollin ylennetyn johtosävelen ais) välillä hyvinkin säteileviä.

Dooriset sekstit ovat kuultavissa varsin selvästi pianokvintetton 1. osan korostetuissa puolinuottisoinnuissa, mutta usein on myös kyseessä quasi-doorinen nouseva melodinen molli, mikä ei ole modaalisesti aivan yhtä rohkeaa kuin selvän yksiselitteisten dooristen tehojen käyttö. Kuulija saattaa kokea 3. osan fis-sävelet (a-mollin vallitessa) aitona doorisena päätöksena, mutta kyseessä on useimmiten melodinen molli. Doorinen modaliteettihan leimaa tunnetusti *Kullervo*-sinfoniaa vallan vakuuttavasti, esimerkiksi ”kehtolauluosan” alun ilmeikäissä doorisissa gis-sävelissä. Yhdistelmänä aiolinen ja doorinen molli toteutuu hienosti 3. osan mieskuoro-osuuden alussa – aioliset matalat johtosävelet ja dooriset sekstit vuorottelevat tiheään.

Jos Sibelius ei olisi harjoitellut näitä tyylikeinoja pianokvintetossa ja joissain muissakin *Kullervoa* edeltävissä sävellyksissä, *Kullervon* uusi *Kalevala*-romanttinen sävelasu tuskin olisi näin loistokas, mikä myös yleensä huomataan kiitettävästi. Milloinkohan alettaisiin arvostaa pianokvinteton vastaavia tyyllisiä saavutuksia?

Pianokvinteton synty- ja esityshistoria

Sibeliuksen pianokvintettoa edeltävien vuosien aikana Helsingissä Sibelius soitti mukana ainakin Schumannin *Es-duuri*-pianokvinteton op. 44 kahdessa esityksessä: 8.3.1887 ja 14.2.1889 (Dahlström 1982, 353, 344).

8.3.1887 Helsinki, Saksalaisen tyttökoulun juhlasali-sali¹⁹ tai Helsingfors Svenska Normallyceumin juhlasali, Helsingin musiikkiopiston musiikki-ilta; Schumann: pianokvintetto; Ludwig Dingeldey, piano, Mitrofan Wasiljeff, Jean Sibelius, viulu, B. Hřímaly, alttoviulu, Jaromř Hřímaly, sello (Dahlström 1982, 353).

14.2.1889 Helsinki, Yliopiston juhlasali, Helsingin musiikkiopiston konsertti; Schumann: pianokvintetto; Ferruccio Busoni, piano, Hermann Csillag, Jean Sibelius, viulu, Karl Fredrik Wasenius, alttoviulu, Wilhelm Renck, sello (Ibid., 344).

Koska Sibelius oli jo säveltänyt paljon kamarimusiikkia pianon kanssa vuosina 1883–86, hän luultavasti tosissaan haaveili pianokvinteton säveltämisestä jo 1887. Ensimmäisessä julkisessa teosluettelossaan vuodelta 1902 Sibelius (1902, 8) ilmoittaa Berliinissä vuonna 1890 valmistuneen pianokvintettonsa sävellysvuodeksi 1887! Mutta tämä saattoi siis todellisuudessa olla pianokvinteton suunnittelun ensimmäinen vuosi.

Sibeliuksen aikaisin konkreettisesti säilynyt pianokvintettoluonnos on kuitenkin *Allegro–Andante* fis-molli JS 31, sonaattiallegron esittelyjakso, josta Kari Kilpeläinen (1992, 73) on tehnyt ajoituksen noin 1888–89. Kilpeläinen huomauttaa, että paperityyppi viittaa vuoteen 1889, mutta käsiala sekä vuosiin 1888 ja 1889, kuitenkin hiukan enemmän jälkimmäiseen. Koska pianostemman fortejaksoissa on samantyyppisiä sointustruktuureja kuin *Florestan*-sarjan²⁰ 3. osassa, niin kevät 1889 on kenties todennäköisin syntyvaihe. Schumannin pianokvinteton esityksen jälkeen Busonin kanssa helmikuussa 1889 Sibelius oli saattanut toden teholla innostua säveltämään pianokvintettoa.

Sibeliuksen nelivuotinen opiskelukausi Helsingin musiikkiopistossa 1885–89 läheni loppuaan keväällä 1889, ja vireillä oli varmasti tärkeän laajamuotoisen

¹⁹ Paerschin talossa, nykyisen RAKE-talon RAKE-sali.

²⁰ *Florestan*-sarjan tarkka sävellyspäivämäärä on tiedossa: 22.4.1889 (Gräsbeck 2008, 109).

lopputyön säveltäminen. Oliko Sibelius itse toivonut, että tämä olisi voinut olla pianokvintetto? Mainittu *Andante–Allegro* fis-molli oli saattanut olla ensimmäinen näytejakso Wegeliukselle. Valitettavasti ei ole tietoa heidän keskusteluitaan, mutta tiedämme, että Sibeliuksen lopputyönä esitettiin 29.5.1889 a-mollijousikvartetto JS 183.

G-molli-pianokvinteton yhteydessä kerrotaan kuitenkin usein, että Sibelius innostui säveltämään pianokvintettoa kuultuaan Sindingin pianokvinteton esityksen Lepzigissä:

19.1.1890 Leipzig, Gewandhaus, konsertti; Christian Sinding: pianokvintetto op. 5; Ferruccio Busoni, piano ja Brodsky kvartetti (Lünenbürger 2010, 141).

Sindingin pianokvinteton kuuleminen oli kenties pikemminkin viimeinen pisara kuin alkusysäys Sibeliuksen oman pianokvinteton säveltämiselle. Mutta aivan liian usein kerrotaan Leipzigin vierailusta ikään kuin se olisi toiminut uuden sävellystyön ainoana taustavirkkeenä. On vaikeata päätellä, oliko Sibelius alkanut säveltää pianokvintettoa jo ennen joulua 1889, vai lähtikö työ etenemään todellakin vasta Leipzigin vierailun jälkeen. Viisiosainen pianokvintetto saapui postissa Helsinkiin, ja esityshistoria on tunnetusti skandaalinomaisen laiha aina vuoteen 1965 asti:

5.5.1890 Helsingin musiikkiopiston musiikki-ilta; Busoni: pianokvartetto op. 19, Sibelius: pianokvintetto: osat 1 ja 3; Ferruccio Busoni, piano, Johan Halvorsen, Karl Fredrik Wasenius, viulu, Josef Schwartz, alttoviulu, Otto Hutschenreuter, sello (Dahlström 1982, 357).

11.10.1890 Turku, Vanhan Akatemiatalon juhlasali, konsertti; Sibelius: pianokvintetto: osat 1–4; Adolf Paul²¹, piano, Richard Hagel, viulu, muista soittajista ei ole säilynyt tietoja.

24.5.1965 Turun Musiikkijuhlat, konsertti konserttitalolla; Sibelius: pianokvintetto (1890) kokonaisuudessaan kantaesityksenä; Liisa Pohjola, piano, Tuomas Haapanen ja Pekka Kari, viulu, Mauri Pietikäinen, alttoviulu, Erkki Rautio, sello.

²¹ Paulin suvun vanhin tunnettu esi-isä on Adolf Paulin isoisän isoisä, italialainen kreivi Fernando Pollini, joka kenraalina kaatui seitsemänvuotisessa sodassa vuonna 1759. Adolf Paulin isoisän isä syntyi aviottomana lapsena, äitinsä Julia Albertina von Wiedesheim, ja pian ryhdyttiin käyttämään Pollini-nimen saksalaistunutta muotoa Paul. Adolf Paulin isoisän isä Johan Adam Elias muutti Ruotsiin jo vuonna 1791, ja hänen pojanpoikansa Alfred Fredrik Paul-Wiedesheim muutti puolestaan Suomeen vuonna 1872 ja asettui mm. yrittäjäksi ja maanviljelijäksi Tammelaan, Talsolan nimisen kartanon Charlottenberg-taloon. (Svante Dahlström 1997, 197–199). Sibeliuksen ystävä ja kirjailija Adolf Paul (1863–1943) oli Alfred Fredrikin toiseksi vanhin poika, joka ensin valmistui agronomiksi. Kuten tiedämme, hän sitten opiskeli Helsingin musiikkiopistossa Sibeliuksen kanssa, mutta teki lopulta ammattiuraa kirjailijana.

Sekä pianokvinteton 1. ja 3. osan esitys Helsingissä ja osien 1–4 esitys Turussa vuonna 1890 onnistuivat kiitettävästi, mutta jälkikäteen arvioituna oli melkoinen skandaali, ettei kummassakaan tilaisuudessa saatu kuulla finaali-osaa. Helsingin esityksen yhteydessä Busoni torjui 2. osan ja Wegelius 4. osan, joten niitä ei esitetty. Ja finaalia ei ehditty edes vilkaista, mikä on ehkä kummallisinta – Wegelius ei myöskään enää myöhemmin yrittänyt järjestää pianokvinteton esitystä kokonaisuudessaan Helsinkiin, vaikka hän varmasti sai kuulla, että esitys Turussa lokakuussa 1890 oli ollut hyvin menestyksellä.

Busonin ja Wegeliuksen on täytynyt havaita, että Sibelius oli laatinut finaalin suuren kunnianhimoisen sävellyksen loppuhuipennukseksi ja että finaalin virtuoosinen pianostemma oli parasta, mitä Sibelius oli siihen asti kirjoittanut. Finaalin esitystä ei kuitenkaan järjestetty Helsinkiin, vaan se kuultiin ensi kertaa Helsingissä vasta kauan Sibeliuksen, Wegeliuksen ja Busonin kuoleman jälkeen. Busoni kritisoi toista osaa, mutta Esa-Pekka Salonen on ollut innoissaan siitä: ”Pianokvinteton toisessa osassa on kuultavissa yhteinen pohjoismainen musiikkiperintömme, siinä on kenties jotain yhteistä Hugo Alfvénin ja Stenhammarin kanssa.”²²

Neljättä osaa taasen Wegelius nuhteli säälimättä: ”Siitä emme pitäneet”²³. 4. osan ensimmäinen läpimeno kuulostaakin yleensä melko kauhealta: jouset saattavat soittaa liian raskaasti, suorastaan kovaa, ilman tarkkaa yhteistä pulssia, minkä vuoksi ei olekaan yllätys, ettei Wegelius mieltynyt siihen. Jos malttaa hioa tempokäsitystä ja synkronisointia nopeaksi *Vivacissimo*-ohjeen mukaisesti ja yleiset nyanssit äärimmäisen kepeiksi, *Scherzo*-osa voi olla vallan kiehtova.

Vaikkei voisikaan puhua nykyäänkään Sibeliuksen pianokvinteton suoranaista renessanssista, moni pianisti/kvartetti-ryhmä on esittänyt kvinteton, pianisteista esimerkiksi Erik T. Tawaststjerna, Anthony Goldstone, Paavali Jumppanen, Ella Untamala, Eero Heinonen, Ilmo Ranta, Juho Pohjonen, Folke Gräsbeck ja Risto Lauriala. Lista on kuitenkin laiha, huomioon ottaen, että pianokvintetto on musiikinhistoriamme ensimmäinen lajissaan, kokonaisuudessaan hieno viisiosainen luomus, jossa säveltäjä oli löytämässä omaa tyyliään. Kansainvälinen reseptio on oikeastaan vasta alkamassa. Siinä mielessä *Kullervon* esitykset ovat vallanneet maailmaa paljon leveämmällä rintamalla.

Kullervon esityshistoria 1892–1958

Kullervon ensimmäinen esitys Helsingissä 28.4.1892 oli suuri menestys, joka ylitti kaikki odotukset. *Kullervo*-sinfonia esitettiin Helsingissä kuusi kertaa kokonaisuudessaan vuoden sisällä. Glenda Goss on päivittänyt *Kullervon* esitystie-

²² Keskustelu kirjoittajan kanssa 6.4.2011.

²³ Tawaststjerna 1992, 137. Lainaus Wegeliuksen kirjeestä Sibeliukselle 6.5.1890.

toja suunnilleen vuoteen 1958 asti (2000, 61–72), mutta esityslistaan on tässä lisätty hiukan yksityiskohtia.

28. 4. Helsingin Yliopiston juhlasali, konsertti; Sibelius: *Kullervo* op. 7, 29.4. ja kantaesitys; Emmy Achté, mezzosopraano, Abraham Ojanperä, baritoni, n. 40-henkinen mieskuoro, Filharmonisen Seuran Orkesteri, 30.4.1892 joht. Jean Sibelius.
- 30.4.1892 Helsinki, populaarikonsertti; Sibelius: *Kullervo* op. 7: 4. osa; Filharmonisen Seuran Orkesteri, joht. Robert Kajanus.
- 6.3. Helsinki, *Kullervon* esitykset kokonaisuudessaan; Filharmonisen Seuran Orkesteri, joht. Jean Sibelius.
- 8.3. ja 12.3.1893
- 5.2.1905 Helsinki, Suomalaisen musiikin konsertti; Sibelius: *Kullervo*: 4. osa; Filharmonisen Seuran Orkesteri, joht. Robert Kajanus.
- 1.3.1935 Helsinki, Messuhalli, Kalevalan 150-vuotisjuhlien konsertti; Sibelius: *Kullervo*: III; Aino Vuorjoki, mezzosopraano, Wäinö Sola, tenori, mieskuoro Ylioppilaskunnan Laulajat (YL), Helsingin kaupunginorkesteri ja Radion sinfoniaorkesteri, joht. Georg Schnéevoigt.
- 7.12.1955 Turku, Sibeliuksen 90-vuotisjuhlakonsertti konserttitalolla; *Kullervo*: 4. osa; Turun kaupunginorkesteri, joht. Ole Edgren.²⁴
- 14.6.1957 Helsinki, Yliopiston juhlasali, Sibelius-viikkojen konsertti; Sibelius: *Kullervon valitus*, säveltäjän vuoden 1957 uuden sovituksen kantaesitys; Kim Borg, basso, Radion sinfoniaorkesteri, joht. Jussi Jalas.
- 12.6.1958 Helsinki, Sibelius-viikkojen konsertti B-messuhallissa; Sibelius: *Kullervon* esitys kokonaisuudessaan ensi kertaa vuoden 1893 jälkeen; Liisa Linko-Malmio, sopraano, Matti Lehtinen, baritoni, mieskuoro Laulu-Miehet, Helsingin kaupunginorkesteri, joht. Jussi Jalas.

Glenda Goss on huomauttanut, että Sibeliuksen varauksellista asennetta *Kullervo*-sinfoniaa kohtaan on liioiteltu, ja vuosien 1892–1958 esitykset tavallaan vahvistavat, ettei Sibeliuksen asenne kuitenkaan aivan negatiivinen ollut. Voihan näinkin asiaa nähdä, mutta miksi ihmeessä Sibelius torjui Olin Downesin ystävällisen ehdotuksen elokuussa 1950 yrittää järjestää *Kullervon* esitystä Yhdysvaltoihin? Sibelius vastasi: "Your beautiful words were dear to me particularly because I still feel deeply for this youthful work of mine. Perhaps that accounts for the fact that I would not like to have it performed abroad during an era that seems to me so very remote from the spirit that *Kullervo* represents."²⁵

²⁴ Tiittanen 1980, 210. Turun kaupunginorkesterin historiikissa mainitaan konserttia päivämäärällä 7.12.1955 ja kapellimestareina kolme nimeä: Ole Edgren, Emil Horn ja Pentti Kärkkäinen. Oletettavasti orkesterin pääkapellimestari Ole Edgren johti *Kullervon* 4. osan.

²⁵ Goss 2000, 67. "Kauniit sanasi olivat minulle kallisarvoisia, etenkin kun minulla on yhä syviä tunteita tätä nuoruudenteostani kohtaan. Ehkä tämä vaikuttaa siihen tosiseikkaan, etten halua sen tulla esitetyksi ulkomailla aikana, joka vaikuttaa minusta niin etäiseltä suhteessa siihen henkeen, jota *Kullervo* edustaa."

Voisi todeta jälkiviisaasti, että Sibelius oli aivan turhaan liian huolestunut *Kullervon* mahdollisesta vanhahtavasta patinasta – nykyään *Kullervon* esitykset ovat tapauksia missä tahansa maailmassa, ja esityksiä on paljon. Muistan Jorma Hynnisen kertoneen että hänellä oli vuoden sisällä 15 *Kullervon* esitystä!²⁶

Varhaistuotannon viholliset ovat nopeita huomauttamaan, ettei Sibelius ollut halunnut julkaista nuoruuden sävellyksiään. Jos ollaan tarkkoja, pitäisi laskea mukaan *Kullervo*-sinfonia tähän listaan – *Kullervon* partituuri julkaistiin vasta 1966. Axel Carpelan yritti peräti pari otteeseen rohkaista Sibeliusta julkaisemaan *Kullervon* (Dahlström 2010, 313):

”Vad beträffar ’Tulen synty’ så kan jag kort om gott säga, att maken till manskör med orkester har jag aldrig hört. Det är förvånande vilken inspirativ kraft detta Kalevala besitter. Tänk om du ännu ville göra ’Kullervo’ färdigt?”²⁷ Toisen kerran Carpelan ehdotti (Ibid., 433): ”Har du ej tänkt publicera ’Kullervo’? Jag har ju ej hört det, men anar att det efter en lätt retuschering borde bli något överväldigande mäktigt och fascinerande.”²⁸

Jussi Jalaksen maineikkaan koko *Kullervon* esityksen 1958 jälkeen lumoava, ”Prinsessa Ruususen unestaan herännyt” sävellys herätti yhä enemmän ihastusta, ja siitä tuli pian osa Sibeliuksen suppeaa suosikkisävellyksvalikoimaa. Innokkaat kuulijat ja kirjoittajat alkoivat katsoa aiheettomiksi Sibeliuksen omat eritapaiset epäilynsä *Kullervon* tulevaisuudesta.

Samankaltaista ilmiötä ei ole koettu pianokvinteton suhteen. Uusimmissakin kirjoituksissa toistetaan vanhoja ennakkoluuloja pianostemman väitetystä heikosta laadusta. Pianokvinteton pianostemma on kuitenkin pianistien mielestä Sibeliuksen kaikkein parhaimpia. Asiaa ei auta se, että yhä uudelleen toistetaan Wegeliuksen murskaavat arviot vanhan testamentin arvodogmien tapaisesti. Todennäköisesti näistä syistä meiltä puuttuu pianokvinteton aktiivinen esitysjä kuuntelutraditio.

Sen sijaan vanhanaikainen Saksan suuntaan kumartaminen jatkuu. Brahmsin ja Schumannin pianokvintettoja esitetään tiheään. Sanotaan että Sibeliuksen pianokvintettoa ei haluta, koska se on hiukan epätasainen. Brahmsin pianokvintetto taasen ei ole epätasainen, koska se on raskas kuin itäsaksalainen dieselveturi. Šostakovitšin pianokvintettoa on juhlittu, eikä syyttä, nerokas sävellys se onkin. Mutta sille annetaan aina anteeksi se, että hiukan mahlermainen finaalisia lyyrisessä G-duurissa on kummallisen kevyt floppi. Eikö se sitten ole epätasaisuutta?

Nykyisissä musiikkikilpailujen tuomaristoissa otetaan arvionumeroista aina pois parhaimmat ja huonoimmat, koska niitä katsotaan luultavasti syystäkin

²⁶ Keskustelu kirjoittajan kanssa 5.9.2008.

²⁷ Kirje Sibeliukselle 19.5.1911: ”Mitä tulee ’Tulen syntyyn’ voin lyhyesti ottaen sanoa, että vastaavanlaista [teosta] mieskuorolle orkesterin kera en ole koskaan kuullut. On hämmästyttävää, mikä innoitusvoima tässä Kalevalassa piilee. Ajattelepa, josko voisit yhä saattaa ’Kullervon’ valmiiksi?”

²⁸ Kirje Sibeliukselle 10.1.1919: ”Etkö ole ajatellut julkaista ’Kullervo’? En toki ole kuullut sitä, mutta aavistan, että kevyen retusoinnin jälkeen siitä tulisi jotain ylitsevuotavan mahtavaa ja kiehtovaa.”

epäasiallisiksi. Sibelius taas ei ajatellut näin, vaikka olisikin ollut hyvä joskus ajatella: sen sijaan hän otti tosissaan ankarimmankin kritiikin ja uskoi siihen.

Sibelius oli nähnyt paljon vaivaa pianokvintettons puolesta, minkä voi päätellä siitäkin, että pianokvintetto ja *Kullervo* olivat mukana vielä uusittavien teosten listalla hänen päiväkirjassaan sekä 5.2.1910 ja 13.8.1911 (Dahlström 2005, 40, 85). Mutta tavallaan hän oli uusinnut pianokvintettons jo 1909 säveltämällä uuden monumentaalisen ja viisiosaisen kamarimusiikkiteoksen pianokvinteton tapaan, jousikvartetton *Voces intimae!* Hän oli ottanut huomioon pianokvintettoesityksen karuimman kritiikin toukokuussa 1890 ja jättänyt Wegeliuksen arvostelun mukaisesti pianostemman pois kvartetosta. Voidaan kuitenkin kysyä, oliko Wegeliuksen kritiikki ollut edes aiheellinen, kun pianistin kannalta näyttävä virtuosifinaali ei ollut esityksessä 5.5.1890 edes mukana?

Kirjallisuus

- Barnett, Andrew 2007a. Levykansiteksti, BIS-CD-1412. *Jean Sibelius: Piano Quintets and Melodramas*.
- Barnett, Andrew 2007b. *Sibelius*. New Haven and London: Yale University Press.
- Dahlström, Fabian 1982. *Sibelius-Akademin 1882–1982*. Helsingfors: Sibelius-Akademin publikationer 1.
- 2003. *Jean Sibelius: Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel.
- (toim.) 2005. *Jean Sibelius Dagbok 1909–1944*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland; Stockholm: Bokförlaget Atlantis.
- (toim.) 2010. *Högtärade Maestro! Högtärade Herr Baron! Korrespondensen mellan Axel Carpelan och Jean Sibelius 1900–1919*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland. Stockholm: Bokförlaget Atlantis.
- Dahlström, Svante 1997. *Promenader III*. Ekenäs: Ekenäs tryckeri Ab.
- Goss, Glenda Dawn 1995. *Jean Sibelius and Olin Downes*. Boston: Northeastern University Press.
- 2000. Sibelius's *Kullervo* after 1892. Teoksessa *Hundra vägar har min tanke*. Toim. Glenda Dawn Goss et al. Helsinki: WSOY.
- Gräsbeck, Folke 1992. *Sjostakovitj' 24 preludier och fugor op. 87, analysdiagram och textparafraser*. Helsingfors: Sibelius-Akademin.
- 1999. Levykansiteksti, BIS-CD-1022. *Jean Sibelius: Complete Youth Production for Violin and Piano Vol. 1*.
- 2003. Levykansiteksti, BIS-CD-1282. *Sibelius: Complete Piano Trios Volume I*.
- 2008. *The Piano in Sibelius's Youth Production*. Sibelius-Akatemian taiteellisen tohtoritutkiminnon tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemian DocMus-osasto.
- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library*. Wiesbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel.
- 1992. Op. 5: *Tutkielmia Jean Sibeliuksen käsikirjoituksista*. Filosofian tohtoriväitöskirja. Helsinki: Helsingin Yliopiston Musiikkitieteen laitos.
- Levas, Santeri 1957, 1992. *Jean Sibelius*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY.
- Lünenbürger, Jorma Daniel 2010. Sibelius's Berlin Period and the G minor Piano Quintet. Teoksessa *Sibelius in the Old and New World*. Toim. Timothy L. Jackson et al. Frankfurt am Main ym.: Peter Lang. 139–151.

- Rosas, John 1961. *Otryckta kammarmusikverk av Jean Sibelius*. (= Acta Academiae Aboensis Humaniora 23/4.) Åbo: Åbo Akademi.
- Sibelius, Jean 1902. Förteckning öfver Jean Sibelius' kompositioner. *Euterpe* (toim. Karl Flodin): 8–9.
- Talas, SuviSirkku (toim.) 2001. *Sydämen aamu. Aino Järnefeltin ja Jean Sibeliuksen välinen kirjeenvaihto 18.10.1890–2.6.1892*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Tawaststjerna, Erik 1992 [1968]. *Jean Sibelius I*. Helsinki: Otava.
- Tiittanen, Karl-Erik (toim.) 1980. *Turun kaupunginorkesteri 1927–1977*. Huittinen: Lauttapaino Ky.

Sibelius's Piano Quintet as the stylistic precursor for *Kullervo*

The world première performance of *Kullervo* on 28th April 1892 in Helsinki drastically improved Sibelius's status as a composer practically overnight. Compared to the music in Finland from the 1870s and 1880s, *Kullervo* displayed many innovative new stylistic features – like real avant-garde art in the best sense of the word.

However, Sibelius had developed many of the new structural and stylistic procedures used in *Kullervo* during the preceding years, especially in the Piano Quintet in G minor, JS 159 (Berlin 1890): the Aeolian and Dorian modes, the overall five-movement disposition, the time-signature 3/2, the melodic use of the “S-motif” (containing the intervals of a descending second, ascending second, ascending second and descending second, like in the opening theme of the *Finlandia Hymn*, the opening clarinet solo of the first symphony, the opening *Grave* of the Piano Quintet, the first phrase of the male choir in the third movement of *Kullervo*). Sibelius experimented with the flattened leading tone (ultimately leading to the consistent use of the Aeolian mode) already in 1884; his use of the Dorian mode in real terms started in the spring of 1889. The use of his characteristic time-signature 3/2 can already be found in his fantasy *Trånaden* (the Korpo Summer 1887), but also occurs frequently in his vocal counterpoint exercises (Helsinki 1888–89, Berlin 1889–90).

For a long time, *Kullervo* has been regarded as the starting point of Sibelius's mature style. The writer is pleading for a new evaluation of the Piano Quintet as a very important stylistic predecessor of the successful structures of *Kullervo*. The performance histories of both works are compared. During his lifetime, Sibelius was surprisingly hesitant to permit or promote performances of either piece, but in his diary (5.2.1910 and 13.8.1911), he reveals plans to rework both works. Nowadays *Kullervo* has received full acknowledgement as a celebrated masterwork, but the magnificent Piano Quintet is still waiting for a new appreciation in terms of active use within the standard repertoire.

Pianotaiteilija, MuT Folke Gräsbeck (folke.grasbeck@siba.fi) toimii Sibelius-Akatemian lehtorina kamaripianistina.

Sibeliuksen *Mustasukkaisuuden öistä* impromptuiksi

Pekka Helasvuo

Opiskellessani Sibelius-Akatemian kapellimestariluokalla 1970-luvulla tapahtui toisinaan Jorma Panulan ollessa matkoilla, että Jussi Jalas piti meille oppitunteja. Näillä tunneilla hän enimmäkseen käsitteli Sibeliuksen teoksia ja muun muassa niistä tekemiään muistiinpanoja. Hänen muistiin merkitsemisensä oli varsin järjestelmällistä. Muistan myös, kuinka Helsingin Kaupunginorkesterin harjoituksia johtaessaan hän toi usein esiin, että jos joku löytää Sibeliuksen orkesteristemmoista jonkin virheen, jota hänellä ei entuudestaan ollut tiedossa, hän palkitsee löytäjän kupillisella kahvia. Näin aina toisinaan sitten tapahtuikin.

Kapellimestariluokan tunnilla esitin kerran kysymyksiä *Impromptusta* jousiorkesterille [op. 5 nro 5–6] todeten, että orkesterimateriaali, jonka olin ostanut Fazerin musiikkikaupasta joskus 1960-luvun puolivälin tienoilla, sisälsi runsaasti epä johdonmukaisuuksia. Tässä yhteydessä Jalas harmitellen totesi, että Sibeliuksen käsikirjoitus on kadonnut. Tarkemmin asiasta udeltuani hän arveli, että radion nuotistonhoitaja oli sen rahapulassaan myynyt jollekin keräilijälle Amerikkaan.

Hämmästykseni oli melkoinen, kun luin vuonna 2003 ilmestyneestä Fabian Dahlströmin toimittamasta Sibeliuksen teosluettelosta, että kyseisestä käsikirjoituksesta on valokopio osoitteessa Rare Books & Special Collections, Irwin Library, Butler University (Dahlström 2003, 17–18). Kirjaston kotisivuilta paljastui, että sinne on sijoitettuna Harold E. Johnsonin Sibelius-kokoelma.

Harold E. Johnson muistetaan musiikintutkijana, joka vietti 1950-luvun lopulla pari vuotta Suomessa keräten aineistoa Sibelius-elämäkertansa, joka ilmestyttyään 1959 herätti kohua suomalaisten Sibelius-entusiastien joukossa. Nils-Erik Ringbom kirjoittaa (1959, 90) laajassa artikkelissaan *Suomen Musiikin Vuosikirjassa* (1958–59): ”Den amerikanska författaren [...] vill utföra sina undersökningar och behandla sitt ämne objektivt och förutsättningslöst, osentimentalt och utan sensationslystand [*sic*] i fråga om tonsättarens privatliv. Det vore säkert också orätt att påstå att han inte hade gjort allvar av denna avsikt.”¹ Johnsonin elämäkerran päätarkoituksiksi monien suomalaisten lukijoiden miellissä muodostui varmaankin pyrkimys riisua Sibelius-kuvasta kaikki ylettömän jumaloinnin vuosikausien saatossa aiheuttama väärä ihannoiti ja palauttaa sä-

¹ ”Amerikkalainen kirjoittaja [...] tahtoo tehdä tutkimuksiaan ja käsitellä aihetansa objektiivisesti ja ilman ennakoasenteita, sentimentaalisuutta ja sensationhalua, mitä tulee säveltäjän yksityiselämään. Olisi varmasti väärin väittää, etteikö hän olisi ottanut tätä pyrkimystään vakavasti.”

veltäjä tavallisten kuolevaisten joukkoon. Muistan etäisesti kohun ja paheksunnan, jonka Johnsonin kirja aiheutti.

Aiheutunut kohu ei varmaankaan tehnyt oikeutta Johnsonille enempää kuin Johnsonin kirjakaan kaikilta osin teki oikeutta Sibeliukselle siitä huolimatta, että kuten Ringbomkin (1959) artikkelissaan huomauttaa, Johnson epäilemättä arvosti suuresti Sibeliuksen sävellyksiä, etenkin niitä merkittäviä, jotka hän halusi selvästi erotettavaksi vähempiarvoisista teoksista. Tämä tuntuikin olevan Johnsonille tärkeä missio. Hän ei siis tuolloin kyennyt näkemään Sibeliuksen arvoa juurikaan muiden kuin sinfonioiden ja eräiden suurien orkesteriteosten säveltäjänä. Tähän nähden hänen kiinnostuksensa *Impromptua* kohtaan voi yllättää. Syynä kiinnostukseen saattaa olla hänen käsityksensä, että hän oli tehnyt merkittävän löydön yhdistäessään Cecil Grayn kirjan teosluettelossa esiintyvän *Andante lirico*n tähän teokseen (Gray 1931, 206–224; Johnson 1958).

Otettuani yhteyttä *Irwin Library*n kirjastonhoitaja Sally Childs-Heltoniin selvisi, että Dahlströmin luettelon mainitsema kopio on kuva Sibeliuksen käsikirjoituksen ensimmäisestä sivusta, joka käsittää teoksen 33 ensimmäistä tahtia. Ms Childs-Helton pyysi ystävällisesti assistenttiaan skannaamaan kopion, jonka tämä lähetti sähköpostilla minulle. Vaikka kyseessä on vain yksi sivu, sen näke-



Sibeliuksen Improm[p]tu jousiorkesterille [op. 5 nro 5–6], valokopio käsikirjoituksen ensimmäisestä sivusta.

minen tietokoneeni kuvaruudulla aiheutti voimakkaan tunteen: tässä oli käsikirjoitus, jota kaipasin ensimmäisen kerran joskus 1960-luvulla!

Vaikka käsikirjoituksesta oli nähtävissä vain 33 tahtia, niiden perusteella oli mahdollista paitsi todeta muutamia selviä virheitä, myös päätellä, että partituurikopio, joka on Yleisradion nuotistossa ja Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksessa, on todennäköisesti kopioitu tästä Sibeliuksen käsikirjoituksesta.

Mikä sitten oli saanut Harold E. Johnsonin kiinnostumaan juuri tästä teoksesta niin, että hän oli (valo?)kuvannut sen ensimmäisen sivun? Vastaus löytyy hänen kirjastaan: ”Muuan henkilö tarjoutui myymään minulle erään julkaisemattoman ja luettelomattoman, jousiorkesterille sävelletyn teoksen, joka hävisi mystillisissä olosuhteissa tuntia myöhemmin kuin olin identifioinut sen ja valokuvannut ensimmäisen sivun” (Johnson 1960, 11–12).

Ollessaan Suomessa Johnson kirjoitti *Helsingin Sanomiin* useita artikkeleita, joista yhden (15.6.1958) otsikolla: ”Jean Sibeliuksen ‘Andante lirico’ ”, jossa hän esittää oletuksenaan, että ensimmäisen kerran Cecil Grayn vuonna 1931 julkaistun tutkielman teosluettelossa mainittu *Andante lirico* on sama teos kuin *Impromptu* jousiorkesterille. Artikkelin kuvituksena on yllättäen sama kopio *Impromptun* käsikirjoituksen ensimmäisestä sivusta, jonka olin saanut Sally Childs-Heltonilta. Kuva lienee siis otettu mainitun artikkelin kuvitukseksi. Artikkelissaan Johnson lähtee siitä, että *Impromptu* jousiorkesterille on sovitettu kahdesta impromptusta pianolle op. 5 nro 5 ja 6. Hän mainitsee myös, että ”alkuperäinen käsikirjoitus oli ensiksi merkitty andantinoksi, jonka Sibelius myöhemmin viivasi yli vaihtaen sen andanteksi.”²

Impromptu jousiorkesterille on jollain tavalla alusta lähtien vedonnut minuun. Musiikkina se on kenties romanttisinta Sibeliusta, ja tunsinkin oloni aina vähän loukkaantuneeksi, kun sävellystä muusikkopiireissä kutsuttiin ”Krematorioalssiksi”. Ihmettelin silloin, ja ihmettelen jossain määrin vieläkin, miksi niin hieno teos ei koskaan tullut samalla tavalla suosituksi kuin *Valse triste* eikä esimerkiksi saanut Sibeliukselta tunnukseseen omaa opusnumeroa. Säveltäjälle tämä musiikki ei nimittäin ollut varmastikaan missään mielessä yhdentekevää, sillä siinä määrin runsaasti hän antautui työstämään teosta eri versioiksi.

Ensin oli melodraama

Impromptu jousiorkesterille, johon on nykyään totuttu liittämään op. 5 nro 5–6, on viimeinen lenkki sävellysketjussa, johon kuuluvat seuraavat teokset:

I *Melodram ur Svartsjukans nätter* (Runeberg) JS 125 (1893)

Ensiesitys: 5.2.1893, (Helsingin musiikkiopiston Runeberg-juhla)

² Harold E. Johnsonin Sibelius-kokoelmasta on julkaistu luettelo (Schlüter Terrell 1993), jonka sivulla 55 mainittu artikkeli on julkaistu kokonaisuudessaan pienennettynä.

II Kuudesta impromptusta pianolle op. 5 numerot 5, h-molli, ja 6, E-duuri (1893)

Ensimmäisiä esityksiä: 5.11.1893, Karl Ekman³

[18. ja] 19.11.1893: "3 Impromptus"; Oskar Merikanto

22.11.1893 "2 Impromptus für Klavier"; Armas Järnefelt, (Dahlström 2003, 16)

Ensimmäinen julkaisu: op. 5 nro 1–6: Axel E. Lindgren, Helsingfors, 1894

III [*Impromptu* jousiorkesterille] [op. 5 nro 5], e-molli (NLF 0684)⁴ (1893-94?)

Ensiesitys: 13.9.2006, Helsinki Sinfonia, joht. Pekka Helasvuo, (Helsingin ammattikorkeakoulu Stadian 10-vuotisjuhlakonsertti)

IV *Impromptu* [jousiorkesterille] [op. 5 nro 5–6] (NLF 0683) (1894)

Ensiesitys: 17.2.1894, Turun soitannollisen seuran orkesteri, joht. Jean Sibelius

V *Impromptu* jousiorkesterille [op. 5 nro 5–6]

(Käsikirjoitus kadonnut, kopio partituurin ensimmäisestä sivusta kokoomassa Rare Books & Special Collections, Irwin Library, Butler University)

Ensiesityksen ajankohta ei ole tiedossa.

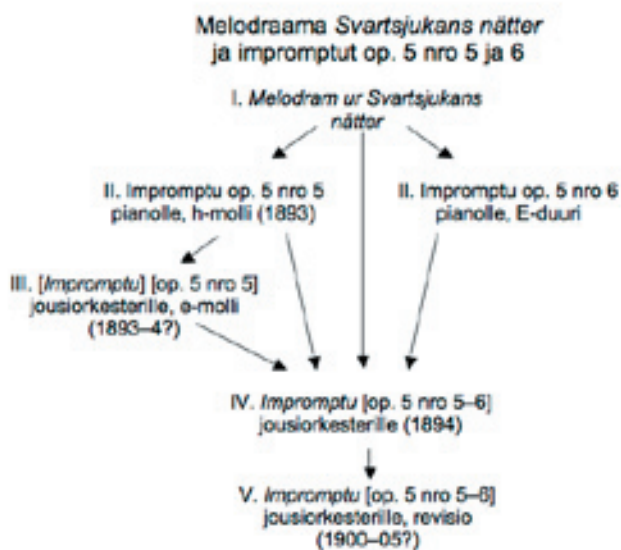
Ensimmäinen julkaisu: Breitkopf & Härtels Partitur Bibliothek Nr. 5127, Wiesbaden, 1986

(Selvyyden vuoksi käytän jäljempänä tarpeen mukaan eri versioista tässä käytettyjä roomalaisia numeroita.)

³ Oletettavasti ensimmäinen tiedossa oleva esitys. Bis (K. F. Wasenius) kirjoittaa *Hufvudstadsbladetissa* 6.11.1893: "Likaså emottogs hr Sibelii Impromptu med dånande bifall af publiken och måste efter ihållande applåder bisseras. Kompositionen med sitt klart framträdande fängslande, talande första motiv och sin klangfulla harmoniska utstyrsel är också sådan, att man måste fjättras af densamma. Efter dess första afslut fortsätter kompositören emellertid sitt opus med en betydligt kylig och för det föregående delvis främmande utarbetning, hvilken förtager något af det enhetliga i kompositionen, i öfrigt skrifven med vinnande värme och ingifvelse, samt musikaliskt värkningsfull behandling."

("Niin ikään vastaanotti yleisö jylisevin suosionosoituksin hra Sibeliuksen Impromptun, joka piti herkeämättömien aplodien jälkeen toistaa. Sävellys, sekä sen kiistatta ilmeisen lumoava, paljonpuhuva pääaihe ja sen soinnikkaan harmoninen ilmiasu, saa kuulijan pauloihinsa. Sitten ensimmäisen päätöksen perään säveltäjä jatkaa kuitenkin teostaan aika lailla viileällä ja edelliseen nähden osittain vieraalla tavalla, joka jossain määrin hälventää muuten niin valloittavan lämpimästi ja antaumuksella kirjoitetun sekä musikaalisesti vaikuttavalla tavalla muotoillun sävellyksen eheyttä.") Kuvauksen perusteella kyseessä voisivat olla nimenomaan impromptut nro 5 ja 6.

⁴ Fabian Dahlström käyttää luettelossaan (2003) lyhennettä "UBHels" (Universitäts-Bibliothek Helsinki). Kansalliskirjaston nimenmuutoksen johdosta tässä käytetään lyhennettä "NLF" (National Library of Finland).



I. *Svartsjukans nätter* (JS 125)

Samoin kuin impromptut op. 5 nro 5 ja 6 pianolle, myös impromptut jousiorkesterille perustuvat melodraaman *Svartsjukans nätter* musiikille. Melodraama esitettiin Helsingin Musiikkiopiston Runeberg-juhlassa 5. helmikuuta 1893. Joidenkin tietojen mukaan Sibelius olisi itse soittanut esityksessä viuluosuuden (Forslin 1958, 128).

Melodraama on kirjoitettu resitoidulle, pianotriolle ja sopraanoäänelle. Teoksessa esiintyy kolme temaattista aineistoa, joista ensimmäisestä rakentuu laajahko instrumentaalijohdanto. E-duuri-johdannon yksiteemainen rakenne muodostuu suorastaan bruckneriaanisesti jatkuvasta intensiivisestä noususta, huipennuksesta ja sitä seuraavasta seestymisestä, joka tuo monessa suhteessa mieleen orkesteriteoksen *Vårsång* op. 16 tai pikemminkin sen varhaisemman version *Improvisation* [op. 16/1894]. Luonteeltaan osa muistuttaa myös Kullervon ja sisaren kohtausta *Kullervo*-sinfoniasta op. 7, *Nocturne*-osaa musiikista näytelmään *Kung Kristian II* op. 27 tai sinfonista runoelmaa *Lemminkäinen ja saaren neidot* op. 22 nro 1. Johdannon tematiikka palaa myös varsinaisen melodraama-osuuden keskellä.

Varsinaisen melodraama-osan kahden muun taitteen musiikillinen materiaali siirtyy myöhemmässä vaiheessa kahteen op. 5:een sisältyvään impromptuun pianolle. Aineisto, joka päättyi h-molli-impromptuun op. 5 nro 5, esiintyy *Svartsjukans nätter*-melodraamassa tekstikohdassa, missä kertojan uneen lipuvat rakastetun ääni ja tämän herättämät mielikuvat. Teema esiintyy ensin vihjaavasti pianolla viulun ja sellon tremolo-säestyksen kanssa "[...] när hastigt, fjärran från, ett sakta ljud, / Som af en lutas lätt berörda strängar, / I samklang döende, mitt öra hann"⁵, sitten lyhyesti pelkällä pianolla äkillisesti keskeytyen.

⁵ "äkisti hiljainen kun ääni kaukaa, / kuin kannelkielten kevyt kosketus, / sai korvahani, sopusointuun kuollen." (Aho 1902, 106)



Melodraaman Svartsjukans nätter alku.

Tekstin eksyessä jälleen syvälle haaveiluun johdanto-osan teema kertautuu kunnes h-molli-impromptun aiheisto jälleen palaa. Viulu soittaa teemaa sellon *pizzicato*n ja pianon korkealla helkkyvien murtosointujen säestyksellä: "Men nu, nu klang en himmelsk ton igen / Och plötsligt ljödo lutans alla strängar / En rik, högtidig harmoni, som snart / melodiskt fylldes af en qvinnostämma".⁶ Sittem, lauluäänen esittäessä teeman resitoidaan teksti: "Och jag, jag hörde rösten mig så nära / Och jag kände den, – och det var Minnas röst."⁷

Tämän h-molli-aineiston Sibelius laajensi muokatessaan sen piano-impromptuksi lisäämällä keskelle A-miksolydyisen taitteen, jonka seurauksena syntyy A–B–A'-muoto. Sama rakenne on kaikissa jousiorkesteriversioissa transpoituna e-molliin (väälaitte D-miksolydyinen).

Melodraamassa esiintyvä toinen, piano-impromptuun op. 5 nro 6 päättyvä aineisto alkaa E-duurissa ja esiintyy kutakuinkin samassa muodossa kaikissa

⁶ "Mut nyt – taas taivahinen sävel tuo, / ja äkisti kaikk' kielet kanteloisen / helähti sointuun juhllalliseen, jonka / nais-ääni kohta täytti soinnukas." (Ibid.,107)

⁷ "Ja minä / niin läheltäni äänen tuon ma kuulin / ja tunsin sen – se oli Minnan ääni." (Ibid., 108)

192

när hastigt, fjärran från, ett sista
ljud som af en tutes lätta
beändade stänger, i samklang dör
de, mitte öra honom.

pp
Ped.

Jag lysade. —
Änne en ton, ännu en
suck af sadarne
i det ens bejör!

pp
Ped.

Melodraaman Svartsjukans nätter h-molli-motiivi.

kolmessa teoksessa, piano-impromptun lisäksi siis jousiorkesterille sävelletyssä *Impromptussa* [op. 5 nro 5–6].

Tästä musiikista on säilynyt säveltäjän luonnos (NLF 0685), joka sisältää E-duuri-impromptun melodian melkein lopullisessa muodossa. Luonnokseen Sibelius on lisännyt myöhemmin kahdesta neljään ääntä soinnutukseksi. Kyseinen E-duuri-taite *Svartsjukans nätterissä* liittyy tekstikohtaan, jossa kertoja kuvailee tuntojaan rakastettunsa äänen kuuluessa. Sävellaji vaihtuu e-molliksi jakson keskellä, jossa tuska täyttää kertojan mielen – ”Då vet du, hvad jag var och hvad jag blef / Det ögonblick jag Minnas stämman hörde [...]”⁸ – ja tietoisuuteen hiipii

⁸ ”niin tiedät, mitä olin, miksi tulin / hetkellä, jolloin kuulin Minnan äänen.” (Ibid.)



Melodraaman Svartsjukans nätter E-duuri-motiivi.

todellisuus – ”Förbannad från mitt hjärtas ljusa eden / Var dock en enda tanke, – var dock den: / Att Minna, Minna ägdes af en annan.”⁹

Svartsjukans nätter on kaikista Sibeliuksen melodraamoista kestollisesti laajin, puolet pidempi *Skogsråetin* op. 15 melodraamaversiota. Sirénin (2000, 125) mukaan ”Sibelius muisteli myöhemmin tehneensä teoksen Wegeliuksen pyynnöstä”. Sen tekstinä on ote Runebergin romanttisimpiin kuuluvan runosarjan toisesta osasta ”Andra natten”. ”Mustasukkaisuuden yöt”, huomauttaa Sibelius, ”on kauttaaltaan romanttisen aikakauteni tuote ja oikeastaan hyvin vähän runebergmäinen.” (Ekman 1935, 55).

II. Kuusi impromptua pianolle op. 5, numerot 5 ja 6

Pianolle sävelletyt impromptut ilmaantuivat konsertoivien pianistien ohjelmistoon marraskuussa 1893. Karl Ekmanin konsertissa 5.11. soittamat kaksi impromptua on arvioitu *Hufvudstadsbladetissa* 6.11. siten, että siitä voi päätellä kirjoittaja K. F. Waseniuksen kuulleen ne ensimmäistä kertaa. Mainintaa siitä, että kyseessä olisi ensiesitys, ei kuitenkaan ole enempää kuin itse asiassa sitäkään,

⁹ ”Yks sydämeni kirkkaast’ eedenistä / kirottu tok’ ol’ aatos – aatos se: / ett’ oli Minna, Minna, toisen oma.” (Ibid.)

mitkä kaksi impromptua Ekman soitti. Fabian Dahlström esittää (2003, 16) luettelossaan ehdollisen oletuksen, että kyseessä olivat impromptut nro 5 ja 6. Sen sijaan Ekman on esittänyt nimen omaan kyseiset kaksi impromptua ainakin Turussa, mikä ilmenee 17.2.1894 pidetyn Turun Soitannollisen Seuran orkesterin konsertin arviosta 18.2. *Åbo Tidningissä*. Sibeliuksen johtamassa sävellyskonsertissa esitetyn jousiorkesteri-impromptun arvion yhteydessä todetaan K. Ekmanin aiemmin esittäneen teoksen [sic] Turussa pianolla.¹⁰

Ekmanin konsertin 5.11.1893 käsiohjelmassa lukee *Impromptu*, ja samaa yksikkö-muotoa hän käyttää myös muissa käsiohjelmissa marras–joulukuussa 1893, esimerkiksi Alarik Ugglan ja Ekmanin konsertissa Turussa 21.11.1893. *Uudessa Suomettaressa* nimimerkki ”A” kirjoittaa 7.11.1893: ”Sibeliuksen Impromptua hra E. varmaankaan ei ollut tarpeeksi tutkinut. Se on, kuten hra S:n musiikki ylimalkaan, vaikea ymmärtää ja yhteys sen molempien osien välillä on todellakin pieni. Mutta molemmat osat, erittäinkin alkuosa, ovat hienosti sävellettyjä, rikkaita ja melodillisia. Ensiosan soitti hra E. kauniisti ja selvästi, ehkä liian nopeaan, vaan toisen osan haluttomasti ja epäselvästi.” Ekman soitti nähtävästi siis kaksi impromptua *attacca*.

Ovatko arvostelijat keskustelleet keskenään, lukeneet toistensa tekstejä vai onko yhdistäminen ja Ekmanin tulkinta E-duuri-impromptusta ollut jotenkin niin epäonnistunut, että kaikki kirjoittavat kuin yhdestä kynästä, että toinen impromptu ei sovi ensimmäisen pariksi (vrt. alaviite 3)? Säveltäjän luottamus niiden yhdistämiseen on sitäkin merkittävämpää, kun hän sitten jousiorkesteriteoksessa [op. 5 nro 5–6] toteuttaa sen siten, että alkujaksoa seuraava duuri-taite tuntuu aivan elimellisesti liittyvän kokonaisuuteen. Siirtymä tuntuu hyvin luontevalta jo melodraamassa, vaikka juuri päättynyt alkujakso on h-mollissa, niin kuin piano-impromptuja peräkkäin soittaessakin.

Impromptun op. 5 nro 5 pohjana oleva melodraaman h-molli-taite muodostuu yksinkertaisesti kahdesta säeparista, joista ensimmäinen päättyy dominanttisoinnulle ja jälkimmäinen, joka sitten kerrataan pianissimossa, päättyy toonikalle. Muokatessaan tästä aineistosta piano-impromptun Sibelius käytti melodraamasta peräisin olevaa *arpeggio*-aihetta kahdeksan tahdin pituisena alkusoittona sekä, ennen keskelle lisättyä, luonteeltaan aktiivisempaa taitetta, kolme kertaa neljän tahdin pituisena välisoittona siirtymässä tahdissa 77 alkavaan kertaukseen ja kertauksen aikana vielä kaksi kertaa vastaavasti kuin alkuosassa. Sävellys loppuu niin ikään improvisaationomaiseen murtosointujen käsittelemiseen, joka harvenee 1/16-sekstoleista lopuksi 1/8-sekstoleiksi ennen lopuakordia.

Huolimatta lähes koko ajan soivasta A-urkupisteestä keskelle sijoitettu A-miksolyydinen taite tuo luonteeltaan aktiivisempaa vastapainon haaveellisen legiselle h-molli-taitteelle.

Impromptu op. 5 nro 6 noudattelee melodraaman vastaavaa osaa lähes tarkalleen: erilaisesta lopusta huolimatta tahtien lukumäärä on sama, *Svartsjukans*

¹⁰ “[...] ett särdeles anslående impromptu (tidigare här infördt på piano af K. Ekman)”

nätterin sellostemman *pizzicatot* on siirretty pianon vasemmalle kädelle melkein sellaisenaan. Melodraaman pianostemma, joka koostuu neljä tahtia kestävästä viulumelodian *unisono*-kaksinnosta lukuun ottamatta kudoksen ylä-alueella helkkyivistä 1/8- tai 1/4-akordeista, on jätetty ymmärrettävästi pois piano-impromptusta. Kahdeksan viimeistä tahtia poikkeavat toisistaan: melodraamassa viulu jää toistamaan pisteellisen puolinuotin pituista h¹-nuottia vielä neljän tahdin ajaksi, jota seuraa kaksi lyhyttä e-molli-akordia pianolla ja sellolla (*pizz*) sekä loppuakordi, johon myös viulu osallistuu ja joka jää pianolla soimaan. Impromptuun op. 5 nro 6 Sibelius sävelsi uuden kahdeksan tahtia pitkän lopun, jossa pysytellään kuuden tahdin ajan dominanttisoinnilla, joka purkautuu lopussa e-molli-sointuun. Viimeisessä tahdissa esiintyy luonteenomainen rytmi: neljäsosasoitto, neljä kahdeksasosasoittoa ja vielä yksi neljäsosasoitto.



Tästä rytmikuvioista kehittyi sittemmin säästysrytmi jousiorkesteri-impromptuihin, mistä lisää jäljempänä.

III. [*Impromptu* jousiorkesterille op. 5 nro 5] (NLF 0684)

Fabian Dahlströmin toimittamassa Jean Sibeliuksen teosluettelossa *Impromptu* jousiorkesterille esitellään opuksen 5 kohdalla pianoteoksien jälkeen otsikolla *Nr. 5 und 6. Fassung für Streichorchester*. Luettelo mainitsee kolme käsikirjoitusta (Dahlström 2003, 18):

- a) Entwurf. NLF 0684
- b) Partitur (beinahe endgültig), Reinschrift. NLF 0683.
- c) Partitur, Reinschrift. *Impromptu f. stråkorkester Andantino Andante*. Verschollen. Fotokopie: Rare Books & Special Collections, Irwin Library, Butler University.

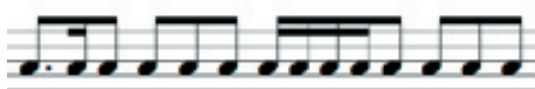
Viimeinen näistä (c) on aiemmin mainittu partituurista Harold E. Johnso-
nin valokuvaama, ensimmäiset 33 tahtia käsittävä sivu. Kaksi muuta, jotka ovat Kansalliskirjaston kokoelmissa, osoittautuivat niin ikään erittäin mielenkiintoisiksi: NLF 0683 (b) on todennäköisesti Turussa 17. helmikuuta 1894 kantaesityksen teoksen partituuri, johon Sibelius on jälkepäin luonnostellut muutoksia,

jotka tulivat lopullisena pidettyyn versioon (c); NLF 0684 (a) on Dahlströmin "Entwurf"-merkinnästä huolimatta kokonainen puhtaaksikirjoitettu jousiorkesteriversio op. 5 nro 5:stä e-mollissa, jota Kari Kilpeläinen (1991: 159) luonnehtii: "Complete draft of the full score". Näistä jousiorkesteriversioista varhaisin lienee viimeksi mainittu (a), joka saattaa yhtä hyvin ajoittua vuoden 1893 loppuun kuin 1894 alkuun.

Sovitus poikkeaa myöhemmästä jousiorkesteriteoksesta lähinnä tekstuurin osalta. Erityisen karakteristinen on rytmisen ostinato-kuvio alttoviuluilla, joka jatkuu läpi koko sävellyksen toistaen vuoroin pisteellistä, vuoroin tasaista triolirytmisiä:



Siellä täällä tämä rytmikuvio muuttuu myöhemmissä jousiorkesteriversioissa impromptun nro 6 vastaavassa (E-duuri-) taitteessa olevaa säestysrytmisiä muistuttavaksi, mutta toisin päin olevaksi, neljä kuudestoistaosaa ja yhden kahdeksasosanuotin käsittäväksi rytmikuvioiksi:



Rytmillinen leikittely on luonteenomainen piirre koko teokselle: kolmannesta tahdista alkaen kontrabassot soittavat *pizzicatoja* tasaisessa kahdeksasosarytmisissä alttoviulun triolirytmisiä vasten, tahdeissa 18–20 toiset viulut soittavat kuudestoistaosanuotteja, jotka muuttuvat *diminuendon* myötä triolin ja kahdeksasosanuottien kautta pitkäksi ääneksi.

Sovitus noudattelee piano-impromptua ilman välisoittoja. Tahtiosoitus on 4/4, pianoversiossa se on *alla breve*. Jousiorkesteriversion puolinuotti vastaa pianoversion kokonuottia. Teeman alkamista edeltää kahden tahdin alkusoitto, jossa alttoviulun rytmisen *ostinato* esitellään. Sävellaji on muutettu e-molliksi, jolloin keskellä oleva taite on D-miksolyydinen. Herää kysymys, onko Sibeliuksella ollut jo tässä vaiheessa mielessä impromptujen nro 5 ja 6 yhdistäminen, vai ovatko jotkin muut tekijät vaikuttaneet toisen sävellajin valintaan. Vastakohtaisuus piano-impromptussa korkealla helkkyvien välisoittojen ja pehmeän lämpimän teeman välillä on selvä. Jos jousiorkesteriversio olisi säilytetty h-mollissa, se olisi soinnut kvinttiä ylempää ja siten ollut nykyistä huomattavasti kirkkaampi soinniltaan. Melodian korkein ääni tahdissa 22 olisi ollut d³. Väriero kvinttiä pidemmällä viulun e-kielellä, tai vaihtoehtoisesti a-kielellä soitettuun g²-säveleen verrattuna on merkittävä. Toinen sävellajin valintaan vaikuttava mahdollinen seikka on kontrabasson mahdollisuus soittaa matala E₁-sävel, joka tosin esiintyy

vain kerran, kappaaleen lopussa. Tämä on kuitenkin sitäkin huomionarvoisempaa, sillä koko tätä sävellystä leimaava piirre on sellaisen finaalisuuden välttäminen, missä sekä melodiassa että bassossa päädytään samanaikaisesti toonikalle. Näin kylläkin tapahtuu esimerkiksi teeman kolmannessa tahdissa, mutta aina heikolla tahtiosalla.

IV. Impromptu [jousiorkesterille] (NLF 0683)

V. Impromptu jousiorkesterille [op. 5 nro 5–6]



Impromptun NLF 0683 alku, jossa on nähtävissä Sibeliuksen tekemät muutokset kaarituksiin I viululla tahdeissa 5, 10 ja 14 sekä II viululla ja alttoviululla tahdissa 12. Nämä muutokset näkyvät toteutettuina Butler Universityn partituurikopiossa.

Turussa 17. helmikuuta 1894 kantaesitetystä jousiorkesteriteoksesta (IV) on säilynyt partituuri (NLF 683), Sibeliuksen käsikirjoitus, johon säveltäjä on myöhemmin lisännyt merkintöjä lopullisena tunnettua impromptua (V) silmällä pitäen. Ei ole tiedossa, milloin revidointi on tapahtunut. Vuonna 1986 ilmestyneen Breitkopf & Härtelin kustantaman edition tarkistettuun painokseen on lisätty Wiesbadenissa keväällä 1993 päivätty jälkipuhe, *Nachwort*, jossa edition toimittaja Frank Reinisch pitää mahdollisena revidoinnin tapahtuneen vuosien 1900

ja 1905 välillä. Sibelius-Akatemian arkistossa on säilynyt vuoden 1894 partituurin (IV) mukainen Ernst Rölligin käsialaa oleva kontrabassostemma. Partituurissa on tempomerkintä: *Andantino*, joka on pidennetty alun perin *Andante*-merkinnästä. Tempomerkinnän vaihto näkyy siten tapahtuneen kerran kumpaankin suuntaan. Koska viimeisestä versiosta (V) ei ole säilynyt muita alkuperäislähteitä kuin Butler Universityn kirjastossa säilytettävä kopio 33 tahtia käsittävästä ensimmäisestä partituurisivusta (ks. ensimmäistä kuvaa), joudutaan sen kriittisen edition toimittamisessa turvautumaan myös lukuisiin kopioituihin partituureihin ja stemmoihin, joita vielä löytyy suomalaisten orkesterien nuotistoista.

The image shows two systems of handwritten musical notation for contrabass. The first system, starting at measure 22, features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The second system, starting at measure 23, shows a more melodic line with longer note values and rests. The word 'Andante' is written in the second system, and 'Andante D.C.' is written at the end of the system. There are also some handwritten annotations and markings, including a '2da v.' and a '1. mos.' with a tempo signature.

Impromptun NLF 0683 viimeinen sivu, jossa näkyy Sibeliuksen (1900–1905?) tekemiä muutoksia. Lopussa kertausmerkki ja marginaaliin piirretty 2da v[olta].

Merkittävin eroavuus NLF 0683 (IV) ja myöhemmän version (V) välillä on se, että edellisessä keskiosan jälkeen tapahtuu tarkka alkupuolen kertaus (Eduuri-taitteen lopussa merkintä *Andante D.C.*), kun revidoidussa versiossa (V) vastaava osuus käsittää vain alkuosan 14 viimeisen tahdin kertauksen ennen loppuakordeja. Toinen merkittävä ero on revisioon lisätty keskiosan jälkipuolen kertaus, joka käsittää etumerkinnän vaihdoksen jälkeisen osan tahdista 76 tahtiin 107. Tämän kertauksen, samoin kuin siihen liittyvän toisen maalin (2^{da} v.), Sibelius on merkinnyt selvästi lisäyksenä käsikirjoitukseen (NLF 0683)

nähtävästi revision puhtaaksikirjoitusta varten. Käsikirjoitukseen (IV) merkityt kaarituksia koskevat muutokset näkyvät tulleen toteutetuksi Butler Universityn ensimmäisen sivun partituurikopiassa (V), jossa on myös jonkin verran muita, muun muassa artikulaatiomerkkien lisäyksiä.

Breitkopf & Härtelin 1986 julkaisema ensipainos perustuu Yleisradion nuotistossa olevaan partituurikopioon. Monet seikat viittaavat siihen, että se on kopioitu kadonneesta Sibeliuksen käsikirjoituksesta, joka Harold E. Johnsonin kertomuksen (1958) mukaan oli vielä talvella 1956 Yleisradion nuotistossa. Toisaalta verrattaessa Butler Universityn käsikirjoitussivun kopiota Yleisradion partituuriin, näyttää ilmeiseltä, että kopioitsija on jonkin verran ”korjailnut” käsikirjoituksen merkintöjä ja tehnyt suoranaisia virheitäkin. Radion nuotistossa on myös usean eri nuotinkirjoittajan eri aikoina tekemiä orkesteristemmoja. Vaikuttaa siltä, että joitakin niistä on käytetty aikanaan yhdessä aikaisemman (1894) version stemmojen kanssa, sillä useampaan nuottiin on kirjoitettu keskiosan jälkeen ”D.C.”, ”alusta”, tai samaa asiaa osoittavat kertausmerkit. Aikaisempaa versiota on siis ilmeisesti esitetty vielä revidoidun version tekemisen jälkeenkin. Kaikissa näissä stemmoissa on alkujaan kuitenkin ”lopullisen” version mukainen päätös, siis alkujakson kertausten lyhyt muoto. Monessa stemmassa on myös alun perin ollut otsikkona ”*Impromptu*”, joka on enemmän tai vähemmän huolellisesti korjattu muotoon: ”*Impromptu*”. Tämä ilmiö selittyy Sibeliuksen käsikirjoituspartituuriin nähtävästi huolimattomasti tekemästä otsikosta, joka on nähtävissä Butler Universityn kirjaston kopiassa: *Impromptu / f. Streich orkester. (Impromptu-otsikko on myös muun muassa Turun Kaupunginorkesterin kaikissa stemmoissa.)* Siitäkin huolimatta, että kyseinen kirjoitusvirhe oli noihin aikoihin tavallinen, voisi olla mahdollista päätellä, että ”*Impromptu*”-otsikolla varustetut stemmat olisi kopioitu samalla otsikolla varustetusta partituurista. Yleisradion stemmoista suurimmassa osassa ei alun perin ole keskiosan kertausta eikä maaleja, mutta ne on useimpiin jälkikäteen merkitty lyijykynällä soittajien toimesta.

Kaksi erilaista versiota ”lopullisesta” *Impromptusta* näyttää olleen liikkeellä vielä sen perusteella, että muuttamaton *Andantino*-tempomerkintä on niissä stemmoissa ja partituureissa, joiden mukaan keskiosan jälkipuoli tulee kerrata ja *Andante*-merkintä taas niissä, joissa kertausta ei ole. Tästä saattaisi voida vetää johtopäätöksen, että jotakin tiettyä esitystä varten tempomerkintä on muutettu *Andanteksi* ja kertaus poistettu.

Suomalaisille orkestereille lähettämäni pyyntö saada haltuuni *Impromptun* käsin kirjoitettuja nuotteja tuotti tulokseksi joitakin erilaisia materiaaleja, joista kaksi on erityisen merkillepantavaa: Vaasan Kaupunginorkesterin 25.12.–30.12.1938 päivätyksi kirjoitettu partituuri ja stemmat sekä Ylioppilaskunnan soittajille kuuluneet Lepo Laurilan 1936 kirjoittamat, sittemmin kvartettikäytössä olleet stemmat, joihin ei siten kuulunut enää kontrabassostemmaa. Vaasan nuotien kirjoittajien henkilöys ei ole tiedossa, mutta käsialasta päätellen stemmoja on ollut kirjoittamassa useampi henkilö. Siitä Yleisradion partituurista, joka on ollut pohjana Breitkopf & Härtelin julkaisemalle painokselle, näitä kopioita tuskin on tehty, koska siinä olevia virheitä (esimerkiksi tahdissa 10 oleva crescendo, joka on siirtynyt painettuun partituuriin ja stemmoihin) ei niissä ole.

Svartsjukans nätter on ollut lähtökohtana kaikille tässä esillä oleville teoksille (Furuhjelm 1916, 87; Tawaststjerna 1967, 11–12). Breitkopf & Härtelin vuonna 1986 kustantamaan jousiorkesteriversioon [op. 5 nro 5–6] sisällytetyt dynaamisten merkintöjen muutokset eivät vaikuta perustelluilta, koska edition toimittaja on siirtänyt lähteenä käytetyn Yleisradion nuotistosta peräisin olevan partituurikopion dynamiikkaan piano-impromptujen nyanseja. Vaikkakin lienee selvää, että jousiorkesterille tehdyt impromptut ovat syntyneet pianokappaleiden jälkeen, luonteeltaan orkesteriteokset ovat pikemminkin lähellä melodraaman ilmapiiiriä. Breitkopf & Härtel on myös jättänyt pois kertauksen, jonka Frank Reinisch sitten kuitenkin mainitsee mahdollisuutena jälkisanoinaan:

Lopuksi täytyy mainita tahtien 1–107 kertaus, joka on ollut alunperin partituurikopiossa ja sitten jälkeinpäin poistettu. Sitä voidaan pitää täysin hyväksyttävänä ja autenttisena 'Impromptun' esitysvaihtoehtona. (Reinisch 1986)¹¹

Nuotista puuttuu kuitenkin kertausmerkkien lisäksi ensimmäinen maali, jota ilman kertaus muuttuu merkittävästi. Yleisradion partituurikopiossa kertaus on merkitty tehtäväksi tahdista 76. Vastaava kertaus saattaisi olla pianolle kirjoitettussa impromptussakin op. 5 nro 6 oikea ratkaisu. Sen nuoteissa (myös JSW V/1) on vain lopussa oleva kertausmerkki. Sen mukaan kerrataan siis alusta. Sibeliuksen 17.2.1894 kantaesitetyn jousiorkesteriversioon partituuriin (NLF 0683) jälkeinpäin tekemien merkintöjen mukaan kertaus tulee tehdä tahdista 76. Koska viimeisen version käsikirjoituspartituuri on kadonnut, varmuudella ei voi tietää, olisiko säveltäjä vielä poistanut kertauksen puhtaaksikirjoitusvaiheessa.

Kuten edellä on todettu, NLF 0683 (ks. edellä olevia kuvia) sisältää Sibeliuksen myöhemmin tekemiä merkintöjä, jotka näkyvät tehtyinä muutoksina "lopullisessa" versiossa (V). Ensinnäkin *Andante* on muutettu *Andantino*ksi. Tämä on sikäli mielenkiintoista, että lopullisen version käsikirjoituksessa (V), kuten Johnson (1958) mainitsee, *Andantino* on ylipyyhkimällä muutettu jälleen *Andanteksi* (ks. ensimmäistä kuvaa). Jälkimmäinenkin muutos näyttäisi olevan Sibeliuksen käsialaa. Kaarituksia on siellä täällä muutettu. Tahteihin 21–23 on lisätty *largamente* ja artikulaatioviivoja äänien päälle (tai alle). Nämä viivat ovat Sibeliuksen lopullisessa käsikirjoituksessa huomiota herättävän pitkiä.

Kontrabasson kahdeksasosanuotti-oktaavihyppyt on muutettu neljäsosiksi ilman hyppyjä tahdeissa 27 ja 28. Tahdissa 42 viivaston alle on lisätty



sekä teksti: "tutti les cordes" [*sic*], jotka viittaavat lopulliseen versioon (V) päätyneeseen rytmiiin.

¹¹ "Die Wiederholung der Takte 1–107 – sie war in der Partiturabschrift zunächst vorgeschrieben und wurde dann wieder rückgängig gemacht – sei abschließend erwähnt. Sie könnte als eine durchaus akzeptable und authentische Aufführungsvariante des 'Impromptu' angesehen werden."

Ennen E-duurissa alkavaa jaksoa olevaan fraasiin sisältyy pisteellisen rytmin sisältävä tahti, joka toistuu kolme kertaa. Näistä tahdeista yksi on pyyhitty yli. Piano-impromptussa nro 5 (II) ja sen jousiorkesteriversiossa (III) on vielä kolme kertaa tämä rytmi. Tahdissa 93 kontrabasson toinen sävel on muutettu A¹:sta Cis:ksi ja sellon kolme viimeistä säveltä A–e–cis¹ korjattu muotoon cis–e–a. Toisen viulun kaksi viimeistä ylempää säveltä (Yleisradion partituurissa kolme säveltä) on muutettu a¹:stä e¹:ksi. Samat muutokset on tehty sellolle ja kontrabassolle neljä tahtia myöhemmin sekä tahtiin 97 toisen viulun kaksoisäänien ylemmistä sävelistä kaksi viimeistä on muutettu a¹:sta e¹:ksi. Keskiosan loppuun on lisätty toinen maali ja kertausmerkki, jonka mukaan kerrataan tahdistä 76 (paikasta, jossa on etumerkinnän vaihto neljästä rististä yhteen ristiin). Alun perin keskiosan lopussa on ollut merkintä: *Andante D.C.* Alkuosa on siis kerrattu sellaisenaan, kun lopullisessa versiossa alun kertausta on merkittävästi lyhennetty.

Yllä mainitut muutokset on toteutettuna Yleisradion partituurissa, Vaasan Kaupunginorkesterin partituurissa ja stemmoissa sekä Lepo Laurilan kirjoittamissa YS:n nuoteissa. Kaikki nämä materiaalit ovat myös oleellisilta osiltaan yhteneväiset Butler Universityn kokoelmissa olevan partituurin kopion 33 ensimmäisen tahdin osalta niin, että voinee olettaa kopioinnin tapahtuneen joko käsikirjoituksesta tai jostakin siitä tehdystä kopiosta, jota ei enää löydy Yleisradion nuotistosta.

Jean Sibeliuksen *Impromptu* jousiorkesterille on varsin monivaiheisen kehitysprosessin läpi käynyt nuoren säveltäjän romanttisimpiin kuuluva täysipainoinen teos. Ehkä hieman yllättäen, huolimatta siitä, että Sibeliukselle jousisointi on ollut äärimmäisen merkittävä asia (ks. mm. Sirén 2000, 611–612), jousiorkesteriteokset on harvalukuinen ryhmä Sibeliuksen tuotannossa. Teoksen alkulähde, melodraama *Svartsjukans nätter* on tehty tekstiin, joka puolestaan edustaa Runebergia romanttisimmillaan. *Impromptu* jousiorkesterille [op. 5 nro 5–6] olisi saattanut saada enemmän painoarvoa jos se olisi tullut julkaistuksi. Se oli ainakin säveltäjän tarkoitus, sillä kirjeessä Adolf Paulille (ilman päiväystä, 1895?) Sibelius kirjoittaa: ”I dag sänder jag honom [kustantaja Hermann Erler] ett litet impromptu för stråkorkester (arrangerade af de två sista). Det har gjordt öfverrallt ett djupt intryck på åhörarne.”¹² (Uppsala Universitetsbibliotek, Adolf Pauls samling.) Teoksena myös *Svartsjukans nätter* on äärimmäisen vaikuttava, nykyään harvinaisen sävellystyyppin edustaja, johon tutustuminen ja sen huomioon ottaminen impromptuja esitettäessä varmuudella tuo kiintoisaa perspektiiviä sävellyksen ymmärtämiseen.

¹² ”Tänään lähetän hänelle [kustantaja Hermann Erler] pienen impromptun jousiorkesterille (sovitettu kahdesta viimeisestä). Se on tehnyt kaikkialla syvän vaikutuksen kuulijoihin.” (Kustantamo Ries & Erlerin arkisto tuhoutui pommituksessa 1945.)

Lähteet

- Melodram ur Svartsjukans nätter, pianopartituuri 1893. *Melodram / J. Sibelius*. Sibelius-Akatemia.
- Six Impromptus Op. 5: Impromptu V, Impromptu VI. *Jean Sibelius Works V/1* 2002. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- [*Impromptu* jousiorkesterille] [op. 5 nro 5] 1893–94? Kansalliskirjasto NLF 0684.
- Impromptu* [jousiorkesterille] [op. 5 nro 5–6] 1894. Kansalliskirjasto NLF 0683.
- Impromptu* jousiorkesterille [op. 5 nro 5–6] 1900–1905? Kopio partituurin ensimmäisestä sivusta kokoelmassa Rare Books & Special Collections, Irwin Library, Butler University.
- Impromptu Op. 5 N:o 6 [sic]*. Käsini kopioitu partituuri: (1) Yleisradion nuotisto; (2) Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus Fimic.
- Impromptu* [jousiorkesterille] [op.5 nro 5–6]. Käsini kopioidut Viulu I, Viulu II, Alto ja Sello 1936, piirtänyt LL (Lepo Laurila): Ylioppilaskunnan Soittajat.
- Impromptu* [jousiorkesterille] [op.5 nro 5–6]. Käsini kopioitu partituuri ja stemmoja 1938: Vaasan Kaupunginorkesteri.
- Impromptu für Streichorchester nach den Impromptus für Klavier Op. 5 Nr. 5 und 6*, herausgegeben von Frank Reinisch. Partitur-Bibliothek 5127. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Kirjallisuus
- Aho, Juhani, Paavo Cajander at al. (1902). *Johan Ludvig Runebergin teokset I* nidos, uusi suomennos. Porvoo: Werner Söderström.
- Dahlström, Fabian 2003. *Jean Sibelius, Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Ekman, Karl 1935. *Jean Sibelius, Taiteilijan elämä ja persoonallisuus*. Helsinki: Otava.
- Forslin, Alfhild 1958. *Runeberg i musiken*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Furuhjelm, Erik 1916. *Jean Sibelius, hans tondiktning och drag ur hans liv*. Borgå: Holger Schildts förlag.
- Gray, Cecil 1931. *Sibelius*. London: Oxford University Press.
- Johan Ludvig Runebergs Samlade Arbeten, Nationalupplaga, första bandet* 1903. Helsingfors: G. W. Eidlunds förlag.
- Johnson, Harold E. 1958. *Jean Sibeliusen "Andante lirico"*. *Helsingin Sanomat* 15.6.1958.
- 1960. *Jean Sibelius*. Suomentanut Yrjö Kivimies. Helsinki: Otava.
- Kilpeläinen, Kari 1991. *The Jean Sibelius Musical Manuscripts at Helsinki University Library*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Reinisch, Frank 1986. Nachwort. *Jean Sibelius: Impromptu für Streichorchester nach den Impromptus für Klavier Op. 5 Nr. 5 und 6*. Partitur-Bibliothek 5127. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Ringbom, Nils-Erik 1959. Harold E. Johnsons Sibelius-bok. *Suomen Musiikin Vuosikirja 1958–59*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava. 90–101.
- Schlüter Terrell, Gisela 1993. *The Harold E. Johnson Jean Sibelius Collection at Butler University, A Complete Catalogue*. Indianapolis, Indiana: Rare Books & Special Collections, Irwin Library, Butler University.
- Sirén, Vesa 2000. *Aina poltti sikaria, Jean Sibelius aikaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik 1967. *Jean Sibelius II*. Suomentanut Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.

Lehtiarvosteluita

"A" 1893. Herra Ekman antoi sunnuntaina toisen konserttinsa ylioppilastalolla. *Uusi Suometar* 7.11.1893: 3.

"Bis" (Wasenius, Karl Fredrik) 1893. Herr Karl Ekmans konsert. *Hufvudstadsbladet* 6.11.1893: 2.

"NN" 1894. Hr. Jean Sibelius' konsert, *Åbo Tidning* 18.2.1894: 3.

From *Nights of Jealousy* (*Svartsjukans nätter*) to the Impromptus (1893–1894)

The article discusses Jean Sibelius's musical development between the melodrama *Svartsjukans nätter* (JS 125) and the *Impromptus* Op. 5 Nr. 5 and 6 for piano and the *Impromptus* for String Orchestra [Op. 5 Nr. 5–6].

Sibelius composed the melodrama to be performed in a jubilee on the 5th of February 1893 in honour of the anniversary of the Finnish national poet *Johan Ludvig Runeberg* (1804–1877). Two of the main themes of the melodrama appeared in other works composed in the same and the following year: the two last of the six Impromptus for piano Op. 5 and subsequently two versions made for string orchestra (NLF 0683, 0684) and the latest version known as Op. 5 Nr. 5–6. The manuscript of the latter is lost except a photocopy of the first page held in the Rare Books & Special Collections, Irwin Library, Butler University.

The final form of the latest string orchestra version is obscured also because there is a number of different scores and performing materials copied presumably from the original manuscript before it was lost around 1956, soon after Harold E. Johnson had photocopied the first page in the library of Finnish Broadcasting Company. It is, however, possible to draw certain conclusions on the reliability of the manuscript of the previous version (NLF 0683), in which Sibelius has added markings in order to make corrections for the final version.

MuL Pekka Helasvuo (pekka.helasvuo@metropolia.fi) toimii Metropolia-ammattikorkeakoulussa orkesteri- ja kamarimusiikin yliopettajana

Ursatz taivaan permannossa? – huomioita satsitekniikasta ja lineaarisista arkkityypeistä viidennen sinfonian avausosan muotoutumisen taustatekijöinä

Olli Väisälä

1. Sibelius, perinteinen satsi ja Schenker-analyysi

Sibeliuksen musiikin suhde yhtäältä perinteisen tonaalisen satsin normeihin ja toisaalta Schenker-analyysiin ovat mutkikkaita kysymyksiä. Kysymykset liittyvät tietysti toisiinsa, koska ensin mainitut normit ovat keskeisiä taustaoletuksia Schenker-analyysissä. Toisaalta normien pintatason merkityksestä ei vielä seuraa, että niillä olisi sävellyksellistä merkitystä useilla hierarkkisilla rakennetasoilla Schenkerin teorian kuvaamalla tavalla. Itse asiassa myös se, missä määrin ja millä perusteella schenkeriläisillä käsitteillä voidaan väittää olevan sävellyksellistä merkitystä Sibeliusta perinteisemmässä tonaalisessa musiikissa, on kysymys, joka kaipaisi perusteellisempaa valaisua, kuin mitä schenkeriläinen liike on tähän mennessä pystynyt tarjoamaan.¹

Sibeliuksen tapauksessa kysymyksiä mutkistaa se, ettei hänellä ollut erityistä pyrkimystä systemaattiseen sävellystekniikkaan – kuten aikalaissäveltäjistä vaikkapa Skrjabinilla² – vaan tekniset ja satsilliset ratkaisut valikoituivat ja muokkautuivat kulloistenkin ilmaisupykimysten kultivoimisen tuloksena. Sibeliuksen – kuten esimerkiksi Debussyn – säveltäjäpersoonallisuus on tunnistettavissa, vaikka musiikissa esiintyy heterogeenisiä, perinteisiä ja ei-perinteisiä, aineksia rinta rinnan, saman kauden sävellyksissä ja myös yksittäisten sävellysten sisällä. Sibeliuksella, samoin kuin Debussyllä, poikkeaminen perinteestä ilmenee myös monin eri tavoin: toisaalta myöhäisromantiikasta juontuvana, diatonisuutta horjuttavana kromatiikkana ja diatonisuudelle vastakohtaisina asteikkoina, toisaalta myös tuoreissa tavoissa käyttäen diatonista kokoelmaa.

¹ Väisälä 2010 käsittelee tätä ongelmaa ja esittää alustavia suuntaviivoja sen ratkaisemiseksi.

² Paitsi että Skrjabinin teosten analyysi paljastaa melko rajoitetun, tietoisin menetelmin hallittavissa olevan harmonisen kielen, hänen systemaattisesta asenteestaan kertovat hänen omat lausuntonsa ja jopa tietyt notaation yksityiskohdat (ks. esim. Perle 1984).

Siitä, kuinka diatonista Sibeliuksen (tai Debussyn) musiikki on pinta-asultaan, ei siten voi päätellä, missä määrin se noudattaa perinteisen satsiteknikan normeja – tai on mielekkäästi Schenker-analysoitavissa. Tähän saa hyvää valaistusta vertaamalla neljättä ja viidettä sinfoniaa, joista edellistä on pidetty leimallisesti modernistisena ja jälkimmäistä paluuna perinteeseen.³ Tällainen vaikutelma perustuu paljolti siihen, että neljännessä sinfoniassa on lähes jatkuvasti läsnä diatonisuutta hajottavia tekijöitä, kuten tritonussuhteita, ”outoja” asteikkoja sekä radikaalia kromatiikkaa ja enharmoniikkaa, kun taas viidennessä sinfoniassa lähtökohtana on lähes osoittelevasti puhdas diatonisuus: kymmenen verkkaisen alkutahdin aikana ei kertaakaan poiketa Es-duurisävelikön ulkopuolelle. Kromaattis-modernistisen pinta-asun taustalla saattaa kuitenkin piillä perinteisiä harmonis-äänenkuljetuksellisia malleja, ja toisaalta diatonisuus ei välttämättä tällaisiin malleihin asetu. Kuten neljännen sinfonian *Il tempo largo* -osan analyysissäni (Väisälä 2007) olen esittänyt, sen paikoitellen atonaalisuutta lähentelevä avustaite on johdettavissa perinteisestä V6/4–5/3–I-kadenssista monitasoisesti kromatisoimalla ja elaboroimalla.⁴ Tätä havainnollistaa esimerkki 1: (a)-kohdasta esitetystä diatonisesta perusmallista päästään vaihe vaiheelta (f)-kohtaan, joka on vaivatta suhteutettavissa partituuriin.⁵ Päinvastainen tilanne, jossa musiikki täydestä diatonisuudesta huolimatta ei näytä perustuvan perinteisiin äänenkuljetusmalleihin, sisältyy viidennelle sinfonialle ominaiseen kahden rinnakkaisen kvinttisekstisoinnun – tavanomaisin nimilapuoin II6/5 ja I6/5 – vuorotteluun. Pelkistyneimmillään II6/5–I6/5-vuorottelu esiintyy sinfonian ensimmäisen version (1915) avauksessa, joka on nähtävissä esimerkissä 2. Vaikka diatonisuus ja sointumuodotkin tietyllä tapaa assosioituvat perinteeseen, niihin sisältyvä dissonanssi ei saa perinteistä käsittelyä, minkä lisäksi myös äänenkuljetus rinnakkaiskvintteineen sekä sointuasteiden yhdistelmä (II–I) poikkeavat perinteestä.

Keinovarojensa moninaisuuden vuoksi Sibeliuksen satsiteknikasta on vaikea saada yhtenäistä yleiskuvaa, joten aihetta on tarpeen lähestyä tapaustutkimuksin. Viidennen sinfonian avausosa, jota tässä kirjoituksessa käsittelen, on monesta syystä hedelmällinen tapaustutkimuksen kohde. Syistä tärkeimpiä on se, että siitä on tallella kaksi versiota, vuoden 1915 ensimmäinen ja vuoden 1919 lopullinen versio. Versioita vertailemalla voimme seurata kuin aitiopaikalla tiettyjen sävellyksellisten periaatteiden merkityksen muutosta sävellysproses-

³ Esim. Hepokosken (1993: 1) mukaan ”historioitsijoilla on tapana vetää rajalinja Sibeliuksen dissonoivan ja ankaran neljännen sinfonian [...] ja näennäisesti helpommin lähestyttävän ja mukavamman viidennen sinfonian [...] välille. Näiden sinfonioiden välille usein ajateltu kuilu erottaa toisistaan neljännessä sinfoniassa ilmenevän taiteellisen ’edistyksen’ hengen sen oletetusta puutteesta viidennessä sinfoniassa.”

⁴ Tässä esiintyvä merkintä V6/4–5/3 viittaa kadenssikvarttisekstisoinnun purkaukseen, siis V asteen yllä tapahtuvaan äänenkuljetukseen, joten sitä ei pidä sekoittaa V asteen kvarttisekstisointuun.

⁵ Väisälä 2011 on blogiteksti, jossa pyrin esittelemään helppotajuisesti tämän tulkinnan perusteita.

The image displays two systems of musical notation for the beginning of the 'Ursatz' in Sibelius's Fourth Symphony. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense, featuring various rhythmic values and chordal structures. The first system shows the initial melodic and harmonic material, while the second system continues the development of these themes.

Esimerkki 1. Sibelius, neljäs sinfonia, II tempo largo, äänenkuljetuskaavio tahdeista 1–9

The image displays two systems of musical notation for the beginning of the first version of Sibelius's Fifth Symphony. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense, featuring various rhythmic values and chordal structures. The first system shows the initial melodic and harmonic material, while the second system continues the development of these themes.

Esimerkki 2. Sibelius, viidennen sinfonian ensimmäisen version alku

sin viimeisessä vaiheessa, lopulliseen versioon johtavassa revidointityössä. Kuten seuraavassa pyrin osoittamaan, tendenssinä on perinteisten periaatteiden aseman vahvistuminen, siten että ensimmäisen version ei-perinteiset ainekset – kuten edellä mainittu II6/5–I6/5-vuorottelu – kyllä säilyvät musiikissa mutta kytkeytyvät revision tuloksena esiin nousevaan perinteiseen kehykseen. Esiin nousee myös useita sellaisia piirteitä, jotka vaikuttavat ratkaisevasti laaja-alaisen schenkeriläisten hahmojen muodostumiseen ja selkiytymiseen. Siten osa ja siihen johtava sävellysprosessi tarjoavat myös havainnollisen esimerkin evidensistä, jota voidaan esittää tällaisten hahmojen sävellykselliselle merkitykselle.

En pyri tekemään osasta kattavaa analyysiä, vaan keskityn joihinkin keskeisiin piirteisiin, jotka valaisevat perinteisten ja ei-perinteisten aineiden suhdetta

sekä schenkeriläisten hahmojen muodostumista. Monet kiehtovat ja esteettisen vaikutelman kannalta keskeiset kohdat – kuten kehittelyjakson alun fagottisoolo kromaattisesti inisevine jousitaustoineen tai loppukiihdytyksen kromaattiset sointupyörteet – jäävät siten käsittelyn ulkopuolelle.

2. Miten avausaiheen II6/5–I6/5-vuorottelu asettuu tonaaliseen kehykseen

Esimerkki 3 havainnollistaa, miten Sibeliuksen II6/5–I6/5-vuorottelu voidaan suhteuttaa perinteiseen satsiin. Perinteisesti II6/5-sointu etenee dominantille, niin että soinnun septimi (kvintti bassosta lukien) purkautuu alaspäin johtosäveleen. Vahvan kadenssaalisen II6/5–V–I-kulun lisäksi tämä voi tapahtua sulavan asteittaisessa II6/5–V²–I⁶-kulussa, kuten esimerkissä 3(a). Esimerkin (b)-kohdassa esitetyn II6/5–I6/5-vuorottelun voidaan ajatella syntyneen (a)-kohdan kuluksa niin, että ylemmälle viivastolle merkittävät äänenkuljetusliikkeitä (c–b ja es–d–es) vitkastetaan nuolten osoittamalla tavalla. Tällöin V² jää muodostumatta, kun johtosävel d yhdistyy dissonoivaksi ainesosaksi I⁶-sointuun.

(a)

(b)

II⁶/₅ V² I⁶ II⁶/₅ I⁶/₅

Esimerkki 3. II6/5 perinteisessä tonaalisessa kulussa ja Sibeliuksen II6/5–I6/5-vuorottelussa

Vaikka esimerkki 3 osoittaa, miten Sibeliuksen II6/5–I6/5-vuorottelu suhteutuu perinteiseen II6/5–V²–I⁶-kulkuun, josta se kenties on kehittynyt, tarkoitukseni ei ole esittää, että Sibeliuksen soinnutus tulee hahmottaa perinteisen kulun pohjalta, siten että kuulija mielessään täydentää sen elidoidulla V²-soinnulla. II6/5–I6/5-vuorottelu saa itsenäistä merkitystä Sibeliuksen musiikissa ja hahmottuu luontevasti kahden 6/5-soinnun rinnakkaisliikkeeksi.⁶ Juhani Alesaron

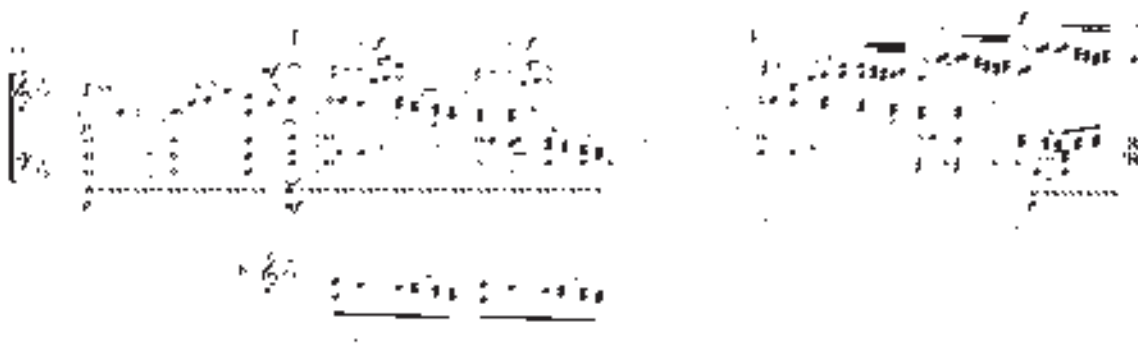
⁶ Toisaalta myös esimerkin 3(a) mukainen perinteinen menettely säilyi Sibeliuksen sanastossa. Molemmat menettelytavat esiintyvät leikkisästi peräkkäin viidennen sinfonian tahdeissa 174–181 (II6/5–I6/5) ja 182–189 (II6/5–V²–I⁶).

(2008) mukaan kyseessä on Sibeliukselle luonteenomainen tapa käyttää joo- nista sävellajia ja siten pikemmin modaalinen kuin tonaalinen käytäntö. Tämä sointuliike paitsi poikkeaa perinteisestä satsitekniikasta myös liittyy perinteestä poikkeaviin ilmaisupyrkimyksiin. Siinä missä tonaaliset harmoniakulut etenevät dynaamisesti ja päämäärähakuisesti kohti dominanttia ja toonikaa, II6/5–I6/5- vuorottelu ei etene minnekään vaan luo staattisesti aaltoilevan tilanteen, jossa voidaan viipyä määräämätön aika, kuin maiseman yksityiskohtiin syventyen (tätä metaforaa vastaa motiivisällön asteittainen rikastaminen staattisen harmonian yllä). Vaikka I6/5 kuulostaa jossain mielessä toonikamaiselta, on monta syytä, miksi sen ei viidennen sinfonian avauksessa koeta täyttävän toonikalle ominais- ta syntaktista funktiota harmoniakulun alku- tai päätöspisteenä. Tärkeimmät syyt ovat kontekstuaalisia: liike alkaa II6/5-soinnusta ja palaa toistuvasti siihen, ja II6/5 hahmottuu hypermetrisesti vahvemaksi. Lisäksi I6/5-soinnun vakautta vähentää siihen liittyneen johtosävelen dissonoivuus ja melodinen aktiivisuus.

Sinfonian lopullisessa versiossa Sibelius on muokannut avausta esimerkiksi 4(a) ilmenevällä tavalla.⁷ II6/5–I6/5-vuorottelu alkaa nyt vasta tahdissa 3 – pata- rummun toonikatremolon yllä – ja soinnut esiintyvät blokkisointujen asemesta melodisin kuvioin elävöitettyinä. Pelkän lopullisen version perusteella ei edes ehkä näytä selvältä, että pohjalla ovat 6/5-soinnut, mutta kuten esimerkissä 4(b) on havainnollistettu, kuviointi voidaan luontevasti hahmottaa niiden pohjalta. Myöhemmin tapaamme vuorottelevia 6/5-sointuja blokkisointuina myös lopul- lisessa versiossa (ks. esim. t. 174–187, ks. myös H-duuri-kohtaa esimerkissä 9[a]). Huomattavin lopullisen version uusi piirre ovat kuitenkin II6/5–I6/5-vuorottelua kehystämään lisätyt ainekset (1–2 ja 10–11), jotka liittyvät vahvasti perinteiseen tonaalisuuteen. Patarumputremolon aluksi esille tuoma b–es-bassoliike viittaa jo itsessään tonaalisuudelle keskeiseen dominantti–toonika-suhteeseen, mut- ta sen yllä ovat ”väärät” soinnut, tavanomaisin käänösmerkinnöin ilmaistuna I6/4 ja II² (patarummun es-basson ja ylempien äänten II6/5-soinnun yhdistel- mä). James Hepokoskea (1993: 62–63) seuraten voimme kutsua avauselettä ”suutariksi jääneeksi kadenssiksi” (*misfired cadence*). II6/5–I6/5-vuorottelun päätteeksi perinteinen tonaalisuus pääsee vallalle peittelemättömämmin. II6/5 toimii lopulta perinteisessä funktiossaan dominantille johtavana sointuna (V⁷, t. 10), mitä seuraava uusi b–es-bassoliike (t. 10–11) todella toimii sulkevana V–I- kokolopukkeena. Es-duuri-toonika ei tosin tule nytkään sellaisenaan kuuluville, sillä sen normaalit ylä-äännet (g ja b) on yllättäen korvattu sekstillä ja alennetulla terssillä (ges ja c), mutta V⁷-soinnun aiheuttamien odotusten jälkeen tällaiset ylä-äänten muutokset eivät riitä kumoamaan bassoliikkeen aikaan saamaa V–I- kadenssivaikutelmaa, vaan hahmottuvat toonikan elidoitujen ylä-äänten välittö- mäksi aktivoinniksi.⁸

⁷ Siitä, miten työlästä avauksen muokkaus oli Sibeliukselle, kertovat useat säily- neet luonnokset (ks. esim. Hepokoski 1998).

⁸ Myöskään tonaalisissa perinteessä ei kokolopuketta riitä kumoamaan vastaava toonikasoinnun ylä-äänten korvautuminen muilla sävelillä; ks. esim. Bachin *Das Wohltemperierte Clavier I* -kokoelman cis-molli-fuugan päätöskadenssia.



Esimerkki 4. Sibelius, viides sinfonia (lopullinen versio), avaus

Miten sitten pitäisi tulkita avauksen "16/4"-sointu suhteessa sitä seuraaviin aineksiin? Perinteisessä tonaalisuudessa kvanttisekstisointu on monitulkintainen. Tavanomaisimmin "16/4" toimii kadenssikvanttisekstisointuna eli dominantin ylle rakennettuna dissonoivana 6/4-sointuna, joka edellyttää purkausta kolmisointuun tai septimisointuun.⁹ Kuten esimerkki 1 havainnollistaa, neljännen sinfonian hitaan osan johdantotaite voidaan hahmottaa tämän purkaustyyppin monimutkaiseksi kehittämäksi. Edward Laufer (1992: Ex. 7-1–7-3) on tulkinnut viidennen sinfonian avauksen tämän purkaustyyppin pohjalta esimerkissä 5 esitetyllä tavalla. Tämän tulkinnan mukaan patarumpujen b ja es edustavat dominantti- ja toonikaharmoniaa, mutta ylä-äänten liikkeet viivästyvät vinoviivojen osoittamalla tavalla, niin että 6/4-soinnun purkaus siirtyy tapahtuvaksi toonikabasson yllä. Lisäksi d-johtosävel (dominanttisoinnun terssi) jää kokonaan pois. Siten tahdin 2 lopun fermaatin korostama näennäinen II²-sointu olisi oikeastaan toonikabasson (es) ja V⁷-soinnun ylä-äänten (as, f) yhdistelmä. Tulkinta on sikäli täysin mahdollinen, että tällaisilla kadenssi-6/4-soinnun purkauksen modifikaatioilla on vahva jalansija niin Sibeliuksen musiikissa kuin sitä edeltävässä satsiteknikan historiassa. Jo Brahmsin tapaisilla romantikoilla esiintyy sekä purkauksen siirtymistä toonikabasson ylle että johtosävelen poisjättöä.¹⁰ Esimerkissä 6 on Sibeliuksen musiikista kaikkien tuntema katkelma, jossa nämä tekniikat näyttävät yhdistyvän. Tässä joululaulukatkelmassa tyyppillisesti kadenssille johtava nouseva bassolinja (h–c–d) saa tahdin 11 ensimmäisen soinnun kuulostamaan kadenssikvanttisekstisoinnulta, mutta normaalin purkauksen asemesta seuraa näennäinen II²-sointu, jonka funktio selittyy samaan tapaan kuin

⁹ On olemassa myös sellaisia konsonoivia 6/4-sointuja, joiden konsonoivuus paljastuu vasta jälkikäteen pohjasävelen ilmaantumisen johdosta, kuten Beethovenin seitsemännen sinfonian Allegretto-osan alussa. Tällainen tulkinta tuskin tulee kysymykseen Sibeliuksen viidennessä, muun muassa siksi että basson avausintervallin b–es ylöspäinen suunta ei tue es-sävelen hahmottumista edeltävän 6/4 soinnun pohjasäveleksi.

¹⁰ 6/4-soinnun purkauksen siirtymisestä toonikasoinnulle ks. esim. Brahms, pianosonaatti op. 5, 4. osa, t. 27. Johtosävelen poisjätöstä ks. esim. Brahms, intermezzo op. 116 nro 6, t. 41–42.

Lauferin tulkinnassa viidennen sinfonian avauksesta. (Tarkkaan ottaen metriikka antaa tässä tapauksessa aihetta puhua pikemminkin ennakoidusta toonikabassosta kuin viivästyneistä ylä-äänistä, mutta tällä erotuksella ei ole merkitystä muodostuvien vertikaalitalanteiden kannalta.)

| 3 4 | 3 4 |

[Naennainen II²]

I⁶ resolved I⁶ IV⁷ V⁹ I⁶ elided
1^b omitted:
 resolution of 2^b only
 understruck!

Esimerkki 5. Lauferin (1992: Ex. 7-1...7-3) tulkinta viidennen sinfonian alusta

naennainen II²

I⁶ IV⁷ V⁹ I⁶
u

(scrn 1)

Esimerkki 6. Sibelius, joululaulu op. 1 nro 5, t. 10–12

Joululauluesimerkillä ja viidennen sinfonian avauksella on kuitenkin kaksi merkittävää eroa. Analyysin peruseriaatteiden kannalta erityisen tärkeä ero koskee esimerkeissä 5 ja 6 päättäväksi ajatellun toonikasoinnun jäsennyksellistä asemaa. Joululaulussa (esim. 6) toonikasointu toimii ilmiselvästi säkeen päätökseenä, kun taas sinfoniassa tahdin 4 sointu ei hahmotu minkään jäsennyksellisen yksikön päätökseksi vaan asettuu osaksi II6/5–I6/5-vuorottelua, jonka kehystävänä aineksena on II6/5 (aluksi es-basson yllä). Tällaisilla seikoilla on – tai ainakin tulisi olla – keskeinen merkitys Schenker-analyttisen hierarkian määrittämisessä. Vaikka sinfonian neljän ensimmäisen tahdin voidaan kuulla vihjautuvan Lauferin tulkinnan mukaiseen hahmotukseen, vihjaus jää vaille vahvistusta, koska tahdin 4 soinnulta puuttuu päättävä asema musiikin jäsennyksessä. (Sen sijaan tahtien 10–11 kadenssilla on ilmiselvä jäsennyksellinen merkitys avausaiheen päätökseenä, mikä vahvistaa saapumisen funktionaalille toonikalle, vaikka I5/3-sointua ei sellaisenaan kuulla.) Toinen ero on siinä, että joululaulun kadenssissa 6. asteen sävel esiintyy alennettuna (es), kun taas sinfoniassa ei ole vastaavaa muunnosta. Muunnettuna näennäisestä II asteen soinnusta tulee vähennetty ja siten soinnultaan jännitteisempi, minkä lisäksi sen liikettä I asteelle tehostaa puoliaskelinen $b\hat{6}$ –5-äänenkuljetus. Kumpikin seikka lisää näennäisen II asteen alttiutta toimia ”dominanttimaisesti”, toonikalle johtavana sointuna (vajaana V9 b /7- tai VII^{o7}-sointuna).¹¹

Analysoitaessa viidennen sinfonian avauksen harmonista organisaatiota on keskeistä ottaa huomioon, että II6/5-soinnulla (aluksi II²) on II6/5–I6/5-vuorottelussa kehystävä ja jatkuvasti korosteinen asema. Korosteisuus saa alkunsa tahdin 2 lopun *crescendo*- ja *diminuendo*-kiilojen ympäröimästä fermaatista, joka ikään kuin asettaa II²-soinnun esille kysymyksenä tai ongelmana. Tätä seuraava II6/5–I6/5-vuorottelu ikään kuin kontemploi kysymystä ja sen avaamia ulottuvuuksia, mutta ratkaisuun päästään vasta, kun viimeinen II6/5 lopulta johtaa tonaalisen funktion mukaisesti V⁷-sointuun (t. 10). Siten fermaattisointu voidaan kuin voidaankin kuulla siinä mielessä aitona II asteen sointuna, että sen tonaalinen funktio dominantille johtavana sointuna lopulta täyttyy, modaalisen II6/5–I6/5-vuorottelun viivästyttämänä.

Näitä ajatuksia vastaava tulkinta on esitetty esimerkissä 7(b). Esimerkin alla olevat merkinnät ovat sopusoinnussa keskenään, mutta ylemmissä merkinnöissä tapahtumia tarkastellaan dominantin päällisen äänenkuljetuksen, alemmissä taas harmoniakulun kannalta.

Ylemmistä merkinnöistä ilmenee, että avaussointu toimii dissonoivana kadenssikvarttisekstisointuna, kuten Lauferinkin tulkinnassa (esim. 5), mutta purkautuu lopullisesti vasta tahdin 10 kadenssaaliseen V⁷-sointuun. Toisin kuin Lauferin tulkinnassa, avauksen b–es-bassoliike ei toimi funktionaalisen V–I-kulkuna – kadenssi jää aidosti ”suutariksi” – vaan 6/4-soinnun basson ja kvartin välisenä murtona. Tätä hahmotusta tukee tapa, jolla voimme kuulla bassoliikkeen jäljittelevän käyrätorven b–es-avausintervallia. Kvartti es jää dissonoivaksi

¹¹ Viidennestä sinfoniasta löytyvänä esimerkkinä mainittakoon tahdin 64 näennäinen II6/3 b (as–ces–f), joka johtaa I⁶-sointuun VII^{o4}/3 b -soinnun tavoin (ja joka voidaan uskoakseni ajatella tahdin 62 6/4-soinnun purkaukseksi).

Esimerkki 7. Viides sinfonia, avaus harmonis-äänenkuljetuksellisine tulkintoineen

ainesosaksi II^2 - ja $II6/5$ -sointuun ja purkautuu lopuksi V^7 -soinnun d :hen (t. 10). Siten kadenssikvarttisekstisoinnun purkausta ($V8/6/4-7/5/3$) prolongoi väliin tuleva II asteen septimisointu (II^2 - ja $6/5$ -muodossa), jonka vaikutusalaä pitkitää edelleen $II6/5-16/5$ -vuorottelu. Kuten esimerkin 7(a) yllä oleva nuoli osoittaa, voisimme melkein kuvitella, että tahdista 2 siirryttäisiin suoraan tahtiin 10, mikä havainnollistaa tapaa, jolla $II6/5-16/5$ -vuorottelu voidaan hahmottaa kadenssikvarttisekstisoinnun ja sen purkauksen väliseksi interpolaatioksi. Tämän modaalisen interpolaation aikana tonaalis-harmoninen syntaksi on ikään kuin pysähdyksissä, vähän kuin tahdin 2 fermaatti laajenisi kuudella tahdilla. Sen aikana kuultavat $16/5$ -soinnut eivät vakiinnuta toonikaa, mutta viittaavat siihen kontemplatiivisesti syntaksin ulkopuolella, kuten sulkumerkit kaaviossa havainnollistavat.¹²

Esimerkin 7(b) alimmat merkinnät osoittavat, että tapahtumia voidaan ajatella myös dominanttibassoon liittyvän I–II–V-harmoniakulun pohjalta. Tämä näkökulma valaisee olennaisella tavalla alussa toonikaan viittaavien ainesten – kuten b -es-bassoliikkeen – luonnetta. Nämä ainekset todella ennakoivat toonikaa, vaikka esiintyvätkin paikallisesti epävakaina V asteen yhteydessä. Esi-

¹² Jos $16/5$ -sointu haluttaisiin tulkita osaksi tonaalista syntaksia Schenker-analyysissä normaalisti käytettävien kuviointikategorioiden mukaisesti, se voitaisiin määrittää $II6/5$ -soinnulle alisteiseksi sivusoinnuksi. Soinnun luonteen kannalta tällainen alistussuhde ei kuitenkaan vaikuta kovin kuvausvoimaiselta verrattuna esimerkeistä 7(b) ja 8(d) ilmi käyvään tulkintaan, jonka mukaan $16/5$ viittaa syntaksin ulkopuolella laajempien sivusävelkulkujen $es-f-es$ ja $b-c-b$ hallitsevaan elementtiin.

Esimerkki 8. Avauksen harmonis-äänenkuljetuksellinen rakenne

merkki 8 havainnollistaa tulkin rakenteellista perustaa. Kohta (a) osoittaa, miten avauksen ylä-äänit asettuvat laajempiin yhteyksiin toonikan ennakkosävelinä.¹³ Kohdassa (b) on nähtävissä es- ja g-säveliä koristavat sivusävelkulut ja näitä tukeva V⁷. Kohta (c) puolestaan osoittaa, miten es ja g joutuvat *in medias res* dominantin yhteyteen, niin että konkreettiseksi lähtökohdaksi muodostuu niiden toonikaa ennakoivasta funktiosta huolimatta dissonoiva 6/4-sointu ja harmoniseksi kehyykseksi V8/6/4–7/5/3–I-Hilfskadenz.¹⁴ Sulkuihin (c)-kohdassa merkityt sävelet viittaavat pois jätettyihin valmistuksiin. Niitä ei ole enää näytetty kohdissa (d) ja (e), jotka työstävät V8/6/4–7/5/3–I-mallia edelleen.

Ajatusta siitä, että avauksen 6/4 purkautuu vasta tahdin 10 kadenssaaliseen V⁷-sointuun, tukevat soitinnukselliset ja rekisterilliset seikat, jotka lujittavat näiden II6/5–I6/5-vuorottelua kehystävien sointujen välistä kytköstä. Korviin-pistävän yhteyden muodostaa tapa käyttää patarumpua, joka jää avauseleen jälkeen pois ja palaa sitten kadenssin V⁷-soinnun bassoksi. Rekisterinkäytölle on ominaista melodis-temaattisen aineksen eteneminen ylempiin oktaaveihin: alun 6/4-soinnun yllä kehyyksenä on b–b¹-oktaavi, II6/5–I6/5-vuorottelun yllä c²–c³ ja b¹–b² ja V⁷-soinnun yllä viimein b²–b³. Siten avauksen 6/4-soinnusta lähtee liikkeelle rekisterillinen kehityskulku, joka saavuttaa päämääränsä V⁷-soinnun kohdalla, mikä vahvistaa näiden sointujen rajaaman vaiheen (t. 1–10) yhtenäisyyttä. Lisäksi alun 6/4-soinnun dissonoiva kvartti, kolmannen käyrätorven soiva es¹, purkautuu monien vaiheiden jälkeen lopulta samalla soittimella ja samassa rekisterissä (ks. nuolia esimerkissä 7[b]).

¹³ Vaikka esimerkin 8 kaltaisten rakennekaavioiden tarkoituksena ei tietenkään ole kuvata sävellysprosessia, on mielenkiintoista panna merkille, että joissakin Sibeliuksen luonnoksissa esiintyy avaussointuna sekstisointu (a)- ja (b)-kohdan tavoin (Hepokoski 1998).

¹⁴ *Hilfskadenz* (engl. *auxiliary cadence*, ks. Schenker 1935 tai 1979: §:stä 244 alk.) on sointukulku, josta puuttuu normaalin I–V–I-perusmallin avaustoonika. *Hilfskadenzin* alulle ominaisesta toonikasoinnun ylä-ääniä ennakoivasta merkityksestä ks. Laufer 1999: 136–137.

Sibeliuksen menettelyn historiallista taustaa valaisee, että V6/4–5/3-purkausta laajentavilla interpolaatioilla on pitkät perinteet – niihin perustuvat esimerkiksi klassiset soolokadenssit. Sibelius on sikäli siis tarttunut perinteiseen keinovaraan, mutta soveltanut sitä perinnettä uudistavalla tavalla omiin ilmailullisiin tarkoituksiinsa. Neljännen sinfonian hitaan osan (esim. 1) ja viidennen sinfonian ensimmäisen osan avaukset tarjoavat yhdessä kiehtovan näköalan Sibeliuksen sävelkielen rikkaisiin ulottuvuuksiin ja synteesejä luovaan kykyyn. Kummassakin tapauksessa kehiksenä on perinteinen V6/4–5/3–I-kulku, mutta kehiksen sisällä tapaamme ei-perinteisinä aineksina toisaalta diatonisuutta hämmäntävää, sävyiltään harhailevaa kromatiikkaa, toisaalla uuden staattisen luonteen saanutta modaalista diatonisuutta.

Viidennen sinfonian avauksen eri versioiden vertailu antaa aihetta myös esteettisiä arvoja koskevaan pohdintaan. Kun Sibelius muokkaustyössään kytki ei-perinteisen II6/5–I6/5-vuorottelujakson perinteiseen tonaaliseen kehikseen, voisi tätä pintapuolisesti pitää osoituksena Sibeliuksen sävellystyön kääntymisestä edistyksestä taantumukseksi. Tällainen tuomio jättäisi kuitenkin huomiotta sen uuden valaistuksen, jonka sekä perinteiset että ei-perinteiset ainekset saavat toisiinsa suhteutuessaan. II6/5-soinnun kahtalaista käsittelyä taitavasti hyödyntäen Sibelius on luonut synteesin, jossa kumpikin osatekijä – staattinen modaalisuus ja päämäärähakuinen tonaalisuus – saa selkeää merkitystä, jota niillä ei yksinään olisi ja jolla on tärkeä merkitys lopullisen version esteettiselle vaikuttavuudelle.¹⁵

3. Läpimurto

Avauksen V6/4–5/3–I-kehiksellä on merkitystä paitsi siinä, että se asettaa kehystämänsä II6/5–I6/5-vuorottelun uuteen valoon, myös siinä, että se vakiinnuttaa harmonis-äänenkuljetuksellisen lähtötilanteen, johon tulevat tapahtumat voivat kytkeytyä. Näistä tapahtumista käänteentekevimpiä on avausaiheen II6/5–I6/5-vuorottelun paluu H-duurissa (t. 106, vrt. t. 3), joka hahmottuu enharmonisesti nuotinnetuksi Ces-duuriksi, siis alennetun VI asteen sävellajiksi; ks. esim. 9(a).¹⁶ Tällä H/Ces-duuri-paluulla oli käänteentekevä merkitys myös

¹⁵ Ennen viidettä sinfoniaa Sibelius on hyödyntänyt samantapaista II6/5-soinnun kahden käyttötavan yhdistelmää ainakin toisessa sinfoniassa: tahdeissa 236–239 esiintyvää II6/5–I6/5 vuorottelua seuraa dominantti, jonka päälle II6/5 jää pidätykseksi, joka lopulta purkautuu V⁷-sointuun tahdissa 247.

¹⁶ Enharmoniikka on tässä puhtaasti nuotinnuksellisesta eikä funktionaalista; sekä edeltäviin että seuraaviin tapahtumiin nähden harmoniat hahmottuvat Ces-duurin mukaisesti (ks. t. 105–106 ja 157–158). Tarkkaan ottaen nuotinnoskin noudattaa käyrätovilla ja trumpeteilla muusta orkesterista poiketen Ces-duuria. Esimerkissä 9 olen merkinnyt musiikin H-duuriin stemmojen valtaosan mukaisesti, mutta olen siirtänyt tapahtumat Ces-duuriin niissä esimerkeissä, jotka havainnollistavat tämän vaiheen suhteita kokonaisuutta hallitsevaan Es-duuri-organisaatioon (esim. 10, 13, 14[b]).

(a)

$\hat{4}$ ————— ($\hat{b}3$ [ennakkojulistus])

gis = as fis = ges

(kvinttilasku gis-cis)

106 *mf* *f* *mf* *cresc.*

puut

jouset *ff*

H = Ces: II⁶ (I⁶) II⁶ I⁶ II⁶ I⁶ II⁶ (jouston osuus jätetty pois) V⁴ I⁶ (=ls)

Basso laskee tersseittäin e:stä...

tunnusteleva kuvionmuutos paluu tunnustelevan muutoksen toisto paluu ja jatko kohti kadenssia

($\hat{d} = \hat{d}$)

115 $\hat{4}$ [muistutus] $\hat{b}3$

f *mp* *p*

puut

(jouset)

(Corno)

(Vc. pizz.)

V⁴ (I) V⁴ I [=ls] V⁶

pysyvä kuvionmuutos

135 140 $\hat{b}3$

pp

(Cb. pizz. e Fag.)

(yritys kadenssiksi) (varsinainen kadenssi)

V⁶ / VI (II⁶ V V⁶ / VI) II⁶ V I

...fisiisiin, joka laukaisee kadenssikulun

(b) Äänenkuljetusrakenne Pelkistetymin:

106 114 130 134 140 142

H: II⁶ V I II⁶ V I

Esimerkki 9. Lämpimurto (t. 106–143)

sinfonian sävellysprosessille: se aloittaa siltajakson, jonka avulla Sibelius yhdisti ensimmäisessä versiossa erillisinä olleet kaksi ensimmäistä osaa yhtäjaksoiseksi kokonaisuudeksi. Hepokoski (1993) kutsuu kohtaa *läpimurroksi* (*breakthrough*): sonaattimuodon temaattisten oletusten kannalta avausaiheen paluu viittaa kertausjaksoon, mutta johtaa sitten muodon ”deformaatioon”, jossa scherzomaiset piirteet yhdistyvät kertausmaisiin. Tonaalis-harmonisesti kohdan funktio on vastakkainen perinteiseen kertaukseen nähden, sillä siihen ei liity toonikan paluu vaan osan vahvin irtautuminen toonikalta, joka perinteestä poiketen on säilyttänyt valta-asemansa pitkälle ”kehittelyjakson” sisälle (ks. t. 90).¹⁷ H/Ces-duuri-toonika vahvistetaan tahdissa 142 V–I-kokolopukkeella – ensimmäisellä kadenssilla tahdin 11 jälkeen. Laajemmissa yhteyksissä Ces-duuri asettuu alennettuna VI asteena I– \flat VI–V–I-harmoniakulkuun: käyrätorvet artikuloivat \flat VI–V-siirtymän osoittelevasti tahdissa 158 (esimerkin 9[a] ulkopuolella), mitä seuraa edellä kuullun V–I-kadenssin vastine pääsävellajissa tahdissa 218 – jälleen paljolti II6/5–I6/5-vuorotteluun perustuvan pitkityksen jälkeen.

Myös ylä-äänitapahtumat viittaavat läpimurtoon – tavalla, jota schenkeriläinen teoria erityisesti valaisee. Siinä missä avausaiheen b–b-oktaavikehitys vakiinnuttaa kvintin ($\hat{5}$) johtavana ylä-äänisävelenä (*Kopfton*), aiheen paluussa vuorottelevat as ja ges (gis ja fis)¹⁸ edustavat pääsävellajin asteita $\hat{4}$ ja $\flat\hat{3}$, joten niiden on helppo kuulla julistavan *Urlinie*-maisena laskun liikkeellelähtöä. Tarkkaan ottaen ensimmäinen ges/fis (t. 106) ei tosin vielä vakiinnuta astetta $\flat\hat{3}$ rakenteellisesti vaan viittaa siihen perussyntaksin ulkopuolella. Jos nimittäin tulkitsemme Ces/H-duuriin transponoidun II6/5–I6/5-vuorottelun (t. 106–111) samaan tapaan kuin alussa, ges/fis-säveltä tukeva I6/5 ei vielä vakiinnuta paikallista toonikaa vaan osallistuu astetta $\hat{4}$ tukevan II6/5-soinnun pitkitykseen.¹⁹ Viimeksi mainitun soinnun hallitseman alueen voidaan kuulla ulottuvan huomattavasti pitemmällekin, tahdin 140 kadenssaaliseen II6/5-sointuun asti. Tässä välissä on tosin kuultu useita h/ces-pohjaisia sointuja, jotka viittaavat edeltä paikalliseen toonikaan ja ylä-äänien asteeseen $\flat\hat{3}$ (ges/fis), mutta kaikkia näitä Sibelius on tavalla tai toisella heikentänyt. Tahdin 113 jälkipuoliskon sekstisointu asettuu metrisesti heikkona ääriäänten rinnakkaisdesimirungon hallitsemaksi lomasoinnuksi, ja myös tahtien 118–121 ja 126–129 sointuja heikentää niiden metrinen asema (kahdeksantahtisessa hypermetrissä). Vielä tärkeämpi tekijä on kuitenkin näihin sointuihin liittyvän kuvionmuutoksen tunnusteleva luonne:

¹⁷ Käytän läpimurtokohtaa edeltävistä muodon vaiheista nimikkeitä, jotka vastaavat useita aiempia analyysyjä. Siten kaksoisesittelyssä avausaihetta eli pääteemaa seuraa sivuteema (t. 20, ennakoituna jo t. 18), edellinen uudelleen (t. 36) ja jälkimmäinen uudelleen (t. 53 tai 55). Tätä seuraa kehittely (alk. t. 69), joka lopulta johtaa läpimurtokohtaan (t. 106).

¹⁸ Vaikka esimerkin 9(a) nuotinnuksessa on gis ja fis, b-trumpetilla on soivat as ja ges (kirjoitetut b ja as) sävelten funktionaalisen merkityksen mukaisesti.

¹⁹ Tulkintani poikkeaa Lauferin (1992: Ex. 9-4) luonnoksesta, jossa tahtien 106–107 as ja ges on merkitty asteiden $\hat{4}$ ja $\flat\hat{3}$ edustajiksi, niin että jälkimmäinen on jo osa Ces-duuri-soinnun prolongaatiota. (Luonnoksesta ei käy ilmi, ajatteleeko Laufer nämä asteet varsinaisiksi *Urlinie*-asteiksi.)

H/Ces-duurisointuun saapumista markkeeraa avausmotiivin uusi variantti, jota kuitenkin näissä kohdin seuraa vahva paluu edeltävään melodiseen aiheeseen (vrt. tahteja 114, 122 ja 130). Sen sijaan H/Ces-duuri-kadenssin jälkeen uusi kuvio jää pysyvämmiin vallalle (t. 141).²⁰ Näiden seikkojen johdosta on luontevaa hahmottaa läpimurtokohdan II6/5-soinnusta alkavien tapahtumien päälinjaksi esimerkiksi 9(a) kaarella yhdistetyt metrisesti vahvat harmoniat, joiden bassosävelet laskevat tersseittäin e–cis–ais–fisis (= fes–des–b–g) VI asteen väldominanttiin (t. 134). VI astetta (t. 135) seuraa ensin tunnusteleva (t. 136) ja sitten ratkaiseva (t. 140) paluu II6/5-sointuun, joka vihdoin johtaa tonaalisen funktionasa mukaisesti II6/5–V⁷–I-kadenssiin (t. 140–142). Esimerkki 9(b) havainnollistaa äänenkuljetusrakennetta.

Vaikka H/Ces-duuritoonika – pääsävellajin \flat VI – ja sen tukema $\flat\hat{3}$ saavutetaan lopullisesti vasta kadenssin myötä tahdissa 142, sitä edeltävillä h/ces-pohjaisilla soinnuilla ja $\hat{4}$ – $\flat\hat{3}$ -liikkeillä on ilmeisen tärkeä merkitys tulevan päämäärän ennakoimisessa. Tapahtumille on luonteenomaista – ja kertoo jotain Sibeliuksen keinovarojen hienosyisyydestä – että läpimurtokohdan ensimmäinen viittaus $\hat{4}$ – $\flat\hat{3}$ -tapahtumaan (t. 106–107) on sekä äänenvoimakkuudeltaan että ilmaisulliselta intensiteetiltään paljon vahvempi kuin lopullinen rakenteellinen ja kadensaalinen vahvistus asialle (t. 142). Edeltävät tapahtumat osoittavat suunnan ja päämäärän niin selvästi, että perillepääsy tuntuu jo miltei itsestäänselvältä ja voidaan tehdä vähin äänin.

Esimerkki 10(a) osoittaa, miten $\hat{5}$ – $\hat{4}$ – $\flat\hat{3}$ -lasku täydentyy $\hat{2}$ – $\hat{1}$ -päätöksellä I– \flat VI–V–I-harmoniarungon dominantin ja toonikan yllä, niin että muodostuu *Ursatz*-mainen rakenne. Päätöspisteen ($\hat{1}$) saavuttamista korostaa uusi trumpettiteema (t. 218, ks. esimerkin 10[a] ylin viivasto), jonka kehittelyyn perustuu suurin osa jäljellä olevasta kiihdytysvaiheesta. Seuraavassa käytän yksinkertaisuuden vuoksi tästä rakenteesta nimitystä *Ursatz*, vaikka voidaanakin kysyä, hallitseeko se osan kokonaisuutta siinä määrin, kuin tämä käsite edellyttäisi; seuraahan rakenteen päätöstä ($\hat{1}$) vielä varsin painava osa musiikkia, jota tuskin käy mieltäminen pelkäksi koodaksi. Toisaalta musiikissa on helposti havaittavia piirteitä, jotka tukevat vaikutelmaa siitä, että keskeisin harmonis-äänenkuljetuksellinen rakenne on trumpettiteeman kohdalla saavuttanut päätepisteensä. Tahdeissa 218–271 ja 344–368 vallitsee toonikaurkupiste, eikä tällä välilläkään harmonia pääse etäälle toonikasta. Tämän jälkeen seuraavat nopeat kromaattiset kulut irtautuvat kyllä toonikalta, kulminoituakseen lopulta dominantin dominanttiin (t. 487) ja lyhyeen dominanttiin kvarttipidätyksen kera (t. 497),²¹

²⁰ Tämän avausmotiivin variantin tunnuspiirteitä ovat yhtenäinen trokeerytmi sekä nelitahtisen hypermetrin ensimmäisessä tahdissa esiintyvä ylöspäinen hyppy (esim. tahdin 118 dis–fis, tahdin 142 h–fis), joka edeltää varsinaista motiiviesiintymää (esim. fis–h–cis–fis tahdeissa 119–120, fis–h–c–g tahdeissa 143–144).

²¹ Tämä pidätys herättää samankaltaisia purkausta koskevia kysymyksiä kuin avauksen 6/4. Vaikuttaa, että tällä kertaa kvartti-es purkautuu myöhästyneesti toonikan yllä d:hen tahdeissa 499–554 toistuvassa as/f–g/es–f/d–g/es-rinnakkaistersikuviossa, joka edustaa kolmoispidätyksenä V⁷-soinnun ylä-ääniä.

The image shows a handwritten musical score for Ursatz, consisting of piano and violin parts. The score is written on ten staves. The piano part is on the left, and the violin part is on the right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are several annotations and markings throughout the score:

- At the top left, there is a bracket labeled "Lähtömotiiviksi" (Starting motif).
- At the top right, there is a bracket labeled "Ursatzrakenteen muuttaminen" (Changing the Ursatz structure).
- Below the piano part, there are several lines of handwritten text, including "Ursatzrakenteen muuttaminen" and "Ursatzrakenteen muuttaminen".
- At the bottom right, there is a section labeled "Ursatzrakenteen muuttaminen" with a diagram showing a sequence of notes and rests, possibly representing a motif or a specific Ursatz structure.

Esimerkki 10. Ursatz-rakenne ja sitä tukevia motiivisia suhteita

mutta tämän levottoman vaiheen harmoniat vaikuttavat luonteeltaan ohimeneviltä edeltävään I–bVI–V–I–rakenteeseen verrattuna.

Jos *Ursatzin* päätös onkin kokonaisuutena ajatellen erikoisessa kohdassa, tämä liittyy koko osalle ominaiseen taipumukseen koordinoita temaattis-muodolliset ja harmonis-äänenkuljetukselliset tapahtumat perinteestä poikkeavalla tavalla. Kun perinteisessä sonaattimuodossa esittelyjakso irtautuu toonikalta, jolle sitten kertaosajakson alussa palataan, tälle osalle luonteenomainen kaksois-esittely palaa sulkeutuneesti toonikalle, jolta irtaudutaan ratkaisevasti vasta kertaukseen temaattisesti viittaavassa läpimurtokohdassa. Paluuta toonikalle markkeeraa vuorostaan trumpettiteema, joka esimerkiksi Hepokosken (1993: 67) muotoanalyysin mukaan alkaa ”interpoloation” tai ”trion” laajassa, kertaoksen ja scherzon piirteitä yhdistelevässä loppujaksossa (*”rotation 4”*).²² Hepokosken analyysiä voidaan arvostella siitä, ettei se ota kylliksi huomioon trumpettiaihheen kohdalla sulkeutuvaa harmonista rakennetta – tai edes aiheen temaattista merkitystä tulevia tapahtumia ajatellen. Silti Hepokoski on oikeassa siinä, että trumpettiaihetta seuraa kertaosajakson täydennykseksi miellettäviä aineksia, joten tästä näkökulmasta se todella voidaan hahmottaa interpolaatioksi.²³ Keskeistä osan muodolle onkin, että organisaation eri osatekijät viittaavat toisistaan poikkeaviin jäsennystepoihin: trumpettiteema on samalla kertaa tonaalisen rakenteen päätepiste, oman kehittelynsä alkupiste ja kertaosmaisten aineiden väliin tuleva interpolaatio. Tällaisella jäsennyksen moniulotteisuudella on keskeinen merkitys osalle leimallisen jatkuvuuden vaikutelman kannalta.²⁴

²² Myös Murtomäki (1993: 153 ff.) kutsuu trumpettiteemasta alkavaa vaihetta trioksi. Sen sijaan Tawaststjerna (1978: 59, 359) määrittää Sibeliuksen luonnoksen perusteella kaksi trioteemaa, joista ensimmäinen esiintyy jo tahdista 114 alkaen.

²³ Silti myös temaattisesta näkökulmasta voidaan tapahtumat pitkälti hahmottaa päinvastaisella tavalla, niin että kertaosmaiset elementit asettuvat interpolaatioiksi trumpettiteeman kehittelyn lomaan. Trumpettiteema johdannaisineen vallitsee ensin tahdeissa 218–273. Tätä seuraavat sivuteeman muunnellut muistumat, mutta trumpettiteemasta johdettu materiaali pääsee jälleen vallalle tahdissa 324. Tahdeissa 354–371 ja 372–389 trumpettiteeman kromaattinen variantti (vrt. t. 258) transformoituu nopeaksi neljäsosakuvioksi, jota jatkuu tahtiin 486 saakka, osittain kertaosmaisiin aineksiin yhdistyen (avausaihekatkelma tahdeissa 455–462 ja sivuteeman päätösvaihe tahdeissa 471–486). Vasta tämän jälkeen kertaosmaiset ainekset saavat selvän ylivallan.

²⁴ Vrt. Hepokosken (1993, 67) kuvaukseen, jonka mukaan ”neljä kertausta määrittävää tekijää [...] – tematiikka, tempo, scherzo-karakterit ja ’toonikaväri’ – eivät asetu paikalleen samanaikaisesti vaan toinen toisensa jälkeen. Näiden kertaoksen merkinä toimivien tekijöiden porrastus mahdollistaa sulavan, vähittäisen liukuman osan toiseen puoliskoon ja hämärtää tietoisuuttamme siitä, missä ’kertaos’ varsinaisesti alkaa.” Hepokosken kuvaus on muuten osuva, mutta se jättää huomiotta yhden keskeisen muotoa määrittävän tekijän, nimittäin paluun toonikaharmoniaan (ei vain ”väriin” tai sävellajiin). Tämä saavutetaan vasta Hepokosken luettelemien tapahtumien jälkeen, niin että muodonnalle ominainen ”porrastus” (*staggering*) jatkuu vielä pitemmälle kuin Hepokoski esittää.

Esimerkin 10(a) ylimmällä viivastolla on esitetty (trumpettiaiheen lisäksi) motiivisia suhteita ja rinnastuksia, jotka tukevat edeltävää *Urlinie*-hahmoa. Nämä suhteet perustuvat $b-es-f-b$ -avausmotiiviin sekä tämän vajaamuotoihin ja variantteihin, joissa kvartti on korvattu kvintillä (t. 3: $d-es-b$, t. 93: $g-d-es-b$). Lämpimurron $\hat{4}$ rinnastuu, paitsi tietysti avauksen *Kopftoniin* ($\hat{5}$), myös tuoreempaan saman asteen esiintymään, kuten esimerkki 10(b) tarkemmin havainnollistaa (tavanomaista ja analyttistä notaatiota yhdistellen). Lämpimurtoa edeltävän *largamente*-vaiheen alussa asteen $\hat{5}$ valta-asema vahvistetaan $g-d-es-b$ kuviolla (t. 93), jonka kolme viimeistä säveltä ovat tuttuja avauksesta (t. 3). Rytmissä ilmeensä osalta kohta hahmottuu pikemminkin sivuteeman kehittelyksi (vrt. tah-teja 20 ja 92), mutta sen rinnastumista läpimurtokohdan $ces-des-as$ -kuvioon vahvistaa jälkimmäiseen kuvioon liittyvä kiintoisa rytminen muunnos. Vaikka läpimurtokohta muuten hahmottuu avausaiheen paluuksi, $ces-des-as$ -kuvion rytmi on muunnettu *largamento*-vaiheen $d-es-b$ -kuviota vastaavaksi, tunnusmerkkinä keskimmäisen sävelen pituus ja synkopointi. (Esimerkin 10[b] yllä olevat hakaset osoittavat, että rinnastussuhde voidaan hieman piilevämmällä tavalla hahmottaa myös laajemmaksi, siten että läpimurtosignaali $ces-des-as$ jatkaa viivästyneesti edellä kuultua $f-c-des$ -aihetta [t. 104] $c-des$ -puoliaskelen $ces-des$ kokoaskeleksi muuntaen. Pitkitetty des -sävel korostaa saapumista prolongoituun des -pohjaiseen harmoniaan, joka sitten *Ces*-duurin II6/5-soinnuksi muunnuttuaan saa keskeisen merkityksen *Urlinie*-asteen $\hat{4}$ tukena.)

Ursatz-rakenteen sävellyksellisen merkityksen kannalta on keskeistä huomata, että se nojaa kauttaaltaan aineksiin, jotka Sibelius liitti musiikkiin vasta ensimmäisen version jälkeen. Ensimmäisestä versiosta puuttui niin avustoonikan vakiinnutus kuin $\hat{4}-\hat{b}\hat{3}$ -läpimurtokin, ja $\hat{2}-\hat{1}$ -pääöstä tukevaan V-I-kadenssiin päästiin vasta erillisen toisen osan puolella. Sinfonioiden versioiden vertailu antaa siten hyvän esimerkin siitä, missä mielessä empiirinen evidenssi voi tukea tai olla tukematta schenkeriläisiä käsitteitä ja missä mielessä niitä voidaan soveltaa musiikintutkimukseen ilman tautologisuutta tai kehäpäätelmää, joista Schenker-analyysiä toisinaan arvostellaan. Edellä luetellut lopullisen version uudet piirteet antavat evidenssiä sille hypoteesille, että Sibeliuksen revidointityössä oli tärkeänä (mitä todennäköisimmin tiedostamattomana)²⁵ taustatekijänä pyrkimys hyödyntää musiikin aineiden integroinnissa tonaaliselle musiikille luonteensa arkkityyppejä, jonka Schenker kuvasi *Ursatz*-käsitteellään – joitakin vuosia tämän teoksen sävellysajankohtaa myöhemmin.²⁶ Evidenssin vahvuutta on toki vaikea arvioida tarkasti. Vaikka useat lopullisen version uudet piirteet – $\hat{4}-\hat{b}\hat{3}$ -kulun korosteisuus ja rinnasteisuus $\hat{5}$ -lähtökohtaan nähden sekä $\hat{2}-\hat{1}$ -pääöstä tukevaan V-I-kulkuun johtava harmoniarunko – näyttävät tukevan *Ursatz*-hahmoa, on toki periaatteessa mahdollista, että tämä ei johdu sen säveltämisestä ohjaavasta

²⁵ Schenkeriläisten arkkityyppien säveltämisestä ohjaava merkitys on sikäli verrattavissa syntaktisten periaatteiden merkitykseen lauseenmuodostukselle, että periaatteen noudattaminen ei edellytä sen tiedostamista.

²⁶ Vaikka Schenkerin järjestelmällisin esitys *Ursatz*-käsitteestä sisältyy *Der freie Satz* -teokseen (Schenker 1935), hän alkoi käyttää käsitettä kirjoituksissaan jo vuonna 1923 (Pastille 1990: 79).

vaikutuksesta vaan sattumasta. Kuten seuraavaksi esitän, hypoteesi saa kuitenkin lisätukea siitä, että myös lyhyemmällä jänneväliällä Sibeliuksen revisioilla on havaittavissa samansuuntainen, schenkeriläistä arkkityyppiä tukeva vaikutus.²⁷

4. Muita $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -arkkityypin ilmenemisiä

Sonaattimuodon esittelyjakson sisäisistä tapahtumista avainasemassa on tietysti matka pääteemasta sivuteemaan. Tämän sinfonianosan kaksoisesittelyn ensimmäisessä puoliskossa yllätykselliset käännteet seuraavat tällä matkalla toisiaan, lähtien tahdin 11 kadenssista jossa toonikasoinnun korvaa $6/3b$. Tämän jälkeen musiikki tuntuu ensin suuntautuvan kohti Ces-duuria ja ennakoii siten alennetun VI asteen sävellajia, joka myöhemmin saa keskeisen merkityksen läpimurto-kohdassa.²⁸ Juuri kun Ces-duuri on vakiintumisillaan (t. 18), se vaihtuu jousten sisääntulon dramatisoimana (t. 18) G-duuri-sekstisoinnuksi, niin että bassossa on funktionaalinen enharmoninen muunnos ces–h. Esimerkissä 11(a) on tästä kohdasta alkava pelkistetty partituuri, jonka alla on vastaava analyttinen kaavio (b). Basson enharmoninen muunnos ei käy ilmi Sibeliuksen nuotinnoksesta (jossa on jo tahdista 13 alkaen h) mutta on esitetty esimerkissä 11(b).²⁹

²⁷ Voitaisiin myös todeta, että ajatusta $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -arkkityypin kuulumisesta Sibeliuksen keinovaloihin tukee merkitys, jonka se saa hänen muissa sävellyksissään. Tämän merkityksen arvioiminen vaatisi kuitenkin sellaisia lisätutkimuksia, joissa *Uralinea* ei oteta aksioimana vaan huomio kiinnitetään sävellyksen ominaisuuksien sille antamaan empiiriseen tukeen. Itse olen esittänyt (Väisälä 2007), että neljännen sinfonian *Il tempo largo* -osassa tämä arkkityyppi saa tukea muotojäsenyyksestä ja rekisteritapahtumista. Laufer (1999, 2001) on tulkinnut saman arkkityypin pohjalta neljännen sinfonian avausosan ja seitsemännen sinfonian kokonaisrakenteen, mutta vaikka nämä analyysit voivat hyvinkin olla vakuuttavia, niiden empiirinen tuki kaipaisi lisävalaistusta.


²⁸ Suhteessa Ces-duuriin tahdin 11 $6/3b$ (es–ges–c) toimii V^7 -sointuun johtavana *yhteissävelisenä* vähennettynä sointuna (vrt. Aldwell – Schachter 2009: 553–556).

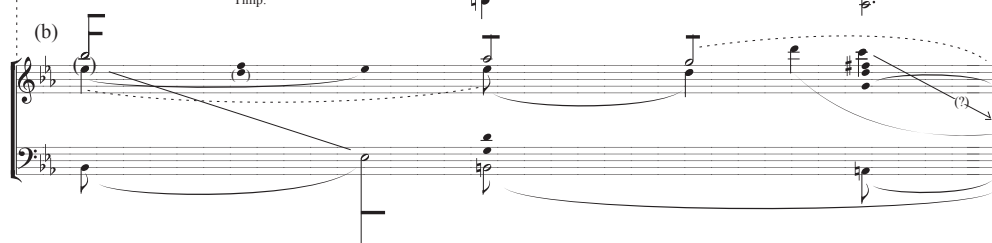
²⁹ Tässä kuten muuallakin on pidettävä mielessä funktionaalisen ja nuotinnuksellisen enharmoniikan välinen ero. Tahdeissa 12–18 Sibeliuksen nuotinnuksessa on sekaisin Ces- ja H-duuria, mutta kaikki, mitä on kuultavissa, viittaa Ces-duuriin. Tahdin 12 lopun sointu on nuotinnettu Fis–e–b–des, mutta hahmottuu funktionaalisesti Ces-duurin V^7 -soinnuksi. Tahdeissa 16–18 huilujen ja klarinettien stemmojen välillä on ylinouseviksi septimeiksi nuotinnettua oktaaviuniononoa; esimerkkiin 11(a) olen lukemisen helpottamiseksi merkinnyt klarinettien osuuden huiluja vastaavaksi. Sen sijaan pääsävellajiin nähden suurterssisukuisten Ces- ja G-duurin (bVI ja $IIIb$) välillä on todellinen funktionaalinen enharmoninen ero ces- ja h-sävelen välillä. Jos ajateltaisiin, että ces ei muuttuisi h:ksi, jouduttaisiin Asas-duuriin, joka ei asettuisi mielekkäästi pääsävellajin hallitsemiin laajempiin yhteyksiin. Sitä paitsi tahdin 18 alussa on kromaattiselta d–es-appoggiatuuralta kuulostava puoliaskellike (huilulla d–dis, klarinetilla d–es), jonka jälkeen tahdin loppu on luontevaa kuulla G-duuriin viitaten es–d–g (klarinetistemmän mukaisesti).

The image displays a musical score for Example 11, consisting of a main score and two analytical sketches. The main score is written for two staves, likely piano and violin/viola, and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The two analytical sketches are positioned below the main score and use different notations to highlight specific structural or harmonic elements of the music. The sketches include lines, dots, and other symbols that correspond to the notes and rests in the main score, providing a visual analysis of the piece's form.

Esimerkki 11. Sivuteema ja siihen liittyviä analyyttisiä luonnoksia

Esittelyn ensimmäinen puolisko
avausaihe (pääteema)

(a) 


(b) 

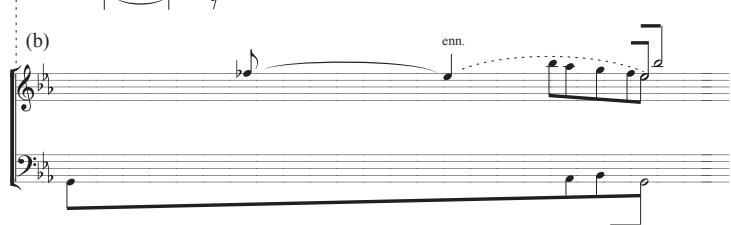
Esittelyn toinen puolisko
avausaihe

(a) 

(b) 

sivuteema

(a) 

(b) 

Esimerkki 12. Kaksoisesittelyn sisäinen kvinttilasku ja sitä tukevia temaattis-motivisia suhteita

Varsinaisen sivuteeman liikkeellelähdössä (t. 20, *rfz*) huomiota herättää puupuhaltimien as–es–hypyn radikaali (mutta *sempre dolce*) dissonoivuus jousten G-duuritaustaa vasten.³⁰ Teeman seuraavassa vaiheessa (t. 24) samat sävelet tulevat napolilaisen sekstisoinnun soinnuttamaksi kutakuinkin perinteisessä harmoniakulussa, joten myös sivuteemassa saamme näytteen ”modernimman” ja ”perinteisemmän” käsittelyn rinnastumisesta. As ja es kuulostavat ensin vierailta elementeiltä harmonisessa ympäristössään mutta integroidaan siihen vähitellen.

Jos as–es–hypyn teholle on keskeistä sen vieraus paikallista harmonista taustaa vasten, se toisaalta assosioituu vahvasti siihen, mitä on kuultu avausaiheen yhteydessä. As ja es kuuluvat tietysti Es-duuri-pääsävellajiin, minkä lisäksi assosiaatiota aiempaan vahvistavat rekisterilliset, soitinnukselliset ja motiiviset tekijät – kaikki seikkoja, joiden merkitykseen rakenteellisten suhteiden ilmaisemisessa on kiinnitetty huomiota edellä. Kun osan avauksessa rekisterillinen kehityskulku johtaa huilun b³-säveleen, palaa sivuteeman lähtöimpulsina sama soitin as³-säveleen. Motiivisesti sivuteeman hyppy–asteliike-yhdistelmät ovat sukua avaus-teemalle; as–es–d voidaan hahmottaa b–es–f–b-avaussignaalin rapuliikkeen aluksi. Kaikki nämä seikat vahvistavat avauksen b-sävelen ja sivuteeman as-sävelen yhteyttä ja tukevat hahmotusta, jossa as toimii b:n ja g:n välisenä soinnuttamattomana lomasävelenä, kuten esimerkissä 11(d) on hahmoteltu. (Muut esimerkissä 11 esitetyt tulkinnan yksityiskohdat ovat osittain luonnosmaisia ja voinee jättää vaille sanallisia kommentteja.)³¹

Vaikka soitinnus, rekisterinkäyttö ja motiivikka tukevat näin muodostuvaa b–as–g-linjaa, as-sävelen jääminen vaille harmonista tukea on perinteisestä näkökulmasta radikaali piirre, joka tavallaan kyseenalaistaa sen vakuuttavuuden linjan osana. Tämä ristiriita onkin keskeinen piirre as-sävelen ilmaisullisen merkityksen kannalta. Ensin mainitut sävellykselliset seikat viittaavat laskevaan asteittaiseen pyrkimykseen, mutta harmonisen tuen puutteessa as-sävel pikeminkin ilmaisee tähän pyrkimykseen liittyvää kiihkeää kaipuuta kuin tuo sille vakuuttavan täyttymyksen.

Ajatusta ylä-äänien laskevasta pyrkimyksestä vahvistaa se johdonmukaisuus, jolla seuraavat temaattis-motiiviset tapahtumat tukevat b–as–g-linjan jatkumista. Tätä havainnollistaa esimerkki 12. Kaksoisesittelyn toisen puoliskon alussa

³⁰ Vaikka jousitaustan korosteisin sointu on G-duuri-sekstisointu, tausta ei muuten noudata G-duuriasteikkoa vaan koostuu oktatonisen asteikon muodostavista vähennytyistä 6/3-soinnuista.

³¹ Huomiota saattaa ansaita (c)- ja (d)-kohdassa esitetty ”limitäinen” *Ausfaltung*, jossa liike es–as-kvartista d–g-kvartiin tapahtuu useaan perättäiseen osaan hajotettuna (vrt. Schenker 1935 tai 1979: Fig. 43: b4–5, c4–5, d3–4, f2). Tämä tulkinta heijastaa vaikutelmaa, että tämä radikaali äänenkuljetustapahtuma ei ikään kuin tule kerralla selväksi sivuteeman alussa (t. 20–21), vaan vaatii sekä ennakointia (t. 18) että jälkikäteisen vahvistuksen (t. 24–25). Esimerkin 12(d) perusteella voitaisiin ajatella, että as-säveltä tukee eriaikaisista aineksista koostuva as-molli-sekstisointu, joka ei realisoidu musiikin pinnalla. Tulkinta on siinä määrin spekulatiivinen, että olen jättänyt sen huomiotta seuraavissa esimerkeissä.

g–f-liikettä tukee ilmeinen parallelismi avausaiheen käsittelyssä, samalla kun harmonia etenee pääsävelläjin dominantille (t. 38–42). Toisen puoliskon sivuteema (t. 54–56) jatkaa liikettä edelleen es-säveleen – joskin vaikutelma on tässä vaiheessa vielä epävakaa verrattuna eksposition loppuun (t. 64). Es-säveltä tukee paluu toonikalle I⁶-muodossa, mutta tämä sointu esiintyy puhtaana vasta eksposition lopussa, kun taas sivuteeman alussa mukana on itsepintaisesti basso-g:n kanssa tritonusdissonanssin muodostava cis – esimerkki yksityiskohdasta, jonka merkitystä ei ole helppo selittää perinteisestä satsista lähtevillä periaatteilla.³²

Kaiken kaikkiaan temaattis-motiiviset parallelismit viittaavat siis jo kaksoisesittelyn sisäisessä organisaatioissa *Ursatz*-maiseen rakenteeseen, jossa $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ -kvinttilaskua tukee harmoninen runko I–VI6/1♯–V–I⁶ (pohjamuotoinen toonika palaa kehittelyjakson sisällä tahdissa 90). Rakenteen sävellyksellistä merkitystä valaisee se, että varsinaisen *Ursatzin* (esim. 10) tavoin sekin nojaa paljolti seikkoihin, jotka nousivat esille vasta sinfonian revidoinnin yhteydessä. Ensimmäisessä versiossa sivuteeman ensimmäinen esiintymä on orkestroitu jousille, joten soitinnsu ei tue avauksen b-sävelen ja sivuteeman as-sävelen välistä suhdetta. Lisäksi välittömästi sivuteeman edellä kuullaan huilurepliikki, josta esille tuleva d–g-kvartti helposti rinnastuu sivuteeman as–es-kvartin kanssa, niin että as hahmottuu lähinnä g:n sivusäveleksi. Harmonista rakennetta Sibelius muokkasi, paitsi lisäämällä alkuun V8/6/4–7/5/3–*Hilfskadenzin* avaustoonikan vakiinnuttamiseksi, myös poistamalla ensimmäisessä versiossa kaksoisesittelyn toisen puoliskon alussa esiintyneen vahvan toonikan. Näin tuli mahdolliseksi muodostaa koko kaksoisesittelyn pohjaksi yhtenäinen I–VI6/1♯–V–I⁶-harmoniakulku.

Vaikka Sibeliuksen revidointityön tuloksena myös kaksoisesittelyn sisäiseksi rungoksi muodostui perinteiselle tonaalisuudelle ominainen harmonis-äänenkuljetuksellinen arkkityyppi, sen koordinoimat yksityiskohdat vastaavat paljolti ensimmäistä versiota useine ei-perinteisine piirteineen (joista vain muutama on mainittu edellä). Tähän perinteisten ja ei-perinteisten aineiden synteysiin pätee yleisesti huomio, joka edellä on tehty avauksen II6/5–I6/5-vuorottelun käsittelyn yhteydessä: molemmat ainekset saavat uutta, korostunutta merkitystä toistensa vastavoimina. Siten esimerkiksi sivuteeman as-sävelen radikaaliin dissonoiuuteen liittyvä kiihkeä ilmaisuvoima ei suinkaan heikkene vaan saa syventävän lisämerkityksen, kun se kytkeytyy perinteisen arkkityypin mukaiseen $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ -lomasävelkulkuun.

Ajatusta tarkasteltujen *Ursatz*-maisten hahmojen merkityksellisyydestä vahvistavat myös niiden keskinäiset suhteet samoin kuin jotkin samoja lineaarisia pyrkimyksiä ilmentävät yksityiskohdat. Esimerkki 13 antaa yleiskuvan kummas-takin kvinttilaskusta harmonisine tukirakenteineen. Silmiinpistäväenä yhteisenä piirteenä on dominantin lähestyminen alaspäisellä puoliastelella, ces- tai h-sävelestä. Ces/h-tason keskeinen rooli bassosävelenä on niitä lopullisen version

³² Periaatteessa cis-sävelen voisi tulkita appoggiaturaksi, joka purkautuu tahdissa 58 d-säveleen, mutta tämä purkaus on niin ohimenevä, että cis-sävel tuntuu saavan ensisijaisen merkityksensä modernistis-”klangillisena” ainesosana.

Ensimmäisen kvinttilaskun				Ursatz-laskun			
Kaksiosesitys		kehottely		Lapennus		Harjoittelusena	
18	41	48	52	106	142	158	218
3				4	3	3	3

Esimerkki 13. Kaksi kvinttilaskua ja niiden suhteet kokonaisuuteen

piirteitä, jotka tyystin puuttuvat ensimmäisestä versiosta. Harmoniakulkujen sukulaisuutta tukee, että myös ensin kuultavassa kulussa basso esitellään ces-sävelenä (funktionaaliossa mielessä), jonka enharmoniseksi ”harhautumiseksi” h voidaan ajatella. Tässä, kuten monessa muussakin suhteessa, ensimmäinen kvinttilasku tuntuu ilmaisevan pyrkimystä tai kaipausta kohti sellaista, joka toisessa kvinttilaskussa läpimurtomaisesti toteutuu. Ces-basso (\flat VI) johtaa tietysti h:ta luontevammin dominantille, minkä lisäksi Ces-duurin (alennetun VI asteen sävellajin) II6/5 ja I saavat keskeisen merkityksen *Ursatz*-asteiden $\hat{4}$ ja $\hat{b}\hat{3}$ harmonisena tukena.³³ Asteen $\hat{4}$ tukeminen alennetun VI asteen sävellajin II6/5-soinnuilla on poikkeuksellista ellei ainutlaatuisia, mutta tässä sinfoniosassa tämä ilmiö kasvaa luontevasti siitä asemasta, joka II6/5-soinnulla on avausaiheen herätteenä. Jyrkimmillään kvinttilaskujen väliset erot tulevat esille $\hat{4}$ – $\hat{b}\hat{3}$ -siirtymien saamista ilmeissä. Siinä missä sivuteeman as–g-kulku saa harmonisen tuen puutteessa kiihkeän kaipaavan sävyn, läpimurtokohdan $\hat{4}$ – $\hat{b}\hat{3}$ ikään kuin päästää patoutuneen etenemistarpeen liikkeelle. Se, että $\hat{3}$ on ratkaisevassa liik-

³³ Periaatteessa Ces-duurin V ja I tukevat molemmat *Ursatz*-astetta $\hat{b}\hat{3}$, mutta vasta jälkimmäisen kohdalla $\hat{b}\hat{3}$ asettuu oikeaan rekisteriin (esim. 9, 10[a], 13).

(a)

(b) Luonnon rakennekaavioksi tahdeista 90–106

Esimerkki 14. Pää- ja sivuteeman välisen $\hat{5}$ – $\hat{4}$ -kulun esilleotto läpimurtoon johtavana impulssina

keellelähdössä muunnettu mollimuotoiseksi, avaa osaltaan kiinnostavia ilmailullisia ulottuvuuksia, joita en kuitenkaan pyri tässä syväluotaamaan.³⁴

Yhdysiteen kvinttilaskujen välille luo myös se, että ensimmäisen kvinttilaskun $\hat{5}$ – $\hat{4}$ -suhteeseen viitataan sen muotovaiheen alussa, joka lopulta johtaa saman liikkeen läpimurtomaiseen toteutumiseen jälkimmäisessä kvinttilaskussa.

Edellä (esim. 10[b]) on jo kiinnitetty huomiota $\hat{5}-\hat{4}$ -*Urlinie*-siirtymää tukevaan rinnastussuhteeseen läpimurtoa edeltävän *largamente*-vaiheen d–es–b-kuvion ja läpimurtokohdan ces–des–as-kuvion välillä. Välittömällä pintatasolla avausaiheesta peräisin olevaa d–es–b-kuviota seuraa kuitenkin sivuteemasta peräisin oleva as–es–d, kuten esimerkistä 14(a) ilmenee. Näin teemojen välillä ensimmäisessä kvinttilaskussa piilevä $\hat{5}-\hat{4}$ -suhde siirtyy ikään kuin taustalta etualalle, välittömästi havaittavaksi ja akuutisti ratkaisua vaativaksi. Esimerkki 14(b) luonnostelee äänenkuljetusrakenteen, joka johtaa tästä $\hat{5}-\hat{4}$ -suhteen esilleotosta läpimurron *Urlinie*-tapahtumaan.³⁵

5. *Ursatz* taivaan permannossa?

Viidettä sinfoniaa säveltäessään Sibelius kirjoitti päiväkirjassaan (10. 4. 1915): ”Teemojen dispositio. Tämä tärkeä puuha, joka kiehtoo minua salaperäisesti. Kuin Isä Jumala olisi heittänyt alas mosaiikin palasia taivaan permannosta ja pyytänyt minua selvittämään, millainen kuvio on ollut.” (Tawaststjerna 1978: 55.) Näyttää siltä, että sinfonian ensimmäisessä versiossa (marraskuu 1915) kutakuinkin kaikki tarpeelliset mosaiikinpalat olivat jo mukana – mitään täysin uutta materiaalia ei lopulliseen versioon ilmaannu³⁶ – mutta laajempi kuvio, joka niiden oli määrä ”taivaan permannossa” muodostaa, ei ollut vielä läheskään selvillä. Näyttää myös siltä, että Schenker-analyysi pystyy antamaan olennaista valaistusta tälle kuviolle. Prosessissa, joka johti ensimmäisen version kahdesta ensimmäisestä osasta lopullisen version avausosaan, perinteiseen satsiin liittyvien periaatteiden merkitys vahvistui, ja tähän suuntaukseen liittyi myös *Ursatz*-tyyppisten hahmojen muodostuminen. On kiehtovaa ajatella, että ”taivaan permannon” kuviota tavoitellessaan Sibelius vaistomaisesti tarttui hah-

³⁴ Piirre saattaa olla sukua sille, että myös finaalisissa molli (ks. t. 407–426) näyttää olevan integroitu olennaiseksi osaksi muodon ja rakenteen ratkaisua. Tai sitten kyseessä on yleisempi, elämän täyeyden ilmaisuun liittyvä pyrkimys duurin ja mollin yhdistämiseen. Tähän ajatukseen sopivat ainakin Lauferin (1999, 2001) analyysit, joiden mukaan neljännen sinfonian avausosassa on a-molli-pääsävellajista huolimatta duurimuotoinen kvinttilasku ($\hat{5}-\hat{4}-\#3-\hat{2}-\hat{1}$) ja seitsemännessä sinfoniassa taas C-duuri-pääsävellajista huolimatta mollimuotoinen ($\hat{5}-\hat{4}-\flat 3-\hat{2}-\hat{1}$).

³⁵ Tahdeissa 90–92 es-toonikan yhteyteen ilmaantuva trumpettien ja pasuunoiden a-pohjainen 4/3-sointu (e–g–a–cis) on taas yksi esimerkki modernistisista tehokeinoista, joita on vaikea selittää perinteisen satsin ehdoilla. Soinnussa voidaan kuitenkin kuulla aavistelua myöhemmästä kohdasta, jossa samat soittimet palaavat tauon jälkeen samalla soinnulla tahdissa 102, kuten esimerkin 14(b) tähdet osoittavat. Tällä kertaa sointu liittyy perinteiseen satsiin etenemällä kromaattisesti Es-duurin V4/3-sointuun ja toimii näin impulssina läpimurtoon johtavalle nousevalle bassoliikkeelle.

³⁶ Vaikka läpimurtokohta on tietysti uusi lisä kokonaisuuteen, se perustuu kuitenkin olemassa olleen materiaalin transponointiin.

moperiaatteeseen, jonka Schenker muutamaa vuotta myöhemmin ensimmäistä kertaa kuvasi eksplisiittisesti. Se, kuinka tarkoituksenmukaisesti mosaiikinpalat asettuvat laajempaan kuvioon, tekee helpoksi eläytyä ajatukseen, että Sibelius lopullisessa versiossa todella löysi ikään kuin ylhäältä annetun ideaalijärjestyksen näille palasille.

On myös kutkuttavaa – ja jotain ajan hengestä kertovaa – verrata Sibeliuksen taivas-metaforaa Schenkerin (1935: 17–18, 1979: 160) ilmaisuihin:

Kun henki kohottautuu kohti *Ursatzia*, siihen sisältyy lähes uskonnolliseksi kutsuttava kohottautuminen kohti Jumalaa ja hänen välittäjinaan toimivia neroja – sananmukaisesti kohottautuminen kohti ykseyttä, jota on vain Jumalassa ja neroissa.

Niin kuin alati vastavuoroinen, alati läsnäoleva yhteys kytkee Jumalan luotuun, luodun Jumalaan, samoin vaikuttaa myös yhteys *Ursatzin* ja *Vordergrundin* välillä, jotka ovat kuin tuonpuoleinen ja tämänpuoleinen musiikissa.³⁷

Mutta vaikka kahden herkkävaistoisen muusikon työt ja sen hengellisiä ulottuuksia koskevat tuntemukset tässä toisistaan tietämättä kohtaavat, on syytä muistaa, että teoretikko-Schenkerin mielenkiinto sulkeutui menneen järjestyksen selittämiseen ja rekonstruointiin, kun taas säveltäjä-Sibelius pysyi avoimena myös perinteisestä satsista poikkeaville ilmaisumomenteille. Kuten viidennen sinfonian ensimmäinen versio osoittaa, tällaiset momentit olivat ratkaisevassa asemassa viidennen sinfonian alkuperäisinä herätteinä. Ja vaikka Sibelius myöhemmin järjesti ei-perinteiset mosaiikinpalansa perinteiseksi kokonaishahmoksi, tämä synteesi ei suinkaan heikennä ensin mainittujen ominaispiirteitä vaan pikemminkin nostaa ne terävämmin esille. Sekä näiden mosaiikinpalojen sisäisen organisaatio että niiden suhteet tonaaliseen kehushahmoon ansaitsivat perusteellisemmän analyysin, kuin mikä tässä artikkelissa on ollut mahdollista. Myös *Ursatz* saa uutta merkitystä ei-perinteisten yksityiskohtien vastavoimana (samanlaisen huomion olen tehnyt aiemmin neljännen sinfonian *Il tempo largo* -osasta), eikä sitä pidä pitää oireena Sibeliuksen taantumuksellisuudesta, ei myöskään sellaisesta tonaalisen perinteen elvytyksestä, josta Schenker haaveili. Vaikka Sibeliuksen kyky hyödyntää perinteisiä tonaalisia arkityyppejä oli epäilemättä tärkeä osa hänen omintakeista saavutustaan – jopa nerouttaan – ei niillä, samoin kuin muillakaan tonaalisen perinteen ilmiöillä, ole hänen musiikissaan neutraalin aksiomaattista asemaa, vaan niiden merkitys muodostuu erikseen tapaus tapaukselta ja on myös analyysissä arvioitava tapaus tapaukselta.³⁸ Schenkerin teorian kaltaisilla yhtenäisiin periaatteisiin perustuvilla selitysmalleilla on lopultakin rajallinen merkitys analyttiselle Sibelius-tutkimukselle. Jos siis tahdomme tutkia analyttisesti Sibeliuksen musiikkia, emme voi luottaa

³⁷ In der Erhebung des Geistes zum *Ursatz* ist eine fast religiös zu nennende Erhebung zu Gott und den Genies als seinen Mittlern enthalten, eine Erhebung im wörtlichen Verstande zum Zusammenhang, der nur bei Gott und den Genies ist.

Ähnlich wie von Gott zum Geschöpf, vom Geschöpf zu Gott eine Fühlungnahme waltet, stets ineinanderlaufend, stets gegenwärtig, wirkt sich eine Fühlungnahme auch zwischen *Ursatz* und *Vordergrund* aus als gleichsam einem Jenseits und Diesseits in der Musik.

tällaisten selitysmallien tarjoamiin oikoteihin, vaan meidän on todellakin – tutkittava Sibeliuksen musiikkia.

Lähteet

- Aldwell, Edward ja Carl Schachter 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Tampere: Suomen musiikkiteollinen seura. (Ensimmäinen engl. laitos 1979.)
- Alesaro, Juhani 2008. "Sibelius – 'a composer made for modes'." *Musurgia* vol. 15/1–3: 7–16.
- Hepokoski, James 1993. *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 1998. "Structural Tensions in Sibelius's Fifth Symphony: Circular Stasis, Linear Progress, and the Problem of 'Traditional' Form." Teoksessa *Sibelius Forum* (Proceedings from The Second International Jean Sibelius Conference, Helsinki, 25–29 November, 1995), toim. Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen ja Risto Väisänen. Helsinki: Sibelius Academy. 213–236.
- Laufer, Edward 1992. On Sibelius, and the Seventh Symphony in Particular. Luento Toisessa kansainvälisessä Schenker-symposiumissa, The Mannes College of Music, New York, 28. 3. 1992.
- 1999. On the first movement of Sibelius's Fourth Symphony: a Schenkerian view. Teoksessa *Schenker Studies 2*, toim. Carl Schachter and Hedi Siegel. Cambridge: Cambridge University Press. 127–159.
- 2001. Continuity and design in the Seventh Symphony. Teoksessa *Sibelius Studies*, toim. Timothy L. Jackson ja Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press. 352–390.
- Murtomäki, Veijo 1993. *Symphonic Unity*. Engl. Henry Bacon. Helsinki: University of Helsinki.
- Pastille, William 1990. The Development of the *Ursatz* in Schenker's Published Works. Teoksessa *Trends in Schenkerian Research*, toim. Allen Cadwallader. New York: Schirmer Books. 71–86.
- Perle, George 1984. Scriabin's Self-Analyses. *Music Analysis*, vol. 3/2: 101–122.
- Schenker, Heinrich. 1935. *Der freie Satz*. Wien: Universal Edition.
- 1979. *Free Composition*. Toim. ja engl. Ernst Oster. (Saks. alkuteos *Der freie Satz* 1935). New York: Schirmer Books.
- Tawaststjerna, Erik. 1978. *Jean Sibelius IV*. Suom. Erkki Salmenhaara. Keuruu: Otava.
- Väisälä, Olli. 2007. Harmonia ja äänenkuljetus Jean Sibeliuksen IV sinfonian *Il tempo largo* -osassa. *Musiikki* 1/2007: 3–42.
- 2010. Schenkerin haitallinen vaikutus schenkeriläisyydelle. Teoksessa *Säteitä 2010: Sävellyksen ja musiikinteorian osaston vuosikirja 2*, toim. Veijo Murtomäki et al. Helsinki: Sibelius-Akatemia. 85–108. (<http://sate.siba.fi/fit/julkaisut/%2525252fsateita1.pdf>.)

³⁸ Hepokoski (1993: 59) esittää vastaavan huomion kadenssien muuttuneesta merkityksestä: "Keskeinen osa viidennen sinfonian 'historiallista sisältöä' on sellaisen vaivalloinen etsintä, mikä kerran oli itsestään selvä, vastukseton periaate. [...] Ensimmäisen ja viimeisen osan päättävät Es-duurin V–I-kadenssit eivät ole vain oletusarvoisia päätöksiä vaan työläästi saatuja voittoja tonaalisessa selkiytyksessä."

— 2011. Sibelius: IV sinfonia, kolmas osa, johdantotaite: tie rakenteeseen ja takaisin. Blogiteksti osoitteessa <http://rikottujanukkeja.blogspot.com/2011/02/sibelius-iv-sinfonia-kolmas-osa.html>.

Ursatz in the floor of heaven? Observations about compositional technique and linear archetypes as background factors for the formation of the Fifth Symphony's first movement

This study considers the relationship between non-traditional and traditional features of harmony and voice leading (*Satztechnik*) in the first movement of Sibelius's Fifth Symphony. A comparison between the first 1915 version and the final 1919 version suggests that traditional elements tended to gain in importance during Sibelius's revision of this symphony. For example, he embedded the non-traditional static II6/5–I6/5 alternation that originally opened the symphony (Ex. 2) within a traditional goal-oriented V8/6/4–7/5/3–I framework (Exs. 4, 7, and 8). Moreover, several revisions contributed to the emergence of larger Schenkerian linear patterns. The most significant revision was the addition of a “breakthrough” bridge passage to connect the first two movements of the original version. The transposed return of the opening idea that begins this bridge passage triggers a $\hat{5}-\hat{4}-\flat\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ *Urlinie*-like upper-voice progression (Exs. 9 and 10). In addition, a smaller-scale $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ descent already emerges within the double exposition (Exs. 11 and 12). While the differences between these fifth-descents bear significant expressive implications, several features buttress their connection. A notable common feature is that the structural V (supporting the $\hat{2}$) is in both cases approached through a descending half step from $C\flat$ or $B\flat$, another prominent element that only appears in the final version (Example 13).

The title of this essay refers to Sibelius's diary entry written during the composition of this symphony: “It is as if God the Father had thrown down mosaic pieces from the floor of heaven and asked me to figure out how it was.” It seems that the first version already included the largely non-traditional mosaic pieces, but the larger picture they were to form only emerged during the revision process, in a way illuminated by Schenkerian concepts. While it might seem a reactionary move to resort to traditional frameworks in the coordination of the “mosaic pieces,” such a verdict is, I argue in this essay, mistaken, since Sibelius's synthesis of traditional and non-traditional elements sets off each element in an unforeseen light in relation to each other.

Musiikin tohtori Olli Väisälä (ovaisala@siba.fi) toimii musiikinteorian lehtorina Sibelius-Akatemiassa.

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

Vieraskieliset lainaukset

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

Viitetekniikka

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu[t])". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittaus-automatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, voi numeroidut viitteet sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Täl-

löin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan esim. sanalla viite, ts. vaikkapa "viite 10". Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviiteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esim. silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

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

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

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

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

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

Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

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

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

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

Musiikki-lehden toimitus

Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Timo Mäkinen: *Piae Cantiones tutkimuksen perusteista*. 1968. 5 €
- AMF 2 Salmenhaara Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*. HKI 1969. 5 €
- AMF 3 Jouko Tolonen: *Mollisoinnun ongelma* — Loppuunmyyty!
- AMF 4 Salmenhaara Erkki: *Tapiola*. HKI 1970. 5 €
- AMF 5 Jouko Tolonen: *Protestanttinen koraali* — Loppuunmyyty!
- AMF 6 Heikinheimo Seppo: *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*. HKI 1972. 5 €
- AMF 7 Pajamo Reijo: *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*, HKI 1976. 5 €
- AMF 8 Vainio Matti: *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. HKI 1976. — Loppuunmyyty!
- AMF 9 *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*. Keuruu 1976 — Loppuunmyyty!
- AMF 10 Oramo Ilkka: *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*. HKI 1977. 7,50 €
- AMF 11 Tarasti Eero: *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. HKI 1978. — Loppuunmyyty!
- AMF 12 Salmenhaara Erkki: *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*. HKI 1979. 7,50 €
- AMF 13 Seppälä Hilka: *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*. HKI 1981. 7,50 €
- AMF 14 Heiniö Mikko: *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. HKI 1984. 10 €
- AMF 15 Kurkela Kari: *Note and Tone. A semantic analysis of conventional music notation*. HKI 1986. 10 €
- AMF 16 Louhivuori Jukka: *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*. JKL 1988. 10 €
- AMF 17 Pekkilä Erkki: *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*. JKL 1988. 10 €
- AMF 18 Huttunen Matti: *Modernin musiikinhistorian kirjoituksen synty Suomessa*. HKI 1993 — Loppuunmyyty!
- AMF 19 Kaipainen Mauri: *Dynamics of musical knowledge ecology: knowing-what and knowing-how in the world of sounds*. HKI 1994. — Loppuunmyyty!
- AMF 20 Padilla Alfonso: *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. HKI 1995. 15 €
- AMF 21 Henriksson Juha: *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*. HKI 1998. 15 €
- AMF 22 Laine Pauli: *A Method for Generating Musical Motion Patterns*. HKI 2000. 20 €

- AMF 23 Huovinen Erkki: *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*. Turku, 2002. 25 €
- AMF 24 Eerola Tuomas, Louhivuori Jukka ja Moisala Pirkko (toim.): *Johdatus musiikintutkimukseen*. Vaasa, 2003. 35 €
- AMF 25 Riikonen Taina, Tiainen Milla ja Virtanen Marjaana (toim.): *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. HKI, 2005. 20 €
- AMF 26 Torvinen, Juha: *Musiikki ahdistuksen taitona: filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. HKI, 2007. 25 €
- AMF 27 Hautsalo Liisamajja: *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. HKI, 2008, 25 €
- AMF 28 Poutiainen Ari: *Stringprovisation: A fingering strategy for jazz violinin improvisation*. HKI, 2009. 30 €
- AMF 29 Järviö Päivi: *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*, HKI, 2011. 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 (Anna-Elena Pääkkölä, Turun yliopisto, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto, annaelena.paakkola(at)gmail.com). 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.